GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Gender und Fernsehen : Perspektiven einer kritischen Medienwissenschaft

Maier, Tanja

2007

https://doi.org/10.25595/212

Veröffentlichungsversion / published version
Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Maier, Tanja: *Gender und Fernsehen : Perspektiven einer kritischen Medienwissenschaft*. Bielefeld: transcript Verlag, 2007. DOI: https://doi.org/10.25595/212.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Studien|zur|visuellen|Kultur

Tanja Maier

Gender und Fernsehen

Perspektiven einer kritischen Medienwissenschaft

[transcript]

Tanja Maier
Gender und Fernsehen

Studien | zur | visuellen | Kultur
Herausgegeben von Sigrid Schade und Silke Wenk | Band 3

Tanja Maier (Dr. phil.) ist Medienwissenschaftlerin an der Universität Göttingen. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Gender Studies, Cultural Studies, Medien- und Kulturtheorien, Methoden der Medienwissenschaft.

Tanja Maier

Gender und Fernsehen.
Perspektiven einer kritischen Medienwissenschaft

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

© 2007 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung & Innenlayout:
Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Lektorat & Satz: Tanja Maier
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-89942-689-2

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:
http://www.transcript-verlag.de

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

Inhalt

Einleitung 9

**Cultural Studies und Gender Studies.
Eine theoretisch-methodische Annäherung** 19

Öffnung der Grenzen: Ein prozessualer Kulturbegriff 20

Wendepunkte - Verbindungsstränge - Anknüpfungspunkte 27

›Pessimismus des Gedankens, Optimismus des Bestrebens‹ 27

Die Rezeption der Cultural Studies im deutschsprachigen Raum 31

Brechung I: Ideologie, Repräsentation, Medialität 33

Brechung II: Feministische Filmtheorie und Cultural Studies 39

Brechung III: Hegemonie und Widerstand 44

Die Einsicht in die ›Aktivität von Geschlecht‹ 50

Methodische Herangehensweise 55

Situiertes Wissen - verkörpertes Wissen 55

Die symptomatische Lektüre 58

Zum Material 61

**Nicht der Rede wert? Hierarchisierungen und Konflikte
bei der Medienaneignung** 63

Der positive Blick auf die Fernsehaneignung 64

Hinführung: Gespräche beim und im Fernsehen 64

›Über Fernsehen sprechen‹ 69

Gemeinsames Fernsehen: Ein Diskurs der Gleichheit? 79

Zur Wirkungsmacht von Sprache 86

Zur Konstruktion von Expertentum 86

Gespräche als ›verinnerlichte Gesellschaft‹ 95

Performative Sprechakte 102

Beharrungskräfte und Veränderungsmöglichkeiten 106

Hegemoniale Arbeitsweisen des Fernsehens 111

Konzepte textueller Offenheit 112
Das offene Kunstwerk (Umberto Eco) 113
Enkodieren, Dekodieren (Stuart Hall) 114
Der produzierbare Text (John Fiske) 116

Von deterministischen Setzungen und ›produzierenden Subjekten‹ 118
Öffnende Kräfte 126
Schließende Kräfte 131

Was verdeckt an Schließungen (wieder-)eingeführt wird 134
Narrative Schließungen 135
Genre und Geschlechterdifferenz 136
Durchquerungen 148
Sehen und Sichtbarkeit 151

Zum Ineinandergreifen von öffnenden und schließenden Kräften 158
Modische Markierungen 163
Unbeschreiblich weiblich 165
Alte Bilder in neuem Gewand 169
Vielfalt: So viel wie nötig, so wenig wie möglich 173
Difference Sells: Sex Sells 175

Fernsehaneignung im Kontext des Privaten und Gesellschaftlichen 179

Der Kontext des Fernsehkonsums 180
Die Rede über das Soziale bringt das Gesellschaftliche zum Verschwinden 180
Kontextuierung I: Zeit und Raum 183
Kontextuierung II: Raum und Gender 185
Kontextuierung III: Gender und Gesellschaft 188

Fernsehaneignung als Fantasietätigkeit und Identifikation 196
Der Gedanke der Eigenbeteiligung. Identifikationsangebote 196
Der realitätsmächtige Status der Fantasie 202
Fantasie - Repräsentation - Handlung 208
Verschiebungen und Interventionen 210
Die Fantasien der Forschenden 212

Schlussbetrachtung: Aktivität vs. Struktur? Eine Annäherung 217

Forschende, die auch Zuschauende sind 218
Feministische Schaulüste und strukturelle Ausschließungen 220
Zwischen politischer Intervention und akademischem Selbstmarketing 223
›Bekenntnis zur strategischen Vorläufigkeit‹ 226
Der flexible Zuschauer 227
Performative Rezeptionshandlungen 230
Fantasien in der Fernsehrezeption 233
(Visuelle) Ausdehnungen der Norm(alität) 234
›Anderes‹ Sehen 237
Abspann: Übergänge und Wechselbezüge 239

Literatur 241

Verzeichnis der elektronischen Dokumente 278
Abbildungsnachweise 278
Danksagung 279

EINLEITUNG

Diese Studie ist einem methodisch-theoretischen Problem der Fernseh- und Rezeptionsforschung gewidmet – eine Polarisierung in produktorientierte Analysen einerseits und rezeptionsorientierte Untersuchungen andererseits. Exemplarisch lassen sich anhand der Fülle an vorliegenden Studien zur Langzeitfamilienserie LINDENSTRASSE[1] zwei unterschiedliche Herangehensweisen aufzeigen, so meine Ausgangsbeobachtung, die sich vereinfachend[2] folgendermaßen aufteilen lassen:

Produktanalysen, die sich mit den Medieninhalten und -strukturen auseinander setzen und die ideologischen Prägungen der Medien untersuchen. Oft wurde bereits der ›Realitätsgehalt‹ der Serie problematisiert, etwa das verzerrte und konservative Bild, das von Frauen vermittelt wird (vgl. z.B. Externbrink 1992). Implizit gehen solche Untersuchungen von der Annahme aus, den Zuschauenden werde über die Aneignung der Serie die dominante Ideologie »eingeschrieben« (Jäckel/Peter 1997: 53). Die Zuschauenden erscheinen als passive Konsumenten, die den medialen Botschaften ›ausgeliefert‹ sind. Somit vernachlässigen solche Inhalts- und Textanalysen zur LINDENSTRASSE die Aktivität und Eigenständigkeit der Rezipierenden (vgl. z.B. Valentin 1992; Burbach 1994).

Rezeptionsstudien untersuchen die Wahrnehmung, Interpretation und Nutzung der LINDENSTRASSE durch das Publikum und die Ausdeutung der Serie in Gesprächen. In einigen Untersuchungen steht heute der »alltägliche Umgang der Rezipienten mit dem Medium Fernsehen« (Hepp 1995: 211) im Mittelpunkt. Die Arbeiten stellen die alltäglichen, aktiven und produktiven kulturellen Praxen der Rezipierenden sowie ihre Motive und Bedürfnisse bei der Mediennutzung in den Vordergrund, manche entdecken in der alltäglichen Aneignung ›kreative Potenziale‹. Mit unterschiedlichen qualitativen und ethnographischen Zugängen wird die Bedeutung der LINDENSTRASSE im Alltag der Rezipierenden untersucht: Offene Gruppengespräche, schriftliche Leitfadeninterviews, teilnehmen-

1 LINDENSTRASSE, TV-Serie, eine Koproduktion der Geißendörfer Film- und Fernsehproduktion (GFF) und des Westdeutschen Rundfunks (WDR) im Auftrag der ARD. Erstausstrahlung 8. Dezember 1985. Die Idee zur Serie stammt von Produzent und Autor Hans W. Geißendörfer.

2 Es handelt sich hier lediglich um eine grobe Einteilung, die meine Untersuchung anleitet.

de Beobachtungen oder Einzelinterviews belegen die in der Medienforschung mittlerweile weithin akzeptierte Auffassung, dass die Rezipierenden von Fernsehserien »alles andere als Sklaven eines Fernsehtextes mit einer einzigen Lesart« (Holly 1995: 121) sind. Die Rezipierenden werden als selbständig handelnd aufgefasst – und nicht als von den manipulierenden Ideologien der ›Massenmedien‹ determiniert. Fragen nach den hegemonialen Effekten und Strukturen von Fernsehtexten treten allerdings in einigen Rezeptionsstudien zur LINDENSTRASSE in den Hintergrund.

Aus der jeweils spezifischen Sicht der beiden Herangehensweisen heraus ändert sich entscheidend das, was für eine medien- und kommunikationswissenschaftliche Analyse untersuchenswert erscheint. An dieser Stelle ist es wichtig anzuführen, dass es sich hierbei um thesenartige Zuspitzungen handelt, die es in der vorliegenden Arbeit zu überprüfen und weiter zu differenzieren gilt. Produktanalysen erforschen die LINDENSTRASSE hinsichtlich ihrer hegemonialen Bedeutungen und ideologischen Implikationen, während Rezeptionsstudien die aktive Medienaneignung durch die Zuschauenden betonen. Auf der einen Seite wird den Zuschauenden in der Tendenz ein Objektstatus zugeschrieben, auf der anderen Seite ermittelt, wie Subjektivität gelebt wird und welche Bedeutung ihr im Rezeptionsprozess zukommt. Beide Positionen sind durch spezifische Interessen gekennzeichnet: Erstere betont die bestimmende ideologische Wirkungsmacht des Fernsehens, während die zweite auf der Eigenaktivität der Rezipierenden insistiert. Die Herangehensweisen laufen Gefahr, auf diese Weise Ausschlüsse zu produzieren, welche wiederum Auswirkungen auf das jeweilige Wissen über das Fernsehen und sein Publikum haben. Den beiden Denkrichtungen liegen implizit auch differierende Vorstellungen über emanzipatorische Potenziale von televisuellen Texten zugrunde: In den Produktanalysen erscheint eine gesellschaftliche Veränderung nur von medialer Seite aus möglich, während die neuere Rezeption- und Wirkungsforschung davon ausgeht, dass dominante Diskurse durch alltägliche Widerständigkeiten von Seiten der Rezipierenden gestört werden können.

Seit Mitte der 1990er Jahre lässt sich auch in der Forschung zur LINDENSTRASSE ein zunehmendes Interesse an den Cultural Studies ausmachen. Die in diesem Zusammenhang viel diskutierten Annahmen zum ›widerständigen Publikum‹ lösten innerhalb des englischsprachigen Wissenschaftsdiskurses Ende der 1980er Jahre einige Auseinandersetzungen um die ›(All-)Macht der Medien‹ und die ›Macht der Rezipierenden‹

aus.[3] Zeitlich verzögert setzten sich diese Diskussionen auch im deutschsprachigen Kontext fort.[4] Vor allem im englischsprachigen Raum haben die Debatten mitunter eine Gegenüberstellung von ›Aktivität und Struktur‹ verfestigt.[5] Hingegen halte ich es für wichtig, die Dichotomie aufzubrechen und somit Aktivität und Struktur als miteinander verschränkte Prozesse zu thematisieren. Somit möchte ich einige Gedanken zu einer Herangehensweise entwickeln, welche die jeweiligen Einsichten nutzt, statt sie bloß zu kontrastieren. An dieser Schnittstelle zwischen der strukturellen ›Macht der Medien‹ und der Handlungsmächtigkeit der Rezipierenden, zwischen der Frage nach kritischer Aneignung und Anpassung, setzt die vorliegende Arbeit an. Macht ist dabei nicht als etwas zu verstehen, was den Zuschauenden ›äußerlich‹ ist, sondern sie ist ihnen immanent: »Die Machtbeziehungen bilden nicht den Überbau, der nur eine hemmende oder aufrechterhaltende Rolle spielt – wo sie eine Rolle spielen, wirken sie unmittelbar hervorbringend« (Foucault 1998: 115). Mich interessiert das Verhältnis von ›Struktur und Aktivität‹ *im* Fernsehen und *beim* Fernsehen in Bezug auf seine jeweiligen hegemonialen gesellschaftlichen Wirkungen, oder der Brechung derselben.

Hier gerät eine weitere Auslassung in den Blick: Fragen der Frauen- und Geschlechterstudien werden in der vorliegenden Forschung zur LINDENSTRASSE bisher nur am Rande berücksichtigt.[6] Die wenigen Untersuchungen, die Geschlechterfragen in ihre Untersuchung mit einbeziehen, zeugen mal mehr, mal weniger stark von einer Unkenntnis der Konzepte und Befunde der feministischen Medien- und Kommunikationsforschung. Sie bleiben hinter dem Stand der Erkenntnisse der Geschlechterforschung zurück und/oder erfassen Geschlecht lediglich als eine zusätzliche Variable im Prozess der Fernsehaneignung, ohne sie auf alle Ebenen des Medienprozesses zu beziehen. Dabei ist die Notwendigkeit einer Kooperation von Medienstudien und Geschlechterforschung offensichtlich, besteht doch ein enger, wechselseitiger Zusammenhang zwischen Medialität und der Konstruktion und Wahrnehmung der Geschlechterdifferenz. Noch erstaunlicher ist die Auslassung der Kategorie Geschlecht, da die Serienforschung gerade maßgeblich von den Ein-

3 Es sei hier etwa auf die kontroverse Debatte in der Zeitschrift *Screen* verwiesen. Vgl. King 1986; King 1988; Bordwell 1988; Staiger 1988; Thompson 1988.

4 Zu nennen ist hier beispielsweise die Auseinandersetzung über ›Filmverstehen‹ in der Zeitschrift *medien praktisch*. Vgl. König 1995; Mikos 1995b; Belgrad 1996; Winter 1996; Hepp 1997.

5 Ausnahmen finden sich insbesondere in der feministischen Medienforschung (vgl. z.B. Hipfl 1996a; Hipfl 1996b; Hipfl 1998; Hipfl 1999; Röser 2000).

6 Es finden sich aber zwei feministische Studien (vgl. Externbrink 1992; Frielingsdorf 1996).

flüssen feministischer Analysen inspiriert wurde (vgl. den Überblicke bei Klaus 1998; Gray 2001).

Feministische Forscherinnen brachten Fragen nach der Bedeutung von Geschlecht in die Untersuchungen zum Fernsehen ein, störten so die gängigen Ansätze und Methoden und veränderten dadurch das Forschungsfeld (vgl. hierzu Gray 2001). Der zweite Schwerpunkt der Untersuchung, der eng mit der Frage nach der Bestimmung des Verhältnisses von Aktivität und Struktur verbunden ist, ist dieser Auslassung geschuldet. Gefragt wird, was es für Analysen des Fernsehens bedeutet, wenn Befunde und Ergebnisse der Geschlechterforschung nicht berücksichtigt werden. Des Weiteren geht es um die Konsequenzen der Auslassung auf die Gegenstände der Untersuchung, die Forschungspraxis und das Wissen über das Fernsehen und seine Zuschauenden.

Die Einsicht in die Aktivität der Konstruktion von heteronormativer Zweigeschlechtlichkeit (z.B. Butler 1991) ist ein zentraler Verknüpfungspunkt zwischen Geschlechterstudien und der Frage nach der Theoretisierung des Verhältnisses von kritischer Aneignung und Anpassung in der Fernsehforschung. Anders gesagt: Feministische Theorien und empirische Befunde können die bisherige Polarisierung der beiden beschriebenen Sichtweisen überwinden und neue Perspektiven eröffnen, die die jeweiligen Einsichten (selbst-)reflexiv nutzt, anstatt sie nur zu kontrastieren. Dies bildet den theoretischen Rahmen für die zentrale Frage der Arbeit, wie sich Perspektiven, Theorien und Analysen der Geschlechterstudien in die avancierte Fernsehforschung einbeziehen lassen, um sie für deren Weiterentwicklung nutzbar zu machen.

Gleichwohl hat sich die Geschlechterforschung in den 1990er Jahren zumeist dem Film und dem Internet zugewandt, über die Medialität des Fernsehens besteht vergleichsweise wenig neue kulturwissenschaftliche Geschlechterforschung. Zwar wird – insbesondere im Zusammenhang mit den digitalen Medien – immer wieder konstatiert, die Ära des Fernsehens gehe zu Ende, doch auch wenn das Fernsehen seine Funktion als Leitmedium in unserer Gesellschaft zukünftig mit den ›Neuen Medien‹ teilen wird, so ist seine herausragende Bedeutung und seine Wirkmächtigkeit nach wie vor ungebrochen.[7] Die hegemonialen Effekte der be-

7 Darauf verweisen nicht nur die aktuellen Mediennutzungsdaten, sondern beispielsweise auch die Ereignisse des 11. September in New York. Die TV-Bilder von den kollabierenden Twin Towers und den Toten des World Trade Centers haben die Wirkmächtigkeit des Fernsehens demonstriert, in westlichen Nationen Millionen von Menschen vor den Bildschirmen zu vereinen und ihre Gefühle anzuordnen. Auch die enorme öffentliche Aufmerksamkeit, die globalisierte TV-Ereignisse wie Fußball-Übertragungen, BIG BROTHER oder DEUTSCHLAND SUCHT DEN SUPERSTAR in zahllosen Ländern erhalten, belegen die ungebrochene ›Macht‹ der Fernseh-Bilderwelten.

wegten Fernsehbilder gilt es in ihren diversen Ausprägungen aus einem kritischen, feministischen Blickwinkel zu analysieren.

Es geht mir in der vorliegenden Arbeit nicht darum, eine feministische TV-Theorie vorzulegen, sondern einen Beitrag zur produktiven Zusammenführung von Geschlechterforschung und Fernsehforschung zu liefern. Ich möchte hiermit sowohl für die theoretische und empirische Medienforschung als auch für die kulturwissenschaftliche Geschlechterforschung weiterführende Anregungen liefern. Auf diese Weise möchte ich insbesondere zu einem stärkeren Dialog zwischen Cultural Studies und Gender Studies anregen.

Für meine Analyse stellt die Fülle an Untersuchungen zur TV-Serie LINDENSTRASSE ein einzigartiges Forschungsfeld dar. Hierfür gibt es mehrere Gründe: Die LINDENSTRASSE besitzt einen hohen Bekanntheitsgrad; sie wird bereits seit 1985 (erste Folge: 8. Dezember) ausgestrahlt und stellt den ›Prototypen‹ der in der BRD produzierten Dauerserien dar. Und es ist kein Ende in Sicht.[8] Obwohl die Zuschauerquote in den letzten 20 Jahren – auch aufgrund der steigenden Konkurrenz – kontinuierlich gesunken ist, erreicht die LINDENSTRASSE bei der Ausstrahlung am Sonntag derzeit durchschnittlich fünf Millionen Zuschauende,[9] was eine hohe Reichweite darstellt. Im ›Doppeljubiläumsjahr 2005‹ war nicht nur die 1000. Folge zu sehen, sondern am 8. Dezember wurde die Dauerserie außerdem 20 Jahre alt. 20 Jahre LINDENSTRASSE sind auch 20 Jahre Forschung *über* die LINDENSTRASSE: Seit Mitte der achtziger Jahre wurde über die erste bundesdeutsche Langzeitserie eine Vielzahl theoretischer wie empirischer Einzelarbeiten veröffentlicht. Das Pressebüro-LINDENSTRASSE spricht von mittlerweile über 200 wissenschaftlichen Arbeiten (vgl. Pressestelle WDR 2000: 74). Dazu zählen Magister-, Diplom- und Lehramtsabschlussarbeiten, Dissertationen und Monographien, eine Habilitation (vgl. Moritz 1996a), viele Aufsätze, ein Sammelband (vgl. Jurga 1995a) sowie zahlreiche Referate, Seminararbeiten und Thesenpapiere. Zudem finden sich auch zahlreiche Sachbücher (z.B. Paethow

8 Die ARD-Gremien haben einer Vertragsverlängerung für die Produktion der Dauerserie bis Ende 2008 zugestimmt. Bis einschließlich Folge 1219 wird die TV-Serie zunächst weiter produziert.

9 Die LINDENSTRASSE erreichte zu Beginn etwa 10 Millionen Zuschauende (vgl. Klaus 1998: 371), 1994 durchschnittlich 6,75 Millionen Menschen pro Sendung (vgl. Frielingsdorf 1996: 160), im Jahr 2000 sind es laut WDR Pressestelle durchschnittlich sechs Millionen (vgl. Pressestelle des WDR 2000: 74), seit 2002 sind es knappe fünf Millionen (vgl. Hoff 2005: 35). Die 1000. Jubiläumssendung verfolgten aufgrund einer groß angelegten Werbe- und PR-Kampagne immerhin sieben Millionen Zuschauende (laut Berliner Zeitung vom 1. Februar 2005: 26).

1989; Lotze 1995; Huth 1998; Pressestelle des WDR 2000) und populärwissenschaftliche Beiträge (vgl. z.B. Martenstein 1996; Kann 1997).

An deutschsprachigen Hochschulen wird die LINDENSTRASSE innerhalb verschiedener Disziplinen erforscht, wobei sich ein Nebeneinander unterschiedlicher Ansätze, Modelle, theoretischer Zugänge und Methoden herausgebildet hat. Mit den Produkt- und Rezeptionsanalysen zur LINDENSTRASSE liegt damit eine Fülle an Untersuchungen zu *einem* Kulturprodukt vor, anhand derer sich eine Verbindung von Aktivität und Struktur untersuchen lässt. Außerdem spiegelt sich in diesen Arbeiten die »Entdeckung des Alltags und alltagsnaher Forschungsmethoden« (Vogelgesang 1995: 189) in der Medienforschung wider. Nicht zuletzt wird die Produktion und Ausstrahlung der LINDENSTRASSE selbst durch qualitative und quantitative Begleitforschung in Form von Publikumsbefragungen bestimmt. Die LINDENSTRASSE war die erste Serie im gesamten Programm der ARD-Anstalten, die vor Produktionsbeginn getestet wurde und für die eine regelmäßige Begleitforschung vorgesehen war (vgl. Magnus 1990).[10]

Zusammengefasst habe ich, bezogen auf die vorliegende Forschungsliteratur zur LINDENSTRASSE, folgende Thesen als Kritik am dichotomischen Paradigma formuliert:

Die neuen Rezeptionsstudien (insbesondere im Kontext der Cultural Studies), die sich auf die Aktivität der Zuschauenden und deren Vergnügen an der LINDENSTRASSE bzw. dem Fernsehen konzentrieren, vernachlässigen mitunter die hegemonialen Effekte der televisuellen Texte. Dies hat zur Folge, dass die Handlungs- und Interpretationsmöglichkeiten der Rezipierenden überschätzt werden.

In der medien- und kommunikationswissenschaftlichen Rezeptionsforschung besteht die Tendenz zu individualistischen Erklärungsansätzen, welche die gesellschaftliche/historische/politische Kontextualisierung vernachlässigen. Auf diese Weise besteht die Gefahr, die den Rezeptionsprozess prägenden gesellschaftlichen Diskurse, gesellschaftliche Funktionen des Fernsehens sowie die Positionierung der Zuschauenden innerhalb von gesellschaftlichen Macht- und Herrschaftsverhältnissen zu wenig zu berücksichtigen.

Abbildlogische Repräsentationskritiken sind vornehmlich auf mediale Inhalte fokussiert, wohingegen die vorliegenden textanalytischen[11]

10 Gerlinde Frey-Vor beschäftigt sich mit der Rolle der Begleitforschung im LINDENSTRASSE-Produktionssystem und macht deren Anwendung auf Programmplanung und -struktur deutlich (vgl. Frey-Vor 1995; Frey-Vor 1996).

11 Der Textbegriff der Cultural Studies, an dem ich mich theoretisch orientiere, geht davon aus, dass alle kulturellen Repräsentationen (Hollywoodfilme, das Fernsehen, der Strand, MADONNA) lesbare Texte sind. Un-

Untersuchungen die Inhalte, die Montage und die Dialoge der LINDENSTRASSE untersuchen. Mit wenigen Ausnahmen bleibt die Kategorie des Visuellen unberücksichtigt.

Disziplinäre Grenzen definieren bestimmte ›Zuständigkeiten‹, welche eine Analyse des Ineinandergreifens verschiedener Elemente erschwert und zu einer isolierten Untersuchung von Sprache oder Bild, Realität oder Fantasie, Text oder Rezeption, Inhalt oder Form etc. führt.

Von diesen Thesen ausgehend möchte ich kurz einige Ansatzpunkte und Fragestellungen meiner Studie vorstellen. Mein Forschungsinteresse gilt den Beharrungskräften der rigiden, normativen Zweigeschlechtlichkeit und dem Fortbestehen der heterosexuellen Hegemonie. Untersucht werden die Mechanismen der Konstituierung der heteronormativen Geschlechterzugehörigkeit und die Hierarchisierung, Naturalisierung und Normierung von Geschlecht *im* Fernsehen und *beim* Fernsehen. Grundsätzlich sympathisiere ich mit der Behauptung, das Fernsehen sei eine Machttechnik der Normierung und Disziplinierung, eine gesellschaftlich-kulturell wirksame »Technologie des Geschlechts« (de Lauretis 1996). Da die vorliegende Arbeit von einer kritisch-feministischen Position aus geschrieben ist, möchte ich herausfinden, was diese Behauptung mit Blick auf Geschlechter- und Sexualitätskonstruktionen meint. Ich bin mir dessen bewusst, dass diese Beschreibung zunächst pessimistisch zu sein scheint, ein Vorwurf, der die wissenschaftliche Kritik immer wieder trifft, – ein Stück weit ist sie es vermutlich auch. Doch ich denke nicht, die Zuschauenden seien den bewegten Bildern in irgendeiner Form ›ausgeliefert‹ oder durch sie determiniert. Es gibt immer auch Subjektivitäten und Kräfte, die den hegemonialen Strukturen widerstehen, diese herausfordern oder umformen. Das Fernsehsystem begrenzt die Erfahrungen[12] und Handlungsoptionen der Rezipierenden so wie es diese gleichzeitig auch ermöglicht. ›Begrenzung‹, wie ich den Begriff hier verwende, ist nicht als eine Kraft einzuschätzen, der die Zuschauenden passiv ausgesetzt sind, sondern sie macht sich durch die Handlungen der Zuschauenden hindurch geltend (vgl. z.B. Butler 1991; Butler 1995; Giddens

ter ›Text‹ wird nicht nur Sprache verstanden, sondern das gesamte kulturelle Phänomen mit allen visuellen, auditiven und narrativen Kodes. Daraus folgend untersuchen Textanalysen des Fernsehens nicht nur Inhalte, sondern alle televisuellen Bedeutungsträger. Vgl. zum Textbegriff z.B. Fiske 1987; Hall 1997.

12 Erfahrung verstehe ich im Sinne Teresa de Lauretis als den Prozess, durch den Subjektivität für alle Individuen konstruiert wird. Erfahrung definiert de Lauretis als ein Komplex von Bedeutungswirkungen, Gewohnheiten, Neigungen, Verknüpfungen und Wahrnehmungen, das aus einer semiotischen Interaktion des Selbst mit gesellschaftlichen Bedeutungssystemen entsteht (vgl. de Lauretis 1996: 79ff).

1997: 344ff). Normierung und Disziplinierung sind mit Foucault gesprochen nicht repressiv, sondern in erster Instanz als ein produktiver Vorgang der Hervorbringung zu verstehen (vgl. insb. Foucault 1998: 113ff). Die heteronormative Zweigeschlechtlichkeit wird nicht nur durch hegemoniale Strukturen seitens der medialen Alltagskultur aufrecht erhalten oder angefochten, sondern auch durch die Aktivitäten und Handlungen der Rezipienten und Rezipientinnen. »Die Frauen als aktive Rezipientinnen zu sehen, bedeutet jedoch nicht, daß sie damit auch von Haus aus widerständig sind. Sie können sich selbst ganz aktiv an der Aufrechterhaltung der sie unterdrückenden Herrschaftsverhältnisse beteiligen« (Hipfl 1995b: 170). Deshalb ist es nach Hipfl auch wichtig, Interpretations- und Nutzungsweisen dahin zu befragen, ob diese »einer noch besseren Anpassung dienen können« (Hipfl 1995b: 170). Mit ihren eigenen alltäglichen Handlungen ordnen sich die Zuschauenden in Machtstrukturen ein, reproduzieren und verändern diese. Hierbei kommt auch unausgesprochenen Prozessen, nicht-intendierten Praxen und (unbewussten) Fantasien und Wünschen eine wichtige Rolle zu (vgl. z.B. Hipfl 1999a; de Lauretis 1997; de Lauretis 1999). Dies führt zu der Frage nach den Prozessen auf der Produkt- wie auch auf der Rezeptionsebene, die die Rezipierenden dazu veranlassen, sich selbst aktiv mit bestehenden Machtverhältnissen zu verknüpfen, um handlungsfähig zu sein. Für meine Untersuchung stellt sich die Frage, welche Form der Aktivität in den Rezeptionsstudien untersucht wird. Wie werden zentrale Begriffe (z.B. Aktivität, Widerstand, Kreativität, Vergnügen) auf gesellschaftlich-kulturelle Strukturen und Verhältnisse bezogen und hinsichtlich ihrer jeweiligen (gegen-)hegemonialen Effekte analysiert? Wie werden die Interpretations- und Nutzungsweisen des Fernsehens durch die strukturierende Kraft der Medientexte, der gesellschaftlichen Geschlechterdiskurse wie der Geschlechterzugehörigkeit der Zuschauenden beschränkt und ermöglicht?

Dementsprechend kann sich mein Interesse nicht einfach auf ›die Medien‹ im Allgemeinen richten, sondern es konzentriert sich auf das Fernsehen und seine Familienserien im Speziellen. Somit möchte ich die Aufmerksamkeit auf das Spezifische des Fernsehens lenken, wobei ich zwischen der Medialität des Fernsehens und der Genrespezifik unterscheide. Untersucht wird die hegemoniale Arbeitsweise des Mediums hinsichtlich seiner (genre-)spezifischen Darstellungskonventionen und Vorstellungsweisen in ihrer Verwobenheit mit der Geschlechterdifferenz, welche die Möglichkeiten der Aktivität der Zuschauenden einschränken, produzieren und bedingen. Zu diesem Zweck werde ich auch einige Fernsehlektüren in Form von fernsehanalytischen Passagen einbringen,

die weniger eine detaillierte Szenenanalyse liefern, als mehr der Veranschaulichung meiner theoretischen Bestimmungen dienen sollen.

In der vorliegenden Arbeit geht es nicht nur darum, die Geschlechterdifferenz als gesellschaftlich-kulturelles Machtverhältnis im gesamten Prozess des Fernsehens wahrzunehmen, sondern vor allem um weiterführende Forschungsperspektiven einer geschlechterkritischen Fernsehwissenschaft. Somit suche ich nach Blickwinkeln, die quer zu tradierten Herangehensweisen stehen. Ich möchte dafür verschiedene Theoriewerkzeuge, disziplinäre Zugänge und Methoden für die geschlechterorientierte Analyse televisueller Repräsentationen und ihrer Aneignung produktiv machen, ohne mich dabei von den herkömmlichen Disziplinengrenzen beschränken zu lassen.

Es liegt auf der Hand, dass die disziplinäre Verortung die methodischen und theoretischen Herangehensweisen der Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen prägen. So wie auch die impliziten Vorannahmen über das aktive und kreative Publikum, die von der Forschungspraxis beförderten Interessen und Normen sowie die Medienbiographien der Forschenden selbst die wissenschaftlichen Beschreibungen und Erklärungen beeinflussen. In diesem Sinne wird auch zu fragen sein, wie es dazu kommt, dass feministische Stimmen, die einen gesichert geglaubten Ort im Kontext der Serienforschung zu haben schienen, diskursiv ausgeschlossen werden. Angesprochen ist damit auch die Frage nach dem jeweiligen institutionellen und disziplinären Kontext, in dem Wissen produziert wird. In der Studie soll reflektiert werden, wie bestimmte Vorannahmen und disziplinäre Grenzen die Untersuchungen und deren Gegenstände sowie das Wissen über das Fernsehen prägen und welche Rolle dabei der Position der Forschenden zukommt. Somit möchte ich nicht zuletzt den Normen sowie Ein- und Ausschlussmechanismen wissenschaftlicher Praxis nachgehen, die daran beteiligt sind, das Wissen über den performativen Charakter der Geschlechterzugehörigkeit zu verdecken.

Cultural Studies und Gender Studies. Eine theoretisch-methodische Annäherung

In diesem Kapitel werde ich die theoretisch-methodischen Voraussetzungen meiner Studie, die zentralen Begriffe, Kategorien und Grundannahmen sowie den Forschungsstand näher darstellen. Es soll der Weg beschrieben werden, auf dem ich mich während des Forschens bewege. Anders gesagt bestimme ich den theoretisch-methodischen Bezugsrahmen, den ich perspektivisch für eine geschlechterkritische TV-Wissenschaft vorschlage. Der transdisziplinären Perspektive des Forschungsvorhabens und der Komplexität des Themas Rechnung tragend, versuche ich hierfür verschiedene Ansätze und Theorien produktiv zusammenzuführen.

Als Erstes problematisiere ich die Unterscheidung in ›high and popular culture‹ innerhalb der traditionellen Kulturforschung und knüpfe an transdisziplinäre Kulturtheorien an, die keine Dichotomie von Hoch- und Populärkultur reproduzieren. Meine Zielsetzung erfordert es weiter, einen theoretischen Rahmen zu skizzieren, der Fragen nach der Bestimmung des Verhältnisses von Aktivität und Struktur mit gesellschaftlichen Macht- und Herrschaftsverhältnissen, insbesondere Geschlechterverhältnissen und -ideologien, in Verbindung bringt. Dazu schlage ich vor, kritische Modifikationen der Cultural Studies mit den Frauen- und Geschlechterstudien zu verknüpfen.[1] Zu erörtern sind die Anschlussmöglichkeiten und Beziehungen von Theorien und Fragestellungen der Cultural Studies und der Gender Studies bzw. der kritisch-feministischen Forschung. Ergänzt werden diese Überlegungen durch Ansätze der (feministischen) Filmtheorie, die sich unter anderem mit den ideologischen, unbewussten, nicht intendierten Effekten befassen, die im Prozess der Aneignung[2] von Fernsehen respektive Fernsehserien zum Tragen

1 In dieses Kapitel sind einige Überlegungen eines unveröffentlichten Projektantrages eingeflossen, den ich gemeinsam mit Silke Wenk und Karen Ellwanger anlässlich der 2. Sommerakademie des Kollegs ›Kulturwissenschaftliche Geschlechterstudien‹ verfasst habe (vgl. Ellwanger/-Maier/Wenk 2000).

2 Ich gehe von einem weiten Rezeptions- und Aneignungsbegriff aus, der nicht nur eine bestimmte Rezeptions*phase* beschreibt, sondern alle Aktivitäten, Prozesse und Praxen einschließt, die mit der Tätigkeit Fernsehen verbunden sind.

kommen. Insofern nicht jede Beschäftigung mit der Geschlechterdifferenz auch kritisch ist, möchte ich mit der Verwendung dieses Begriffs auf den explizit politischen Impetus sowie die macht- und herrschaftskritische Perspektive meiner Arbeit aufmerksam machen.[3] Auf der methodischen Ebene gehe ich der Frage nach den Auslassungen bestimmter Theorien und Fragestellungen in der Fernseh- und Rezeptionsforschung sowie deren Effekte mit der »symptomatischen Lektüre« (Althusser 1972) und Donna Haraways Begriff des »situierten Wissens« (Haraway 1995) nach. Nicht zuletzt geht es mir in diesem Kapitel darum, meine eigene Perspektive und die Position, von der aus ich spreche, offen zu legen.

Öffnung der Grenzen: Ein prozessualer Kulturbegriff

»Es waren einmal die Massenmedien, sie waren böse, man weiß, und es gab einen Schuldigen. Ferner gab es die Tugendhaften, die ihre Verbrechen anklagten. Und die Kunst (ah, zum Glück), die Alternativen anbot für jene, die nicht Gefangene der Massenmedien sein wollten« (Eco 1987b: 162).

Langzeitfernsehserien erfreuen sich weltweit anhaltender Beliebtheit bei den Zuschauenden. Sie sind seit den 1960/70er Jahren ein wichtiger Teil der bundesdeutschen televisuellen Bilderwelten. Gesendet wurden zu dieser Zeit im deutschen Fernsehen insbesondere Familien- und Alltagsserien (z.B. EIN HERZ UND EINE SEELE; SALTO MORTALE), amerikanische Western-Serien (wie BONANZA; DIE LEUTE VON DER SHILOH-RANCH), Action-Serien (etwa KOBRA, ÜBERNEHMEN SIE oder PERRY MASON) sowie Krimi-Serien (wie TATORT). Mit dem Erfolg von DALLAS[4] und darauf folgend DENVER-CLAN in den 1980er Jahren setzte

3 Mit ›kritisch‹ meine ich nicht speziell eine feministische Ausrichtung auf die Tradition der Kritischen Theorie, wie etwa Christiane Riecke (vgl. Riecke 1998: 46ff), sondern den macht- und herrschaftskritischen Impetus und den Anspruch, Dichotomien aufzubrechen. Zur kritisch-feministischen Forschung im Bereich der Kulturwissenschaften vgl. etwa Lindner u.a. 1989; Lindhoff 1995; Bussmann/Hof 1995; Hoffmann-Curtius/Wenk 1997. Eine sozialwissenschaftlich orientierte Einführung bietet Becker-Schmidt/Knapp 2000. Zur Frauen- und Geschlechterforschung in verschiedenen Wissenschaften vgl. auch Braun/Stephan 2000. Für einen Überblick über die Debatten im Bereich der feministischen Theorie und der Geschlechterforschung siehe Warthenpfuhl 2000 sowie die Beiträge in Waniek/Stoller 2001.

4 Die US-amerikanische Serie DALLAS wurde in über 90 Ländern ausgestrahlt (vgl. Ang 1986: 9). Sie war auch die erste ›Soap-Opera‹-Form, die in

im bundesdeutschen Fernsehen ein Serienboom ein, der die Produktion zahlreicher bundesdeutscher Fernsehserien nach sich zog (vgl. Mikos 1994a: 130). Die Popularität ausländischer Dauerserien beim bundesdeutschen Publikum veranlasste den WDR 1985 dazu, eine in der BRD produzierte Endlosserie auszustrahlen: am 8. Dezember 1985 ging die LINDENSTRASSE erstmals im Ersten Programm (heute Das Erste) auf Sendung.[5] Aufgrund des großen Erfolges der LINDENSTRASSE, einer Weekly-Soap, zogen andere Rundfunkanstalten und Sender mit eigenproduzierten Serien nach. Mittlerweile findet sich eine große Anzahl an deutschsprachigen Langzeitserien im Fernsehen, die täglich ein Millionenpublikum an die kommerziellen oder öffentlich-rechtlichen Sender binden.

Beim Publikum sehr beliebt, ging hierzulande zugleich im wissenschaftlichen Diskurs, ebenso wie in Feuilletonbeiträgen der Zeitungen,[6] eine massive Kritik an den Dauerserien einher.[7] Die pessimistische Einstellung gegenüber dem Fernsehen und seinen Serien ist unter anderem in der weit verbreiteten Trennung in ›Unterhaltung‹ einerseits und ›Kunst‹ bzw. ›Information‹ andererseits begründet, weshalb die LINDENSTRASSE oft als minderwertige Unterhaltung oder ästhetisch schlecht gemachtes Produkt beurteilt wurde (vgl. z.B. Bachmüller 1986a; Bachmüller 1986b).[8] Eine derartige Kritik ist auch heute noch zu hören: Peter

---

der BRD mit anhaltendem Erfolg über viele Jahre hinweg gesendet wurde (vgl. Schneider 1992: 97).

5 Zur Geschichte der bundesdeutschen Fernsehserie sowie die Einordnung der LINDENSTRASSE in diese Tradition vgl. Mikos 1987a; Frey-Vor 1990; Frey-Vor 1992, Frey-Vor 1994; Frey-Vor 1996: 17ff; Giesenfeld/Prugger 1994; Bleicher 1995.

6 Zur journalistischen Berichterstattung über die Lindenstrasse vgl. Volpers 1993.

7 Die Kritische Theorie hatte und hat in der bundesdeutschen Auseinandersetzung um ›Massenmedien und Manipulation‹ einen bedeutenden Einfluss. In den 1970er Jahren wurde in der BRD auf dieser Theorie aufbauend verschiedene Ansätze zu einer kritischen Analyse der Massenmedien und –kommunikation entwickelt. Der Band von Thomas Heinze bietet einen guten Überblick über die Kulturtheorien der Kritischen Theorie, die er hinsichtlich technologischer Veränderungen modifiziert (vgl. Heinze 1990). Standen hier oft ökonomische Verhältnisse im Mittelpunkt, finden sich in der aktuellen Fernsehforschung hingegen wenige Studien, die sich mit den Produktionsverhältnissen auseinander setzen. Der medien- und kommunikationswissenschaftliche Schwerpunkt liegt heut vor allem auf der Seite der Texte und der Rezeption.

8 In einer frühen Fernsehkritik sieht Knut Hickethier dagegen in den Inszenierungsweisen, die oft als ungenügend und mangelhaft beschrieben wurden (wie die Dialoge, die Ausleuchtung etc.), ein nach vorne gewendetes Moment: Er liest sie als kritisches Zitat auf die US-amerikanische Serienflut (vgl. Hickethier 1986: 4).

Moritz hat Mitte der 1990er Jahre in einer Monographie über die LINDENSTRASSE geschrieben, das Fernsehen präsentiere anspruchslose Unterhaltung, deren Inhalte ›dämlich‹ seien (vgl. Moritz 1996a: 15), »serielle Plapperei« (Moritz 1996a: 208) eben, die sich nicht für eine kritische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen und politischen Themen eigne.[9] Dies begründet der Autor unter anderem damit, dass die Serie reine Unterhaltung liefere, die oberflächlich bleibe, ohne detaillierte Informationen zu liefern. Eine Bestimmung des Begriffs ›Unterhaltung‹ wird dabei vernachlässigt,[10] das Interesse an der wissenschaftlichen Auseinandersetzung scheint eher durch das hervorgerufen, was man ideologisch mit dem Genre verbindet: ›Unterhaltungsangebote‹ wie die LINDENSTRASSE gelten als minderwertig, ihre Zuschauenden werden mitunter als ›ungebildet‹ beschrieben. Einem aufklärerischen Gestus folgend wird der klassische Dualismus von Unterhaltung und Information reproduziert. Dies liest sich etwa so: »Aufklärung wäre, zu den Ursachen vorzudringen – auch und gerade um den Preis, daß die Menschen sich weniger gut unterhalten fühlten und sich von liebgewonnenen simplen Einstellungen und Haltungen verabschieden müßten« (Moritz 1996a: 207f; siehe auch Moritz 1996b: 24). Kritische und subversive Aspekte finden sich diesem Denken zufolge nur in Artefakten der ›hohen Kultur‹. Die Hierarchisierung betrifft aber auch die Gegenstände des Faches; wenn man von ›reiner Information‹ (etwa bezogen auf Nachrichten) spricht, wird die ›unseriöse‹ Unterhaltung als minderwertiges Angebot ausgeschlossen.[11] Dies drückt sich auch in einer Wortprägung

9 Anders sieht dies Andreas Dörner. Er beschreibt in seiner Auseinandersetzung mit der Verflechtung von Politik und Unterhaltung vier Ebenen, auf denen eine Serie wie die LINDENSTRASSE politische Themen verhandelt: die Figurenebene, die Ebene der Themen und der Handlungsverläufe, die Ebene der Wahrnehmungsmuster und der Konstellationen (vgl. Dörner 2001: 167ff).

10 Moritz stellt in seiner Schlussfolgerung den prioritären Status der Unterhaltungsfunktion heraus, wobei unklar bleibt, was ›Unterhaltung‹ überhaupt meint. Unterhaltung wird als Gegensatz von Information konstruiert, die keine Anstrengung erfordere und kritischer Aufklärung im Wege stehe. Zum Unterhaltungsbegriff vgl. z.B. Dehm 1984; Maletzke 1987.

11 Elisabeth Klaus hat neben anderen gezeigt, wie über Zuschreibungen von Männlichkeit und Weiblichkeit bestimmte mediale Angebote auf- und abgewertet werden (vgl. hierzu insb. Klaus 1998: 51ff und 390ff). Hinzuzufügen ist, dass auf diese Weise nicht nur unterschiedliche kulturelle Praktiken hierarchisch angeordnet werden, sondern entlang geschlechtlicher Setzungen und Vorannahmen in der wissenschaftlichen Schreibpraxis und/oder der empirischen Erhebungssituation dichotome und heteronormative Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit fortgeschrieben werden. Zuschreibungen, die konstitutiv sind für die Herstellung der Zweigeschlechtlichkeit.

wie ›Infotainment‹ aus, entsprechend der Ideologie, das Moment der Information werde durch den Unterhaltungsanspruch banalisiert. Befunde aus der Rezeptionsforschung legen dagegen die Vermutung nahe, dass viele Zuschauende unterhaltungsorientierte Formate durchaus schätzen, diese aber häufig zur Orientierung oder zur Information genutzt werden (vgl. z.B. Dehm 1984).

Indem kulturelle Formen wie die LINDENSTRASSE nicht systematisch untersucht werden, werden die Interessen, Gebrauchsweisen und spezifischen Nutzungsmotive der Zuschauenden bereits von vorneherein für unerheblich erklärt. Zu diesem Denken schreibt Umberto Eco bereits in den sechziger Jahren: »Man kann sich nun allerdings des Eindrucks schwer erwehren [...], daß viele Kritiker und Verächter der Populärkultur sich in ihren Meinungen fest eingerichtet haben; daß ihr Unmut und ihre Abweisungen an einem Vor-Bild geschult sind, das (bewußt oder unbewußt) auf Klassenmerkmale gestützt ist« (Eco 1994: 41). Solche von Eco beschriebenen Positionen weigern sich, unterhaltungsorientierte Angebote als produktive, sinnstiftende Tätigkeit zu analysieren. Schon gar nicht scheint es nötig, den spezifischen Rezeptionspraxen der sozial verorteten Zuschauenden unter konkreten Bedingungen nachzugehen, um etwas über deren Wünsche und Bedeutungszuschreibungen in Erfahrung zu bringen.

Für meine Untersuchung ist ein hierarchischer beziehungsweise ideologisch besetzter Kulturbegriff unbrauchbar. Gesucht ist eine Kulturtheorie, in der die Grenzen zwischen ›hoher‹ und ›niederer‹ Kultur aufgehoben sind. In der Semiotik und in der Literaturwissenschaft arbeiten einige Autorinnen und Autoren seit längerem daran, die Untersuchungen und Theorien der populären Kultur oder der ›hohen‹ Kultur sowie deren Interpretation mit unterschiedlichen methodischen Herangehensweisen zu durchqueren (z.B. Barthes 1964). Umberto Eco etwa holte sich bei seiner Arbeit für das italienische Radio und Fernsehen sowie in der populären Literatur viele Anregungen für seine Analysen der avancierten Kunst (vgl. Eco 1994). Die Semiotik wiederum stellte für ihn nicht nur einen Zugang zum Poetischen und Künstlerischen dar, sondern er nutzte sie auch als methodisches Instrumentarium für die Analyse des Fernsehens, von Comics oder James-Bond-Romanen (vgl. Franz 1989: 472).

Innerhalb der britischen Cultural Studies, wie sie sich in den 1960er Jahren am ›Centre for Contemporary Cultural Studies‹ (CCCS) in Birmingham zu formieren begonnen haben, ging es um eine radikale Umdeutung des Verständnisses von Kultur als »the best that has been thought and said in the world« (Arnold 1960: 6), wie es etwa von Matthew Arnold vertreten wird. Der ›weite Kulturbegriff‹ der Cultural Studies meint nicht mehr nur Kunst und künstlerische Produktion, son-

dern setzt sich mit kulturellen Praktiken, kulturellen Formen und Institutionen in der gesamten Breite der Kultur auseinander. Kultur ist vielmehr ein dynamischer und andauernder Prozess; zugleich Produkt und Prozess einer alltäglichen sozialen Praxis. Den Cultural Studies zufolge werden populäre Medienprodukte und der Umgang mit ebendiesen nicht von vorneherein als ›negativ‹ und affirmativ betrachtet, wie dies etwa Moritz tut, wenn er der LINDENSTRASSE »Verdummungspotential« (Moritz 1995: 110) unterstellt. Anlehnend an die Arbeiten von Umberto Eco und/oder den Cultural-Studies-Approach finden sich schon Ende der 1980er Jahre einige Veröffentlichungen zur LINDENSTRASSE, die Dauerserien als ein ästhetisches Produkt wahrnehmen und die Geschichte, die Themen und Erzählstrategien analytisch betrachten (vgl. insb. Mieth 1986; Mikos 1987a; Mikos 1987b; Mikos 1988; Frey-Vor 1990).

Für mein Vorhaben bieten sich die Cultural Studies besonders an, unter anderem, da sie sich bereits seit langer Zeit intensiv mit Fragen der *televisuellen* Bedeutungsproduktion auseinander setzen. Gegenstand der Cultural Studies waren in ihren Anfängen zunächst die britische Jugend-Subkultur, die Arbeiterklasse, das Erziehungs- und Schulbildungssystem. Erst später kamen andere Aspekte wie die Geschlechterverhältnisse, kulturelle Identität und Differenz, Rassismus und auch die im bundesdeutschen Kontext viel beachteten Medienstudien hinzu.[12] Vielen der kritischen Untersuchungen im Rahmen der Cultural Studies lag und liegt noch immer eine Bestimmung von Kultur zugrunde, die sich auf die marxistische Dialektik von Handlung und Struktur[13] bezieht: »Die Menschen machen ihre eigene Geschichte, aber sie machen sie nicht aus freien Stücken, nicht unter selbstgewählten, sondern unter unmittelbar vorgefundenen, gegebenen und überlieferten Umständen« (Marx-Engels Werke 8: 115). Hier setzt die vorliegende Arbeit ein: Beim Insistieren darauf, dass wir mediale Alltagkulturen aktiv formen und von ihnen geformt werden. John Clarke, Stuart Hall, Tony Jefferson und Brian Roberts beschreiben diese Kulturauffassung im Rahmen der Arbeiter- und Jugendstudien des CCCS Kultur folgendermaßen: »Eine Kultur enthält ›die Landkarten der Bedeutung‹, welche die Dinge für ihre Mitglieder verstehbar machen. Diese ›Landkarten der Bedeutung‹ trägt man nicht einfach im Kopf mit sich herum: sie sind in den Formen der gesellschaftlichen Organisationen und Beziehungen objektiviert, durch die das Individuum zu einem ›gesellschaftlichen Individuum‹ wird. Kultur ist die Art, wie die sozialen Beziehungen einer Gruppe strukturiert und geformt

12 Zur Entwicklung der Cultural Studies und ihrer Rezeption in der BRD siehe etwa Bromley 1999; Engelmann 1999b; Lutter/Reisenleitner 1999; Resch 1999: 94ff; Göttlich/Winter 2000; Gray 2001; Hepp/Winter 2003b.

13 Vgl. hierzu etwa Clarke u.a. 1979: 42; Hall 1999b: 129.

sind; aber sie ist auch die Art, wie diese Formen erfahren, verstanden und interpretiert werden. Ein gesellschaftliches Individuum, das in ein bestimmtes System von Institutionen und Beziehungen hineingeboren wird, wird gleichzeitig auch in eine bestimmte Konfiguration von Bedeutungen hineingeboren, welche ihm Zugang zu einer Kultur verschaffen und es in dieser lokalisieren [...]. Männer und Frauen werden daher durch Gesellschaft, Kultur und Geschichte geformt und formen sich selbst. So bilden die bestehenden kulturellen Muster eine Art historisches Reservoir – ein vorab konstituiertes ›Feld der Möglichkeiten‹ –, das die Gruppen aufgreifen, transformieren und weiterentwickeln. Jede Gruppe macht irgendetwas aus ihren Ausgangsbedingungen, und durch dieses ›Machen‹, durch diese Praxis wird Kultur reproduziert und vermittelt. Aber diese Praxis findet nur in dem gegebenen Feld der Möglichkeiten und Zwänge statt« (Clarke u.a. 1979: 41 und 42, Herv. T.M.).

Ich habe diese Kulturdefinition ausführlich zitiert, weil sie die Dynamik von struktureller Macht und von individueller Handlungsmacht treffend beschreibt. Vereinfachend ließe sich hieraus folgern, eine feministische Betrachtung des Fernsehens stellt die Frage nach der Geschlechterdifferenz auf zwei Ebenen: Wie Frauen sich nach dem Fernsehen formen, wie Frauen sich in televisuellen Repräsentationen wiederfinden.[14] Diese Perspektive hat sich in der neueren medienwissenschaftlichen Geschlechterforschung weiter ausdifferenziert,[15] wie noch zu zeigen sein wird.

An dieser Stelle möchte ich eine Bemerkung zu einem terminologischen Problem der Medienstudien der Cultural Studies einfügen. Douglas

14 Anne Hole hat folgende Bereiche der feministischen Fernsehforschung für den englischsprachigen Kontext beschrieben: »1. Women on television: images of women in television output, activism around ›positive‹ role models, discussion of stereotyping and representation of femininity, race and sexuality. 2. Women in television: women as producers of television texts (writers, performers, directors, and so on), questions about status, power and the division of labour within television production. 3. Television for women: ›feminine‹ genres such as soap opera. 4. Women watching television: female television spectatorship, women as consumers of television, and the operation of media technology in the home. 5. Women, race and sexuality: all the above as they apply specifically to women of colour or non-heterosexual women« (Hole 2000: 281f).

15 Für einen Überblick über die neueren theoretischen und empirischen Entwicklungen der feministischen Medienforschung siehe bei Angerer/Dorer 1994b; Klaus 1998; Cornelißen 1998; Braun 2000; Hole 2000; Klaus/Röser/Wischermann 2001; Dorer 2002a; Dorer 2002b sowie die Beiträge zum Fernsehen in den Sammelbänden von Angerer/Dorer 1994a; Dorer/Geiger 2002a; Bernold/Braidt/Preschl 2004 sowie auch Hipf/Klaus/Scheer 2004. Eine aktuelle Bibliographie der Arbeiten der bundesdeutschen feministischen Kommunikationswissenschaft findet sich bei Klaus/Saure 2001.

Kellner hat anlehnend an Raymond Williams und andere argumentiert, die Begriffe *Massen*kommunikation, *Massen*kultur, *Massen*medien würden überholte kulturpessimistische Assoziationen wecken, zudem sei das Konzept der Massenkultur verkürzt, weil es kulturelle Widersprüche verschleiert sowie oppositionelle Praktiken und subkulturelle Gruppen unsichtbar mache (vgl. Kellner 1999: 350). Er meint darüber hinaus weiter, auch der insbesondere innerhalb der Cultural Studies eingeführte Begriff ›Populärkultur‹ sei zurückzuweisen. Suggeriere er doch erstens, dass die Kultur von ›den Leuten‹[16] selbst ausgehe, und zweitens verdecke er die hierarchische Struktur dieser Kultur. »Der Begriff ›populär‹ ist in Lateinamerika (und anderswo) lange Zeit für die Beschreibung einer oppositionellen, der hegemonialen Kultur entgegengesetzten Kunst verwendet worden, die von den Leuten selbst und für sie selbst produziert wird. Unter ›populären Kräften‹ werden hier Gruppen verstanden, die gegen Herrschaft und Unterdrückung kämpfen, während ›Populärkultur‹ eine Kultur meint, die von Leuten durch ihre kulturellen Praktiken gestaltet wird, in denen sie ihre Erfahrung und ihre Hoffnungen artikulieren« (Kellner 1999: 350). Dagegen würde das Konzept der Populärkultur in den USA in liberalen wie sogar in konservativen Kreisen ›gefeiert‹. Es stellt somit einen unkritischen Zugang zu kulturellen Praxen dar.

Aus diesen Gründen schlägt Kellner vor, auf ideologische Label wie ›Masse‹ oder ›populär‹ zu verzichten, anstelle dessen von Medienkultur zu sprechen (vgl. Kellner 1999: 351). Für meine Zwecke erscheint der Begriff der Medienkultur auf den ersten Blick nützlich, weil er darauf aufmerksam macht, dass Kultur nicht ohne Medien denkbar ist und umgekehrt, die Medien nicht losgelöst von Kultur zu betrachten sind. Ien Ang meint, anders als in der traditionellen Publizistik- und Kommunikationswissenschaft[17], die dazu tendiere, die ›Massenmedien‹ von gesellschaftlichen und kulturellen Aspekten abzuspalten, versuchen die Cultural Studies, mediale Diskurse und Prozesse als einen konstitutiven Teil von Kultur in kapitalistischen Gesellschaftsformen zu theoretisieren (vgl. Ang 1999b: 11). Allerdings schlage ich vor, von medialen Kulturen oder medialen Alltagskulturen zu sprechen, um den Begriff prozessual zu halten. Ich halte es für wichtig, stärker zwischen unterschiedlichen medialen Alltagskulturen zu differenzieren, um auf diese Weise die Besonder-

16 ›The people‹ wird innerhalb der Cultural Studies unterschiedlich verwendet, jedoch zumeist im Sinne der Unterdrückten, Beherrschten, Unterworfenen, die keinen direkten Zugang zu den Institutionen haben, also dem kapitalistischen Machtapparat (›power block‹) (vgl. Fiske 1987: 24).

17 Vgl. zum Verhältnis der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft zur Medienwissenschaft z.B. Schäfer 2000, aber auch die Gedanken von Ludes und Schütte zu einer integrierten Medien- und Kommunikationswissenschaft (Ludes/Schütte 1997).

heit des jeweiligen Mediums und der jeweiligen kulturellen Praktiken stärker im Blick zu behalten. Zu überdenken ist immer auch, wie ich noch genauer anhand des Fernsehens zeigen werde, wie verschiedene mediale Alltagskulturen unterschiedliche Zuschauerschaften her- bzw. aufstellen. Die Rede von ›der Populärkultur‹ und ›der Massenkultur‹ hat dieses Spezifische des Mediums meines Erachtens bisher allzu oft verdeckt.

Wendepunkte – Verbindungsstränge – Anknüpfungspunkte

›Pessimismus des Gedankens, Optimismus des Bestrebens‹

Von entscheidender Bedeutung für meine Arbeit ist das Verständnis, dass alle Bereiche des Fernsehens immer in Zusammenhang, in Wechselwirkung mit politischer, ökonomischer und gesellschaftlicher Macht stehen. Alle televisuellen Kulturen sind somit historisch, gesellschaftlich, politisch spezifisch – und damit eben auch veränderbar. Dies ist eine explizit politische Orientierung, wie sie die britischen Cultural Studies mit der kritischen Genderforschung verbindet. Begründet auf einem Verständnis von Theoriebildung als politische Intervention hat Hall theoretische Arbeit mit Antonio Gramsci als »Pessimismus des Gedankens, Optimismus des Bestrebens« (Hall 1999b: 129; auch Hall 2000: 41) definiert. Er spricht damit das Spannungsfeld an, in dem sich auch meine Forschungstätigkeit bewegt: dem Interesse, die herrschaftsmächtigen, gewaltförmigen Stabilisierungsmechanismen der medialen Herstellung und Annahme von Geschlecht zu verstehen sowie dem Wunsch, eben die damit verstrickte binäre Zweigeschlechtlichkeit und Heteronormativität zu verändern.

Gender Studies und Cultural Studies waren und sind von den historischen, politischen und sozialen Ereignissen ihrer Zeit geprägt, so wie auch beide sich in wechselseitiger Verbindung zu sozialen Bewegungen entwickelt haben. Die Cultural Studies entstanden in Großbritannien als pädagogisch-politisches Projekt, in den USA wurden sie als wissenschaftliche Disziplin eingeführt. Für Stuart Hall sind die Cultural Studies entstanden, um den kulturellen und gesellschaftlichen Wandel der britischen Nachkriegsgesellschaft zu beschreiben und zu begreifen (vgl. Hall 2000: 34ff). Politisches und pädagogisches Ziel war zunächst eine Aufwertung der britischen Arbeiter- und Jugendkultur, später auch von kulturellen Praktiken wie etwa dem Fernsehen. In *Was sind eigentlich*

Cultural Studies beschreibt Richard Johnson drei ›Hauptprämissen‹, welche seines Erachtens die British Cultural Studies auszeichnen: »Die erste [Prämisse] besagt, daß kulturelle Prozesse eng mit gesellschaftlichen Verhältnissen zusammenhängen. Dazu zählen vor allem Klassenverhältnisse und -formationen, geschlechtsspezifisch und ethnisch bestimmte Strukturen sowie bestimmte Altersgruppen, die in Formen der Abhängigkeit und Unterdrückung leben. Die zweite besagt, daß Kultur Machtstrukturen einschließt und im Hinblick auf die Fähigkeiten von Individuen und gesellschaftlichen Gruppen, ihre Bedürfnisse zu definieren und zu verwirklichen, zur Produktion asymmetrischer Verhältnisse beiträgt. Aus diesen beiden Prämissen ergibt sich die dritte, die besagt, daß Kultur kein autonomes, aber auch kein von außen determiniertes Feld, sondern ein Bereich gesellschaftlicher Kämpfe und Differenzen ist« (Johnson 1999: 141f).

Erstaunlicherweise waren die Cultural Studies trotz dieses dezidiert herrschaftskritischen Anspruchs lange Zeit blind gegenüber Fragen nach der Geschlechterdifferenz. Feministische Wissenschaftlerinnen widersetzten sich am CCCS der Ausblendung von ›Geschlecht‹ in den damaligen Jugendstudien und gründeten 1974 die Women's Studies Group (vgl. Women's Studies Group 1978: insb. 11ff). Angela McRobbie und Jane Garber etwa befassten sich speziell mit Mädchen und jungen Frauen in Subkulturen (etwa im Punk Rock) und formulierten dabei eine feministische Kritik an den von Wissenschaftlern geschriebenen Theorien über Subkultur, die sich bisher nur mit jungen Männern beschäftigt hatten (vgl. McRobbie/Garber 1979). Retrospektiv beschreibt Angela McRobbie ihre wissenschaftliche Arbeit als wütende Attacke gegen bestimmte Autoren wie Paul Willis und Dick Hebdige, die in ihren Untersuchungen über jugendliche Subkulturen die Problematik der Geschlechterdifferenz ignorierten (vgl. McRobbie/Schmitz 1999: 221).[18] Über die Herausforderung, die die Frage nach der Bedeutung des Geschlechts in den Cultural Studies darstellt, schreibt Hall rückblickend auf die britische Situation der siebziger Jahre: »Als Diebin in der Nacht ist er [der Feminismus, T.M.] eingebrochen; unterbrach die Arbeit; machte unziemliche Geräusche, eignete sich die Zeit an und kletterte auf den Tisch der Cultural Studies. Der Titel des Bandes, in dem die Früchte dieses nächtlichen Überfalls zuerst vorgestellt wurden, ist bezeichnend: *Frauen*

18 So zum Beispiel in Paul Willis *Spaß am Widerstand. Gegenkultur in der Arbeiterschule*, wo er das Widerstandsverhalten der (männlichen) ›lads‹ mit den nicht-intendierten Folgen dieses Handelns in Beziehung setzt (vgl. Willis 1979), oder in John Clarks Untersuchung über die linke Skin-Bewegung in Großbritannien, die er als Versuch liest, über den ›mob‹ die traditionelle Arbeitergemeinschaft als Ersatz für ihren Niedergang wiederzubeleben (vgl. Clarke 1979).

ergreifen das Wort (Women take issue): denn sie griffen sich die Jahrespublikationen und sie entfesselten einen Streit« (Hall 2000: 43, Herv. im Orig.). Die Frage nach den Geschlechterverhältnissen und -ideologien hat die britischen (und später auch die US-amerikanischen) Cultural Studies seit den siebziger Jahren entscheidend mitbestimmt.

Im Zusammenhang mit dem Feminismus als wichtiger theoretischer und politischer Intervention in das Forschungsfeld muss auch die zu dieser Zeit enorm ansteigende (zumeist feministische) Auseinandersetzung mit dem Genre der ›Soap Opera‹[19] gesehen werden. Bei der Dauerserie handelt es sich um ein viel erforschtes Genre, wie etwa der gute kritische Forschungsüberblick bei Elisabeth Klaus zeigt (vgl. Klaus 1998: insb. 321ff). 1987 widmete sogar die Zeitschrift *Frauen und Film*, in der themenbedingt vergleichsweise wenig Beiträge zum Fernsehen erscheinen, dem Thema Dauerserie ein Schwerpunktheft (vgl. darin die Beiträge von Warth 1987; Seiter 1987; Modleski 1987; Feuer 1987). In der frühen *textanalytischen* ›Soap-Opera‹-Forschung wurde nach den möglichen Positionen für die Zuschauerinnen gefragt, die durch genrespezifische Erzähl- und Darstellungsweisen konstruiert werden (vgl. z.B. Modleski 1982). Andere Studien haben den Zusammenhang zwischen den Strukturen der täglich ausgestrahlten Dauerserien und dem häuslichen Arbeitsalltag von ›Hausfrauen‹ herausgearbeitet (vgl. insb. Warth 1987; Modleski 1987; Seiter 1987) und/oder in Ethnographien des Publikums untersucht, wie dieses von Frauen viel genutzte Genre interpretiert, mit Bedeutung versehen und aus ihm vielfältiges Vergnügen gezogen wird (vgl. z.B. Ang 1986; Seiter u.a. 1994). Die vorliegenden Studien lokalisieren dieses Vergnügen von Frauen an Serien unterschiedlich, weshalb Elisabeth Klaus die diesbezüglichen Befunde systematisiert hat und zwischen dem formalen, inhaltlichen, fantasievollen, kommunikativen und realistischen Vergnügen analytisch unterscheidet (vgl. Klaus 1998: 338ff). Vergleichsweise wenig neuere Forschung besteht zu Fragen der medialen Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit in Serien und zu den Geschlechterpraxen[20], die beim Fernsehen bedeutsam werden.

19 Ich spreche aufgrund der vergeschlechtlichten Konnotationen des Begriffs der ›Soap Opera‹ im Folgenden von Dauerserien oder Langzeitserien, wenn ich die LINDENSTRASSE, DALLAS oder andere Medienprodukte dieses Genres bezeichne. Bezogen auf die wissenschaftliche Praxis spreche ich jedoch zugunsten der diskursiven Einordnung von der ›Soap Opera‹-Forschung.

20 Der Begriff der Geschlechterpraxen meint nicht nur sexuelle Praxen, sondern alle sozialen Interaktionen, in denen die Geschlechterzugehörigkeit bedeutend ist (vgl. Ernst 2002: 34). In einer philosophischen Reflexion des Geschlechterbegriffs fordert Waltraud Ernst dazu auf, die vielfältigen Bedeutungen von Geschlecht in Medienanalysen zu berücksichtigen. Sie schlägt vor, die Kategorie Geschlecht in Geschlechteridentitäten, Ge-

Hinter den unterschiedlichen Gegenstandsfeldern (Trivialisierung von Frauen, Geschlechterdifferenzen im Medienhandeln, Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit) stehen differierende theoretische Erklärungskonzepte für die Kategorie ›Gender‹, die Elisabeth Klaus unter dem Gleichheitsansatz, Differenzansatz und Dekonstruktivismus für die Medien- und Kommunikationswissenschaft systematisiert hat (vgl. Klaus 1998: 25ff; Klaus 2001a: 23ff).[21] Die unterschiedlichen theoretischen Ansätze haben immer auch Auswirkungen auf die Analyse des Zusammenhangs von ›Gender und Fernsehen‹. Der *Gleichheitsansatz* gehe vom bürgerlichen Subjekt aus, Macht erscheint hier vor allem als überkommene Ungleichheit, die den Individuen Rollen zuweist, die der Verwirklichung des Freiheits- und Gleichheitsversprechens entgegenstehen. Er beschäftigte sich vor allem mit dem Frauenbild des Fernsehens, – eine Forschungstradition, die ihren Ausgangspunkt in der sogenannten Küchenhoff-Studie nahm (vgl. Küchenhoff u.a. 1975). Der Fokus liegt dabei auf dem Auslöschen und Trivialisieren von Frauen durch mediale Diskurse, sie werden als Opfer des patriarchalen Mediensystems gesehen (bezogen auf die LINDENSTRASSE vgl. Externbrink 1992). Im *Differenzansatz*, der die gesellschaftlichen Strukturen in den Mittelpunkt der Analyse stellt, liegt der Fokus auf den differenten Lebenswelten von Frauen und Männern. Die Geschlechterdifferenz werde nicht auf »differente Rollenvorgaben zurückgeführt, sondern hat die Gestalt von sozialen Verhältnissen angenommen« (Klaus 2001a: 24). Es werden insbesondere Geschlechterdifferenzen im Medienhandeln untersucht, wobei in diesem Konzept Macht den Subjekten äußerlich ist (für die LINDENSTRASSE vgl. Frey-Vor 1995; Frielingsdorf 1996). Dies ändere sich erst mit den *dekonstruktivistischen Ansätzen*, bei denen der Fokus Klaus zufolge auf der kulturellen Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit liege, der es erlaubt, die medialen Konstruktionen von Geschlecht sowie die alltäglichen, kontextgebundenen Geschlechterpraxen zu erforschen. Macht werde hier als eine strukturelle und zugleich den Subjekten innerliche Kraft konzipiert.[22] Ausgehend von meiner Ausgangsfrage verorte ich meine Arbeit

schlechterpraxen, Geschlechterkörper und Geschlechterstrukturen zu differenzieren sowie diese »Multidimensionalität von Geschlecht« (Ernst 2002: 34) in der Forschungspraxis zu berücksichtigen.

21 Anknüpfend an die anglo-amerikanische Forschung haben Marie-Luise Angerer und Johanna Dorer eine ähnliche Systematisierung vorgeschlagen, wobei sie eine Einteilung entlang der politischen Konzepte des liberalen Feminismus, des radikalen Feminismus und des sozialistischen bzw. marxistischen Feminismus vornehmen (vgl. Angerer/Dorer 1994b: 16ff).

22 Dieses Denken beruht auf der Bedingung, Identitäten als einen unabgeschlossenen Prozess und kein Sein zu bestimmen (vgl. z.B. Butler 1991; Butler 1995; Hall 1994; Hall 1999c).

theoretisch im letztgenannten Forschungsfeld, worauf ich noch zurückkommen werde.

Trotz aller Unterschiede ist den Ansätzen die Annahme gemein, dass die Kategorie ›Gender‹ ein konstitutiver Bestandteil aller medialen Alltagskulturen ist. Die Geschlechterdifferenz strukturiert die Produktionsverhältnisse und die Texte ebenso wie ihre Aneignung durch die Rezipierenden, weshalb Geschlechterverhältnisse und -ideologien in jedem der Untersuchungsfelder der Medienforschung grundsätzlich wirksam sind (vgl. Dorer/Geiger 2002b: 11).

Die Rezeption der Cultural Studies im deutschsprachigen Raum

An deutschen Universitäten war die Bezugnahme auf die im angelsächsischen Sprachraum sich etablierenden Cultural Studies bis in die 1990er Jahre eher zurückhaltend.[23] Zwar trafen sie in den 1970er Jahren in einigen Bereichen der Kulturwissenschaft auf Entwicklungen, die in Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus zu einem Perspektivenwechsel vor allem in der Volkskunde geführt hatten (z.B. die Umbenennung des Tübinger Ludwig-Uhland-Instituts von ›Volkskunde‹ in ›Empirische Kulturwissenschaft‹ 1971), so war jedoch eine (explizite) Bezugnahme auf die im angelsächsischen Sprachraum sich etablierenden Cultural Studies und ihre methodischen Paradigmen an deutschen Universitäten eher eine Randerscheinung. Die Rezeption verlief thematisch selektiv (vgl. hierzu z.B. Mikos 1999: 162ff), Diskussionen über die möglichen Herausforderungen der Cultural Studies an die Disziplinen der Kultur- und Geisteswissenschaften fanden vor allem außerhalb der Universitäten statt. Eine Vorreiterrolle in den kulturwissenschaftlichen und -theoretischen Diskursen nahmen dabei seit den siebziger Jahren Zeitschriften wie ÄSTHETIK & KOMMUNIKATION oder DAS ARGUMENT ein, die zumeist englischsprachige Cultural-Studies-Beiträge publizierten und übersetzten und so entscheidende erste Anstöße zu einer breiteren Rezeption gaben (siehe exemplarisch zur Cultural Studies Rezeption in SPEX: Hinz 1999). In den neunziger Jahren nahmen an deutschen Univer-

23 Für die erschwerte Rezeption wird in der Forschungsliteratur unter anderem die Struktur des deutschen Hochschulsystems angeführt, das auf disziplinäre Spezialisierung und Vertiefung ausgerichtet ist (vgl. Göttlich/Winter 1999: 30ff), die stark an der Kritischen Theorie ausgerichtete kulturwissenschaftliche Tradition in der BRD (vgl. Mikos 1999: 161), der Umstand, dass weder die für die Entstehung der Cultural Studies entscheidenden britischen Erfahrungen von Klassenstruktur noch die amerikanischen Erfahrungen der ›Populärkultur‹ für die BRD anzuwenden sind (vgl. Mikos 1999: 162).

sitäten verschiedene Disziplinen wie Soziologie, Anthropologie, Geschichte, Publizistik, Literatur-, Medien- und Kommunikationswissenschaft oder die Frauen- und Geschlechterforschung vermehrt und explizit Bezug auf die Cultural Studies. Zeichnet sich im bundesdeutschen Kontext in den späten 1980er und den 1990er Jahren ein verstärktes Interesse der Medien- und Kommunikationswissenschaft an den Cultural Studies ab, so erfolgte ihre Aufnahme innerhalb der Kunstgeschichte eher zurückhaltend.[24] Die aktuelle Praxis und Theoriediskussion zentriert sich deshalb vornehmlich auf die Analyse der medialen Alltagskulturen: vom Fernsehen bis zur Tageszeitung, von der Werbung bis zum Internet. Dies drückt sich auch in einer bis heute anhaltenden strikten, jedoch in der Wissenschaft kaum reflektierten Trennung in Untersuchungen und Theorien der medialen Alltagskultur einerseits und der ›hohen‹ Kultur andererseits aus. Ich möchte in meiner Arbeit nachspüren, inwieweit eine Durchquerung dieser Trennung eine Herausforderung und Chance für die Geschlechterforschung und die Fernsehforschung darstellt.

Um das Fernsehen und seine Aneignung durch die Zuschauenden zu untersuchen, beziehen sich immer mehr deutschsprachige Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen auf das Projekt der Cultural Studies. Dies schlägt sich auch in einigen Veröffentlichungen zur LINDENSTRASSE nieder (vgl. insb. Hepp 1998; Jurga 1999a). Auffällig ist, dass in bestimmten Teilen der bundesdeutschen Diskussion jene Positionen marginalisiert werden, die einen sicher geglaubten Ort im Feld der Cultural Studies zu haben glaubten:[25] Geschlechterfragen werden in den

24 Durchquerungen zwischen Theorien und Untersuchungen der ›Hoch- und Populärkultur‹ finden sich in der feministischen Kunstwissenschaft: z.B. Hoffmann-Curtius 1997; Hoffmann-Curtius 1999; Wenk 1999; Schrödl 2004. Siehe aber auch Resch 1999; Holert 1999 sowie die Beiträge in Texte zur Kunst 1999.

25 Stuart Hall schreibt: »Es gab mindestens zwei Unterbrechungen der Arbeit des Centre for Contemporary Cultural Studies: Die erste geschah durch den Feminismus, die zweite durch Fragen der ›Rasse‹« (Hall 2000: 42). In einem Interview hat Stuart Hall darauf hingewiesen, er habe diese beiden Interventionen hervorgehoben, da sie es waren, die einen Bruch mit dem Begriff Klasse als bis dahin wichtigste Artikulation von Macht und Kultur vollzogen habe. Es gab aber weitere wichtige Störmomente, etwa den Strukturalismus und die Semiotik (vgl. Hall/Höller 1999: 100f). Im deutschsprachigen Kontext weist Nora Räthzel auf das Übersehen und Übergehen von Arbeiten und Übersetzungen hin, die sich mit Fragen nach Rassismus im Alltag auseinander setzen (vgl. Räthzel 2000: 6f). Hierzu zählen etwa die im Argument Verlag herausgegebenen ›Ausgewählten Schriften‹ von Stuart Hall. Vgl. auch Kalpaka/Räthzel 1994. In einer späteren Überblicksdarstellung wird den Argument-Bänden sowie der Geschlechterforschung stärkere Beachtung geschenkt (vgl. Hepp/Winter 2003b).

meisten der kürzlich erschienen Einführungen und Reader höchstens additiv als ein Analysekriterium unter anderen definiert, selten wird über eine bloße Erwähnung der Kategorie Geschlecht hinausgegangen.[26]

Bei einigen Geschlechterforscherinnen besteht hingegen seit Jahren ein mehr oder weniger deutliches Interesse an den Cultural Studies. Zu nennen sind hier etwa Brigitte Hipfl, Ute Bechdolf, Jutta Röser, Johanna Dorer und Christina Lutter. Auf der anderen Seite lässt sich hier in den letzten 15 Jahren ein abnehmendes theoretisches Interesse der Geschlechterforschung am Medium *Fernsehen* beobachten. Die geschlechterorientierte Medienforschung ist weitgehend auf den Film und die ›Neuen Medien‹ konzentriert. Irmela Schneider meint, im Unterschied zur Filmtheorie habe sich bis heute keine entscheidende feministische Medientheorie entwickelt (vgl. Schneider 1999: 337). Auf dieses schwindende theoretische Interesse am Fernsehen haben bereits 1994 Marie-Luise Angerer und Johanna Dorer (vgl. Angerer/Dorer 1994b: 8) und jüngst Susanne Lummerding (vgl. Lummerding 2004: 166f) hingewiesen. Angesichts dieser Entwicklung, die es zu befragen gilt, wird zu überprüfen sein, welchen Beitrag Geschlechtertheorien für die kritische Fernsehwissenschaft liefern können. Dies werde ich in der vorliegenden Arbeit sowohl auf der Text- als auch der Rezeptionsebene thematisieren.

Brechung I: Ideologie, Repräsentation, Medialität

Bei den Cultural Studies handelt es sich wie bei der Geschlechterforschung um keinen einheitlichen Theorieansatz. Beide haben es bis heute mit einem vielstimmigen, in sich kontroversen Diskurs zu tun, der über keine einheitliche Theoriebildung oder gar einen eingeschriebenen ›Wissenskanon‹ verfügt. Beide Ansätze werden als kritisches, theoretisches, politisches, in Disziplinen eingreifendes und disziplinenübergreifendes Projekt verstanden. Die Rezeption von strukturalistischen, später poststrukturalistischen Ansätzen brachte grundsätzliche Veränderungen in die Denkansätze der Cultural Studies und der Geschlechterforschung. Macht wird mit Foucault nicht mehr nur repressiv, sondern produktiv gedacht: »Die Macht ist nicht etwas, was man erwirbt, wegnimmt, teilt, was man bewahrt oder verliert; die Macht ist etwas, was sich von unzähligen Punkten aus und im Spiel ungleicher und beweglicher Beziehungen vollzieht« (Foucault 1998: 115).

26 Vgl. insb. Hepp 1999; Engelmann 1999a; Hepp/Winter 1999; Bromley/Göttlich/Winter 1999; Göttlich/Winter 2000; Winter/Mikos 2001; Hepp/Winter 2003a. Die Einführung von Lutter und Reisenleitner beschäftigt sich dagegen mit Geschlechterfragen (vgl. Lutter/Reisenleitner 1999; auch Kramer 1997).

In *Cultural Studies. Zwei Paradigmen* beschreibt Hall, wie der zunächst kulturalistisch orientierte Zugang, der die kulturellen Praktiken und Handlungsmöglichkeiten von Individuen und Gruppen innerhalb spezifischer sozialer Kontexte untersucht, eine Unterbrechung durch den Strukturalismus und die Semiologie erfuhr (vgl. Hall 1999b). Der ›kulturalistische Ansatz‹ – insbesondere durch die Arbeiten Raymond Williams und E.P. Thompsons beeinflusst – versteht ›Kultur‹ als einen Weg, gemeinsame Erfahrungen und Werte einer Gruppe zu leben. Dementsprechend wird Kultur weniger als passives Resultat einer dominanten Kultur verstanden, denn vielmehr als bestimmte alltägliche, kollektive Praxis. Untersucht werden daher keine kulturellen Artefakte, sondern der Alltag der Akteure und ihre Beziehungen zueinander (vgl. Hall 1999b: 123). Eine besondere Stärke des Strukturalismus sieht Hall – der selbst maßgeblich zur Integration strukturalistischer Arbeiten innerhalb der Cultural Studies beigetragen hat – nun darin, dass er es ermögliche, über die Beziehungen innerhalb einer Struktur[27] nachzudenken, ohne sie auf die bloße Beziehung zwischen Personen zu reduzieren (vgl. Hall 1999b: 129). In diesem Zusammenhang wird auch der Begriff der Ideologie virulent, wie ihn Louis Althusser als das imaginäre Verhältnis der Individuen zu ihren realen Existenzbedingungen beschrieben hat (vgl. Althusser 1977). Ideologien sind nicht einfach falsche Ideen, sondern die meist »unbewußten Kategorien, durch die die Verhältnisse repräsentiert und gelebt werden« (Hall 1999b: 127). Althussers Ausführungen zum materiellen Charakter von Ideologien[28] und zur Interpellation (Anrufung) sind wichtige Ausgangspunkte in feministischen wie medienwissenschaftlichen Theorien, die Fragen nach der ideologischen (Re-) Produktion von Macht- und Herrschaftsverhältnissen im Feld des Kulturellen

27 Während *Form* einen konkreten Gegenstand meint, ist eine *Struktur* ein Gefüge von Beziehungen, von Relationen zwischen ihren verschiedenen Ebenen (der semantischen, syntaktischen, physischen, der Ebene der Themen und ideologischen Inhalte, der Rezipierenden etc.) (vgl. Eco 1977a: 14f).

28 »Eine Ideologie existiert immer in einem Apparat und dessen Praxis oder dessen Praxen. Diese Existenz ist materiell. Die materielle Existenz in einem Apparat und dessen Praxen besitzt selbstverständlich nicht die gleichen Eigenschaften wie die materielle Existenz eines Pflastersteines oder eines Gewehres. Aber auch auf die Gefahr hin, als Neoaristoteliker angesehen zu werden (es sei allerdings darauf hingewiesen, daß Marx Aristoteles sehr hoch einschätzte), behaupten wir, daß ›die Materie in mehrfacher Bedeutung‹ genannt wird, oder besser: daß sie unter verschiedenen Bedingungen existiert, die alle letzten Endes in der ›physischen‹ Materie ichre Wurzeln haben« (Althusser 1977: 137).

entwickeln.[29] Hall, der sich in seinen medienanalytischen Arbeiten intensiv mit dem Begriff der Ideologie auseinander gesetzt hat, schreibt dazu: »[D]ie Funktionsweise von Ideologien beruht auf der ›Leistung‹, ihren (individuellen oder kollektiven) Subjekten Identifikations- und Wissenspositionen zu bauen« (Hall 1989b: 152).

Hall wie auch Richard Johnson plädieren dafür, die kulturalistischen und die strukturalistischen Vorhaben zusammen zu denken, um auf diese Weise sowohl die verschiedenen kulturellen Praktiken als auch die sie konstituierenden gesellschaftlichen Verhältnisse im Kreislauf der Kultur, so eine Formulierung von Richard Johnson (vgl. Johnson 1999: insb. 147ff), denken zu können. Hall hat daher auch von einer *Unterbrechung* durch den Strukturalismus gesprochen, womit er ausdrückt, dass es ihm nicht um ein Nebeneinander der beiden Zugänge geht, sondern um eine reflexive Synthese. Davon ausgehend haben es sich einige Autoren und Autorinnen im Bereich der Medienforschung zur Aufgabe gemacht, die Produktion (Struktur) und die Konsumtion (Handlung) in ein aktives, reflexives Verhältnis zu setzen[30] – also eine Bestimmung des Verhältnisses von Aktivität und Struktur, wie ich es in der vorliegenden Arbeit aus einem geschlechterorientierten Blickwinkel untersuche.

Aktuelle Medientheorien verstehen mediale Repräsentationen als Mittler gesellschaftlich gültiger Ideologien und kultureller Bedeutungen, die vorsehen, was als Wirklichkeit gilt und das Material liefern, mittels dessen Identitäten hergestellt werden (vgl. z.B. Klaus/Röser/Wischermann 2001: 15; Dorer 2002b). Damit stellt sich die Frage nach der Medialität des Fernsehens. »›Medialität‹ drückt aus, daß unser Weltverhältnis und damit alle unsere Aktivitäten und Erfahrungen mit welterschließender – und nicht einfach weltkonstruierender – Funktion geprägt sind von den Unterscheidungsmöglichkeiten, die Medien eröffnen, und den Beschränkungen, die sie dabei auferlegen« (Krämer 2000a: 15).

Televisuellen Repräsentationen kommt eine wichtige Rolle bei der Strukturierung der symbolischen Ordnung und bei der Art und Weise der Subjektkonstitution zu. Das heißt, die Gesellschaft und die Individuen werden nicht einfach durch ›das Fernsehen‹ beeinflusst – sie werden auch durch televisuelle Repräsentationen *konstituiert*. D.h. weiter, anders als etwa in einigen Ansätzen der Kritischen Theorie, die Kultur als ein

29 Etwa die Überlegungen zur (visuellen) Subjektkonstitution bei Butler 1995; de Lauretis 1996; Silverman 1997.

30 Zur Produktion, Zirkulation, Rezeption, Reproduktion von Bedeutungen vgl. insb. Hall 1997; Hall 1999a sowie Johnson 1999. John Storey zeigt, wie sich ein prozessuales Verständnis von Aktivität und Struktur mit verschiedenen Akzentsetzungen bereits seit den 1960er Jahren bis heute durch verschiedene kritische Kulturauffassungen der Cultural Studies zieht (vgl. Storey 2003: 178f).

gesellschaftlich abgeleitetes Phänomen konzipieren, sind kulturelle Praxen in diesem Verständnis *konstitutiv* für die Gesellschaft. Dabei hat jedes (neue) Medium die Konstruktion von Wirklichkeit – und damit auch die Wahrnehmung von Geschlecht – nachhaltig beeinflusst. Insbesondere Geschlechterforscherinnen haben gezeigt, wie mediale Apparate und Techniken des Betrachtens mit der Geschlechterdifferenz verwoben sind. In der Moderne bildete sich mit dem zentralperspektivischen Sehen eine Vorstellung heraus, die den Betrachter/das Betrachten als männlich denkt und das betrachtete Objekt als weiblich wahrnimmt (z.B. Schade/ Wenk 1995; von Braun 2002; Hentschel 2003).

Die Medialität (des Fernsehens) formt nachhaltig das, was wir als ›Wirklichkeit‹ (etwa des Geschlechts) wahrnehmen. Wenn wir davon ausgehen, dass die Medienstudien der Cultural Studies nach den medialen Bedingungen einer Strukturierung der Wahrnehmung fragen, die besondere Strukturen, Ideologien und Kräfte behandeln, die das Leben der Individuen in widerspruchsvoller Weise strukturieren, und nachspüren, wie das Alltagsleben durch und mittels medialer Praxen und ihrer ökonomischen und politischen Macht artikuliert wird (vgl. Grossberg 1994: 16f), dann zeigen sich hier die Verbindungsmöglichkeiten zwischen so verstandenen Cultural Studies und der Geschlechterforschung.

Was bedeutet es überhaupt, zu sagen, das Fernsehen konstruiere Wirklichkeit? Aus einer semiologischen Perspektive meint Stefan Münker: »Die vom Fernsehen *generierte* Wirklichkeit allerdings ist nicht einfach identisch mit der im Fernsehen *dargestellten* Realität. Vielmehr gilt: Realitätskonstruktion *durch* das Medium Fernsehen ist ein Effekt des Umgangs *mit* dem Medium Fernsehen« (Münker 1999: 230, Herv. im Orig.). Fernsehen ist demnach eine soziale Praxis. »Es muß Ereignisse in Geschichten übersetzen – in Worte und Bilder« (Hall 1989a: 134). Folglich kann das, was im Fernsehen gezeigt wird, ›die Realität‹ nicht reflektieren. Das Fernsehen *repräsentiert* nach Hall Realität, kodiert in Botschaften und Bedeutungen. »In representation, constructionist argue[31], we use signs, organized into languages of different kinds, to communicate meaningfully with others. Languages can use signs to symbolize, stand for or reference objects, people and events in the so-called ›real‹ world. But they can also reference imaginary things and fantasy worlds or abstract ideas which are not in any obvious sense part of our material world. There is no simple relationship of reflection, imitation or one-to-one correspondence between language and the real world. The world is not accurately or otherwise reflected in the mirror of language. Language does not work like a mirror. Meaning is produced within language, in

31 Hall verweist auf drei Repräsentationsansätze, den mimetischen, den intentionalen sowie den konstruktivistischen (vgl. Hall 1997: 24ff).

and through various representational systems which, for convenience, we call ›language‹. Meaning is produced by the practice, the ›work‹, of representation. It is constructed through signifying – i.e. meaning-producing-practices« (Hall 1997: 28).

Repräsentieren heißt nach Silke Wenk *stellvertretend* etwas Abwesendes *vorstellen* und zugleich eine *Vorstellung produzieren*, indem etwas gezeigt wird, was nicht direkt gesehen werden kann (vgl. Wenk 1996: 62). Dementsprechend meint ein konstruktivistischer Begriff der Repräsentation – als *(stellvertretend) darstellen*, *vorstellen* und *(wieder-) herstellen* – keine Widerspiegelung gesellschaftlicher Wirklichkeit; sondern Repräsentation ist ein Prozess, durch den Mitglieder einer Kultur Zeichensysteme (Sprache, Bilder etc.) benutzen, um Bedeutungen zu produzieren (vgl. Hall 1997: 18f). Es ist wichtig, zwischen den Begriffen Botschaft und Bedeutung zu unterscheiden: Botschaften ›kommen an‹, Bedeutungen werden ›begriffen‹ (vgl. Hall 1989a: 135). In *Das semiologische Abenteuer* schreibt Roland Barthes über die Art und Weise, in der Objekte bedeuten können: »Man darf *bedeuten* nicht mit *mitteilen* verwechseln: bedeuten heißt, daß die Objekte nicht nur Informationen transportieren, sonst würden sie mitteilen, sondern auch strukturierte Zeichensysteme bilden, das heißt im wesentlichen Systeme von Unterschieden, Oppositionen und Kontrasten« (Barthes 1988: 188, Herv. im Orig.).

Um zu erfassen, *wie* im Fernsehen ausgestrahlte Serien Geschichten erzählen, ist es sinnvoll, die Praktiken der Repräsentation aus einer semiologischen Perspektive zu betrachten. In solch einer Perspektive wird auch nach der Medialität des Fernsehens gefragt, denn, wie Silke Wenk schreibt: »Eine Trennung oder gar ein Gegensatz von ›Form‹ und ›Inhalt‹ ist innerhalb einer semiologischen Analyse obsolet« (Wenk 1996: 73). Auf das Fernsehen gedreht,[32] lässt sich mit Wenk weiter sagen, es gilt zu untersuchen, wie sich die Bedeutungen des Mediums selbst »mit dem verknüpft haben, was mit und in ihm repräsentiert wird – und umgekehrt«. Mit semiologischen Mitteln lässt sich das Spezifische des Fernsehens genauer bestimmen, denn jedes Medium hat signifikante Merkmale, die strukturieren, *welche* Inhalte darin *wie* zu sehen gegeben werden. Oder mit Marshall McLuhan gesagt: Das Medium formt die Botschaft (vgl. McLuhan 1994).[33] Man muss nicht so weit gehen und sagen, die mediale Form *determiniere* die Botschaft, aber es ist wohl nicht zu bestreiten, dass das Medium im Sinne McLuhans Effekte produziert, die independent von den Inhalten wirken (vgl. z.B. auch Roesler 1999: 216).

32 Wenk bezieht sich auf Bilder des Weiblichen mit einer allegorischen Funktion (vgl. Wenk 1996: 73).

33 Zu einer kritischen Auseinandersetzung mit McLuhans Medientheorie im Rahmen der TV-Wissenschaft vgl. Schumacher 2000: 64ff.

In *The Work of Repräsentation* benennt Hall neben einem semiologischen Ansatz auch eine diskursive Herangehensweise, mittels derer die mediale Bedeutungsproduktion und Wirklichkeitskonstruktion untersucht werden kann (vgl. Hall 1997: 30ff). Diskursive Verfahren konzentrieren sich vornehmlich auf die Frage, welche Artikulationen in welchem spezifischen gesellschaftlich-kulturellen Kontext vorgenommen werden, sie fragen nach den politischen und gesellschaftlichen Konsequenzen bestimmter Bedeutungszuschreibungen. Während die semiologische Analyse sich mit dem *Wie* der Bedeutungsproduktion beschäftige, frage ein diskursanalytischer Zugang stärker nach den jeweiligen gesellschaftlichen Effekten: »In semiotics, you will recall the importance of signifier/signified, *langue/parole* and ›myth‹, and how the making of difference and binary oppositions are crucial for meaning. In the *discursive* approach, you will recall discursive formations, power/knowledge, the idea of a ›regime of truth‹, the way discourse also produces the subject and defines the *subjectpositions* from which knowledge proceeds and indeed, the return of questions about ›the subject‹ to the field of representation« (Hall 1997: 62, Herv. im Orig.). Der semiologische Ansatz frage nach der Poetik, der diskursanalytische Ansatz hingegen nach der Politik. Hall weist darauf hin, dass diese beiden Ansätze[34] in Medienstudien miteinander kombiniert werden können, aber auch oft unabhängig voneinander eingesetzt werden.

In meiner Untersuchung interessiere ich mich dafür, *wie* die Bedeutungen des Geschlechts in televisuellen Praktiken und Produkten hergestellt und verbreitet werden,– immer im Hinblick auf ihre jeweiligen gesellschaftlichen Effekte. Die spezifische Medialität des Fernsehens im gesamten Prozess der Produktion, Zirkulation und Aneignung von medialen Diskursen und Repräsentationen zu berücksichtigen, ist ein grundlegendes Anliegen der vorliegenden Arbeit. Dazu kann – es mag auf den ersten Blick widersprüchlich klingen – die bereits sehr ausdifferenzierte Filmtheorie einen wichtigen Beitrag liefern. Denn es bestehen trotz einiger (gradueller) Unterschiede zahlreiche Gemeinsamkeiten und Wiederverwendungen zwischen den Artikulationsmitteln der Film- und Fernsehsprache (vgl. Metz 1978: 67f). Zudem stellt die feministische Filmtheorie ein breites methodisches und theoretisches Instrumentarium für den Umgang mit visuellem Material zur Verfügung.

34 Vgl. zur semiologischen Kulturanalyse insb. die Beiträge in Zima 1977; Hall 1997; Hall 1999a; Wenk 1996: 47ff; Kramer 1997: 95ff. Zu diskursanalytischen Sichtweisen vgl. Hall 1997; Kramer 1997: 111ff; Dorer 1999 und die Beiträge in Bublitz u.a. 1999. Vgl. auch Butler, die mit Foucault nach den politischen Effekten fragt, wenn Identitätskategorien naturalisiert und verdinglicht werden, obgleich sie Effekte von Institutionen, Verfahrensweisen und Diskursen sind (vgl. Butler 1991: 9).

Brechung II: Feministische Filmtheorie und Cultural Studies

Während es in den neueren Medienstudien der Cultural Studies häufig um die Frage nach Interpretationen und Nutzungsweisen der Zuschauenden geht, beschäftigt sich die Filmtheorie unter anderem mit den medial produzierten Subjektpositionen (vgl. Hipfl 1995b: 152). Für mein Interesse an der Bestimmung von Aktivität und Struktur bietet sich eine Kombination beider Zugänge an, denn jeder Ansatz kann einen bestimmten Teilaspekt der Fernsehaneignung erfassen: Die Cultural Studies sind meist mit bewussten und intentionalen Prozessen und kulturellen Praxen beschäftigt. Sie bringen zur Sprache, wie verschiedene Zuschauerschaften mit televisuellen Texten umgehen, um diese mit Bedeutungen zu versehen. Die psychoanalytisch und semiologisch orientierte Filmtheorie beschäftigt sich stärker mit den unbewussten Prozessen und ideologischen Effekten der Medialität und fragt, wie filmische Repräsentationen Bedeutungen produzieren. Aus diesem Grund liegen auch im Bereich der Filmtheorie nur wenige Rezeptionsstudien vor (vgl. aber Haug/-Hipfl 1995). Es ist jedoch unproduktiv, diese beiden Problemstellungen zu trennen. Brigitte Hipfl hat aus einer Position innerhalb der Cultural Studies vorgeschlagen, stärker an die psychoanalytische Filmtheorie anzuschließen bzw. Cultural Studies und psychoanalytische Filmtheorie miteinander in einen Dialog zu bringen.

In der feministischen Filmtheorie sind neben psychoanalytischen Theorien vor allem semiologische, diskurstheoretische und kognitive Überlegungen produktiv gemacht worden. Obgleich sich die Filmtheorie weit ausdifferenziert hat, teilen doch viele Autorinnen die Grundannahme, das Kino sei ein Apparat, der durch visuelle und erzählerische Verfahrensweisen spezifische Subjektpositionen (etwa sexuelle, geschlechtliche) schafft und spezifische Bedeutungen privilegiert, andere herabsetzt oder marginalisiert. Kino und Filme lenken in dieser Denktradition das Begehren der Zuschauenden, wobei sie hegemoniale Geschlechter- und Sexualitätskonstruktionen aufrechterhalten (oder seltener auch anfechten). Strukturalistisch und psychoanalytisch arbeitende feministische Filmtheoretikerinnen haben dargelegt, wie Geschlechterverhältnisse und -ideologien im Film und im Kino wirksam werden (vgl. u.a. Mulvey 1980; Doane 1985; de Lauretis 1990). Bleibt in den Cultural Studies die mediale Blickorganisation weitgehend unberücksichtigt, ist die Frage nach der Vergeschlechtlichung des Sehens in der Filmtheorie zentral.

Für die Frage nach der Vergeschlechtlichung der Blickstrukturen im Film war in der psychoanalytischen Filmtheorie Laura Mulveys Aufsatz *Visuelle Lust und narratives Kino* wegweisend (vgl. Mulvey 1980). Wie Mulvey ausführt, gibt es im Kino drei Blickachsen, die männlich kodiert sind: 1) den Blick der Kamera auf das Geschehen, 2) den Blick der Zuschauenden, die einen Film sehen, 3) die Blicke der männlichen und weiblichen Charaktere im Film selbst. Im klassischen Hollywood-Kino seien die weiblichen Figuren nur »(passives) Material für den (aktiven) Blick des Mannes« (Mulvey 1980: 44). Dem liegt die Annahme zugrunde, dass derjenige, der sieht, eine Machtposition über das angeblickte Objekt ausübt. Über den Umweg der narzisstischen Identifizierung mit dem idealisierten, männlichen Protagonisten schaffe es der Zuschauer, den Blick des männlichen Protagonisten (bzw. den Blick der Kamera) für seinen eigenen zu halten und die als Sexualobjekt stilisierte Frau als Objekt seiner Schaulust einzusetzen. Die männliche Hauptfigur, die durch ihren Blick Kontrolle und Macht ausübt, bietet dem Zuschauer die Möglichkeit, diesen Blick zu übernehmen; die Blicke von Zuschauer und Protagonist (bzw. Kamera) werden vereint, woraus eine Art Omnipotenzgefühl entstehe (vgl. Mulvey 1980: 38). Die voyeuristisch-fetischistische Darstellung des weiblichen Körpers für den aktiven männlichen Blick bezieht Mulvey auf die männliche Kastrationsangst. Visuelle Lust ist bei Mulvey entweder von fetischistischer Skopophilie geprägt, die ihren Ausdruck im weiblichen Starkult findet oder als sadistischen Voyeurismus, bei dem die weibliche Figur für ihr Frausein (als Hinweis auf den Mangel) bestraft oder entwertet wird.

Das Modell ist in vielfacher Hinsicht kritisiert und weiterentwickelt worden.[35] Eva Warth ist der Ansicht, im zeitgenössischen Kino würde sich sehr wohl das von Mulvey beschriebene Blickparadigma finden,[36] es würde allerdings neben einer Vielzahl anderer Blickorganisationen auftreten (vgl. Warth 2003: 67). *»Ist der Blick männlich?«* lautet die programmatische Überschrift des Aufsatzes von E. Ann Kaplan, in dem sie feststellt, dass der aktive Blick im dominanten Hollywoodkino immer männlich ist, allerdings unabhängig von der Geschlechterzugehörigkeit der Protagonisten und Protagonistinnen. So könnten auch weibliche Figuren aktiv schauen, jedoch würden sie dadurch eine männliche Rolle einnehmen, der eine weiblich-passive Position untergeordnet würde, womit die Geschlechterdifferenz unangetastet bleibt (vgl. Kaplan 1984:

35 Ich verweise auf die kritischen Zusammenstellungen und Überblicke von Hipfl 1995b; Braidt 1999; Braidt/Jutz 2002. Zur feministischen Filmtheorie in der BRD siehe Riecke 1998.

36 Und das von Mulvey beschriebene Blickparadigma besitzt durchaus Erklärungskraft für TV-Serien, wie noch zu zeigen sein wird.

52f). Gefragt wurde auch nach der von Mulvey vernachlässigten Position der Zuschauerin im Kino, denn wenn die Frau im konventionellen Spielfilm nur als passives Objekt für den männlichen Blick dient, wie ist dann an eine weibliche Position im Kino zu denken? [37] So fragt Gertrud Koch in ihrem Beitrag *Warum Frauen ins Männer-Kino gehen* danach, warum Zuschauerinnen sich einem Film zuwenden, in dem sich Frauen doch nur der Schaulust der Männer darbieten (vgl. Koch 1980). Sie kritisiert Mulveys Modell insbesondere hinsichtlich der dichotomen Beschreibung von männlichen und weiblichen Rezeptionspositionen, die weibliche Subjektivität verleugnet und den interpretatorischen Spielraum der Zuschauerinnen vernachlässigen. Mary Ann Doane erweiterte Mulveys Modell von Aktivität und Passivität durch die Dichotomien Nähe und Distanz (vgl. Doane 1985). Sie fasst Weiblichkeit mit der Kategorie der räumlichen Nähe. Allerdings nicht in einem essentialistischen Sinne, sondern Nähe ist für sie »die Beschreibung eines Ortes, der der Frau kulturell zugewiesen wird« (Doane 1985: 17). Nach Doane geht die Zuschauerin eine solch enge Beziehung zum Filmbild ein, dass es zu einer masochistischen Überidentifikation kommt. Es besteht für die Zuschauerin aber auch die Möglichkeit, Weiblichkeit als Maskerade (Rivière) einzusetzen, die abgelegt werden kann, um somit eine Distanz zum Bild zu erlangen.

Semiologische Ansätze in der feministischen Filmtheorie begreifen den Film als Zeichensystem, wobei das Interesse dem Kino als signifizierende Praxis und der Frage der filmischen Bedeutungsproduktion gilt (vgl. Braidt/Jutz 2002: 297ff). Zentral ist die Einsicht, dass nicht nur die Inhalte des Films, sondern die Film*sprache* selbst, geschlechtlich kodiert ist. Richard Dyer hat sich beispielsweise in *Das Licht der Welt – Weiße Menschen und das Film-Bild* mit der Beziehung zwischen Lichttechniken und der Konstruktion des ›weißen‹ Körpers im klassischen narrativen Film beschäftigt. Sein Ziel bestimmt er darin, die Diskussionen über Rassisierung wieder »dazu zu bringen, das Weiß wieder zu sehen« (Dyer 1995: 152). Dyer kann unter anderem zeigen, wie durch die filmische Beleuchtung, die bereits in ihrer technologischen Entwicklung den weißen Körper als Norm voraussetzt, das gesellschaftliche Ideal von Weiblichkeit und Männlichkeit in Szene setzt. Unterschiedliche mediale Verfahrensweisen »begründen Subjektpositionen im Text und sind für Fragen der Bedeutungsproduktion deshalb so zentral«, so Andrea B. Braidt und Gabriele Jutz, »weil sie über die Verteilung diskursiver

37 Einige Autorinnen problematisieren aus unterschiedlichen theoretischen Perspektiven die lange vernachlässigte Frage nach der Konstruktion lesbischer Figuren und der Position von lesbischen Frauen im Kino (vgl. z.B. Tasker 1996; Whatling 1996; Graham 1996; de Lauretis 2000).

Autorität, einer Form von symbolischer Macht, zwischen den männlichen und weiblichen Figuren entscheiden« (Braidt/Jutz 2002: 298). Dies bezieht sich auf verschiedene erzähltechnische Mittel des Films: Beleuchtung, Kameraeinstellung, Kameraperspektive, Requisiten, die Montage (Schnitt, Erzählzeit etc.) und den Klang (Dialoge, Geräusche, Musik). In der feministischen Filmtheorie wie der medien- und kommunikationswissenschaftlichen Forschung wird meist vom Ton gesprochen, was in der Akustik allerdings nur einen ganz spezifischen Sinuston beschreibt (vgl. Erbe/Gernemann 2004: 303). Zudem impliziert der Terminus ›Ton‹ in der Fernsehforschung oft nur die Dialoge, weshalb ich ihn anlehnend an musikwissenschaftliche Literatur mit Klang ersetze (vgl. hierzu Erbe/Gernemann 2004: 303). Gemeint sind damit alle akustischen Dimensionen des Fernsehens, wie Geräusche, Sprache/ Dialoge, Musik. Mit dem Begriff ›Klang‹ möchte ich demnach den Blick stärker auf alle akustischen Elemente des Fernsehens lenken: unterschiedliche Geräusche, aber auch die Stille, die Dialoge, die Musik und die Stimme.

Im Zusammenhang mit semiologischen und psychoanalytischen Überlegungen hat Teresa de Lauretis eine anti-essentialistische Konzeption von Geschlecht und Medialität vorgelegt. In Analogie zu Foucaults ›Technologie des Sexes‹ entwickelt de Lauretis den Begriff der »Technologie des Geschlechts« (de Lauretis 1996), mit dem sie Geschlecht gleichzeitig als Produkt und Prozess verschiedener Technologien und Praktiken konzeptionalisiert. Sie bestimmt Geschlecht nicht als eine ›natürliche Eigenschaft‹ des Körpers, sondern als Effekt von verschiedenen kulturellen und sozialen Prozessen. »*Die Konstruktion des Geschlechts ist Produkt und Prozeß von Repräsentation und Selbstrepräsentation*« (de Lauretis 1996: 68, Herv. im Orig.). Medialen Prozessen und Repräsentationen spricht sie die Rolle einer ›Technologie des Geschlechts‹ zu, innerhalb derer Geschlecht ebenso hergestellt wird wie beispielsweise innerhalb wissenschaftlicher oder feministischer Diskurse. Nach de Lauretis ist nicht nur der filmische Apparat geschlechtlich strukturiert, sondern auch der Zuschauerbegriff (hier tatsächlich männlich gedacht) wird als eine geschlechtliche Kategorie verstanden. Medien im Sinne de Lauretis als Technologien des Geschlechts zu verstehen beleuchtet, »wie die Repräsentation des Geschlechts durch die gegebene Technologie konstruiert und auch, wie sie von jedem einzelnen Individuum, an das sich die Technologie richtet, subjektiv aufgenommen wird. Für die zweite Seite der Frage ist der Begriff des Zuschauers entscheidend, den die feministische Filmtheorie als eine geschlechtliche Kategorie ausgewiesen hat; das heißt, wie der einzelne Zuschauer durch den Film angesprochen wird, in der seine/ihre Identifikation in jedem

einzelnem Film aufgerufen und strukturiert wird, ist eng und absichtlich, wenn auch nicht immer ausdrücklich, mit dem Geschlecht des/der Zuschauerin verknüpft« (de Lauretis 1996: 73).

Einen *kognitiven* Zugang hat Andrea B. Braidt vorgeschlagen (vgl. Braidt 1999). Der Autorin folgend sind die jeweiligen Bedeutungszuschreibungen der Zuschauenden davon abhängig, »wie die einzelnen RezipientInnen das visuelle Angebot mit Hilfe ihrer subjektabhängigen kognitiven Schemata organisieren« (Braidt 1999: 171). Braidt bezieht sich hier auf die konstruktivistischen Überlegungen von Siegfried J. Schmidt, der unter kognitiven Schemata gesellschaftlich aufgebaute Ordnungsmuster der subjektabhängigen Erfahrungen versteht. Mediale Kommunikation wird in diesem Denken nicht als Informationsaustausch, sondern als ein Konstruktionsprozess von Wirklichkeit im sozialen Kontext modelliert. Schemata sind für die Wahrnehmung von Welt grundlegend, weil sie einzelne Details zu Sinneinheiten organisieren, ihre Funktion besteht demnach in der Notwendigkeit der Komplexitätsreduktion, sie sind »verstehensnotwendige Abläufe« (Braidt 1999: 170). Bezogen auf die Medienkommunikation bedeutet dies, dass das, was wir wie im Fernsehen sehen und welche emotionalen Reaktionen wir darauf entwickeln, davon abhängt, wie wir vor dem Hintergrund unserer differenziert gestalteten Schemata das visuelle Angebot organisieren. Wie wir einen medialen Text verstehen und interpretieren, ist demnach kein intentionaler Akt. In Kognitionstheorien werden vor allem Genrekonventionen, Inszenierungsstrategien (Klang, Licht, Schnitt etc.) oder Stereotypen als Schemata beschrieben, mittels derer die Zuschauenden das Geschehen deuten. Schemata werden herangezogen, um einen medialen Text überhaupt verstehen zu können. An dieser Stelle geht Braidt jedoch über solche Elemente hinaus, indem sie Geschlecht als wahrnehmungsstrukturierendes kognitives Schema konzipiert. Dazu greift sie auf eine Bestimmung von Geschlecht bei Sibylle Moser zurück, indem sie die Geschlechterzugehörigkeit in diesem Prozess als Wissensrahmen der Einzelnen benennt, um in einer heteronormativen, zweigeschlechtlich organisierten Gesellschaft handlungsfähig zu sein (vgl. Sibylle Moser, nach Braidt 1999: 171). Auf welche Diskurse über Geschlecht sich die einzelnen beziehen und wie sie sich darin selbst positionieren, ist demzufolge von den subjektabhängigen schematischen Wissensrahmen abhängig. Das heißt weiter, ohne das kognitive Schema Geschlecht können keine sinnvollen Bedeutungen aus dem visuellen Angebot gewonnen werden (vgl. Braidt 1999: 171). Das aber bedeutet auch, so möchte ich umgekehrt hinzufügen, erst kulturelle Repräsentationen geben der Geschlechterzughörigkeit eine Bedeutung im Sinne einer Vorstellung von sich selbst. Somit verortet Braidt die Medienrezeption in

einem größeren kulturellen Rahmen, der auch ideologische und gesellschaftliche Prozesse einschließt.

Einen weiteren wichtigen Strang bilden Untersuchungen im Bereich der queer-feministischen Filmtheorie, die an Butlers Thesen zur *Performativität* von Geschlecht anknüpfen. Sie analysieren, wie Geschlechterinszenierungen performativ hergestellt werden (z.B. Rausch 2004; Seipel 2006) beziehungsweise wie verschiedene performative Prozesse (die Genderperformativität, die mediale Performativität und die genrespezifische Performativität) ineinander greifen (vgl. Seier 2004; Seier 2006). Von unterschiedlichen Theorien, Ansätzen, Modellen und Ergebnissen ausgehend wird zu überprüfen sein, wie sich die theoretische Werkzeugkiste der (feministischen) Filmtheorie auf das Fernsehen anwenden lässt.

Brechung III: Hegemonie und Widerstand

Bei den Autorinnen und Autoren, die sich im Kontext der Cultural Studies mit den Praxen der Bedeutungsproduktion beschäftigen, spielt die Integration poststrukturalistischer und konstruktivistischer Vorstellungen über die prinzipielle Unabgeschlossenheit von kulturellen Bezeichnungspraktiken eine große Rolle. (Post-)strukturalistisches Denken führte in den Cultural Studies unter anderem zu der Feststellung, die Bedeutungsproduktion sei ein offener Prozess, der nicht einfach durch die dominante Ideologie determiniert ist (vgl. insb. Hall 1999a), womit die Widersprüchlichkeit kultureller Prozesse stärker in den Mittelpunkt rückt. Differenziert wird dementsprechend zwischen Bedeutungszuschreibungen, die Macht- und Herrschaftsverhältnisse stabilisieren und solchen, die Widerstandsmöglichkeiten eröffnen. Mit Bezug auf das Verhältnis von Fernsehen und seinen Zuschauenden wurde innerhalb der Cultural Studies verstärkt der ›Kampf um Bedeutungen‹ durchleuchtet. Wichtig ist in diesem Zusammenhang Antonio Gramscis Verwendung des Begriffs der Hegemonie.[38] In den TV-Analysen der Cultural Studies wird auf Gramscis Konzeption der Hegemonie zurückgegriffen, um jene Prozesse zu beschreiben, mit denen es der herrschenden Klasse gelingt, allgemein geltende Bedeutungen mittels televisueller Repräsentationen zu produzieren sowie zu erklären, wie es dazu kommt, dass ›die Leute‹ die bestehenden Verhältnisse akzeptieren (vgl. z.B. Hall 1989c; Ang

38 Hegemonial ist die dominante und herrschende Position in gesellschaftlichen Verhältnissen, die nicht rein über Zwang, sondern auch über Konsensbildungen im jeweiligen historisch-kulturellen Kontext funktioniert. Nach Terry Eagleton bezeichnet Hegemonie keine besonders erfolgreiche Form von Ideologie, sondern Hegemonie verweist vor allem auf die Art und Weise, *wie* Machtkämpfe auf der Ebene der Konstruktion und Zuschreibung von Bedeutung ausgefochten werden (vgl. Eagleton 2000: 134).

1999a: 324f). Hegemonie ist somit auf Zustimmung angewiesen, die allerdings immer wieder neu hergestellt und legitimiert werden muss (vgl. Fiske 2001a: 26). Daher betont Hegemonie, stärker als der Begriff der Ideologie, den Prozess des Kampfes und des Widerspruchs, wobei Hegemonie ständigen historischen und gesellschaftlichen Veränderungen unterliegt,[39] damit werden auch Ansatzpunkte für politische Interventionen möglich.

Manche Richtungen der US-amerikanischen Cultural Studies haben sich von der Frage nach den Stabilisierungsmechanismen kultureller Praktiken und Formen abgewandt,[40] um sich mit den widerständigen, widersprüchlichen und subversiven Aspekten medialer Texte zu beschäftigen. Solche Untersuchungen ziehen hauptsächlich Methoden und Theorien heran, die aus den Geisteswissenschaften stammen, sie sind auf Textualität und Rezeption konzentriert.[41] In semiologischen, diskursanalytischen und ethnographischen Analysen der Cultural Studies wird ein Gedanke von Foucault weiter gedacht: »Wo es Macht gibt, gibt es Widerstand« (Foucault 1998: 116). Dabei wird davon ausgegangen, dass kulturelle Praktiken immer auch Widerstandspotenziale gegen die dominante Ordnung beinhalten. Nun führt der Widerstandstopos in manchen Untersuchungen dazu, allzu euphorisch über die Widersprüchlichkeit und

39 Über die historische, diskursive Verfasstheit schreibt Andrea Maihofer, die den Hegemoniebegriff auf die Geschlechterdifferenz angewandt hat: »*Hegemonial* ist ein Diskurs, wenn er innerhalb einer Gruppe, Klasse, Gesellschaft oder gar gesellschaftsübergreifend dominiert, indem er z.B. die herrschenden Normen, Werte und Verhaltensstandards einer Gesellschaft konstituiert. Das muß allerdings historisch und gesellschaftlich spezifiziert werden. [...] *Hegemonial* ist ein Diskurs darüber hinaus, weil in ihm das Denken, Fühlen und Handeln der Menschen normiert, zensiert und diszipliniert wird. Seine ›Wirkungsweise‹ ist dabei jedoch nicht lediglich repressiv. Im Gegenteil, sie ist vor allem produktiv« (Maihofer 1995: 81 und 82, Herv. im Orig.).

40 Es lässt sich im Rahmen dieser kurzen Darstellung nicht vermeiden, hier ein etwas verkürztes Bild der jeweiligen Cultural-Studies-Diskurse zu entwerfen. Die unterschiedlichen Positionen werden im Laufe der Arbeit deutlicher herausgearbeitet.

41 Der publikumszentrierte Ansatz der Populärkulturforschung wird insbesondere mit den Arbeiten von John Fiske in Beziehung gesetzt (z.B. Fiske 1987; Fiske 1989), einem der wohl bekanntesten und auch im bundesdeutschen Kontext stark rezipierten Vertreter dieser Strömung. Kritisiert wird der »übertriebene Populismus« (McGuigan 1992) dieser Forschungstradition vor allem in den Arbeiten von John Corner (vgl. Corner 1991), Tim McGuigan (vgl. Mc Guigan 1992) sowie in den Beiträgen des Sammelbandes von Marjorie Ferguson und Peter Golding (Ferguson/ Golding 1997). Eine deutschsprachige Einführung in die sogenannte ›Revisionismus-Debatte‹ liefert Hepp 1999: 139ff. Eine gute Kritik findet sich bei Gray 2001; Ang 2003: 92ff.

Widerständigkeit alltäglicher Kulturen (auf der Text- wie Rezeptionsseite) zu sprechen und zu schreiben. In diesem Zusammenhang wird immer wieder auf die Arbeiten John Fiskes verwiesen. Fiske hat vor allem die Frage nach der Wechselbeziehung von Vergnügen und Bedeutung gestellt, wobei sich sein Blick auf kulturelle Praktiken wie lustvolles Shoppen, Videospiele, das Strandleben oder das Fernsehen richtet. Der Gedanke der Offenheit medialer Texte, den Fiske entwirft und den ich noch ausführlicher betrachten werde, und die Frage nach der Politik des Vergnügens[42] wurden international breit aufgenommen.

Diese Sichtweise wurde in verschiedenen Ausformungen grundlegend für einen immer größer werdenden Strang der Cultural Studies; insbesondere in den USA. Aufgrund dieser Entwicklung, weg von den ideologischen und hegemonialen Strukturen hin zur Subversivität und Widerständigkeit[43] der Kulturprodukte und der Betonung der Aktivität der Rezipierenden, wurde das Verständnis von medialen Prozessen und Praktiken in einigen Modifikationen der Cultural Studies in die entgegengesetzte Richtung erneut eingeengt. Die Kritik betrifft die Frage der Einflussmächtigkeit des medialen Textes und damit zusammenhängend die Möglichkeiten der Handlungsfähigkeit und das Vergnügen des Publikums.[44] In der Konsequenz geht es um die Spaltung zwischen einer Forschungstradition, welche sich mit den hegemonialen Stabilisierungsmechanismen medialer Repräsentationen beschäftigt und einer Forschungstradition, welche die widerständigen kulturellen Praktiken und die Einbindung medialer Produkte und Praktiken in den Alltag fokussiert. In mitunter polemischer Weise wurde – etwa von kommunikationswis-

42 Die Frage nach Politik und Vergnügen findet sich nicht erst bei Fiske. Er ist aber der Vertreter, der sich besonders profiliert damit auseinandergesetzt hat. Fiske folgend befindet sich populäres Vergnügen in einem widerständigen Verhältnis zur hegemonialen Ordnung. Zu Fiskes Pleasure- Konzept siehe z.B. Fiske 1987: 224ff; Fiske 1999c. Vgl. zur Einführung in die Debatten zur Politik des Vergnügens im bundesdeutschen Kontext insb. die Beiträge in Göttlich/Winter 2000.

43 Erstaunlicherweise werden auch die häufig verwendeten Begriffe ›subversiv‹ und ›widerständig‹ nur selten theoretisch begründet, noch bedacht, dass das Widerständige und Subversive immer Teil des Hegemonialen ist (vgl. z.B. Maihofer 1995: 81f). Verschiedene Jugendkulturstudien der britischen Cultural Studies haben jedoch bereits früh gezeigt, welche Widerstandsmöglichkeiten jugendkulturelle Subkulturen ermöglichen, aber auch, wie der Mainstream bestimmte kulturelle Formen duldet und sogar vereinnahmt, um diese Strömungen und Praktiken kontrollierbar zu machen (vgl. z.B. Hebdige 1979; Willis 1979).

44 Eine gute, kritische Auseinandersetzung mit der Reader-as-writer-Position, als deren prominentester Vertreter Fiske gilt, bieten im deutschsprachigen Kontext zum Beispiel Jäckel/Peter 1997. Für eine Zusammenfassung der Debatte vgl. Hepp 1999: 139ff.

senschaftlicher Seite – der anti-politische Populismus der Cultural Studies kritisiert, welcher die widerständigen oder subversiven Handlungen der Rezipierenden arglos feiere (vgl. z.B. Gitlin 1997). Es wird postuliert, ›die‹ Cultural Studies gingen von der Annahme eines ›aktiven Publikums‹ aus, welches völlig frei von der medialen Bedeutungsproduktion sei. Ann Gray hat in einer Kritik an dieser wissenschaftlichen Konfrontation darauf hingewiesen, die extreme Version des aktiven und kreativen Publikums dürfte ebenso ein Mythos sein, wie das vollkommen passive Publikum auf der anderen Seite (vgl. Gray 2001: 77). Sie bemängelt an dieser Debatte weiterhin, diese werde den kritisierten theoretischen Modellen, Ansätzen und Konzepten nicht gerecht, insbesondere, weil sie auch wirkungsvoll alle feministisch-politischen Anliegen ignoriere. Sie versteht diese Auseinandersetzungen daher eher als disziplinäre Machtkämpfe; es geht, in ihren Worten, »um die Definitionsmacht über die Forschungsagenda« (Gray 2001: 74).

Die Probleme einer Ausrichtung auf Textualität, Publikum und Rezeption sind auch ›reflexiver‹ debattiert worden, sowohl in Teilen der kommunikationswissenschaftlichen Forschung als auch selbstreflexiv innerhalb der Cultural Studies (vgl. z.B. Kellner 1999; Ang 1999a; Morris 2003). So betont Lawrence Grossberg, »Cultural Studies weigern sich zwar anzunehmen, daß Menschen kulturell Betrogene[45] seien, und sie dementsprechend zu behandeln, dennoch nehmen sie nicht an, daß diese immer alles unter Kontrolle haben, immer Widerstand leisten, aufmerksam sind und in vollster Kenntnis des Kontexts handeln« (Grossberg 2000: 277).

In *Medien- und Kommunikationsforschung vs. Cultural Studies. Wider ihre Trennung* hat Douglas Kellner dafür plädiert, kommunikationswissenschaftliche Theorien und Methoden stärker mit den Ansätzen der Cultural Studies zu verbinden. Er kritisiert, die gegenwärtige Betonung der aktiven Bedeutungskonstruktion durch die Zuschauenden berge die »Gefahr einer Fetischisierung der Zuschauerreaktionen« (Kellner 1999: 354). Dies könne in der Forschungspraxis dazu führen, die hegemonialen Bedeutungen der medialen Texte, die gesellschaftlichen Strukturen und die medialen Produktionsbedingungen und ihre politische Ökonomie auszublenden. Darüber hinaus kritisiert er eine Tendenz zur »Fetischisierung des Widerstands« (Kellner 1999: 354). Zwar sei es der Publikumsforschung gelungen, kulturelle Widersprüche deutlich zu machen, dies dürfe allerdings nicht dazu führen, unterschiedliche Bedeutungszuweisungen

45 Im Original ›cultural dopes‹, was häufig im Rahmen der Cultural Studies mit kulturellen Dummköpfen oder Schwachköpfen übersetzt wird. Der Begriff ›cultural dopes‹ stammt von Stuart Hall und ist im Doppelsinn von Kulturdeppen und -abhängigen zu verstehen (vgl. Morris 2003: 67).

durch die Zuschauenden ausschließlich im Sinne subversiver Praktiken zu verstehen.[46] Dies verunmögliche es, zwischen *Widerstandsformen und -typen* auch hinsichtlich deren jeweiliger (unbeabsichtigter) Effekte zu unterscheiden. Er schlägt deshalb eine multiperspektivische Herangehensweise vor, welche sich der Kultur mit Mitteln der Politischen Ökonomie, Produktionstheorie, Textanalyse und Rezeptionsforschung nähere (vgl. Kellner 1999: 356f).

Viele kritische Kulturforscherinnen und -forscher sind der Ansicht, die Cultural Studies sollten wieder zur Frage der Hegemonie zurückkehren, es gehe, wie es John Storey formuliert, um »das (von Marx gelernte) ›gramscianische Insistieren‹ (vor, mit und nach Gramsci) darauf, daß wir die Kultur schaffen und von ihr geschaffen werden; es gibt das Handeln und es gibt die Verhältnisse. Es reicht nicht, das Handeln zu feiern; es reicht auch nicht, die Machtverhältnisse zu analysieren. Wir müssen das dialektische Spiel von Widerstand und Einordnung im Auge behalten. Die besten Traditionen der Cultural Studies haben das immer gewußt« (Storey 2003: 179).

Bezogen auf den englischsprachigen Raum hat Eggo Müller in einer Kritik der Subversions-Hypothese argumentiert, die Repräsentationen von Geschlecht und Sexualität in sogenannten ›Beziehungsshows‹ im Fernsehen, die von einigen Cultural Studies Vertretern als subversiv gedeutet würden, müssten in einen historisch spezifischen Kontext gestellt werden (vgl. Müller 1999: 190ff). Würde man berücksichtigen, was die jeweiligen Geschlechter- und Sexualitätsrepräsentationen dieser Shows im jeweiligen historischen Moment artikulieren, dann könne von keiner Ambivalenz oder gar Subversion gesprochen werden.[47] In Erweiterung dieser Kritik lässt sich also sagen, es gilt nicht nur die Herstellung von Geschlecht und Sexualität zu betonen, sondern diese Konstruktionen müssen immer in einem spezifischen gesellschaftlichen (und damit auch

46 Ähnlich schreibt Ien Ang, es reiche für die kritische Kulturforschung nicht, einfach »die Erfahrungen des Publikums zu bestätigen oder sich auf ›die Seite des Publikums zu schlagen‹« (Ang 1999a: 322f). Angela McRobbie, Meaghan Morris und viele andere warnen davor, alle kulturellen Praktiken von Menschen, die nicht den vorgegeben Zwecken entsprechen, als ambivalent oder gar widerständig zu bestimmen (vgl. etwa McRobbie 1999; Ang 1999a; Morris 2003).

47 »In den späten achtziger Jahren oder gar in den neunziger Jahren Sexualität als lustvollen Zweck ihrer selbst zu propagieren und das Recht aller, auch von Frauen, auf eine eigene, gleichberechtigte und erfüllte Sexualität zu unterstellen, ist in westlichen Industrienationen jedoch alles andere als ein Akt der Subversion. Vielmehr steht dies im Einklang mit strukturellen Prozessen der Modernisierung und Individualisierung, die [...] einen Wandel von Geschlechterrollen und Sexualität in diesen Gesellschaften nicht nur mit sich bringen, sondern geradezu fordern« (Müller 1999: 194f).

historischen) Kontext betrachtet werden. Denn – dies ist eine grundlegende Einsicht der Geschlechterforschung – die Geschlechterdifferenz ist, ebenso wie auch der scheinbar natürliche Geschlechterkörper, Resultat historischer Prozesse und Praxen (vgl. z.B. Schiebinger 1995: 168ff; Butler 1991; Butler 1995).

Vor dem Hintergrund der englischsprachigen Diskussionen um strukturellen Zwang und Handlungsmächtigkeit der Zuschauenden drängt sich die Frage nach der Art und Weise der Rezeption im Diskurs deutschsprachiger Universitäten auf, die ihrerseits geprägt sind durch spezifische Strukturveränderungen. Am vorliegenden empirischen Material gilt es zu überprüfen, wie die Cultural Studies hierzulande fortgeführt und aktuell praktiziert werden, welche Problemstellungen im bundesdeutschen Kontext aufgeworfen und welche politischen Ziele verfolgt werden. Somit möchte ich die Entwicklungs- und Begründungslinien des Cultural Studies Projektes seit Ende der 1970er Jahre mit den aktuellen kulturellen, gesellschaftlichen und (hochschul-)politischen Veränderungen an deutschsprachigen Hochschulen, insbesondere in der BRD, in Beziehung setzten und reflektieren.

Welchen Weg die Cultural Studies hier nehmen, gilt es noch konkret zu prüfen. Eine Beobachtung sei an dieser Stelle vorweg genommen; nämlich eine weitere gesellschaftstheoretische Wende, die in der bundesdeutschen Rezeption in weiten Teilen stattgefunden hat. Die an den US-amerikanischen Kontext gerichtete Kritik, die ›Populärkultur‹ sei in den Cultural Studies nur noch Politikersatz, die die Universität mit der Gesellschaft verwechsle (z.B. Gitlin 1997), greift in den deutschsprachigen Debatten zu kurz. *Bestimmte* Formationen der Cultural Studies scheinen sich eher mit den herrschenden Verhältnissen zu arrangieren, sie haben kaum etwas gegen die bestehenden gesellschaftlich-kulturellen Verhältnisse einzuwenden. Daneben – und von diesen Positionen relativ unbeachtet – finden sich in der deutschsprachigen Cultural Studies Rezeption gesellschaftskritische Positionen, die sich vor allem auf antirassistische, feministische und postkoloniale Debatten und Theorien beziehen. Sie beschreiben, wie sich hegemoniale Strukturen reproduzieren und verändern. Hierzu zähle ich die oben bereits erwähnten Geschlechterforscher und -forscherinnen, aber auch Untersuchungen, die sich beispielsweise mit der Analyse von ideologischen Vergesellschaftungsprozessen oder mit Rassismus im bundesrepublikanischen Alltag auseinander setzen (z.B. Kalpaka/Räthzel 1994). Anknüpfend an letztgenannte Positionen möchte ich eine Diskussion fortführen, die in der Tradition der britischen Cultural Studies den Bezug zum gesellschaftlichen und politischen Kontext in den Mittelpunkt der Theoriebildung stellt.

Die Einsicht in die ›Aktivität von Geschlecht‹

Die von mir eingenommene Position basiert auf der Kritik an Erklärungsansätzen, die das Verhältnis von Herrschaft und Widerstand nur ungenügend theoretisch begründen. So geht Fiske mit seinem Ermächtigungs- und Widerstandsgedanken davon aus, Frauen seien »weder Komplizinnen des Patriarchats, noch finden sie gefallen daran, sich ihm zu unterwerfen« (Fiske 1999c: 183). Was Fiske mit diesem empathischen Gestus ausblendet – nämlich die Bestimmtheit der Aktivität von Frauen in der Gesellschaft – wurde in der bundesdeutschen feministischen Theoriebildung bereits in den 1980er Jahren mit Frigga Haugs Ansicht von der Selbstbeteiligung der Frauen an Herrschaft und Unterdrückung (vgl. Haug 1988) eingeführt und mit Christina Thürmer-Rohrs These von der oft unbeabsichtigten »Mittäterschaft« (Thürmer-Rohr 1988) von Frauen an der Aufrechterhaltung der patriarchalen Kultur breit diskutiert (vgl. die Beiträge in Studienschwerpunkt ›Frauenforschung‹ 1990).

Mit dem prozessualen Geschlechterbegriff wurde der Gedanke theoretisiert, dass, und wie, Frauen und Männer daran beteiligt sind, die Geschlechterdifferenz und -hierarchie auch selbst herzustellen und aufrechtzuerhalten. Damit ist angesprochen, dass Gender nicht etwas ist, das wir von Natur aus *haben*, sondern etwas, das wir *tun* (vgl. u.a. Gildemeister/-Wetterer 1992). Es wird danach gefragt, »wie die Zweigeschlechtlichkeit hergestellt [...], statt von der Natur bereitgestellt wird« (Gildemeister/-Wetterer 1992: 202). In diesem Zusammenhang wurde auf historische und empirische Arbeiten zurückgegriffen, die die Natürlichkeit und Universalität der Geschlechtsidentität wie auch der Geschlechterkörper bezweifeln und ihre Konstruiertheit aufzeigen (u.a. Schiebinger 1995: 168ff). Mit den stärker philosophisch ausgerichteten Arbeiten von Judith Butler zur Performativität[48] von Geschlecht wurde der Gedanke der Prozesshaftigkeit der Geschlechtsidentität weiter ausgebaut und deren Konstruktionsmechanismen theoretisiert. Die Psychoanalyse Freuds und Lacans, Annahmen Foucaults, Lévi-Strauss', Simone de Beauvoires und anderen bilden den Ausgangspunkt von Butlers Überlegungen, mit denen sie erklärt, die Geschlechteridentität sei ein wiederholendes Zitieren, ein Re-Inszenieren von Konventionen und Normen[49] sowie ihrer ›konstituti-

48 Butler ist eine frühe und prominente Vertreterin der Theorie der Performativität (vgl. Butler 1991; Butler 1995). Einen Überblick über die Auseinandersetzungen mit dem Begriff in verschiedenen Wissenschaften gibt der Sammelband von Wirth 2002. Ich vertiefe den Begriff im Laufe der Arbeit.

49 Butler verwendet den Begriff der Norm ähnlich wie Althusser den Begriff der Ideologie.

ven Ausschlüsse‹. Butler wendet sich mit ihrer Konzeptionalisierung gegen die Vorstellung einer scheinbar natürlichen, essentialistischen Vorstellung von Identität, die binäre Geschlechterdifferenz ist vielmehr ein Effekt von performativen Praktiken: »Hinter den Äußerungen der Geschlechtsidentität (*gender*) liegt keine geschlechtlich bestimmte Identität (*gender identity*). Vielmehr wird diese Identität gerade performativ durch diese ›Äußerungen‹ konstituiert, die angeblich ihr Resultat sind« (Butler 1991: 49). Somit wird die geschlechtliche Identität erst durch die Handlungen und Aktivitäten hervorgebracht, die angeblich ihr Resultat sind. Um diese Beweglichkeit besser erfassen zu können, und nicht in Standorten denken zu müssen, verwendet Elspeth Probyn den Begriff der Zugehörigkeit (belonging) anstelle der Identität (vgl. Probyn 1995: insb. 53). Die Geschlechterzugehörigkeit ist keine faktische Gegebenheit, sondern konstituiert sich das ›Selbst‹ vermittels disziplinierender und normierender Mittel im gesellschaftlichen Diskurs (vgl. Butler 1991: 49; Butler 2002: 316). In diesem Prozess kommt der Medialität des Fernsehens eine wichtige, wenn auch nicht alleinige, Bedeutung zu.

Übereinstimmend mit zeitgenössischen Geschlechtertheorien gehen auch manche Vertreter und Vertreterinnen der Cultural Studies davon aus, Identitäten können nicht als natürliche verstanden werden, sondern seien als diskursive Formationen, als gesellschaftlich-kulturell konstituiert zu betrachten.[50] Ähnlich wie Butler beschreibt etwa Stuart Hall die Konstruktion von Identität innerhalb eines Systems kultureller Repräsentationen als einen unabgeschlossenen, andauernden Prozess, das heißt, als eine Positionierung. D.h. weiter, Identitäten werden erst durch kulturelle Repräsentationen, wie sie etwa das Fernsehen anbietet, gebildet und im Verhältnis zu diesen verändert (vgl. Hall 1994: 200). Folglich können televisuelle Repräsentationen keine sexuellen oder geschlechtlichen Identitäten produzieren, wie oft formuliert, sondern lediglich mögliches Basismaterial für die Konstruktion von individuellen und kollektiven Identitäten bereitstellen: »Medien liefern wichtige Bausteine zur eigenen Identitätskonstruktion und zur eigenen Positionierung innerhalb des Systems der Zweigeschlechtlichkeit« (Dorer 2002b: 74). Aus der Allgegenwart von Medien, so Dorer, könne nicht der Schluss gezogen werden, Identitäten seien heutzutage ›Medienidentitäten‹. Auf diese Weise sei es nicht mehr möglich, Identitäten in ihrer gesamten diskursiven Produktion zu erfassen (vgl. Dorer 2002b: 74f). Das Selbst konstitu-

50 Zu nennen sind hier neben feministischen Vertreterinnen vor allem Stuart Hall, Lawrence Grossberg und Simon Frith. Die veränderliche Konstruktion von Identität als methodische Voraussetzung ist allerdings nur in wenigen Untersuchungen des Fernsehens im Rahmen der Cultural Studies eingeflossen.

iert sich in ständigen performativen Praktiken in Interaktion mit kulturellen und gesellschaftlichen Geschlechterrepräsentationen und –diskursen und schafft sich so Identität und Anerkennung.

Vor dem Hintergrund dieser theoretischen Auseinandersetzungen in der Geschlechterforschung müssen solche Untersuchungen kritisch betrachtet werden, welche die Geschlechterzugehörigkeit bei der Fernsehaneignung als faktische Gegebenheit voraussetzen. Ein prominentes Beispiel hierfür ist eine im Rahmen eines groß angelegten Forschungsprojektes des Bundesministeriums für Frauen und Jugend durchgeführte Untersuchung von Hans Mathias Kepplinger und Christiane Tullius (vgl. Kepplinger/Tullius 1995). In ihrer Studie *Fernsehunterhaltung als Brücke zur Realität. Wie die Zuschauer mit der ›Lindenstraße‹ und dem ›Alten‹ umgehen* vermuten sie, Geschlecht, Bildung und Sozialisation habe einen Einfluss darauf, wie Zuschauende die TV-Serien verarbeiten und Bezüge zur ›Realität‹ herstellen. Um dem nachzugehen, haben sie eine Medienwirkungsstudie mit insgesamt 820 Personen durchgeführt. Kepplinger und Tullius kommen unter anderem zu dem Ergebnis, dass Frauen die Medieninhalte der Serien LINDENSTRASSE und DER ALTE stärker auf die Realität beziehen als Männer. Da sie den stabilen Einfluss der Geschlechterzugehörigkeit auf die Nutzung nicht durch die Faktoren ›Bildung‹ und ›Sozialisation‹ begründen können, kommen sie zu dem Schluss, dass für die Rezeptionsunterschiede unter Umständen biologische Ursachen in Betracht gezogen werden müssen (vgl. Kepplinger/-Tullius 1995: 155; auch 140). Unterschiedliche Nutzungsweisen von Männern und Frauen ergeben sich nicht ›natürlich‹ aus der Biologie.[51] Die Geschlechterforschung hat in innerhalb unterschiedlicher Disziplinen die historische *Konstruktion* der scheinbar ›naturgegebenen‹ Zweigeschlechtlichkeit aufgezeigt (vgl. u.a. Butler 1991; Butler 1995; Schiebinger 1995).

Von der *diskursiven Konstruktion* der Zweigeschlechtlichkeit auszugehen bedeutet aber nicht, die materiellen Effekte von Gender zu verharmlosen oder gar zu ignorieren. Der Positionierung entlang unterschiedlicher Machtachsen kommt hier eine entscheidende Bedeutung zu, um überhaupt handlungsfähig zu sein. Denn die Ausbildung einer vereindeutigten, stabilen Geschlechterzugehörigkeit ist Voraussetzung dafür, kulturell intelligibel zu sein, um also gesellschaftlich-kulturelle Subjektpositionen einnehmen zu können (vgl. insb. Butler 1995: 304ff; Engel

51 Darauf verweist auch Elisabeth Klaus im Zusammenhang mit der Studie (vgl. Klaus 1998: 300). Sie kritisiert die der Studie zugrunde liegenden Setzungen und Kategorien, die es verunmöglichen, die Unterschiede im Rezeptionshandeln der befragten Personen machtkritisch zu analysieren (vgl. Klaus 1998: 299ff).

2002: 40ff). Butler spricht sich gegen eine Vorstellung von Konstruktivismus aus, die mit freier Entfaltung, mit Wahlfreiheit gleichgesetzt wird. Die Annahme der Geschlechterzugehörigkeit ist mitnichten ein individueller Akt oder eine Frage der Wahl, sie wird durch disziplinierende, normalisierende und gewaltsame Mittel im sozialen Diskurs hergestellt. »In dem Maße, wie das Benennen des ›Mädchens‹ transitiv ist, das heißt den Prozeß initiiert, mit dem ein bestimmtes ›Zum-Mädchen-Werden‹ erzwungen wird, regiert der Begriff oder vielmehr dessen symbolische Macht die Formierung einer körperlich gesetzten Weiblichkeit, die die Norm niemals ganz erreicht. Dabei handelt es sich jedoch um ein ›Mädchen‹, das gezwungen wird, die Norm zu ›zitieren‹, um sich als lebensfähiges Subjekt zu qualifizieren und ein solches zu bleiben. Weiblichkeit ist deshalb nicht das Ergebnis einer Wahl, sondern das zwangsweise Zitieren einer Norm, einer Norm, deren komplizierte Geschichtlichkeit untrennbar ist von den Verhältnissen der Disziplin, der Regulierung, des Strafens. Tatsächlich gibt es kein ›jemand‹, die oder der eine geschlechtliche Norm aufnimmt. Diese Zitierung der geschlechtlichen Norm ist vielmehr notwendig, um sich als ein ›jemand‹ zu qualifizieren, um als ein ›jemand‹ lebensfähig zu werden, wobei die Subjektbildung abhängig ist von dem früheren Vorgang der Legitimierung geschlechtlicher Normen« (Butler 1995: 306).

Folgende Konsequenzen sind aus den vorangegangenen Ausführungen für die Fernsehforschung bereits vorwegnehmend erkennbar: Eine so verstandene geschlechterorientierte Medienforschung setzt nicht einfach die Zugehörigkeit zu den als natürlich angenommenen Kategorien ›Mann‹ und ›Frau‹ voraus und sucht dementsprechend auch nicht nach den Geschlechterdifferenzen im Rezeptionshandeln von Zuschauern und Zuschauerinnen. Vielmehr wird gezeigt, wie die Geschlechterdifferenz im Zusammenhang mit medialen Repräsentationen und Diskursen konstruiert, akzeptiert, angenommen oder seltener auch in Frage gestellt wird. Differenz wird nicht mehr als Abweichung und/oder binäre Opposition gedacht, sondern der wissenschaftliche Blick auf die Konstruktionsmechanismen, auf die Prozesse der Hervorbringung der Geschlechterdifferenz beim Fernsehen und im Fernsehen gelenkt. Abhängig vom räumlichen und zeitlichen Kontext kann ein televisueller Text von unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen auch unterschiedlich wahrgenommen werden. Unterschiedlich meint jedoch nicht beliebig. Mit der These, es gebe keinen Ort außerhalb der Matrix der Zweigeschlechtlichkeit, wird das Widerstands- und Ermächtigungsargument aufgrund der begrenzten individuellen Handlungsmöglichkeiten der Zuschauenden beim Fernsehen deutlich eingeschränkt. Die konkreten Zuschauenden können sich in unterschiedlichen Rezeptionssituationen nicht außerhalb

des heteronormativen Systems der Zweigeschlechtlichkeit positionieren, es sind lediglich Verschiebungen denkbar. Aber inwiefern bieten diese Verschiebungen Möglichkeiten zu gesellschaftlicher Veränderung? Wie und in welchen Feldern können wir überhaupt die Konstruktionen von Zweigeschlechtlichkeit im Fernsehen und beim Fernsehen erfassen?

Ein weiterer Punkt erscheint in diesem Zusammenhang wichtig. Geschlechternormen, eben auch medial zirkulierende, wirken demnach, indem sie nach vereindeutigten Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit ›verlangen‹, die mit der Idealisierung der Heterosexualität einhergehen. Butler geht davon aus, dass die Subjektkonstituierung auf der Konstruktion und der Verwerfung des ›Anderen‹ beruht, wobei die Verwerfung der Homosexualität ein generatives Moment zur Aufrechterhaltung der vereindeutigten Geschlechterzugehörigkeit ist.[52] Anschließend an Foucaults Modell der Disziplinarmacht schreibt sie, »[d]iese Disziplinarproduktion der Geschlechtsidentität bewirkt eine falsche Stabilisierung der Geschlechtsidentität im Interesse der heterosexuellen Konstruktion und Regulierung der Sexualität innerhalb des Gebiets der Fortpflanzung« (Butler 1991: 199). Feministische, queere, lesbische und schwule Theorien und Politiken haben das Forschungsfeld der Geschlechterstudien um die Frage nach der Heteronormativität erweitert. »Heteronormativität basiert auf der Annahme, Heterosexualität (als sexuelles und soziales Verhalten wie auch als Identitätsangebot) sei die essentielle Grundlage des Menschseins« (Haller 1997: 86f), schreibt der Ethnologe Dieter Haller. Antke Engel betont, mit Heteronormativität seien nicht nur Subjektivitäten und sexuelle Praktiken angesprochen, sondern auch Sprache, Medien, Wissenschaft, gesellschaftliche Institutionen, die durch eine heterosexuelle Norm gekennzeichnet sind (vgl. Engel 2002: 9 und 58f).

Für die TV-Wissenschaften stellt sich daran anschließend die Frage nach den kulturellen Konstruktionen der normativen Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität in den televisuellen Repräsentationen und alltäglichen Praktiken der Fernsehaneignung. Zudem wird die geschlechtliche, heteronormative Zuschreibungspraxis im Forschungsprozess selbst zu reflektieren sein. Bisher wird Homosexualität und Heteronormativität in der bundesdeutschen Fernseh- und Rezeptionsforschung nur gelegentlich problematisiert. Die produktive Rezeption konstruktivistischer Positionen im Kontext von Geschlecht, Begehren und Sexualität hat im Feld der Fernsehwissenschaft erst begonnen. Von dieser Leerstelle ausgehend,

52 Zur Konstitution heterosexueller Subjekte über die Verwerfung vgl. insb. auch Butler 1995: 129ff. Als weiteren generativen Mechanismus zur Herstellung kohärenter Identitäten benennt Butler das Inzesttabu (vgl. Butler 1991: 63ff).

die es zu durchqueren gilt, stelle ich in den folgenden Kapiteln zur Diskussion, wie sich aus dieser Sicht die aktuellen Themenfelder der (geschlechterorientierten) Fernseh- und Rezeptionsforschung erweitern lassen.

Methodische Herangehensweise

Situiertes Wissen – verkörpertes Wissen

Die Erkenntnis, dass alles Wissen standortgebunden ist, findet erst seit Ende der 1970er Jahre zunehmend Berücksichtigung in der (medien-) wissenschaftlichen Forschungspraxis. Es wird angenommen, dass die Forschungsthemen, -methoden und -theorien unter spezifischen disziplinären, historischen, kulturellen und politischen Bedingungen entstanden sind. In diesem Zusammenhang ist auch das »Geschlecht des Wissens« (Harding 1994) oder die »geschlechtsspezifische Natur der Macht« (Hall 2000: 44) zu bedenken. Erst seit kurzer Zeit wird darüber diskutiert, dass nicht nur die Geschlechterdifferenz, sondern auch die Heteronormativität die methodischen Herangehensweisen, die Theoriebildung und die Auswahl der Gegenstände beeinflusst (vgl. Butler 1991; Haller 1997).

Einen entscheidenden Schritt zur Radikalisierung der Frage nach der Standortabhängigkeit der wissenschaftlichen Praxis kommt darum auch aus der feministischen Forschung, aber auch die britischen und schließlich die US-amerikanischen Cultural Studies haben sich für die (Selbst-) Reflexion über die Standortgebundenheit des Wissens und des Fragens geöffnet. In Frage gestellt wird insbesondere die Vorstellung eines universalen Wissens wie auch die Rationalität der Forschenden[53] selbst. So wird dem vermeintlichen Anspruch einer neutralen, interesselosen und wertefreien Wissenschaft entgegengetreten. Nach Foucault, der das Wechselspiel von Macht und Wissen beschreibt, ist ein (wissenschaftlicher) Diskurs »nicht bloß das, was die Kämpfe oder die Systeme der Beherrschung in Sprache übersetzt: er ist dasjenige, worum und womit man kämpft; er ist die Macht, deren man sich zu bemächtigen sucht« (Foucault 2000a: 11). Insofern üben wissenschaftliche Diskurse Macht aus; wobei die Macht *über* die Diskurse unterschiedlich verteilt ist. Es

53 Die Forscherin oder den Forscher verstehe ich im Sinne Foucaults nicht als »[...] Individuum, das einen Text gesprochen oder geschrieben hat, sondern [...] als Prinzip der Gruppierung von Diskursen, als Einheit und Ursprung ihrer Bedeutungen, als Mittelpunkt ihres Zusammenhalts« (Foucault 2000a: 20).

sind die mächtigen Diskurse, die sich als ›wahr‹ durchsetzen können, sie geben in sozialen, kulturellen oder eben auch wissenschaftlichen Zusammenhängen vor, was als ›Wahrheit‹ gilt (vgl. Jäger 1999: 257).[54]

Aus der Einsicht, dass Wissen nie ›neutral‹ sein kann, ganz im Gegenteil, Wissenschaft immer auch mit gesellschaftlichen Machtverhältnissen verknüpft ist, wurden in der feministischen Forschung auch methodische Konsequenzen gezogen. Feministische Forscherinnen fordern unter anderem eine Offenlegung und Reflexion des jeweils spezifischen Erkenntnisinteresses, der Parteilichkeit, der subjektiven Zugehensweise beziehungsweise der Standortgebundenheit der Forscherinnen und Forscher selbst. Wissen, Wissensproduktion und die, die Wissen produzieren, sind demnach gesellschaftlich verortet (vgl. z.B. Harding 1994; Nadig 1997). Mit dem Begriff der Situiertheit von Wissen beschreibt Donna Haraway die Wissensproduktion als ›verkörpert‹ (vgl. Haraway 1995). Hierfür hat Teresa de Lauretis mit Bezug auf Haraway ein anschauliches Beispiel geliefert. Sie beschreibt, wie ihre Entwicklung zur feministischen Frau ihre gesamte intellektuelle Entwicklung begründet bzw. verkörpert und so situiertes Wissen hervorgebracht hat (vgl. de Lauretis 1993: 98). Haraway geht davon aus, dass der forschende Blick einen ganz bestimmten Standort hat. »Situiertes Wissen erfordert, daß das Wissensobjekt als Akteur und Agent vorgestellt wird und nicht als Leinwand oder Grundlage oder Ressource und schließlich niemals als Knecht eines Herrn, der durch seine einzigartige Handlungsfähigkeit und Urheberschaft von ›objektivem‹ Wissen die Dialektik abschließt« (Haraway 1995: 93). Hieraus folgert sie, dass Sachverhalte in ihrer Darstellung nicht davon abhängen, von einem scheinbar rationalen Subjekt ›entdeckt‹ und ›entlarvt‹ zu werden. Die Wissensproduktion hängt vielmehr von der zeitlichen und örtlichen Strukturiertheit der Sachverhalte ab (vgl. Haraway 1995: 93f). Wissen und Denken erfolgt immer von einem historisch/gesellschaftlich/politisch spezifischen Standort aus, von dem aus wir sprechen und sehen. Situiertes Wissen im Sinne Haraways verweist auf die jeweiligen historischen, gesellschaftlichen, kulturellen Strukturen, in denen wir verortet werden (vgl. Gutiérrez Rodríguez 1999: 40).

Damit geht es eben auch um die disziplinären Strukturen, um die wissenschaftlichen Disziplinen und ihre Grenzen, die die Produktion von Wissen strukturieren. Es gilt, den forschenden Blick auf die strukturellen

54 Foucault, der sich für die Mechanismen interessiert, die das Wissen strukturieren und wiederum strukturierend auf das Wissen einwirken, hat drei Komplexe unterschieden, die den Diskurs regeln: externe Prozeduren der Ausschließung, interne Kontrollmechanismen und die Verknappung der sprechenden Subjekte (vgl. Foucault 2000a: 11ff).

Ausblendungen der wissenschaftlichen Disziplinen und Institutionen (institutionalisierte Hierarchisierungen, Ausschlüsse etc.) zu richten. So meint Silke Wenk: »Ich möchte das Vergessen und das Verdrängen von Frauen im akademischen Betrieb, das es lange gegeben hat, das es immer noch in sich ständig verändernden Formen gibt, eher als eine *strukturelle Amnesie* fassen, das heißt als ein *Vergessen*, das der Aufrechterhaltung bestimmter sozialer und vor allem kultureller Strukturen der Disziplinen dient. Daraus folgt, daß – statt weibliche Opfer zu beklagen – die Strukturen der Disziplinen selbst immer wieder zum Gegenstand gemacht werden müssen« (Wenk 2001: 113f). Die wissenschaftlichen Disziplinen zu befragen, bedeutet eben auch, ihre Auslassungen zu thematisieren sowie ihre unausgesprochenen Vorannahmen zu reflektieren, womit ein Anliegen meiner Arbeit beschrieben ist.

Wissensproduktionen als Situierung und Verkörperung zu betrachten, fordert zugleich dazu auf, die Praktiken der Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen zu befragen, die in den verschiedenen Disziplinen mit der LINDENSTRASSE beschäftigt sind. In diesem Sinne geht es darum, die Perspektive zu befragen, aus der jemand spricht und forscht.[55] Wichtig ist auch zu bedenken, dass die Forschenden, die Fernseh- und Publikumsstudien betreiben, selbst von Medienbiographien geprägt sind, in denen den televisuellen Bilderwelten eine wichtige Rolle zukommt. Demnach gilt es, die Positionierungen der Forschenden auch hinsichtlich der alltäglichen Kulturen zu reflektieren, mit denen sie sich beschäftigen. Denn die Positionierung gegenüber dem Gegenstand strukturiert die Wissensproduktion. Die Politik der Forschungspraxis zu berücksichtigen, bedeutet zugleich, den Standpunkt, von dem aus ich spreche, sichtbar zu machen.

Wissen zu situieren fordert dazu auf, die wissenschaftliche Praxis in den Kontext gesellschaftlicher und kultureller Verhältnisse zu setzen. Dementsprechend möchte ich an dieser Stelle dem eingeschränkten Geltungsanspruch meiner Forschungsergebnisse Rechnung tragen. Bezogen auf das vorliegende Material bleiben meine Befunde auf das bundesdeutsche Fernsehen und seine Zuschauer und Zuschauerinnen beschränkt. Meine Ergebnisse müssen dementsprechend im politischen und gesellschaftlichen Kontext der BRD verortet werden. Zudem beziehe ich mich auf ein spezielles televisuelles Produkt (die LINDENSTRASSE) be-

55 Wie Gisela Ecker in ihrer Auseinandersetzung mit feministischer Theoriebildung schreibt, sollte danach gefragt werden, *wer forscht*, da kritische Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen unterschiedliche Erfahrungen machen (vgl. Ecker 1994: 50). Es sei anzunehmen, dass Frauen und Männer von einem anderen gesellschaftlichen und institutionellen Ort aus forschen, und ich möchte hinzufügen, dass auch schwule, lesbische, transsexuelle, ›schwarze‹ Forscher und Forscherinnen von anderen Orten aus forschen.

ziehungsweise ein Genre, welches auf ein breites Publikum zielt. Somit kann meine Arbeit keine Aussagen über weniger populäre Genres oder Serien liefern, wie sie auch im Fernsehen zu sehen sind.[56] Nicht zuletzt sind meine eigenen televisuellen Seherfahrungen ›begrenzt‹; hauptsächlich auf das bundesdeutsche Fernsehen der letzten 25 Jahre.

Die symptomatische Lektüre

Die metatheoretische Analyse der Produkt- und Rezeptionsstudien werde ich unter Zuhilfenahme von Althussers Theorie des Lesens verfolgen, die er in *Das Kapital lesen* entworfen hat (vgl. Althuesser/Balibar 1972). Althussers Theorie des Lesens ist eine Theorie der ›symptomatischen Lektüre‹, die er ausgehend von der Beobachtung entworfen hat, dass Karl Marx in einer Kritik an Adam Smith den ›Warenwert‹ herausarbeiten konnte, obwohl dieser in dem Text von Smith nicht direkt anwesend war. Althusser meint, »daß die Wahrheit der Geschichte nicht aus ihrem offenkundigen Diskurs herausgelesen werden kann; denn der Text der Geschichte ist kein Text, worin eine Stimme (der Logos) spricht, sondern das unhörbare und unlesbare Sichbemerkbarmachen der Auswirkungen einer Struktur der Strukturen« (Althusser 1972: 17). Dieser Gedanke, den Althusser hier formuliert, beruht auf der grundlegenden Annahme, jede Erkenntnisproduktion beruhe notwendigerweise auf selektiven Mechanismen. Mit dieser Herangehensweise stellt er den »Mythos von der Wahrheit« (Althusser 1972: 17) in Frage.

Den Begriff des ›Symptoms‹ hat Althusser aus Freuds Theorie des Unbewussten entnommen, die, nur nebenbei erwähnt, allgemein einen großen Einfluss auf sein Denken hatte. Bei Freud ist das Symptom nicht einfach ein Zeichen des Verdrängten, sondern es ist als Anzeichen einer ›Wiederkehr des Verdrängten‹ durch Verschiebung, Verdichtung usw. zu sehen (vgl. Laplanche/Pontalis 1991: 490). Ein Symptom wird im psychoanalytischen Sinne als etwas verstanden, das von einer vorausgegangenen Erfahrung bestimmt ist. Die kritische Lektüre, die Althusser vorschlägt,[57] ist insofern symptomatisch, als sie »das Verborgene in dem gelesenen Text enthüllt« (Althusser 1972: 32) und neues Wissen »aus den Lücken« (Althusser 1972: 32) der Texte gewinnt. Der Text wird in Bezug auf die ihn konstituierende Struktur gelesen: »Das Sehen eines

56 Ich denke hier beispielsweise an Filme der Frauenfilmbewegung (vgl. hierzu Riecke 1998: 71ff), oder auch gesellschaftskritische Serien wie Fassbinders ACHT STUNDEN SIND KEIN TAG, die bereits nach fünf Folgen und heftigen Debatten über die Darstellung der Arbeiterklasse aus dem Programm genommen wurde.

57 Zur theoretischen Auseinandersetzung mit der symptomatischen Lektüre nach Althusser vgl. Bogdal 1990.

Objektes ist dann nicht mehr die Leistung eines individuellen Subjekts, das mit der Fähigkeit des ›Sehens‹ ausgestattet wäre [...]; das Sehen ist der Ausdruck seiner strukturalen Bedingungen, die dem Feld einer Problematik immanente Reflexion *seiner* Objekte und Probleme« (Althusser 1972: 28, Herv. im Orig.). Der Weg, auf dem ich mich dementsprechend während des Forschens bewege, ist eine Spurensuche, ein Ausfragen des Textes nach dem, was ihn strukturiert, aber abwesend ist.

Symptomatisch lesen bedeutet nach Ien Ang auszumachen, was innerhalb des ausdrücklich Sichtbaren und Gesagten arbeitet, es gilt, die Ideologien, die hegemonialen Logiken, die (unbewusst) übernommen wurden, auszumachen (vgl. Ang 1986: 20).[58] Es können somit ideologische Praxen, Disziplinengrenzen sowie Ein- und Ausschlussmechanismen untersucht werden, welche die Medienforschung mit ihren Ansätzen, Kategorien und Begriffen transportiert und reproduziert. Urs Jaeggi hat Althussers Lektüre als eine Form der Umarbeitung von Texten beschrieben, mittels derer es möglich wird, den Forschungsgegenstand aus einer anderen Perspektive – in meinem Fall aus einer prozessorientierten Sichtweise – zu erfassen (vgl. Jaeggi 1975).

Mit der symptomatischen Lektüre ist es möglich, zu untersuchen, wie die impliziten Annahmen die Untersuchungen und deren Gegenstände sowie das Wissen über televisuelle Praktiken und Prozesse prägen. Und sie öffnet den Blick für die Selbstpositionierung der in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen tätigen Forschenden. Nach Althusser sind für die ›disziplinierten‹ Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen nur jene Objekte sichtbar, die innerhalb der theoretischen Problematik oder des disziplinär strukturierten Feldes situiert sind (vgl. Althusser 1972: 28). »Nur eine ›symptomatische‹ Lektüre kann die Lücken des Textes wahrnehmbar machen und unter den unausgesprochenen Worten den Diskurs des Schweigens ausmachen, der plötzlich im offiziellen verbalen Diskurs auftaucht und auf jene leeren Stellen hindeutet, die entweder ein Nachlassen der Rigorosität oder aber die äußersten Grenzen ihrer An-

58 Ang hat eine symptomatische Lektüre von Zuschauerinnenpost zur TV-Serie DALLAS durchgeführt, – allerdings ohne explizit Bezug auf Althusser zu nehmen. Darin schreibt sie, »die Briefe müssen als Texte angesehen werden, als Diskurse, die die Menschen erzeugen, wenn sie ihre eigenen Vorlieben für oder ihre Aversion gegen ein hochgradig kontroverses Stück Massenkultur wie *Dallas* ausdrücken oder darüber Rechenschaft ablegen sollen. Um dies zu leisten, müssen sie sich auf sozial verfügbare Ideologien und Vorstellungen berufen, die einen Weg ebnen, auf dem eine solche Fernsehserie ihre Bedeutung erhält. Wenn wir diesen Ideologien und Vorstellungen in den Briefen nachspüren, so können wir etwas daraus lernen, was die Erfahrungen von Vergnügen (oder anderen Dingen) für diese Briefeschreiber beinhaltet, und in welchem ideologischen Zusammenhang es soziale und kulturelle Bedeutungen annimmt« (Ang 1986: 20).

strengung signalisieren: ihr Abwesendsein in dem von ihr geöffneten Raum, nachdem diese Grenzen einmal erreicht sind« (Althusser 1972: 112). Die symptomatische Lektüre ermöglicht es, die rezeptions- und textorientierten Sichtweisen nach ihren jeweiligen impliziten Annahmen, Widersprüchen und Auslassungen zu befragen; insbesondere hinsichtlich der Reproduktion sozial verfügbarer Geschlechterideologien und heteronormativer Vorstellungen von Zweigeschlechtlichkeit bzw. der Brechung derselben (vgl. Wenk 1996: 45).

Es ist in den Ausführungen zum situierten Wissen bereits deutlich geworden, dass es in meinem Forschungsvorhaben nicht darum gehen kann und soll, eine vermeintlich ›richtige‹ Interpretation des empirischen Materials oder eine endgültige Leseposition der LINDENSTRASSE zutage zu fördern. Ziel der symptomatischen Lektüre kann weder die Rekonstruktion der ›Wahrheit‹ sein, noch die ideologiekritische Suche nach dem Vergessenen und Verdrängten, sondern die Produktion ›neuen‹ Wissens (vgl. Bogdal 1990: 86). In diesem Sinne geht es mir nicht um eine medienzentrierte oder rezeptionsorientierte Sichtweise, sondern um eine prozessorientierte Perspektive auf die LINDENSTRASSE und ihre Zuschauer und Zuschauerinnen.

Zum Material

Zum besseren Verständnis, welche Untersuchungen zur LINDENSTRASSE einer symptomatischen Lektüre unterzogen werden, sollen hier die Auswahlkriterien hinsichtlich des empirischen Materials offengelegt werden. Im ersten Schritt habe ich alle Veröffentlichungen zur LINDENSTRASSE, die seit 1985 im deutschsprachigen Kontext erschienen sind, berücksichtigt. Dem Pressebüro-Lindenstraße sind, wie bereits erwähnt, über 200 wissenschaftliche Arbeiten zur Fernsehserie LINDENSTRASSE bekannt (vgl. Pressestelle WDR 2000: 74). In dieser Aufstellung ist allerdings die Anzahl an studentischen Seminararbeiten, Referaten, Thesenpapieren sowie Magisterarbeiten, Diplomarbeiten und Lehramtsabschlussarbeiten groß.[59] Viele dieser Texte sind für mich nicht einfach zugänglich und bleiben daher aus pragmatischen Überlegungen unberücksichtigt.[60]

59 Ich beziehe mich hier auf eine Aufstellung von wissenschaftlichen Arbeiten zur LINDENSTRASSE, die mir das Pressebüro-Lindenstraße freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.

60 Aus diesem Korpus habe ich nur Arbeiten (zumeist Diplom- und Magisterarbeiten) einbezogen, die publiziert oder deren Ergebnisse in Fachzeitschriften zugänglich gemacht wurden.

Allerdings habe ich den Blick nicht ausschließlich auf Publikationen der akademischen Forschung gerichtet. Meine Arbeit berücksichtigt deswegen auch Auseinandersetzungen mit der LINDENSTRASSE, die einen Ort außerhalb der Universität haben. Es wurden Untersuchungen aufgenommen, die kritisches Wissen über die LINDENSTRASSE im Kontext von feministischen, antirassistischen, schwulen oder lesbischen Politiken oder Theorien herstellen, insofern sie durch eine kritisch-analytische Betrachtung geprägt sind. Hier sei allerdings einschränkend angemerkt, dass die außeruniversitäre Wissensproduktion aufgrund fehlender Dokumentation in OPAC-Katalogen und wissenschaftlichen Datenbanken schwer zu überblicken ist.

Insgesamt kamen die Beiträge auf folgende Weise zusammen: Sichtung der themenspezifischen Forschungsliteratur, Auskünfte der Pressestelle-Lindenstraße, Recherche mithilfe verschiedener Online-Kataloge und Datenbanken. Nicht zuletzt hätte diese Untersuchung auf mehrere Studien ohne die Hilfe von Einzelpersonen verzichten müssen.

Gesucht habe ich nach Publikationen und Untersuchungen, die sich im engeren und weiteren Sinne mit der LINDENSTRASSE befassen und die im deutschsprachigen Raum erschienen sind. Berücksichtigt wurden alle Studien, die Ergebnisse aus medien-, kommunikations- und kulturwissenschaftlicher, soziologischer, linguistischer, psychologischer, ethnographischer, feministischer, antirassistischer Beschäftigung mit der Dauerserie vorstellen. Beiträge, in denen nicht ausschließlich die (Aneignung der) LINDENSTRASSE im Mittelpunkt des Forschungsinteresses stand, wurden nur dann aufgenommen, wenn sie diesbezüglich weitergehende Aussagen enthalten. Das heißt, die LINDENSTRASSE sollte nicht einfach nur an einer oder auch an mehreren Stellen als kurzes Belegbeispiel für ein anderes Phänomen dienen. Ein Beispiel, das nicht kodiert wurde: Wenn Friedrich Krotz zur Erklärung des Begriffs der extremen parasozialen Beziehung schreibt: »Horton und Wohl [sprechen] von einer *›extremen parasozialen Beziehung‹* wenn die Konstruktion eines Zuschauers in Bezug auf eine Medienfigur der Wirklichkeit überhaupt nicht mehr gerecht wird – etwa wenn ein Rezipient sich persönlich von einer Moderatorin geliebt (oder allgemeiner: angesprochen) fühlt, wenn jemand in der ›Lindenstraße‹ allen Ernstes eine Wohnung mieten oder im ›Emergency Room‹ operiert werden will« (Krotz 2001: 75, Herv. im Orig.). In diesem Falle geht es Krotz nicht um die (Aneignung der) LINDENSTRASSE, sondern um die in der Forschung nicht reflektierte Trennung zwischen para-sozialer Interaktion und extremer para-sozialer Interaktion, wie sie von Horton und Wohl eingeführt wurde.

Aufgenommen sind aber Untersuchungen, bei denen die LINDENSTRASSE als empirisches Material *neben anderen* Sendungen fungiert. Es

wurden zudem einige populärwissenschaftliche Beiträge (vgl. z.B. Kann 1997; Seeßlen 2001), journalistische Arbeiten und Sachbücher zur Serie (z.B. Paetow 1989; Lotze 1995; Huth 1998; Pressestelle WDR 2000) herangezogen, die umfangreiche Daten und Materialen zur LINDENSTRASSE liefern. Sie wurden aber nicht systematisch analysiert.

Nicht der Rede wert? Hierarchisierungen und Konflikte bei der Fernsehaneignung

Die über 1000 Folgen starke LINDENSTRASSE stellt in der BRD in hohem Maße Öffentlichkeit her: Kaum ein Tag, an dem nicht über sie in Zeitungen, Zeitschriften oder televisuellen Boulevardmagazinen berichtet wird, ihre Darsteller und Darstellerinnen treten in anderen Fernsehformaten auf (etwa in Talkshows, Quizshows etc.), manche werden zu Stars und zieren die Titelseiten von (Hochglanz-)Magazinen (etwa Till Schweiger). Bis auf das Cover des PLAYBOY haben es die Darstellerinnen der Figuren Urzula (Anna Nowak) und Jacqueline Svilarov (Nina Beimer) geschafft.[1] Politiker und andere Prominente interessieren sich für Gastauftritte in Dauerserien, um ihren Bekanntheits- und Beliebtheitsgrad zu steigern.[2] In einer Inhaltsanalyse zur journalistischen Rezeption der LINDENSTRASSE in der Presse stellt Helmut Volpers fest, dass bereits im November 1992, also nach ca. siebenjähriger Laufzeit, im Pressearchiv des WDR über 1500 Presseartikel über die erste bundesdeutsche Dauerserie archiviert wurden (vgl. Volpers 1993: 2). Der Autor ist der Ansicht, dass bis dahin kein anderes TV-Ereignis in quantitativer Hinsicht in diesem Ausmaß publizistisch begleitet wurde. 2002 zeigte das Filmmuseum Potsdam eine Wanderausstellung zu *Daily*-Soaps, in der auch der ersten bundesdeutschen Dauerserie, der *Weekly*-Soap LINDENSTRASSE, eine prominente Rolle zukam.[3] Viele haben schon einmal von ›Mutter Beimer‹ (Marie-Luise Marjan) oder anderen Figuren aus der LINDENSTRASSE gehört, ohne je eine Folge der Serie gesehen zu haben. Die LINDENSTRASSE gehört zu den populärsten bundesdeutschen

1 Mit den folgenden beiden Headlines: »Anna Nowak, die Urszula aus der Lindenstraße« (Playboy 1998) sowie »Ausgezogen: Tochter Beimer. Lindenstraßen-Schauspielerin Jacqueline Svilarov in ihrer schönsten Rolle« (Playboy 2006). Interessanterweise handelt es sich bei Urszula um eine jener Figuren, die bisher eine lesbische Rolle in der Serie übernommen hat. Ich komme darauf später zurück.

2 Der Übersetzer und Kolumnist Harry Rowohlt hat nach einem Gastauftritt eine Rolle in der LINDENSTRASSE als ›Obdachloser Harry‹ übernommen. Gerhard Schröder ist im Wahlkampf in der Serie GUTE ZEITEN, SCHLECHTE ZEITEN aufgetreten (vgl. zu diesem Phänomen Dörner 2001).

3 Zu der Ausstellung ist ein Katalog erschienen (vgl. Landbeck o.J.).

Fernsehserien, was etwa das Goethe-Institut veranlasst hat, Arbeitsmaterialien und ein Video zu sechs Folgen der Dauerserie für den Unterricht in ›Deutsch als Fremdsprache‹ anzubieten (vgl. Goethe-Institut 1999). Es liegt auf der Hand, dass auch in Kneipen, an Universitäten, auf der Arbeit oder zu Hause im Kreis der Familie viel über die Serie gesprochen wird. Das alltägliche Reden über Medien oder bestimmte Sendungen ist ein bedeutender Bestandteil alltäglicher Kommunikation (vgl. Keppler 1994).

In diesem Kapitel diskutiere ich Untersuchungen, die sich hauptsächlich mit Formen und Bedingungen der kommunikativen Aktivitäten während der Rezeption der LINDENSTRASSE auseinander setzen. Zu diesem Thema liegen vergleichsweise viele Befunde vor, die, so meine Annahme, auf eine Tendenz hinweisen, die sich derzeit in Teilen der Aneignungsforschung beobachten lässt: einen ›positiven Blick‹ auf das Fernsehen und seine Zuschauenden. Mir geht es dabei nicht um die Forderung nach ›anderen‹ Fragestellungen, oder den Anspruch, man hätte etwas ›anderes‹ untersuchen sollen. Ich behaupte, die Ausblendung gesellschaftlicher/historischer/politischer Verhältnisse konstruiert ein harmonisierendes, affirmatives Bild dessen, was als die Tätigkeit ›Fernsehen‹ beschrieben wird. Im Folgenden untersuche ich exemplarisch die Konsequenzen dieser Auslassung, um davon ausgehend eine gesellschaftsbezogene Betrachtungsweise von Mediengesprächen aufzuzeigen.

Der positive Blick auf die Fernsehaneignung

Hinführung: Gespräche beim und im Fernsehen

Bezogen auf die LINDENSTRASSE haben bereits einige Untersuchungen gezeigt, dass die Serie ein beliebter Stoff für Alltagsgespräche ist. In einer Repräsentativbefragung[4] zur Rezeption von EASTENDERS und LINDENSTRASSE im interkulturellen Vergleich, die unter anderem die Gespräche über die Serie untersucht, gaben immerhin 39% der Befragten aus der BRD an, gelegentlich oder oft über die LINDENSTRASSE zu sprechen (vgl. Frey-Vor 1996: 226). Von diesen Personen machten 51% lediglich kurze Bemerkungen über die Serie, 34% diskutieren und argumentieren über das Geschehen und 14% erzählen anderen davon, was in

4 Es wurden 3000 Zuschauende in Großbritannien schriftlich zur Fernsehserie EASTENDERS und in der BRD 1000 Personen zur LINDENSTRASSE telefonisch anhand eines standardisierten Fragebogens befragt.

der Serie passiert (vgl. Frey-Vor 1996: 227).[5] Interessant sind die Unterschiede zur kommunikativen Aneignung zwischen den in Großbritannien und der BRD befragten Personen: Anscheinend ist in Großbritannien die Serie EASTENDERS häufiger Gegenstand von Gesprächen als in der BRD die Serie LINDENSTRASSE (vgl. Frey-Vor 1996: 239). Dies sieht Frey-Vor in einer älteren ›Soap-Opera‹-Kultur in Großbritannien zum Zeitpunkt der Befragung im Jahre 1989 begründet. Zudem kommt Frey-Vor zu dem Ergebnis, dass weibliche Fans in beiden Ländern häufiger angaben, sich über die Serie zu äußern als dies bei den männlichen Fans der Fall war. Allerdings ist in dieser Repräsentativbefragung das Problem der sozialen Erwünschtheit der Angaben zu reflektieren; eine Kritik, welche empirische Untersuchungen, die auf Selbstauskünften beruhen, häufig trifft. In der von Frey-Vor durchgeführten schriftlichen und telefonischen Befragung mit standardisierten Interviewbögen[6] kann nicht überprüft werden, ob die männlichen Rezipierenden tatsächlich weniger über die Serie reden und wie sich dies gegebenenfalls begründen lässt. Die Einschätzung der männlichen Befragten, selten über die Serie zu reden, könnte eine Folge der normativen Bewertung von Mediengesprächen als ›weiblicher Klatsch‹ sein. Denn Menschen sind in ihrem Handeln gemeinhin bemüht, ihre Geschlechterzugehörigkeit und damit verbundene kulturelle Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit möglichst vereindeutigt darzustellen (vgl. Wetterer 1995: 237).

Obwohl Eva Schabedoth die kommunikativen Aktivitäten nicht systematisch untersucht hat, finden sich in ihrer Studie Hinweise auf Gespräche über die LINDENSTRASSE. Zumeist diskutierten die Befragten in den Tagen nach der Ausstrahlung der Serie mit anderen darüber, wie sich die einzelnen Handlungsstränge in den nächsten Folgen fortsetzen (vgl. Schabedoth 1995: 172). Schabedoth geht hier auf Gespräche ein, die unabhängig von der eigentlichen Rezeptionssituation stattfinden. Das soll aber nicht bedeuten, dass *während* des Fernsehens nicht gesprochen würde. Während im deutschsprachigen Raum im Kino zumeist ge-

5 Entsprechend der Differenzierung von Ulmer und Bergmann in Medienverweise und Medienrekonstruktionen (vgl. Ulmer/Bergmann 1993: 84ff) lässt sich sagen: etwa die Hälfte der Personen, die angeben, über die LINDENSTRASSE zu sprechen, machen Medienverweise, also kurze Bezugnahmen auf die Serie, während die andere Hälfte Medienrekonstruktionen vornehmen, womit eine ausführlichere Darstellung oder Rekonstruktion der LINDENSTRASSE gemeint ist.

6 Frey-Vor führt neben der Repräsentativbefragung auch eine Gruppendiskussion durch (vgl. Frey-Vor 1996: 269ff). Hier werden in kurzer Form manche der zuvor dargestellten Ergebnisse überprüft, aber nicht vertiefend analysiert und interpretiert. Auf die Mediengespräche wird nur an einer Stelle kurz hingewiesen (vgl. Frey-Vor 1996: 277).

schwiegen wird,[7] können beim Fernsehen Gespräche bereits *während* der Rezeption aufkommen. Der Frage, wie und worüber Rezipierende beim Fernsehen sprechen,[8] widmete sich Anfang der 1990er Jahre im größeren Umfang das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) finanzierte Forschungsprojekt *Über Fernsehen sprechen. Die kommunikative Aneignung von Fernsehen in alltäglichen Kontexten.*[9] Bevor ich näher auf die Studien zur kommunikativen Fernsehaneignung des DFG-Projektes eingehe, beschreibe ich zunächst den Kontext, in dem diese Arbeiten entstanden sind und kläre einige grundlegende Begriffe.

Werner Holly und Ulrich Püschel, beide Leiter des DFG-Projektes, nennen zwei Ebenen, auf denen kommunikative Prozesse eine Rolle spielen. Es sei »zu unterscheiden zwischen ›primären Thematisierungen‹, die parallel zum medialen Ereignis *in* der Rezeptionssituation ablaufen und etwa Kommentare, Bewertungen, Assoziationen u.ä. enthalten; ›sekundären Thematisierungen‹, die ex post (*nach* der Rezeption) stattfinden. Diese sind im Unterschied zum Ersten rekonstruktiv« (Holly/Püschel 1993: 8, Herv. im Orig.). Michael Charlton verweist in einem Reader, der im Kontext des DFG-Projektes entstanden ist, noch auf jene kommunikativen Aneignungsprozesse, die *vor* der Rezeption erfolgen, wie etwa der Hinweis auf empfehlenswerte Programme oder Verabredungen zum gemeinsamen Fernsehen (vgl. Charlton 1993: 11). Aufgrund der Programmvielfalt im bundesdeutschen Fernsehen seit der Einführung des dualen Rundfunksystems 1984 dürften diese Mediengespräche heute einen wichtigen Faktor hinsichtlich der Programmauswahl darstellen. Eine Analyse dieser kommunikativen Aushandlungsprozesse könnte zum Beispiel in den Blick nehmen, wer sich wie und warum in bestimmten Gemeinschaften (Familie, Freundeskreis etc.) durchsetzt, welche Sendung gesehen wird.

Mit primären Thematisierungen sind im Folgenden also jene kommunikativen Handlungen gemeint, die während der Fernsehrezeption erfolgen, wohingegen sekundäre Thematisierungen unabhängig von der Rezeption erfolgen (vgl. auch Hepp 1999: 192). Medienthematisierungen

7 Ich beziehe mich hier explizit auf die bundesdeutsche Kinokultur. In anderen Kulturkreisen und Ländern, etwa in Indien, wird durchaus während des Filmerlebens gesprochen, telefoniert etc.

8 Auf Gespräche während der Fernsehrezeption weist bereits Will Teichert hin (vgl. Teichert 1977: 290).

9 Ein erster Entwurf des Projektes findet sich in Holly/Püschel 1993. Eine abschließende Publikation erschien 2001 unter dem Titel *Der sprechende Zuschauer. Wie wir uns Fernsehen kommunikativ aneignen*, herausgegeben von den Projektleitern Werner Holly, Ulrich Püschel und Jörg Bergmann. Zu letztgenanntem Titel verweise ich auch auf meine Rezension (vgl. Maier 2005).

können sich dabei sowohl aus der Rezeption primärer Texte (etwa der LINDENSTRASSE) oder sekundärer Texte (etwa einem Zeitungsbericht über dieselbe) ergeben.[10]

Eine weitere Ebene, die neben den Gesprächen der Zuschauenden einzuführen ist, ist der »Broadcast Talk« (Scannell 1991), wie es Paddy Scannell für den Titel eines Readers formuliert – also der Diskurs des Fernsehens. Da Dialogen und Gesprächen im TV eine wichtige Rolle zukommt, wurde das Medium insbesondere in seiner Anfangsphase häufig als »bebildertes Radio« (Schumacher 2000: 181) bezeichnet. Dialoge sind ein wichtiges Element der Dauerserie: »Denn Visualisierung und direkte Handlung bleiben minimal, während der Dialog auch im Fernsehen das dominante Element der soapopera ist« (Frey-Vor 1990: 490). Auch Peter Moritz beschreibt die LINDENSTRASSE als aktionsarm: »Ihr Handeln [das der Figuren, T.M.] besteht darin, über das zu reden, was an anderer Stelle geschieht. Dadurch steht die Aktion selbst kaum mehr im Mittelpunkt der Inszenierung« (Moritz 1996a: 197). Die meisten Ereignisse – wie etwa Anna Zieglers (Irene Fischer-Probst) Selbstmordversuch – werden Moritz zufolge gar nicht oder nur am Rande bildlich in Szene gesetzt,[11] solche Geschehnisse würden aber ›lang und breit‹ von verschiedenen Bewohnerinnen und Bewohner der LINDENSTRASSE besprochen (vgl. auch Jurga 1999a: 169ff). Schlagfertige, pointenreiche Dialoge seien ein grundlegendes dramaturgisches Muster der Serie. Während also Spielfilme im Kino »food for the eyes« (Rieser 2002: 325) sind – ihr Publikum also durch visuelle Effekte in den Bann zu ziehen versuchen – zeichnen sich TV-Serien diesem Denken zufolge mehr durch ihre Gesprächsorientiertheit aus. Martin Jurga meint, es sei typisch für

10 Diese in der Rezeptionsforschung viel beachtete Unterscheidung zwischen *primären Texten* (hier die LINDENSTRASSE), *sekundären Texten* (weiteren Medientexten) und *tertiären Texten* (von Rezipierenden produzierte Texte) hat John Fiske im Rahmen seiner Theorie der Intertextualität eingeführt (vgl. Fiske 1987: 108ff). Zu den tertiären Texten zählt Fiske neben Zuschauerpost oder Fanzines eben auch die Gespräche über die televisuelle Bilderwelt. Andreas Hepp ist allerdings der Ansicht, Fiske unterschätze mit dieser Einteilung den zentralen Stellenwert der Gespräche, denn diese seien das zentrale Glied im Vermittlungsdiskurs zwischen Medien- und Alltagsdiskursen (vgl. Hepp 1998: 44).

11 Allerdings sind hin und wieder auch actionhaltige Szenen zu finden. Beispielsweise in Folge 715 »Gewonnen und zerronnen«, die am 15. August 1999 ausgestrahlt wurde. In dieser Folge ging das Reisebüro in der LINDENSTRASSE in Flammen auf, nachdem ein Auto vorfuhr, aus dem zwei vermummte Personen herausprangen und einen Molotowcocktail durch die zuvor eingeschlagenen Schaufensterscheiben werfen. Und Martin Jurga weist auf gefahrvolle Cliffhanger hin, in denen Brände, Mord- und Selbstmordversuche, angeschossene, überfahrene oder erfrierende Personen inszeniert werden (vgl. Jurga 1999a: 147).

die LINDENSTRASSE, dass diese die Figuren in ihrer Privatsphäre zeige und in Gesprächen in der Serie »sehr häufig Handlungen und Probleme der Figuren thematisiert werden« (Jurga 1999a: 170), was ihm zufolge zur Para-Interaktion einlädt. Untersuchungen, die kommunikative Handlungen als soziale Praxis in den Blick nehmen, analysieren daher neben Gesprächen zwischen einzelnen Personen oder Gruppen auch die Kommunikation der Rezipierenden *mit dem Medium* selbst; also die sogenannte para-soziale Interaktion.[12] Die intimisierte Beziehung zwischen dem Text und seinen Zuschauenden spielt eine wichtige Rolle für die Interpretation des Geschehens. Da Fernsehen eher beiläufig konsumiert wird, kommt für Rick Altman und John Ellis dem Klang eine wichtige Rolle zu, um die Wahrnehmung und die Aufmerksamkeit der Zuschauenden zu steuern (vgl. Altman 2002; Ellis 2002).[13] »Im Fernsehen verankert gewöhnlich der Ton die Bedeutung, im Film hingegen das Bild« (Ellis 2002: 60).[14] Die wichtige Rolle des Tons im Fernsehen und in Fernsehserien darf allerdings nicht dazu führen, das TV als auditives Medium zu beschreiben, womit seine Visualität aus dem Blick gerät.

Zusammengefasst strukturieren Gespräche das Fernsehen also auf mehreren Ebenen: Sie sind ein bedeutendes szenisches Element im Fernsehen, sie werden bei der Aneignung bedeutsam und auch die Produktionsseite dürfte bestimmte Gespräche über die Medienprodukte positiv bewerten. Fernsehserien müssen entsprechend vermarktet werden, sie müssen ›im Gespräch‹ bleiben. Und zwar nicht nur in den unterschiedlichen Medien, sondern auch in Kneipen oder auf der Arbeit. Werner Hollys These, sprachliche Handlungen seien als Produkt- und Rezeptionsphänomen zu konzipieren (vgl. Holly 1995), lässt sich somit auch auf die ökonomische Ebene der Produktion erweitern.[15]

12 Den Begriff der para-sozialen Interaktion haben Donald Horten und Richard Wohl bereits 1956 eingeführt. Am Beispiel einer Interaktion zwischen einem Moderator im Fernsehen und den Zuschauenden verdeutlichen sie ihren Begriff ›parasozial‹, mit dem sie die Interaktion zwischen Medienhandelnden (Figuren in Serien, Nachrichtensprechern etc.) und Rezipierenden beschreiben (vgl. Horton/Wohl 2002).

13 Die beiden Texte beziehen sich auf das US-amerikanische Fernsehen, sie lassen sich aber auf das bundesdeutsche Fernsehen übertragen.

14 Rick Altman unterscheidet sechs aufmerksamkeitssteuernde Funktionen und Techniken, die der Klang im Fernsehen übernimmt: die kennzeichnende Funktion, die hervorhebende Funktion, die hermeneutische Funktion, der interne Zuschauer, das Voranschreiten des Tons und die Diskursivierung (vgl. Altman 2002: 398).

15 Ein Beispiel dafür, wie die *Filmindustrie* auf negative Mund-zu-Mund Propaganda reagiert, findet sich bei Bauer (vgl. Bauer 2003). Obwohl es sich hierbei um ein Beispiel aus der Kinoindustrie handelt, verdeutlicht es doch eindrucksvoll, welchen Einfluss kommunikative Praktiken auf die Medienproduktion und -vermarktung haben. Antonie Bauer berichtet in der

›Über Fernsehen sprechen‹

Die DFG-Projektgruppe ›Über Fernsehen sprechen‹ besteht aus Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern der Sprachwissenschaft und der Soziologie der Universitäten Chemnitz, Trier und Gießen.[16] Von ihnen wird ein ethnographischer und interdisziplinärer Ansatz verfolgt, der sich an die qualitative Medienrezeptionsforschung (z.B. der strukturanalytischen Rezeptionsforschung von Michael Charlton und Klaus Neumann-Braun) anlehnt, zudem wird sich stark auf die Cultural Studies bezogen. Die Studien greifen explizit (vgl. insb. Hepp 1998: 33ff) oder implizit auf eine Aneignungstheorie zurück, wie sie in Auseinandersetzung mit Michel de Certeaus Studie *Kunst des Handelns* entstanden ist (vgl. de Certeau 1988). Deswegen möchte ich kurz die grundlegenden Annahmen dieser Theorie skizzieren.

Für de Certeau stellt sich die Frage, was Individuen oder Gruppen eigentlich *mit* medialen Repräsentationen machen:[17] »Viele, oft bemerkenswerte Arbeiten beschäftigen sich damit, entweder die Vorstellungen oder die Verhaltensweisen einer Gesellschaft zu untersuchen. Aufgrund der Kenntnis dieser gesellschaftlichen Objekte scheint es möglich und notwendig zu sein, auf den *Gebrauch* zu schließen, den Gruppen oder Individuen von ihnen machen. So muß zum Beispiel die Analyse der vom Fernsehen verbreiteten Bilder (Vorstellungen) und der vor dem Fernseher verbrachten Zeit (ein Verhalten) durch eine Untersuchung dessen ergänzt werden, was der Kulturkonsument während dieser Stunden und mit diesen Bildern ›*fabriziert*‹« (de Certeau 1988: 13, Herv. im Orig.). Davon ausgehend wird in der medienwissenschaftlichen An-

SÜDDEUTSCHEN ZEITUNG davon, dass es sich in den USA unter den Zuschauenden schnell herumspreche, wenn ein Kinofilm nicht sehenswert sei, die Besucher und Besucherinnen blieben dann aus. Die Filmindustrie begrenze diese finanziellen Ausfälle durch negative Mundpropaganda, indem sie mithilfe hoher Werbe- und Marketingausgaben versuche, in der ersten Woche nach Anlauf eines Films die meisten Zuschauenden anzulocken. So läuft ein durchschnittlicher Kinofilm in den USA heute in 3200 Kinos zeitgleich an, 1993 waren es lediglich 1800 (vgl. Bauer 2003: 17).

16 Zur Projektgruppe gehören neben den Projektleitern Werner Holly, Ulrich Püschel und Jörg Bergmann die Projektmitarbeiter Andreas Hepp, Angela Leister, Heike Baldauf sowie die studentischen Hilfskräfte Jana Scherf, Marita Steffen, Dirk Schulte, Jörg Schlicker und Gabriele Graf. Darüber hinaus gehören zur erweiterten Forschungsgruppe Stephan Habscheid, Michael Klemm, Marlene Faber und Ruth Ayaß.

17 Diese Frage wird auch im Uses-and-Gratifications Approach gestellt: »This is the approach that asks the question, *not* ›What do the media do to people?‹ but, rather, ›What do people do with the media?‹« (Katz/Foulkes 1962: 378, Herv. im Orig.).

eignungsforschung der forschende Blick auf ein ›Element‹ gerichtet, welches in den Textanalysen wenig Berücksichtigung findet: die konkreten Personen, die sich den bewegten Bildern zuwenden.

De Certeau unterscheidet zwischen zwei Aneignungspraktiken, nämlich *strategisches* und *taktisches* Handeln (vgl. de Certeau 1988: 23ff). ›Strategie‹ bezeichnet die Handlungsweisen eines *machtvollen* Individuums oder einer Institution. Strategisches Handeln beruht auf einer Berechnung von Kräfteverhältnissen, es besitzt einen eigenen Ort, einen Machtbereich. ›Taktik‹ bezeichnet ein Kalkül, ein Handeln der »Schwachen« (de Certeau 1988: 92). Taktische Handlungsweisen besetzen keinen konkreten eigenen Ort, sie arbeiten vielmehr im Ort des Anderen. Das heißt, die Strategie setzt auf den eigenen Ort, die Taktik hingegen auf den Raum: Der Raum ist ein Ort, der gebraucht wird, mit dem etwas gemacht wird (vgl. de Certeau 1988: 218).[18] Produzenten und Produzentinnen von medialen Texten versuchen immer, eine von ihnen favorisierte Bedeutung festzuschreiben, dominante Aneignungsweisen können nach de Certeau aber immer auch von eigensinnigen, trickreichen, listigen Taktiken umgewandelt werden. »Das Alltägliche setzt sich aus allen möglichen Arten des *Wilderns* zusammen« (de Certeau 1988: 12, Herv. im Orig.). Kulturelle Praktiken und Diskurse sind also immer strategisch und taktisch zugleich. Die Frage ist, wo sind sie was?

Die Suche nach den ›Tricks‹ und ›Finten‹ der Rezipierenden hat in Teilen der Cultural Studies dazu geführt, die Rezipierenden als ›Wohnzimmer-Revolutionäre‹ zu stilisieren. Die Forschungslinie des DFG-Projekts will sich der Annahme, dass sich das Publikum den vorgegebenen Bedeutungen der medialen Texte listig entzieht und ausschließlich seine eigenen Interessen verfolgt ebenso entziehen wie den Ideen der klassischen Medienwirkungsforschung und deren Implikationen: Vorstellungen von einem Publikum, das passiv die vorgegebenen Medienbotschaften aufnimmt und den manipulierenden Medienwirkungen ausgesetzt ist (vgl. Holly/Püschel 1993: 10; Holly 2001: 17f). Hier finden sich deutliche Parallelen zu meiner Ausgangsfrage, die aber, wie sich zeigen wird, in eine andere Richtung führen.

Die Autoren und Autorinnen wollen untersuchen, was eigentlich genau passiert, wenn Menschen mediale Texte rezipieren. Sie wollen zeigen, wie der Kommunikationsprozess zwischen Text und Publikum in konkreten Situationen abläuft. Sie richten den Blick einerseits auf die Interaktionen zwischen Text und Rezipierenden, anderserseits auf die Interaktionen zwischen den gemeinsam fernsehenden Personen. Den zentralen Begriff der kommunikativen Fernsehaneignung definiert Werner Holly wie folgt: »Mit dem Begriff der ›kommunikativen Aneignung‹ von

18 Zur Unterscheidung zwischen Raum und Ort vgl. de Certeau 1998: 217ff.

Fernsehen ist hier eine spezielle Aktivität im Prozeß der Rezeption gemeint, der sich im ›Sprechen über Fernsehen‹ vollzieht, wobei impliziert ist, daß diese Aneignung eben nicht nur in einer subjektiven Aktivität eines isolierten Subjekts zu sehen ist, sondern eine soziale Aktivität darstellt« (Holly 2001: 18). Medienkommunikation meint ein »Wechselspiel zwischen Text und Rezipient« (Holly 2001: 17), ein umfassender Prozess, in dem sowohl der Medienproduktion, dem Medientext als auch der Aneignung eine gleichwertige Rolle zukommen soll.

Die Materialerhebung des DFG-Projektes erfolgte aufgrund von Dialog-Aufzeichnungen der verbalen Kommunikation beim Fernsehen, die studentische Hilfskräfte in teilnehmenden Beobachtungen über mehrere Wochen durchführten (vgl. hierzu Holly 2001: 21f). Die untersuchten Gruppen wurden aus dem Familien- und engeren Freundes- und Bekanntenkreisen der Hilfskräfte ausgewählt. Bei den qualitativ-interpretativen Beobachtungen handelt es sich um halbverdeckte Audio-Aufzeichnungen von Sprachhandlungen während der Fernsehrezeption. Zudem zeichneten die Studenten und Studentinnen die jeweilig dazugehörenden Medientexte auf Video auf und fertigten Beobachtungsprotokolle an. Die Audioaufnahmen und Videomitschnitte wurden an 14 Tagen im November 1995 an den Standorten in Gießen, Chemnitz und Trier zeitgleich durchgeführt, zudem an weiteren 14 Tagen von den verschiedenen Standorten unabhängig. Insgesamt umfasst der Textkorpus sieben unterschiedlich große Rezeptionsgemeinschaften aus verschiedenen regionalen und sozialen Milieus und Lebensformen (Familien, Paare, Freundeskreise).

Die thematische Ausrichtung auf primäre Medienthematisierungen hat sich Werner Holly zufolge erst im Laufe der ethnologischen Analyse ergeben, als sich zeigte, dass diese ausreichend empirisches Material bereitstellten (vgl. Holly 2001: 18). Daher findet sich in dem Projektentwurf von 1993 noch der Hinweis, dass die Forschungsgruppe sowohl primäre wie sekundäre Thematisierungen analysiert (vgl. Holly/Püschel 1993: 8), was sich noch in einigen Studien zur LINDENSTRASSE wiederspiegelt.[19] Laut Online-Dokumentation entstanden im Rahmen des DFG-Projektes allein zwischen 1993 und 1999 mehr als 60 Veröffentlichungen, Vorträge und Typoskripte,[20] weitere folgten. Anfang bis Mitte

19 Einige der für meine Arbeit relevanten Studien – nämlich Holly 1993; Holly 1995; Faber 1995; Püschel 1993; Hepp 1995 – basieren auf mehreren Pilotaufnahmen, die Studierende in der Vorbereitungsphase des Projektes gewonnen haben. Zum Teil findet sich dieses Material auch noch später bei Hepp 1998.

20 Für eine umfangreiche Auswahl an Veröffentlichungen (bis 1999) im Rahmen des Forschungsprojektes siehe: http://www.tu-chemnitz.de/phil/

der 1990er Jahre entstanden mehrere Studien im Rahmen des DFG-Projektes, die kommunikative Fernsehaneignung beispielhaft während der Rezeption der LINDENSTRASSE analysieren. Um auch neuere Entwicklungen des Projektes berücksichtigen zu können, habe ich zudem einige weitere Publikationen hinzugezogen, insbesondere den 2001 erschienenen Sammelband, der die empirischen Ergebnisse dieses Projektes dokumentiert (vgl. Holly/Püschel/Bergmann 2001). Wenn ich lediglich einige Aspekte herausstelle, dann nicht, um die komplexen theoretischen Ansätze und empirischen Befunde des Forschungsprojektes zu vereinfachen oder gar abzuwerten. Um es an dieser Stelle noch einmal zu wiederholen: Mir ist an keiner umfassenden Bestandaufnahme in Form eines Überblicks gelegen, vielmehr sollen einige Tendenzen und Ausblendungen der Rezeptionsforschung anhand der das DFG-Projekt umfassenden Fragestellung, wie, worüber und wozu Rezipierende über Fernsehen sprechen, problematisiert werden.

Das DFG-Projekt erforscht fernsehbegleitende Gespräche von Lebensgemeinschaften (Familien, Ehepaare) aber auch von Gruppen mit unterschiedlicher Gruppenstruktur (Freunde, Bekannte, Familienmitglieder). Der Begriff der Gruppe, wie er hier verwendet wird, umfasst informelle Gruppen, in denen keine expliziten Regeln formuliert sind: wie Freunde, Rezeptionsgruppen etc. Verschiedene gesellschaftliche Gruppen, also unterschiedliche Seherfahrungen von Frauen und Männern unterschiedlichen Alters, Nationalität oder Bildung, werden nur manchmal thematisiert.[21] Vornehmlich geht es um Fragen wie: Worüber genau sprechen die Rezipierenden während sie fernsehen? Welche Funktionen erfüllen die Medienthematisierungen für die Einzelnen, die Familie oder die Gruppe? Welche Gesprächsstile lassen sich ausmachen? Am Beispiel der LINDENSTRASSE – aber auch anderer Fernsehformate wie Nachrichten, Sportsendungen und Spielfilmen – zeigen die Untersuchungen, dass die gemeinsame Fernsehaneignung in ein polymorphes Netz von kommunikativen und sozialen Handlungen eingebettet ist: Das häusliche Medium Fernsehen wird als eine komplexe und kontextualisierte Praxis

germanistik/sprachwissenschaft/projekte/dfg/veroeff1.php [Zugriff am 08.03.06]

21 Zum Beispiel schreibt Andreas Hepp über die kommunikative Aneignung der LINDENSTRASSE: »Welchen Aneignungsstil eine Gruppe von Rezipienten pflegt, hängt von einer Reihe von Bedingungen ab. Im Einzelnen sind dies (a) gruppenspezifische Faktoren (bspw. soziale Beziehungen), (b) *personenspezifische Faktoren (Alter, sozialer Status, Rezeptionsmotivation u.ä.)*, (c) situationelle Faktoren (z.B. Rezeptionssituation) und (d) produktspezifische Faktoren (rezipierte Textsorte/-gattung usw.)« (Hepp 1995: 226, Herv. T.M.). Angesetzt wird aber nur selten bei den ›personenspezifischen Faktoren‹.

verstanden, die mit anderen – auch gleichzeitig stattfindenden – Aktivitäten verbunden ist. Das heißt, Gespräche sind *eine* Form der Nebentätigkeit während des Fernsehens. Mit den DFG-Studien stehen detaillierte Beschreibungen der unterschiedlichen kommunikativen Aktivitäten während des Fernsehens zur Verfügung. Was mich an diesem Diskurs über die kommunikative Aneignung besonders interessiert, ist das, was sich der positive Blick auf die kommunikative Aneignung nennen lässt.[22] Um zu verdeutlichen, was ich darunter verstehe, sollen zunächst einige Befunde des Projektes dargestellt werden. Was finden die Studien heraus, wofür interessieren sie sich, welche Forschungsperspektive wurde gewählt?

Mehrere Publikationen des Projektes gehen der grundlegenden Frage nach den charakteristischen Formen und Strukturen fernsehbegleitender Gespräche während der Rezeption der LINDENSTRASSE sowie deren Funktionen im Prozess der Medienaneignung nach (vgl. insb. Püschel 1993; Hepp 1998). Da fernsehbegleitende Gespräche anders verlaufen als beispielsweise Gespräche im Museum, der Kneipe oder der Universität, gilt es Ulrich Püschel zufolge zunächst zu klären, »welcher Art eigentlich die verbalen Aktivitäten sind, die wir beim Fernsehen hervorbringen« (Püschel 1993: 115). Im Mittelpunkt der Forschung steht weniger die (genrespezifische) kommunikative Aneignung der LINDENSTRASSE selbst, als vielmehr die Tätigkeit fernzusehen.[23]

Die spezifische Art des Gesprächsverhaltens beim Fernsehen, die Art der verbalen Aktivitäten beim Fernsehen, bestimmt Ulrich Püschel (vgl. Püschel 1993). Fernsehbegleitende Gespräche zeichneten sich durch lange Pausen aus, die mitunter zwischen den einzelnen Äußerungen liegen.[24] Das heißt, Erzählungen sind zumeist kurz, Bezüge zur eigenen

22 Birgit Althans hat ähnliches für die Organisationstheorie festgestellt; nämlich dass der Klatsch, der lange Zeit als Zeitverschwendung der Arbeitnehmerinnen bekämpft wurde, plötzlich von den Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen positiv bewertet wird (vgl. Althans 2000). Sie spricht daher ebenfalls von einem positiven Blick (vgl. Althans 2000: 11).

23 Was sich auch anhand der Art und Weise der Auswertung zeigen lässt. Die Gespräche über die LINDENSTRASSE sind ein Belegbeispiel unter anderen. Z.B. wird bei Hepp der Zusammenhang zwischen Zuschauerthemen und Fernsehthemen sowohl an Gesprächsausschnitten über die LINDENSTRASSE, als auch über den auf Video abgespielten Film PIPPI LANGSTRUMPF AUSSER RAND UND BAND betrachtet (vgl. Hepp 1998: 67ff)

24 Andreas Hepp beschreibt die Struktur der fernsehbegleitenden Gespräche daher auch als »kommunikative Minimalformen« mit einem »kondensierten Charakter« (Hepp 1995: 221; auch Hepp 1998). Diese komprimierte Form von Gesprächen während des Fernsehens haben Heike Baldauf und Michael Klemm als »Häppchenkommunikation« bezeichnet (vgl. Klemm 2001b; Baldauf 2001).

Wirklichkeit werden oft über »Blurtings«[25] hergestellt. Neben einem Recht zu Schweigen beobachtet Ulrich Püschel darüber hinaus eine »rudimentäre Kommunikationsverpflichtung« (Püschel 1993: 122) beim gemeinsamen Fernsehen (vgl. auch Holly 1993; Hepp 1998). Mit den verbalen Aktivitäten der Rezipierenden beim gemeinsamen Fernsehen treten für Püschel die Zuschauer und Zuschauerinnen als aktiv Handelnde in den Blick (vgl. Püschel 1993: 116). Die Para-Interaktion[26] – also die Medium-Rezipient-Interaktion – kann nicht nur »vom Bildschirm her« (Püschel 1993: 123f) gedacht werden, wie Püschel anmerkt. Sie funktioniere nicht nur, indem die Medienschaffenden das Publikum direkt adressieren, sie ließe sich auch als Aktivität des Publikums beschreiben: Zum einen hinge es vom Publikum ab, ob sie in die Para-Interaktion eintreten oder nicht, zum anderen könnten die Zusehenden selbst eine Para-Interaktion etablieren, ohne dass dies vom Medientext intendiert sei (vgl. Püschel 1993: 123f).

Andreas Hepp bestimmt die spezifischen Formen und Funktionen der kommunikativen Aktivitäten beim Fernsehen (vgl. Hepp 1998). Er interessiert sich dafür, wie oder genauer durch welche kommunikativen Prozesse die Zusehenden das Fernsehen in ihre Alltagswelt integrieren. Als typische kommunikative Formen bei der Fernsehaneignung identifiziert er: Aufmerksamkeitsmarker, Identifizierungsfragen, Medienreferenzen, Medienrekonstruktionen, Aushandlungssequenzen, Bewertungs- und Lästersequenzen, Erzählungen, Scherze, Projektionen und Fantasien (vgl. z.B. Hepp 1995: 221).[27] Wenn zwei oder mehr Personen gemeinsam fernsehen, dann spielen verbale Aktivitäten seiner Ansicht nach eine

25 Blurtings, also ›Herausplatzer‹, sind nach Erwin Goffmann verbale Aktivitäten, selbstgesprächshafte Äußerungen in der Gegenwart anderer, wie zum Beispiel Verwünschungen wie ›Mist‹ wenn einer Fernsehfigur ein Unglück passiert. Zu ›blurtings‹ zählen auch sogenannte ›response cries‹ wie ›huch‹, wenn sich ein Rezipient beim Fernsehen erschreckt (vgl. auch Püschel 1993: 120ff). Blurtings sind sprachliche Äußerungen, »die zwar nicht kommunikativ sind, aber neben dem Schweigen und Sprechen eine dritte Form des Verhaltens darstellen, wenn sie in bestimmten Situationen in Anwesenheit von Dritten gemacht werden« (Püschel 1993: 121). Blurtings können unterschiedliche Funktionen haben: als Teil der Para-Interaktion, als Selbstgespräch vor den Mitanwesenden oder als Gesprächsangebot (vgl. Püschel 1993: 124f).

26 Ruth Ayaß hat den Ausdruck der para-sozialen Interaktion kritisiert, da er impliziere, bei der Beziehung zwischen Publikum und Text würde es sich um kein soziales Phänomen handeln. Sie schlägt daher den Begriff der Para-Interaktion vor (vgl. Ayaß 1993: 35f), dem ich hier folge.

27 Michael Klemm hat sieben Funktionen der fernsehbegleitenden Gespräche identifiziert: Organisieren, Verarbeiten, Verständnissichern, Deuten, Bewerten, Übertragen und Einordnen, Sich Vergnügen (vgl. Klemm 2001a: 84ff).

bedeutende Rolle für die *Art und Weise* der Aneignung. Primäre aber auch sekundäre Mediengespräche könnten die denotative Bedeutung und den konnotativen Sinn etwa der LINDENSTRASSE grundlegend verändern. Hepp situiert demgemäß die kommunikative Aneignung im Spannungsfeld von Text und Individuum: Fernsehbegleitende Gespräche würden zwischen der Medienwelt und der Alltagswelt der Rezipierenden vermitteln. Medienthematisierungen seien »*das zentrale Glied im Vermittlungsprozeß von Medien- und Alltagsdiskursen*« (Hepp 1998: 44, Herv. im Orig.). Damit schreibt Hepp sowohl den primären als auch den sekundären Medienthematisierungen eine bedeutende Rolle im gesamten Prozess der televisuellen Bedeutungskonstruktion zu: Medieninhalte würden über verschiedene kommunikative Aktivitäten in die alltagsweltlichen Diskurse der Rezipierenden eingeordnet.

Auf diesen zentralen Aspekt der alltagsweltlichen Einbindung von Medienthematisierungen, der in nahezu allen Studien des DFG-Projektes betont wird,[28] hat auch Werner Holly in seiner Untersuchung *Fernsehen in der Gruppe* hingewiesen. Eine häufige kommunikative Aktivität sei – neben Bewerten und Interpretieren – das Identifizieren von Figuren, Zeiten oder auch Orten. Auf diese Weise würde die Offenheit der Texte bearbeitet und Wissenslücken gefüllt. Gruppenmitglieder unterstützten sich mit ihren Gesprächen wechselseitig beim Verstehen und Deuten von Medientexten, entsprechend der Devise: »Wenn ich etwas nicht weiß oder verstehe, kann ich die anderen fragen« (Holly 1993: 141). Holly vermutet die Faktoren für diese Verständnislücken einerseits auf Seite der Rezipierenden: Er nennt mangelnde Aufmerksamkeit, fehlendes Vorwissen und Voreingenommenheit. Andererseits seien es die medialen Texte, die »gezielt solche Lücken, Mehrdeutigkeiten und überschüssige Deutungsmöglichkeiten [schaffen], weil sie den Rezipienten, sogar möglichst viele Rezipienten einbinden wollen« (Holly 1993: 141f). Hier deutet Holly an, dass mediale Texte wie die LINDENSTRASSE genau auf eine solche Gesprächsförderung angelegt zu sein scheinen. Das Genre der Dauerserie ermöglicht es den Zuschauenden, während und nach der Rezeption über das zu sprechen, was sie im Fernsehen sehen. Mehr noch denke ich, die Genrekonventionen der Dauerserie stimulieren bei den Zuschauenden die Erwartung, über die erzählten Geschichten und die Figuren sprechen *zu können*. Dabei geht es meines Erachtens nicht darum, den Zuschauenden mehr Handlungsspielraum zu ermöglichen oder ihnen mehr ›Freiheiten‹ zu gestatten. Vielmehr sehe ich hierin eine strukturelle Ausrichtung auf Mobilität und Disponibilität, womit das Fernsehen zur Modernisierung beiträgt (vgl. hierzu Hickethier 1999).

28 Ich habe diese Wiederholungen an anderer Stelle kritisiert (vgl. Maier 2005).

Werner Holly hat in seiner Analyse einige genrespezifische narrative Elemente der Dauerserie herausgearbeitet, welche Tratsch und Gespräche ermöglichen. Der ›Offenheit‹ von Medientexten spricht er dabei eine Schlüsselfunktion für die Einbindung der Rezipierenden zu (vgl. Holly 1995: 117). Insbesondere TV-Serien wie die LINDENSTRASSE gelten als »Prototypen für Offenheit« (Holly 1995: 119; aber auch Jurga 1996; 1999a). Auf die Offenheitsmerkmale televisueller Texte gehe ich im folgenden Kapitel ausführlich ein, hier soll ein Beispiel genügen: Der Cliffhanger, der am Ende jeder Folge Offenheitsstellen erzeugt. Der Cliffhanger, ein Abbruch am Ende der Episode,[29] lenkt »die Aufmerksamkeit auf den Fortgang« der Serie und lädt »zum eigenständigen Weiterspinnen des Handlungsverlaufs« ein (Holly 1995: 122). Er fordert damit auch zur kommunikativen Auseinandersetzung über die weitere Handlung heraus.[30] Ein Effekt, der durch die siebentägige Wartezeit zwischen zwei Folgen einer wöchentlich ausgestrahlten Serie sicherlich verstärkt wird. Holly verdeutlicht diesen Umgang mit dem Text an einem Gespräch zwischen vier Studierenden in der Cafeteria einer Universität, in dem einer der Studenten, der die letzte Folge verpasst hat, sich nach der Auflösung des Cliffhangers der Vorwoche erkundigt: »Lebt Robert Engel noch?« (Holly 1995: 123). In dem anschließenden Gespräch – so Holly – rekapitulierten die Studenten und Studentinnen nicht nur die letzte Folge, sondern sie setzten sich auch damit auseinander, wie dieser Handlungsstrang in der nächsten Woche weitergehen könnte. John Fiske hat umgekehrt darauf aufmerksam gemacht, Gespräche über das Fernsehen würden auch wieder zurückwirken: »Der Klatsch, den uns unsere Freunde über eine Sendung erzählen, beeinflusst unsere eigene Rezeption dieser Sendung« (Fiske 1999b: 246).

Marlene Faber berichtet in ihrer Studie von mehreren Personen, die sich über die neuesten Entwicklungen der Serie austauschen. Dabei stehen die Biographien einzelner Figuren oder der Fortgang der erzählten Geschichten im Mittelpunkt. Über die Figuren wird geklatscht, »geradeso als handelte es sich um reale Personen« (Faber 1995: 195). Die Autorin betont, dass die Rezipierenden die Medienthemen und -texte für

29 Hans W. Geißendörfer hat die Erzählstruktur der LINDENSTRASSE mit einem Zopf verglichen: Eine Folge besteht aus drei Erzählsträngen, die ineinander verflochten sind. Am Ende des Zopfes wird eine Schleife gebunden: Der Cliffhanger (vgl. Geißendörfer 1995: 14f). Während bei ›klassischen Serien‹ die erzählte(n) Geschichte(n) innerhalb einer Folge abgeschlossen werden, setzen sich in Langzeitserien verschiedene nebeneinander herlaufende Handlungsstränge über Wochen, Monate und sogar Jahre fort (vgl. Geißendörfer 1995: 17).

30 Aber auch der Minicliff, der Abbruch am Ende einer Szene, öffnet die Serie für Weiterführungen der Rezipierenden (vgl. Holly 1995: 117).

ihre *individuellen Bedürfnisse* gebrauchen. »So wie diese Gruppe die *Lindenstraße* geschickt für ihre eigenen Bedürfnisse (Strukturierung der Freizeit und Gruppenstabilisierung) nutzt, mag es andere Rezipienten (-gruppen) geben, die die gleiche Fernsehserie zur Lösung anderer Probleme und zur Befriedigung anderer Bedürfnisse einzusetzen wissen« (Faber 1995: 209). Für die von Faber untersuchte Gruppe bietet die gemeinsame kommunikative Aneignung der LINDENSTRASSE unter anderem die Möglichkeit, Themen und Probleme gemeinsam diskutieren zu können oder sich einfach miteinander auszutauschen. Der Sonntag müsse nicht alleine verbracht werden, die gemeinsame Aneignung erfülle eine Entlastungsfunktion im Hinblick auf die Strukturierung der Freizeit der Gruppe und es bilde sich ein Zusammengehörigkeitsgefühl heraus. Fernsehen Ende des Jahrhunderts beschreibt Faber als Hintergrundkulisse, es könne nebenbei und zerstreut gesehen werden (vgl. Faber 1995: 196ff). Sie identifiziert abwechselnde Phasen der Abwendung vom und Hinwendung zum Fernsehtext (vgl. auch Hepp 1998; Holly 1995).[31]

Solche Befunde zur kommunikativen Medienaneignung scheinen zunächst unvereinbar mit den Beobachtungen Marshall McLuhans zu sein, der Ende der 1960er Jahre meinte, Fernsehen verlange eine starke Einbeziehung der Gesamtperson und könne nicht als Hintergrund verwendet werden (vgl. McLuhan 1994: 125). Hierbei handelt es sich meines Erachtens um keinen Widerspruch, sondern um eine historische Verschiebung der Sehgewohnheiten. Fernsehen wurde eben nicht schon immer zerstreut und nebenbei gesehen. Erst als das Fernsehen sein Programm 1984 mit der Freigabe der Privatkanäle potenzierte, durch Werbeeinspielungen die konzentrierte Aufmerksamkeit des Publikums herabsetzte und mit der Dauer seiner Existenz eine Gewöhnung einherging (vom Ereignis zur Selbstverständlichkeit), wurde Fernsehen in der bundesdeutschen Öffentlichkeit zum Tagesbegleitmedium (vgl. Sichtermann 1999: 115ff). Heute sind wir während des Fernsehens oft abgelenkt, wir gehen nebenbei anderen Tätigkeiten nach, lassen den Blick aufgrund des

31 Bereits 1986 hat Dietmar Mieth auf die Möglichkeit »partieller Aufmerksamkeit« (Mieth 1986: 55) hingewiesen, die es erlaubt, während der Rezeption über andere Dinge als die Serie zu sprechen. In den 1980er Jahren hat die feministische ›Soap-Opera‹-Forschung dargelegt, dass sich Frauen, die im Haushalt tätig sind, dem Fernsehen oft nur zerstreut zuwenden, da sie nebenbei die Hausarbeit erledigen. Alexandra Raumer-Mandel stellt in ihrer Studie *Medien-Lebensläufe von Hausfrauen* fest, dass die von ihr befragten westdeutschen Hausfrauen oft Nebentätigkeiten während des Fernsehens ausüben, vor allem, wenn sie sich für einen Beitrag nicht so sehr interessieren oder wenn sie zu einer Zeit fernsehen, zu der sie gewöhnlich die anfallende Hausarbeit erledigen (vgl. Raumer-Mandel 1990: 70ff; auch Warth 1987). Eine Zusammenfassung der vorliegenden feministischen Untersuchungsergebnisse liefert Cornelißen 1998: 94ff.

kleinen Bildes im Raum umherschweifen oder verlassen den Raum und bleiben lediglich über den Ton mit dem Geschehen auf dem Bildschirm verbunden. Nebentätigkeiten während des Fernsehens scheinen heute sehr verbreitet, tendenziell wird das Fernsehen (besonders von den sog. Vielsehern) sogar selbst zu einer Nebentätigkeit gemacht (Vgl. Cornelißen 1998: 97). Seit den 1980er Jahren hat die Praxis des Vielsehens in bundesdeutschen Haushalten zugenommen, weshalb Hickethier von einer Flexibilisierung des Zuschauens spricht (vgl. Hickethier 1999: 155ff). Es liegt nahe, dass Vielseher, also Personen die mehrere Stunden täglich fernsehen, auch abgelenkter fernsehen, weil sie beispielsweise nebenher andere Tätigkeiten verrichten (Hausarbeit erledigen, lesen, telefonieren, sich unterhalten etc.) oder den Raum zwischendurch mehrfach verlassen. Menschen mit niedrigem Fernsehkonsum, die etwa gezielt eine Sendung anschauen, dürften diese dagegen konzentrierter verfolgen. Die Auffassung, Fernsehen sei zu einer Tätigkeit geworden, die eher nebenbei vollzogen wird, findet auch in der bundesdeutschen Fernsehforschung zunehmend Anerkennung.

Diese Zusammenschau der Befunde zur kommunikativen Fernsehaneignung sollte zeigen, wie im DFG-Projekt geforscht wird und welche Fragestellungen aufgeworfen werden. Primäre und sekundäre Medienthematisierungen werden als von den Rezipierenden selbst produzierte Texte verstanden, sie sollen die Aktivität der Rezipierenden belegen. Wie Werner Holly meint, haben »wir es nicht einfach mit passiven Fernsehkonsumenten zu tun [...], die sich nur berieseln lassen und so allen möglichen Manipulationen ausgeliefert sind. Im Gegenteil: hier geben Rezipienten ihre eigenen Deutungen, die sie je nach ihren situativen und Wissensvoraussetzungen, nach ihren jeweiligen Kommunikationsinteressen ausbilden. Dabei sind sie auch den Bedingungen der interaktiven Dynamik in der Gruppe unterworfen« (Holly 1993: 146). Hinsichtlich des Aktivitätsparadigmas argumentiert Marlene Faber ähnlich, wenn sie meint, »daß Fernsehen kein passiver Vorgang ist, bei dem der Rezipient die Rolle des unkritischen Konsumenten innehat. Statt dessen geht man davon aus, daß der Zuschauer sich den Fernsehtext als aktiver und vor allem auch kreativer Rezipient aneignet« (Faber 1995: 195). Die Polarisierung zwischen der ›Aktivität‹ und ›Passivität‹ des Publikums lässt sich mit Ann Gray als einen Mythos bezeichnen (vgl. Gray 2001: 77). Es dürfte weder das gänzlich aktive noch das völlig passive Publikum geben. In transaktionalen Modellen wird etwa davon ausgegangen, dass die Zuschauenden im Rezeptionsprozess zugleich aktiv wie auch passiv sind (vgl. Früh/Schönbach 1982; Früh 1991; Früh/Schönbach 2005).[32]

32 Aktive Momente zeigen sich diesem Ansatz zufolge etwa darin, wie die Rezipierenden eigenständig aus dem Medienangebot auswählen oder in der

Gemeinsames Fernsehen: Ein Diskurs der Gleichheit?

Ein Verdienst des DFG-Projektes liegt sicherlich darin, die kommunikative Fernsehaneignung aus der Perspektive des alltäglichen Umgangs der Rezipierenden mit dem Fernsehtext in ihren situativen Kontexten ausgemacht zu haben. Der Fernsehtext wird im Zusammenhang mit seiner Aneignung in sozialen Kontexten betrachtet. Kommunikative Aktivitäten haben demnach nicht ›an sich‹ eine Bedeutung, sondern Bedeutung entsteht in spezifischen sozio-kulturellen Kontexten. Eine solche Forschungsperspektive ist zweifelsohne produktiv, liefert sie doch ein erweitertes Verständnis davon, wie wir einerseits Fernsehtexte auf unterschiedliche Weise gebrauchen und in unseren Alltag einbinden und andererseits, wie sich die spezifischen Kommunikationsformen beim Fernsehen gestalten, worin sie sich also von anderen alltäglichen Gesprächen unterscheiden. Fernsehen im häuslichen Kontext hat demnach keine Kommunikationslosigkeit oder -unfähigkeit zur Folge, sondern ist Teil sozialer Interaktion. Die Rezipierenden werden in ihrer alltäglichen Umgebung beobachtet, um auf diese Weise mehr über deren Verhaltensweisen und kulturellen Praxen zu erfahren. Dabei wird versucht, den Erfahrungen und Praktiken der Untersuchten gerecht zu werden, um einen umfassenden Einblick in deren Medienwelt zu gewinnen.

Trotz weitreichender Befunde zur kommunikativen Fernsehaneignung vernachlässigt die Forschungsperspektive des DFG-Projektes aber die restriktiven, nicht-vergnüglichen, nicht-kreativen Aspekte der kommunikativen Aneignung. Falls hierarchisierende, normierende oder auch verletzende Effekte der Sprache bei der kommunikativen Fernsehaneignung tatsächlich keine Rolle spielen, müsste dies empirisch oder theoretisch begründet werden. Im Folgenden möchte ich zeigen, dass es sich bei der kommunikativen Medienaneignung um keinen ›Diskurs der Gleichheit‹ handelt, sondern auch Konflikte, Normierungen und Hierarchisierungen auftreten.

Die LINDENSTRASSE fungiert sicherlich bei bestimmten Rezipierenden als thematische Ressource (vgl. Püschel 1993: 127; Hepp 1998) oder als thematischer Impulsgeber (vgl. Faber 1995), sie mag verschiedene Formen des Vergnügens ermöglichen (z.B. Hepp 1998; Holly 1995),

---

Auseiandersetzung mit den medialen Texten Sinn und Bedeutung produzieren. Passive Momente zeigen sich etwa darin, dass die Mediennutzung zumeist habitualisiert ist und die Zuschauenden nur aus einem begrenzten Angebot auswählen können. Hier spielen auch Inszenierungsstrategien eine wichtige Rolle.

dem geselligen Beisammensein zuträglich sein (etwa Püschel 1993; Hepp 1998), oder ihr kann eine Entlastungsfunktion zukommen, die dabei hilft, Kommunikationslücken zu füllen (vgl. Faber 1995: 207f).[33] Zugleich kann die Aneignung der LINDENSTRASSE auch einen zwanghaften (und gleichzeitg vergnüglichen) Charakter haben, wie etwa Jan-Uwe Rogge und Lothar Mikos zeigen (vgl. Rogge 1986: 80f; Mikos 1994a).

Es lassen aber auch in den vorliegenden Daten des DFG-Projektes Hinweise finden, die auf Konflikte und Hierarchisierungen hinweisen. Einige exemplarische Beispiele lassen sich hier nennen: Andreas Hepp, der den kommunikativen Umgang mit Emotionen bei der Fernsehrezeption untersucht, identifiziert neben Vergnügen auch Gefühlsregungen wie Abscheu und Verachtung[34] (vgl. Hepp 1995: 219ff). Vergnügen ist nur eine Möglichkeit des emotionalen Erlebens beim Fernsehen, auch weitere emotionale Reaktionen können in der kommunikativen Fernsehaneignung auftreten.[35] In Hepps Typisierung von Aneignungsstilen dominieren dann allerdings wieder vergnügliche Aspekte. Der *erlebniszentrierte* Aneignungsstil, bei dem die Rezipierenden über die Serie scherzen und lästern; der *spielerische* Aneignungsstil zeichnet sich durch das ›Spaß haben‹ mit der LINDENSTRASSE aus; der *analytische* Aneignungsstil ist durch eine ironisch-distanzierte Haltung der Zuschauenden charakterisiert und beim *marginalen* Aneignungsstil gehen die Zuschauenden primär anderen Tätigkeiten nach (vgl. Hepp 1995: 226f). In einer späteren Veröffentlichung identifiziert Hepp die Rolle der Emotionen nur noch mit dem Erleben von Vergnügen (vgl. Hepp 1998: 99ff).

Die Problematik der systematischen Annahme von Vergnügen ist im Kontext des DFG-Projektes bereits im Hinblick auf eine spezifische

33 Obwohl Faber nicht nachweist, dass ohne die Serie zwischen den Personen tatsächlich eine Kommunikationsbarriere entstehen würde.

34 Aus den vorliegenden Daten lässt sich nicht erschließen, dass diese negativen Emotionen sich tatsächlich als eine Verachtung gegenüber Alkoholikern interpretieren lassen, wie Hepp dies tut (vgl. Hepp 1995: 219 und 223). Um diese Annahme zu belegen, hätten etwa die personenbezogen Daten der Rezipierenden herangezogen werden sollen, wie dies etwa bei Mingot geschieht (vgl. Mingot 1993: insb. 168). Die Freude über den Tod des Alkoholikers Franz Schildknecht (Raimund Gensel) ließe sich auch darüber erklären, dass die Rezipierenden den Handlungsstrang ablehnen, da er den Diskurs Alkoholismus sehr dramatisierend inszeniert.

35 Wie etwa die psychologisch orientierte Wirkungsforschung zeigt, sind Scham, Langeweile, Wut, Ärger, Furcht, Angst, Verzweiflung, Traurigkeit, Abscheu oder Ekel neben Vergnügen und Freude weitere Emotionen, die im Kommunikationsprozess auftreten können (vgl. z.B. Mangold/Unz/Winterhoff-Spurk 2001). In einer Auseinandersetzung mit dem Uses-and-Gratifications Ansatz und dem Konzept der parasozialen Beziehung weist Krotz darauf hin, dass negative Gefühle nicht genügend berücksichtigt werden (vgl. Krotz 2001: 76).

Kommunikationsform beim gemeinsamen Fernsehen gedacht (wenn auch nicht systematisch untersucht) worden: Dem Gelächter. In einem Sammelband über die *Politik des Vergnügens* (vgl. Göttlich/Winter 2000) weist Ruth Ayaß darauf hin, dass Lachen beim Fernsehen nicht immer ein Indikator für eine vergnügliche Stimmung ist. Mit bestimmten Formen des (leisen) Lachens können Personen ihre Überlegenheit ausdrücken – also *über* jemanden lachen, jemanden *auslachen*[36] – gequältes, verlegenes oder verzweifeltes Lachen könne Ausdruck von Schmerz und Scham sein (vgl. Ayaß 2000: 148 und 151).

Vor diesem Hintergrund möchte ich ein Fallbeispiel aus einer LINDENSTRASSE-Rezeptionsgruppe bei Marlene Faber lesen: »Einen im Flur vollzogenen Geschlechtsakt verfolgen die Zuschauer mit begeisterten Ausrufen. [...] [A]n den Reaktionen der Zuschauer [wird] deutlich, daß Hans Beimer den Vorschlag Annas, sich von ihr zu trennen, nicht befolgen wird. Er bevorzugt eine ›rasche Versöhnung‹ durch einen im Flur vollzogenen Geschlechtsakt. Die Zuschauer begleiten das Fernsehgeschehen mit lautstarken Gefühlsäußerungen« (Faber 1995: 208 und 209). Faber reflektiert aber nicht, ob das lautstarke Gelächter der Gruppe über einen ›im Flur vollzogenen Geschlechtsakt‹, wie sie es nennt, für alle eine vergnügliche Gefühlsäußerung ist, wie sie annimmt. Da sich die Grenzen zwischen Öffentlichkeit und Privatheit für Männer und Frauen anders darstellen, insbesondere auch bezogen auf Sexualität (vgl. etwa Müller 1999: 22), könnte das Gezeigte bei den Zuschauenden unterschiedliche, auch negative Gefühle auslösen. Lachen kann beispielsweise auch verlegen sein, als Ausdruck einer Scham-Reaktion. Hier könnte eine Diskrepanz zwischen jeweiligen normgerechten Seherfahrungen bestehen, die Männern und Frauen zugeschrieben werden.

Es lässt sich anhand der vorgelegten Daten im Rahmen des DFG-Projektes an weiteren Beispielen zeigen, dass in ihnen auch andere Aspekte wirksam werden. Etwa wenn in fernsehbegleitenden Gesprächen Beiträge einzelner Personen nicht wahrgenommen werden oder sich »Themen geradezu überlagern und gegenseitig bedrängen« (Püschel 1993: 127; auch Hepp 1998: 70), dann ließe sich fragen, ob die Erzählung der Rezipientin Tanja einfach »gewissermaßen im Getümmel der Äußerungen Rudis« (Hepp 1998: 96) untergehen. Unterzieht man die Beschreibung einer symptomatischen Lektüre, dann lässt sich die Vermutung ableiten, dass hier auch Hierarchien und Konkurrenzen ausgehandelt werden, indem die Rezipierenden Themen übergehen oder

36 Bezogen auf das Material des DFG-Projektes stellt Ayaß fest, abfälliges und hämisches Lachen sei »eher die Ausnahme« (Ayaß 2000: 152). Das heißt aber auch, es gibt dieses hämische Lachen.

verdrängen, die andere vorschlagen (vgl. hierzu Resch 1999: 228).[37] Dies wäre dann auch dahingehend bedeutend, weil im Rahmen des DFG-Projektes überzeugend dargelegt wurde, dass in der kommunikativen Aneignung mitentschieden wird, wie die Zuschauenden die medialen Angebote deuten und interpretieren. Hierbei kann nicht nur Geschlecht, sondern auch Bildung oder Nationalität die entsprechend hierarchisierte Gesprächssituation strukturieren. Es gibt in Mediengesprächen demnach nicht nur Sprachmächtigkeit, sondern auch Sprachlosigkeit. Dementsprechend sollte nicht nur berücksichtigt werden, wer spricht und wer sprechen darf, sondern auch, wer gehört wird, wenn er/sie spricht.

Die Fernsehgewohnheiten eines Ehepaares, sich beim Fernsehen kaum miteinander zu unterhalten, müssen auch nicht immer rein vergnüglich sein, der gemeinsamen Zerstreuung dienen oder genutzt werden, um sich den eigenen Gedanken hingeben zu können (vgl. Hepp 1998: 191ff und 208). Konflikte, Machtansprüche oder Ausgrenzungen könnten auch hier subtil in die kommunikative Aneignung einfließen. Ich möchte in diesem Zusammenhang ein empirisches Beispiel aus der Arbeit *Paare vorm Fernsehgerät* von Renate Luca anführen (vgl. Luca 2002), auch auf die Gefahr hin, dass es auf den ersten Blick als eine Ausnahmesituation erscheint. Ein von Luca befragtes Ehepaar nutzt das Fernsehen unter anderem, um sich nicht miteinander unterhalten zu müssen. Aus Sicht des Ehemannes stellt sich die Situation folgendermaßen dar: »Es gäbe keine Kommunikation in der Paarbeziehung neben dem Fernsehen. Das Medium sei zu dominant. Er spricht davon, sie müssten sich als Paar die Abende erkämpfen, an denen es kein Fernsehen gibt, sondern an denen sie ›als Paar zählten‹. [...]. Das Fernsehen verhindert die Begegnung mit dem Partner« (Luca 2002: 22). Die von Luca befragte Frau schildert darüber hinaus, dass sie ihrem Mann mehrmals das Fernsehkabel durchschnitt, da sie nicht über die Macht der Fernbedienung verfügen konnte und ihn vom Fernsehen abhalten wollte. An einem Tag, als die Situation eskalierte, zertrümmerte sie mit einem Hammer das Fernsehgerät (vgl. Luca 2002: 22). Innerhalb von fernsehbegleitender Kommunikation werden demnach auch Konflikte ausgetragen, womit auch das ›Gegeneinander‹ innerhalb von Gruppen oder Familien angesprochen ist. Bei diesem Beispiel mag es sich um einen ausgeprägten, aber sicherlich nicht einzigartigen, Fall handeln – er verdeutlicht jedenfalls drei Aspekte.

Erstens: Wenn zwei oder mehr Personen miteinander fernsehen, dann bedeutet dies nicht, dass diese sich per se gesellig und vergnüglich unterhalten. Mit dem Beispiel des Ehepaares bei Luca wollte ich verdeutlichen, dass die kommunikative Fernsehaneignung nicht immer der

37 Vgl. z.B. auch das »Thematisierungsgetümmel« bei Klemm 2001b: 137f.

Konstitution eines gemeinsamen Erlebens von Vergnügen dient, sondern auch durch Konflikte und Meinungsverschiedenheiten gekennzeichnet sein kann. Selbst das kommentarlose ›vor den Fernseher setzen‹ oder einfach nichts zu sagen hat einen Mitteilungscharakter für die anderen im Raum anwesenden Personen hat, was Luca mit Watzlawick die »Unmöglichkeit, nicht zu kommunizieren« (Luca 2002: 22) nennt. Bei der kommunikativen Fernsehaneignung gibt es durchaus aggressive Äußerungen, es können Konflikte und Gegensätze ausgetragen werden und soziale Differenzen und Hierarchien zum Tragen kommen. Dies betrifft aber nicht nur Ehepaare oder Familien, sondern auch andere Gruppen, etwa Freundeskreise. Die kommunikative Aneignung in der Gruppe ermöglicht den Rezipierenden zwar bestimmte Handlungsoptionen – welche es auch nach wie vor zu beschreiben gilt – diese werden aber durch normative (Gruppen-)Strukturen eingeschränkt. So hat etwa Susanne Keuneke die disziplinierende Wirkung des Gruppenzwangs in jugendlichen Rezeptionsgemeinschaften betont (vgl. Keuneke 2001). Die Autorin hat eine Gruppendiskussion mit Jugendlichen durchgeführt,[38] in der sie Nutzungs- und Umgangsweisen mit Daily Talkshows analysiert. Sie stellt fest, dass die jungendlichen Befragten ihre Geschlechterzugehörigkeit möglichst unmissverständlich und eindeutig ausdrücken. Das führt Keuneke nicht nur auf verinnerlichte Geschlechterkonstruktionen zurück, sondern auch auf den sozialen Druck innerhalb der Gleichaltrigengruppe (vgl. Keuneke 2001: 175).

Zweitens wird mit dem Verweis auf das andauernde Schweigen des Ehepaares beim Fernsehen die Notwendigkeit deutlich, auch nicht-verbale Aktivitäten stärker zu berücksichtigen. In dem sprachwissenschaftlich orientierten DFG-Projekt werden Audio-Aufnahmen der verbalen Interaktionen der Zuschauenden ausgewertet, wobei die körpersprachlichen Inszenierungen ausgeblendet bleiben. Auf dieses methodische Problem, das Ignorieren des nonverbalen Gesprächsverhaltens, verweist auch Ulrich Püschel in einer frühen Publikation (vgl. Püschel 1993: 119). Nach Gitta Mühlen Achs ist der Körper ein wesentliches Kommunikationsinstrument, mit dem wir Informationen untereinander austauschen (vgl. Mühlen Achs 1998).[39] Zur Körpersprache zählen nach Mühlen

38 Genauer gesagt stützt sie sich auf Ergebnisse einer mehrstufig angelegten Untersuchung zum Umgang mit alltäglichen Talk-Shows im Alltag von Jugendlichen, an der neben ihr selbst Ingrid Paus-Haase, Uwe Hasebrink, Uwe Mattusch und Friedrich Krotz beteiligt waren (vgl. Paus-Haase u.a. 1999). Die Studie wurde im Auftrag der LfR und der LPR durchgeführt.

39 Zur nonverbalen Kommunikation und zu Darstellungseffekten in der Kommunikationswissenschaft siehe im Überblick Kunczik/Zipfel 2001: 37ff; Kepplinger 2004. Die Frage der Geschlechterdifferenz wird hier allerdings nicht thematisiert.

Achs »alle Attribute und Äußerungsmöglichkeiten eines Körpers (seine äußere Form, Größe und Gewicht, verschiedene Haltungen und Bewegungen, Gestik und Mimik, das Blickverhalten, die Stimmlage und Sprechweise, die Ausstattung und Bekleidung), zum anderen interaktive Phänomene wie zum Beispiel die räumliche Distanz zwischen Menschen« (Mühlen Achs 1997: 139). Die Autorin hat gezeigt, wie wir in alltäglichen Situationen mit dem Körper die Geschlechterzugehörigkeit aufführen und Hierarchisierungen verfestigen.

In diesem Zusammenhang lässt sich der forschende Blick weiterhin auf die Stimme als Medium der Rede richten, die immer auch einen Überschuss an Sinn produziert (vgl. Krämer 2000b: 79; von Braun 2000: 307). Sie kommentiert das gesprochene Wort, indem sie zum Beispiel Männlichkeit und Weiblichkeit signifiziert. So sind Differenzen in der Tonhöhe geschlechtlich konnotiert. Die Stimme ist kein ausschließlich ›natürliches‹ Phänomen, vielmehr wird sie meist auf eine Art und Weise inszeniert, dass sie die jeweiligen kulturellen Erwartungen an eine männliche (tiefere) und weibliche (höhere) Stimmhöhe erfüllt (vgl. Günthner 1997: 137). Sybille Krämer schreibt in Anlehnung an Paul Zurnthor: »Die Stimme ist das Medium der Rede, aber sie dient ihr nicht einfach als Werkzeug und agiert nicht bloß als ihre Vollstreckerin. Die Stimme macht Aussagen, aber sie kommentiert auch das Gesagte. Sie deutet in ihrer ganzen – auch geschlechtlich spezifizierbaren Leiblichkeit das, was in der Rede zur Sprache kommt. Die Stimme dient nicht nur den Vorgaben und Intentionen der Sprechenden, sondern handelt ihnen, nicht selten zu unserer Überraschung, manchmal peinlicherweise, oft aber auch zu unserem Vergnügen zuwider« (Krämer 2000b: 79).

Drittens macht das oben genannte Beispiel deutlich, dass nicht alle Personen oder Gruppen in gleichem Maße zum *fernsehbegleitenden* Sprechen angeregt werden. Darauf lassen auch die Befunde von Eva Schabedoth und Lothar Mikos schließen (vgl. Mikos 1994a; Schabedoth 1995). Schabedoth kann zeigen, dass die LINDENSTRASSE von über 100 Studenten und Studentinnen oft allein gesehen wird, sie versammeln sich also keineswegs zur gemeinschaftlichen Rezeption. Erst im Nachhinein werde über die Serie mit anderen gesprochen (vgl. Schabedoth 1995: 172). Lothar Mikos hat festgestellt, für die jüngeren Befragten seiner Untersuchung seien kommunikative Aktivitäten *während* des Fernsehens mindestens genauso wichtig wie die Serie selbst, während die älteren Zuschauenden die Serie eher alleine sahen und erst anschließend (innerhalb der nächsten Tage) über das Gesehene mit Freunden oder Bekannten sprachen (vgl. Mikos 1994a: 292). Es zeigt sich die Notwendigkeit, Aussagen darüber zu machen, über *wen* man in der Forschung spricht. D.h.,

die Ergebnisse müssen im Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Positionierung der Zuschauenden betrachtet werden.

Die Rezipierenden verfügen nicht alle über die gleichen kommunikativen Handlungsmöglichkeiten. Damit zusammen hängt, dass Mediengespräche vergeschlechtlicht sind. Ein Umstand, der in der vorliegenden Forschungsliteratur zum Thema nur selten berücksichtigt wird. Ähnliches hat Birgit Althans für (Labor-)Experimente im Rahmen der Organisations- und Managementtheorie festgetellt; sie leugnet den Gender-Aspekt des Klatsches. Klatsch wird bekanntlich mit Weiblichkeit verbunden,[40] oder wie Birgit Althans schreibt: »er [der Klatsch] wird traditionell mit dem weiblichen Körper assoziiert, er galt und gilt – verbunden mit seinen Gesten und Stimmodulationen – als typisch weibliche Rede. [...] Er galt als müßig, respektlos, ›vernünftiger‹ Kommunikation nicht zugänglich und dem irrationalen verhaftet – typisch weiblich eben« (Althans 2000: 11). Am Beispiel der für die Organisationstheorie bedeutenden Hawthorne-Experimente zeigt die Autorin, dass die Wahrnehmung von arbeitsbegleitendem Sprechen als Klatsch »explizit an die Geschlechtszugehörigkeit der Beteiligten gebunden« (Althans 2000: 418) ist. »Das Genießen des arbeitsbegleitenden Sprechens wird in der Managementtheorie [sic!] nur bei den weiblichen Arbeitern als Verschwendung, als Schwund wahrgenommen [...]. Das Sprechen ihrer männlichen Kollegen fiel dagegen nicht ins Gewicht, wurde nicht wahrgenommen« (Althans 2000: 455).

Um wieder auf die Medienforschung zurück zu kommen. Eine Einteilung in die Dichotomien aktiv/passiv, subversiv/affirmativ, positiv/negativ der Widersprüchlichkeit kultureller Prozesse nicht gerecht. Der Blick sollte sich für die Gleichzeitigkeit von ›ermöglichenden‹ und ›einschränkenden‹ Aspekten und Effekten öffnen, um auf diese Weise *ambivalente* Formen, Muster und Funktionen des Sprechens über Fernsehen wahrzunehmen. Neben direkten verbalen Auseinandersetzung könnten in der Forschungspraxis auch Formen der sozialen Ein- und Ausgrenzung (etwa durch Klatsch), verletzende Wirkungen von Sprache etwa durch Beleidigungen (›hate speech‹), Disziplinierungen (etwa durch Verbote) oder sprachliche Normierungen und Hierarchisierungen (›doing gender‹) thematisiert werden.

40 Wortgeschichtlich entstand der »Klatsch auf den Waschplätzen. Frauen wuschen dort mit klatschenden Schlägen ihre Wäsche in der Öffentlichkeit und spekulierten dabei lauthals über die sexuellen Ursprünge der Schmutzflecken der abwesenden Wäscheträger« (Althans 2000:14). Klatsch bezeichnete demnach also eine Form des arbeitsbegleitenden Sprechens von Frauen (vgl. Althans 2000: 17ff).

Eine anschauliche empirische Studie zum Zusammenhang von Fernsehen, Klatsch und der Herstellung von Identität hat Marie Gillespie im englischsprachigen Kontext vorgelegt. Gillespie untersuchte Fernseherfahrungen von jungen Londonern aus Punjabi-Familien, die Fans der australischen Dauerserie NEIGHBOURS sind (vgl. Gillespie 1995). Wie Gillespie in ihren teilnehmenden Beobachtungen und Interviews feststellt, werden die Jugendlichen, besonders die Mädchen, durch alltäglichen Klatsch im sozialen Netzwerk des Stadtteils Southall durch Eltern und Verwandte massiv kontrolliert. Diese soziale Überwachung wurde von den jungen Frauen, die die traditionellen kulturellen Lebensformen ihrer Eltern teilweise ablehnten, als einengend erlebt. So konnten sie beispielsweise aufgrund ihres kulturellen Hintergrunds nicht offen über sexuelle Wünsche oder Erfahrungen im Freundes- oder Familienkreis sprechen, da sie ggf. aufgrund des Klatsches darüber mit schweren Sanktionen rechnen müssen. In ihren Gesprächen über die Probleme der etwa gleichaltrigen Figuren (etwa mit elterlicher und nachbarschaftlicher Kontrolle) können sie sich die jungen Frauen mit ihrer eigenen Situation auseinander setzen. Gillespie zeigt, wie die jungen Londonerinnen aus Punjabi-Familien in Auseinandersetzung mit dem normativen Klatsch in der Serie kulturelle und ethnische Identitäten aushandeln (vgl. Gillespie 1995: 23ff).

Zur Wirkungsmacht von Sprache

Zur Konstruktion von Expertentum

Die Untersuchung von Waldemar Vogelgesang beschäftigt sich nicht direkt mit der kommunikativen Aneignung der LINDENSTRASSE, wird aber öfters in diesem Zusammenhang als ein Beispiel für die Kreativität des Publikums zitiert (vgl. bei Jurga 1999a: 67; auch bei Hepp 1998: 237). Es handelt sich um eine sozialwissenschaftliche Rezeptionsstudie, in der Vogelgesang *schriftliche* Selbstdarstellungen von jugendlichen LINDENSTRASSE-Fangemeinschaften[41] analysiert (vgl. Vogelgesang 1995). In

41 Die LINDENSTRASSE-Fanclubs mit Namen wie ›MOMO‹-FANCLUB HERFORD, ›FREUNDE DER LINDENSTRASSE‹ oder ›DIE LINDENSTRASSE-JUNKIES‹ gehen vielfältigen Aktivitäten rund um ›ihre‹ Serie oder um bestimmte Lieblingsfiguren nach. Genannt seien hier nur das gemeinsame Anschauen der aktuellen Folgen, Clubtreffen mit Schauspielerinnen und Schauspielern, gemeinsame Video-Nächte, Fahrten zu LINDENSTRASSE-Veranstaltungen oder die Gestaltung von Fan-Zeitungen (z.B. MÜRFEL). Eine Übersicht der offiziellen LINDENSTRASSE-Fanclubs und ihrer Aktivitäten findet sich in: Pressestelle WDR 2000: 78f.

einer Passage ist folgende Aussage eines Fans/eines Fanclubs zu lesen: »Es wird doch immer behauptet, Serien seien nichts anderes als emotionale *Entlastungskunstwerke* oder ›*fiktionales Jogging*‹, wie das der *Medienforscher Jan-Uwe Rogge* umschrieben hat. Mag sein, aber viel mehr Spaß macht es doch, wenn man versucht, die in der Handlungsdramaturgie umgesetzten Konflikte und Wertemuster sichtbar zu machen« (Vogelgesang 1995: 183f, Herv. T.M.).

Vogelgesang interpretiert diese und andere Äußerungen, die er den schriftlichen Zusendungen entnimmt, als ein vergnügliches ›Wildern‹[42] in den Bedeutungswelten des Medientextes (vgl. Vogelgesang 1995: 183). Es wird weder deutlich, wie Vogelgesang zu der Aussage kommt, bei den Urheberinnen bzw. Urhebern der schriftlichen Zusendungen bzw. den Mitgliedern der Fangemeinschaften handle es sich um *jugendliche* LINDENSTRASSE-Fans,[43] noch reflektiert er, dass sich die vermeintlichen Jugendlichen auf Medientheorien bzw. den Medientheoretiker Jan Uwe Rogge beziehen. Solche Aussagen können nicht einfach als spezifische Fernsehkompetenz von Jugendlichen »jenseits von Stand und Klasse« (Vogelgesang 1995: 189) verallgemeinert werden. Dies bedeutet, bildungsbürgerliche Seherfahrungen zu universalisieren.[44] Der/die Schreibende der LINDENSTRASSE-Fangemeinschaft scheint sich hier offensichtlich als Experte zu profilieren, der/die mit Genrewissen und dem Medientheoriewissen strategisch umgeht. Bildung wird hier als Macht, Autorität oder als Statussymbol wirksam. Eine Kritik, wie sie auch Christine Resch an den Arbeiten von Rainer Winter (vgl. Winter 1995; Winter 1997) formuliert hat (vgl. Resch 1999: 122ff).

Christine Resch hat in *Die schönen guten Waren. Die Kunstwelt und ihre Selbstdarsteller* gezeigt, wie in Mediengesprächen Hierarchien hergestellt werden (vgl. Resch 1999). Sie beschäftigt sich zwar nicht mit der LINDENSTRASSE, liefert aber interessante Ansatzpunkte zur Konstruktion von Expertentum durch formal höher gebildete Personen. Die Autorin hat die Aneignung von Filmen über drei Künstler und eine Künstlerin durch Kunst- und Filmfans untersucht, welche sie mit den (auch kom-

42 Der Begriff des Wilderns ist von de Certeau übernommen (vgl. de Certeau 1988).

43 Ein Blick in die von den Fanclubs herausgegebenen Zeitschriften, in denen die ›Macher‹ und ›Macherinnen‹ mit Stars der Serie abgebildet sind oder eine Teilnahme an den gemeinsamen LINDENSTRASSE-Rezeptionsabenden, wie ich sie mit einer der von Vogelgesang untersuchten Fangruppen durchgeführt habe, zeigt, dass es sich hier um Fans unterschiedlicher Altersgruppen handelt.

44 Martin Jurga schreibt, es handle sich um ein schönes Beispiel dafür, wie die Serie zum Gegenstand von elaborierten Verstehens- und Deutungsleistungen wird (vgl. Jurga 1999a: 67).

munikativen) Aneignungspraktiken von Fußballfans vergleicht.[45] Sie beschreibt, wie in den Diskussionen über Künstler-Features ›Bildung‹ zu einem Moment von Herrschaft wird, indem sie als Ausschlusskriterium ›nach unten‹ eingesetzt wird. Für die Frage nach Medienthematisierungen interessant ist Reschs Befund, dass Kunstfans in ihren sprachlichen Äußerungen Statuskämpfe ausfechten, Konkurrenzen austragen, um Anerkennung ringen, Selbstdarstellung betreiben und Kooperationen herstellen. Laut Resch treffen sich die Künstler-Features – welche mit verschiedenen Strategien Kunst verherrlichen, Künstlermythen fortschreiben und die Zusehenden ›klein‹ machen (vgl. Resch 1999: 152ff) – mit den kulturellen Praktiken der ›Intellektuellen‹ als Verachtung gegenüber weniger gebildeten Personen (vgl. Resch 1999: 243). In einer Gegenprobe[46] mit Fußballfans stellt Resch die Frage, ob sich die Selbstinszenierung als Experte im Kontext von Fußballfanclubs ebenfalls über Konkurrenzen herstellt. Im Gegensatz zu den Kunstfans versuchten die Fußballfans jedoch, in ihren Gesprächen Konsens herzustellen. So sprachen die vier Fußballfans über Spiele und Vereine, ohne sich dabei zu profilieren und ohne Konkurrenzen auszutragen. Resch geht davon aus, dass der Wunsch dauerhaft miteinander fernzusehen dazu führt, dass die Fußballfans in ihren Gesprächen schnelle Kompromisse finden, wobei ritualisierte Konflikte dabei lediglich das gemeinsame Vergnügen vergrößerten.[47] »Das heißt zugleich, daß die Konsensorientierung zwangsintegrativ wirkt (mit den dazugehörigen Disziplinierungsmechanismen wie das Einfordern von emotionalem Beteiligtsein oder auch Lernwilligkeit, die demonstriert werden muß)« (Resch 1999: 259). Klar zeigt sich in den Gesprächen auch, dass ›Männlichkeit‹ für die Ver-

45 In ihrer empirischen Untersuchung führte Resch zunächst in einem Stadtteilkino an verschiedenen Tagen eine Reihe von Fernseh-Features vor: LE MYSTÈRE PICASSO (1955); JEU D' ÈCHECS (1963) über Marcel Duchamp; RICHARD LONG IN DER SAHARA (1989); JACKSON POLLOCK MIT PINSEL, STOCK UND SPRITZPISTOLE (1994); MARIA LASSNIG: GEMALTE GEFÜHLE (1994). Im Anschluss an die Filmvorführungen wurden von Resch zuschauerzentrierte Gespräche geführt.

46 In einer Vergleichsstudie diskutieren vier männliche Fußballfans im Alter zwischen 25 und 50 Jahren eine Fußballsendung, nämlich einen Ausschnitt aus TORE DES MONATS aus den Jahren 1978/79, sowie eine Folge der Kunstsendung 100(0) MEISTERWERKE, in der Jackson Pollocks ›Herbst Rhythmus‹ vorgestellt wurde.

47 Ob sich ein freundlicher Umgang miteinander, den die Fußballfans pflegen, auch in anderen Interaktionssituationen und -konstellationen findet, kann aufgrund dieses Beispiels nicht verallgemeinert werden. Es liegt vielmehr nahe, dass in anderen Gruppen (z.B. mit Männern und Frauen) und unter bestimmten Bedingungen auch bei der gemeinsamen Fußballaneignung Hierarchien konstruiert werden, worauf auch Resch hinweist (vgl. Resch 1999: 331).

quickung von Fußball mit Expertentum konstitutiv ist (vgl. Resch 1999: 257). Frauen könnten zwar beim Fußballsehen dabei sein, sie würden allerdings aus dem Kreis der Experten ausgeschlossen.

Mit der Konstruktion von ›Expertentum‹ in Gesprächen hat sich auch Helga Kotthoff in ihrer Studie *Kommunikative Stile, Asymmetrie und ›doing gender‹* beschäftigt (vgl. Kotthoff 1993). Stärker aber als Christine Resch analysiert Kotthoff, wie Expertentum in Fernsehdiskussionen – also im broadcast talk – entlang der Geschlechterdifferenz hergestellt wird.[48] Zwar stellt sie fest, dass sowohl »Frauen und Männer ein mehr oder weniger breites stilistisches Repertoire beherrschen, welches sie je nach Kontext unterschiedlich zur Anwendung bringen« (Kotthoff 1993: 92). Trotzdem würden in den und durch die Fernsehdiskussionen Geschlechterhierarchien und -ideologien mit kommuniziert und aktualisiert: In den von Kotthoff untersuchten Gesprächen präsentierten sich die anwesenden Männer zum Beispiel häufiger als Experten, was von den anderen Teilnehmenden auch bestätigt sowie durch bestimmte mediale Strategien (wie Einladungspolitiken oder die Gesprächsführung durch den Moderator) mit konstruiert und aufrechterhalten wird (vgl. Kotthoff 1993: 81ff). Kotthoff spricht daher von männlichen und weiblichen Gesprächsstilen, mittels derer Männer und Frauen »bestimmte Kontexte [erzeugen], in denen Männer sich als männlich zu erkennen geben und Frauen sich als weiblich« (Kotthoff 1993: 92).

Problematisch ist an der zugrunde gelegten Geschlechterkategorie, dass Kotthoff lediglich das ›soziale Geschlecht‹ (gender) als Konstruktion auffasst, den Geschlechterkörper (sex) hingegen als essentialistische Tatsache annimmt: »Existent ist ja zunächst nur das biologische Geschlecht (sex). Was sind die Methoden, dieses kulturell relevant zu machen, also ›gender‹ zu konstruieren?« (Kotthoff 1993: 80).[49]

Um einer Zuschreibung fixer Kategorien zu entgehen, die mit Kotthoffs Setzung eines männlichen und weiblichen Kommunikationsstils einhergeht,[50] möchte ich vorschlagen, von kommunikativen Positionie-

48 An dieser Stelle geht es nicht darum zu klären, inwiefern sich diese Befunde auch auf Medienthematisierungen von Rezipierenden übertragen lassen. Es sollen hier Analysemöglichkeiten verdeutlicht werden.

49 Die Unterscheidung in sex und gender wird auch im sprachlichen doing gender Konzept von Günthner aufrecht erhalten (vgl. Günthner 1997: 133f).

50 Elisabeth Klaus und Jutta Röser haben eine weitere Arbeit vorgelegt, welche sich theoretisch mit dem Zusammenhang von geschlechtsgebundenen Kommunikationsstilen und medialen Konstruktionen auseinander setzt. Die Autorinnen stellen die These auf, dass *»geschlechtsgebundene Kommunikationsstile in die Konstruktionsmuster von Medienprodukten eingeschrieben sind«* (Klaus/Röser 1996: 49, Herv. im Orig.). Demnach haben bestimmte Fernsehformate inhaltliche Bezüge zum weiblichen und männlichen Lebenszusammenhang bzw. zu weiblichen und männlichen

rungen zu sprechen. Damit ist eine räumlich und zeitlich gebundenen Position in Gesprächssituationen gemeint, die sozio-kulturell produziert wird und von den Interagierenden angenommen, verhandelt oder abgelehnt werden kann. Mit diesem Begriff wird es möglich, nicht in starren sprachlichen Standorten (männlicher vs. weiblicher Gesprächsstil) denken zu müssen: Geschlecht lässt sich jenseits binärer Oppositionen fassen, der Einfluss weiterer Faktoren – wie unterschiedliche Bildung, Arbeits- oder Wohnbedingungen – berücksichtigen.[51] Damit gerät in den Blick, dass Rezipierenden entlang unterschiedlicher Machtachsen differierende kommunikative Handlungsoptionen zur Verfügung stehen.

Jedes televisuelle Format und jedes Genre schafft und konstruiert eine bestimmte Zuschauerschaft. Bezogen auf die LINDENSTRASSE wurde bisher nur selten nach Erfahrungen von Geschlecht, Nationalität oder Bildung bei der (kommunikativen) Fernsehaneignung gefragt. Aus diesem Grund liegen auch keine systematischen Befunde dazu vor, welche Bedeutung einem bestimmten Bildungshabitus[52] bei der Aneignung der LINDENSTRASSE zukommt. Obwohl ein ›Nach-oben-Forschen‹ oder horizontales Forschen[53] bisher nicht stattfindet, gibt es mehrfache Hinweise darauf, dass diese Serie eine besondere Faszinationskraft auf ›höher gebildete‹ Personen ausübt. Allein während der Arbeit an der vorliegenden Untersuchung bin ich im akademischen Umfeld auf viele Fans der LINDENSTRASSE, ehemalige Fans und ›Wiedereinsteiger‹ gestoßen, also eine für das Genre der Dauerserie typische Zuschauerschaft (vgl. Liebnitz 1995: 234).[54] Mich interessiert hier nicht so sehr, wie sich dieses

Kommunikationsstilen. Auf der einen Seite beschreiben sie einen Kommunikationsstil, der Interaktion, Beziehung und Gemeinschaft betont, auf der anderen Seite einen Kommunikationsstil, der Aktion, Überlegenheit und Sieg in den Mittelpunkt stellt (vgl. Klaus/Röser 1996: 49ff). Diese Zuschreibungen fixieren weibliche und männliche Identitäten, legen scheinbare ›Wesensmerkmale‹ nahe und lassen wenig Raum für kommunikative Praktiken, die nicht auf Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität beruhen.

51 Auch Kotthoff und Günthner weisen darauf hin, dass in manchen Gesprächssituationen andere Identitätskategorien stärker zum Tragen kommen als ›Geschlecht‹ (vgl. Kotthoff 1993: 92; Günthner 1997: insb. 128, 135 und 143).

52 Habitus meint nicht einfach eine individuelle Haltung, sondern mit Bourdieu ein strukturiertes und strukturierendes System an Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsmustern, das kollektiv situiert und fundamental abhängig von gesellschaftlichen Kontexten ist (vgl. Bourdieu 1997: 278f.).

53 Zu diesen Begriffen und den Möglichkeiten, Notwendigkeiten und Problemen mit dem ›research-up‹ vgl. Warneken/Wittel 1997.

54 Im Textkorpus des DFG-Projektes ›Über Fernsehen sprechen‹ finden sich viele Studenten und Studentinnen sowie ein Chemiker, ein Arzt im Praktikum, eine Kunsthistorikerin, mehrere Sozialarbeiterinnen (vgl. Holly/Pü-

Vergnügen von Studierenden, Intellektuellen und anderen ›gebildeten Personen‹ an der LINDENSTRASSE oder anderen Dauerserien begründen lässt, obwohl das Phänomen gründlicher erforscht werden sollte. Ausgehend von meiner Beobachtung möchte ich fragen, welche Bedeutung dem inkorporierten kulturellen Kapital (vgl. Bourdieu 2005: 55ff) im Umgang mit dem Fernsehen zukommt. Wie verwenden ›gebildete Personen‹ die LINDENSTRASSE oder das TV beziehungsweise wie wird Bildung im Zusammenhang mit dem Fernsehkonsum eingesetzt, um sich als ›gebildete Person‹ zu konstituieren?

Einige Beobachtungen zu spezifischen Nutzungsweisen von Studenten und Studentinnen mit der LINDENSTRASSE finden sich bei Lothar Mikos. Ein Ergebnis seiner empirischen Untersuchung ist, dass Serien genutzt werden, um »soziale Grenzen zu markieren und die Welt der Seriengucker von der der Nichtgucker, die der DALLAS-Fans von der der LINDENSTRASSEN-Fans, die der Alexis-Fans von der der Professor Brinkmann-Fans zu differenzieren« (Mikos 1994a: 399).[55] In diesem Zusammenhang stellt er Spezifika bei der Nutzung der Serien[56] durch ein studentisches Publikum fest (vgl. Mikos 1994a: 384ff). Bei den von ihm untersuchten Rezipierenden zeigte sich eine starke Bezugnahme auf die »Ideologe der Massenkultur« (Ang 1986: 104ff).[57] Mikos ist der Ansicht, aufgrund der Zugehörigkeit zu universitärem, studentischem bzw. intellektuellem Milieu zeigen einige der von ihm befragten Personen »eine Umgangsweise mit den Serien, die als distanzierte Haltung mit eingebautem schlechtem Gewissen beschrieben werden kann« (Mikos

schel/Bergmann 2001: 22f und 329; Hepp 1998: 16f). Siehe auch die Gruppengespräche mit studentischen Probandengruppen von Eva Schabedoth, wobei sie nicht nach den spezifischen Seh- und Interpretationsleistungen dieser Gruppe fragt, sondern den potenziellen Einfluss der formalen Struktur auf die Nutzung und Nicht-Nutzung untersucht (vgl. Schabedoth 1995).

55 Er schreibt weiter, »sie werden benutzt, um im Rahmen wirklichkeitsgestaltender Aktivitäten soziale Gemeinschaften zu konstituieren oder zu sozialer Anerkennung beizutragen; sie werden aber vor allem benutzt, um im Rahmen ihrer wirklichkeitsmodulierenden Möglichkeiten von den alltäglichen Pflichten und Sorgen abzuschalten und sich in Phantasiewelten zu begeben, die aber doch den lebensweltlichen Bezügen und dem Alltag verhaftet bleiben« (Mikos 1994a: 399).

56 Es wird hier nicht deutlich, auf welche der von Mikos untersuchten Serien (DALLAS, DENVER-CLAN, SCHWARZWALDKLINIK oder die LINDENSTRASSE) sich die Aussagen genau beziehen. Es könnte hier gerade für jüngere Menschen durchaus leichter sein, in der Forschungssituation zuzugeben, die gesellschaftskritische LINDENSTRASSE zu sehen, als die harmonisierende SCHWARZWALDKLINIK, die oft als ›Rentnerfernsehen‹ abgetan wird.

57 Die Konstruktion einer ›guten Kultur‹ im Gegensatz zur ›schlechten Massenkultur‹ bezeichnet Ien Ang als »Ideologie der Massenkultur« (Ang 1986: 104ff).

1994a: 384). Mikos schließt daraus, das vermeintlich triviale Phänomen der Serienaneignung sei aufgrund des ›intellektuellen Dünkels‹[58] als intellektuell nicht angemessen sanktioniert: »Die Aneignung ist so von einem schlechten Gewissen begleitet, zumal in der Öffentlichkeit ein Legitimationsdruck für dieses vermeintliche Fehlverhalten existiert. Das führt dazu, daß es ›manchen Leuten peinlich ist‹ [....], zuzugeben, daß sie Serien gucken« (Mikos 1994a: 384f). Zugleich wird in den Interviewpassagen auch deutlich, wie die formal höher gebildeten Zuschauenden versuchen, sich von den ›weniger gebildeten‹ abzugrenzen. Die Befragten zeigen eine distanzierte Haltung gegenüber der Serie, um noch ein wenig intellektuelle Überlegenheit zum Ausdruck zu bringen (vgl. Mikos 1994a: 385).

Zu untersuchen wäre allerdings noch, ob sich die beschriebenen ›Verbote‹ und ›Schuldgefühle‹ auch heute noch unter den sich verändernden Bedingungen der medialen Alltagskulturen und der sich hierzulande vergrößernden ›gebildeten Schicht‹ so darstellen. In den 1980er Jahren schreibt Gerhard Maletzke in einer Auseinandersetzung mit dem Unterhaltungsbegriff, »daß sich auch der Bildungsbürger des öfteren in die Niederungen der Unterhaltung begibt, freilich mit Schuldgefühlen, heimlich durch die Hintertür wie bei einem Bordellbesuch, und hier wie dort selbstverständlich nur ›studienhalber‹« (Maletzke 1987: 98). In ihrer ebenfalls Mitte der 1980er Jahren veröffentlichten *Dallas*-Studie stellt Ang dagegen fest, die von ihr befragten Frauen empfinden keine Scham und keine Schuldgefühle mehr, weil sie DALLAS sehen (vgl. Ang 1986: 156).[59] Meine Annahme ist, dass ›Serien gucken‹ respektive fernsehen heutzutage auch in höheren Bildungsschichten nicht mehr per se ›verachtet‹ ist und kulturelle Praktiken wie Fernsehen heute sogar bestimmte Kompetenzen darstellen, denen sich auch ›Gebildete‹ nicht entziehen können. Zumal sich diese Werthaltung gegenüber dem Fernsehen in den unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen vermutlich anders darstellt, da beispielweise in den Naturwissenschaften ein anderes Selbstverständnis als Wissenschaftler bzw. Wissenschaftlerin vorherrscht. Es kann davon ausgegangen werden, dass der Serienkonsum in den naturwissenschaftlichen Disziplinen weniger negativ konnotiert ist als etwa in den Geisteswissenschaften. Aber auch in den Geistes-, Sozial- und Kulturwissenschaften hat hier eine Verschiebung stattgefunden, so meine Annahme. Die Befunde von Eva Schabedoth legen nahe, dass sich bei Studierenden ein ›schlechtes Gewissen‹ höchstens bezogen auf die Zeit

58 Zu fragen wäre hier allerdings, ob es diesen ›intellektuellen Dünkel‹ heute noch in dieser Form gibt.

59 Einschränkend muss hinzugefügt werden, dass Ang keine Unterscheidung zwischen der Bildung eingeführt hat.

bemerkbar macht, die dem Fernsehen ›geopfert‹ wird und nicht der wissenschaftlichen Arbeit (vgl. Schabedoth 1995). Es geht hier also weniger um die Unangemessenheit des Serienkonsums ›als Akademiker‹, als vielmehr um die Verfügbarkeit und die Vorstellung einer sinnvollen Nutzung von Zeit.

Ich möchte hier noch eine Untersuchung heranziehen, die sich mit der Serie DALLAS beschäftigt. Daniela Wiegard interessiert sich in ihrer Untersuchung unter anderem für den großen Erfolg von DALLAS und fragt in diesem Zusammenhang auch nach spezifischen Seh- und Interpretationsweisen von bundesdeutschen Studenten und Studentinnen (vgl. Wiegard 1999: 77ff). Ausgangspunkt ihrer Überlegung ist eine Studie von Hans-Dieter Kübler, in der dieser beschreibt, wie einige Studierende eine distanziert-ironische Haltung gegenüber DALLAS einnehmen. Wiegard folgert daraus, dass die Studierenden von DALLAS emotional angesprochen werden, obwohl sie eine distanzierte Haltung gegenüber der Serie einnehmen. Ihre These ist, dass Studentinnen und Studenten häufig eine *ironisch-vergnügliche* Lesart pflegen. In der Dualität von ironischer Distanz und emotionaler Rührung scheine das besondere Vergnügen dieser Gruppe zu bestehen, so Wiegard. Denn die Studierenden möchten sich von etwas distanzieren, was allgemein als ›minderwertige Unterhaltung‹ angesehen werde. Dieser Konflikt wird dadurch gelöst, dass man durch eine ironische Haltung zu verstehen gibt, sich dieser ›Minderwertigkeit‹ durchaus bewusst zu sein (vgl. Wiegard 1999: 88).

Zu bedenken wäre auch hier wieder, ob diese Lesart nicht damit zusammenhängt, dass dabei mitgedacht wird, der ›Massenmensch‹ könne die ›feinen Unterschiede‹ nicht erkennen und das Seriengeschehen nicht so ›gewinnbringend‹ dekonstruieren wie man selbst. Den ›weniger gebildeten‹ Zuschauenden wird zugeschrieben, sie würden alles glauben, was sie im Fernsehen sehen. Pierre Bourdieu hat dargestellt, wie mit einer distanzierten Haltung zum Fernsehkonsum auch ein symbolischer Statusgewinn in Aussicht steht. Sich über den massenhaften Konsum des Fernsehens hinwegsetzen zu können, symbolisiert, es sich leisten zu können, sich darüber hinweg zu setzen (vgl. Bourdieu 1997: 397ff). Distanziertheit zur Tätigkeit Fernsehen bedeutet damit auch Überlegenheit, entlang derer man sich als ›gebildete Person‹ darstellt. Zu berücksichtigen ist hier allerdings, dass im Sinne einer Ausdifferenzierung der Gesellschaft in Milieus, auch eine Ausdifferenzierung in Habitus von Wissenschaftlern stattfindet. Somit existiert die distanzierte Haltung zum Fernsehkonsum, insbesondere die Fernsehserie, meines Erachtens durchaus. Daneben entstehen aber auch neue Formen, in denen über das Vergnügen an der Serienrezeption offen geredet wird. Somit wäre ein ›Kokettieren‹ mit dem Serien- und Fernsehkonsum möglicherweise kon-

stitutiv für einen ›neuen‹ akademischen Habitus.[60] Hierfür spricht meines Erachtens auch die große Zahl an studentischen Seminararbeiten, Referaten und Thesenpapieren, Magisterarbeiten, Diplomarbeiten und Lehramtsabschlussarbeiten, die in den Geistes-, Sozial- und Kulturwissenschaften über die LINDENSTRASSE entstanden sind. Ist das Bild des sich vom Fernsehen abgrenzenden ›Intellektuellen‹, der sich dem Fernsehen, wenn überhaupt, nur zu Forschungszwecken zuwendet, heute sogar zu einer ›Schreckfigur‹ junger NachwuchsakademikerInnen geworden, von der es sich abzugrenzen gilt? Braucht ein ›gebildeter‹ oder ›intellektueller‹ Habitus *von heute* nicht sogar den Widerspruch zwischen einer distanzierten Haltung zum Fernsehkonsum und der Lust am Fernsehen, damit seine Inszenierung funktioniert?

Die Arten und Weisen, in der das Fernsehen, bestimmte Genres und televisuelle Repräsentationen zur Konstruktion von Identität in Bezug auf Klasse und Geschlecht verwendet werden, ließen sich anhand der Seherfahrungen ›gebildeter Personen‹ (etwa Akademiker, Politiker, Fernsehredakteure etc.) beschreiben. In den Cultural Studies und den Gender Studies wurden bisher vornehmlich die Aneignungsweisen der Mittelschicht und der Arbeiterschicht untersucht. Die oben genannten Beispiele haben gezeigt, wie strukturelle Ausgangsbedingungen, zu denen eben auch das kulturelle Kapital gehört, Einfluss darauf haben, wie wir fernsehen, beziehungsweise wie wir gegenüber anderen darstellen, fern zu sehen. Zu prüfen wäre genauer, *wie* bestimmte kulturelle Formen die Möglichkeit bieten, sich als ›gebildete Person‹ darzustellen und Bildung zur Herstellung von Hierarchien eingesetzt wird.

Zu dieser Frage liegt eine interessante empirische Untersuchung von Ridhika E. Parameswaran vor. Die Autorin interessiert sich für die Faszination, die westliche Liebesromane[61] auf junge indische Frauen der Mittelklasse ausüben (vgl. Parameswaran 1999). Die Autorin hat 1996 über vier Monate lang eine ethnographische Untersuchung in Hyderabad in Südindien mit jungen Collegestudentinnen im Alter von 16 bis 21 Jahren durchgeführt. Mithilfe von Gruppendiskussionen, Interviews und teilnehmenden Beobachtungen kann sie zeigen, wie die Beschäftigung dieser indischen Frauen mit den westlichen Liebesromanen eine Erfahrung ist, die sich über ihre privilegierte soziale Position vermittelt. In diesem Prozess findet auch eine Abwertung von populären indischen

60 Interessante Anregungen zu neuen Konzepten von Wissenschaft liefert die Studie von Stegmann 2005.

61 Ich führe hier explizit eine Untersuchung an, die sich auf Liebesromane bezieht, da die Studie *Reading the romance* von Janice Radway über US-amerikanische Liebesromanleserinnen großen Einfluss auf die TV-Wissenschaft hatte (vgl. Radway 1987).

Filmen als ›niederer Kultur‹ und eine Grenzziehung zu deren Zuschauerinnen und Zuschauern statt, die vor allem über die englische Sprache vollzogen wird. So sagt eine der befragten jungen Frauen: »Instead of watching those three-hour long cheap Telugu and Hindi films or those film songs on TV, we're reading M & Bs, which are much better. Those girls who watch those films did not read in English when they were young so they watch those useless films« (Parameswaran 1999). Unter Bezugnahme auf Bourdieus Begriff des kulturellen Kapitals verdeutlicht Parameswaran, wie die Frauen sich über das Lesen von westlichen Liebesromanen, die in westlichen Ländern wiederum als ›Schundromane‹ gelten, als Modern und Gebildet darstellen. Die Untersuchung zeigt nicht nur, wie populäre Konsumgüter benutzt werden können, um Überlegenheit und Dominanz herzustellen. Sie öffnet vor allem den Blick dafür, dass es notwendig ist, kulturelle Verallgemeinerungen zu überwinden.[62]

Die aufgeworfene Problemstellung, wie, wo und bei wem die Praxis des Fernsehens eine aktive Konstruktion von *Überlegenheit* ist, ermöglicht eine Erweiterung der bisherigen Fernseh- und Rezeptionstheorien. Sie kann auch der feministischen TV-Forschung eine neue Denkrichtung geben, die bisher oft untersucht hat, wie Unterdrückung von Frauen gelebt wird. Die hier aufgeworfene Vorgehensweise erlaubt, unterschiedliche televisuelle Praktiken zu untersuchen, die Identitäten entlang unterschiedlicher Machtachsen von Über- und Unterlegenheit herstellen.[63]

Gespräche als ›verinnerlichte Gesellschaft‹

Zuschauende reden in den fernsehbegleitenden Gesprächen nicht nur über ihre (Lieblings-)Figuren oder besprechen den weiteren Handlungsverlauf der Serie, daneben greifen sie auch die von der LINDENSTRASSE thematisierten aktuellen gesellschaftlichen Probleme auf. Meines Erachtens ist gerade in diesem politisch-korrekten Anspruch der Serie, dem Versprechen gesellschaftskritische Themen in eine Dauerserie zu integrieren, unter anderem die Faszinationskraft begründet, die die LINDENSTRASSE auf viele Zuschauende ausübt. Im Gegensatz zu traditionellen bundesdeutschen Familienserien – wie UNSERE NACHBARN HEUTE ABEND (FAMILIE SCHÖLLERMANN) oder FIRMA HESSELBACH – ist die

62 In dem Sinne, dass Liebesromane allgemein als ›Schundliteratur‹ gelten, oder dass das Lesen solcher Hefte bei höher gebildeten Frauen mit Scham oder Schuldgefühlen verbunden ist.

63 Von diesen Überlegungen ausgehend werde ich an späterer Stelle Gedanken dazu entwickeln, welche Bedeutung den eigenen Lüsten und Widerständen der Forschenden im Forschungsprozess zukommt, die sich zunächst nicht unbedingt bewusst darstellen.

LINDENSTRASSE dafür bekannt, aktuelle politische und gesellschaftliche Themen in Szene zu setzen: Von Abtreibung über Bundestagswahlen, Homosexualität, Tschernobyl bis zu Zivildienst; die LINDENSTRASSE thematisiert einen politisch korrekten linksliberalen Wertekanon (ein A-Z der Themen findet sich in Lotze 1995; Huth 1998). Es ist ein von der Produktionsseite formulierter Anspruch, vor keinem brisanten Thema zurückzuschrecken (vgl. Piazza 1987). Solche gesellschaftspolitischen Themen und Ereignisse kommen in US-amerikanischen und bundesdeutschen ›Daily Soaps‹ weitaus seltener vor, zumal nur dann, wenn sie zu Problemen in der Privatsphäre führen können (vgl. Ang 1986: 75).[64] Hans W. Geißendörfer meint: »Kritik, Aufklärung, Information, Stellungnahme, freie Meinungsäußerung, ja sogar Agitation, neben allen erzählerischen Tricks der Dramatisierung, der Emotionalisierung und der Spannung von A nach B, müssen innerhalb des Fernsehspiels und der Fernsehserie genauso möglich sein, wie das Erzählen und die Rede von den sogenannten Tabus, die Rede über Skandale, die Rede über Wunden und Fehler unserer Gesellschaft« (Geißendörfer 1990: 55).[65] Es stellt sich die Frage, ob die gesellschaftlichen, manchmal brisanten Themen, die in der LINDENSTRASSE besprochen werden, eine ›Vorlage‹ für die Gespräche der Zuschauenden sind. Greifen die Zuschauenden die televisuell inszenierten politischen Themen auf, und wenn ja, wie interpretieren sie diese? Erwarten die Zuschauenden nicht sogar, aktuelle Geschehnisse in der sozial-realistischen LINDENSTRASSE wiederzufinden?

64 Die (inter-) nationalen politischen Sachverhalte und sozialen Aktionen werden in der LINDENSTRASSE mit unterschiedlichen dramaturgischen Mitteln mit dem Seriengeschehen verknüpft: Politische Statements werden in die Dialoge der Figuren eingeflochten, Nachrichtensendungen und Zeitungsartikel in bestimmten Szenen eingeblendet, Demonstrationen, Unterschriftenaktionen und andere politische und soziale Aktionen von den Figuren besprochen beziehungsweise seltener auch ausgespielt (vgl. Frey-Vor 1996: 175ff). Oft werden die bereits zehn Wochen vor dem Ausstrahlungstermin abgedrehten einzelnen Folgen für die tagesaktuellen Bezüge wie Nachrichten einige Tage vor der sonntäglichen Ausstrahlung nachgedreht. Obwohl es sich bei der Serie um eine fiktive Welt handelt, können die Rezipierenden also durchaus aktuelle Bezüge zu realpolitischen Vorgängen außerhalb der Serienwelt ziehen.

65 In einer Inhaltsanalyse der LINDENSTRASSE kommt Natalia Cieslik so auch zu dem Ergebnis, dass »ein Drittel aller Geschichten sich mit gesellschaftsrelevanten oder sogar aktuell-politischen Themen beschäftigt« (Cieslik 1991: 21). Entsprechend der bereits oben beschriebenen Aktionsarmut der LINDENSTRASSE werden beispielsweise Protestaktionen oder Demonstrationen nicht gezeigt, sondern zumeist durch kurze Äußerungen oder Diskussionen zwischen verschiedenen Figuren inszeniert. Ein anderes, weniger genutztes Darstellungsmittel ist die Einblendung von Nachrichtensendungen (vgl. Frey-Vor 1996: 174).

Insbesondere auf ein Thema haben viele Zusehende reagiert; nämlich die Aids-Erkrankung der Figur Benno Zimmermann (Bernd Tauber) (vgl. Paetow 1989: 190). Wie intensiv die Rezipierenden diesen medialen Diskurs kommunikativ aufgegriffen haben, darauf macht Helmut Volpers anhand von Presseberichten aufmerksam. In verschiedenen bundesdeutschen Tageszeitungen fand sich im November 1988 folgende Agenturmeldung: »Die ARD-Serie ›Lindenstraße‹ läßt die Telefone in zahlreichen Aids-Beratungsstellen heißlaufen. Wie das nordrhein-westfälische Gesundheitsministerium ... [sic!] berichtete, hat sich der Ansturm in einigen Beratungsstellen mehr als verdoppelt, seitdem die Lindenstraßenfigur Benno an Aids erkrankt ist« (General-Anzeiger vom 3.11.1988, nach Volpers 1993; taz vom 1.11.1988: 5). Der LINDENSTRASSE kommt damit eine »Thematisierungsfunktion«[66] (Volpers 1993: 4; Magnus 1990: 586) zu.

Spätestens hier stellt sich wieder die Frage, welche Rolle den Gesprächen *in* der Serie – also dem oben beschriebenen ›broadcast talk‹ – in diesem Prozess zukommt. Man kann nicht davon ausgehen – darauf hat Hepp zu Recht hingewiesen,– dass die medialen Texte den Rezipierenden bestimmte Themen einfach auferlegen, anhand derer sich diese dann ›abarbeiten‹ (vgl. Hepp 1998: 70). Hier trifft Hepp sich wieder mit Holly, der davon ausgeht, dass die Verknüpfung mit der eigenen Erfahrungswelt der Rezipierenden ein grundlegendes Merkmal der meisten Medienthematisierungen ist (vgl. Holly 1993: 145). Hepp und Holly haben veranschaulicht, wie selbst in flüchtigen Gesprächen über die LINDENSTRASSE die eigene Lebenssituation der Rezipierenden verhandelt wird. Es seien subjektive Erfahrungen und persönliche Erlebnisse, aufgrund derer die Rezipierenden bestimmte Fernsehinhalte aufgreifen, wie Hepp an einem Beispiel deutlich macht: nämlich an drei Rezipierenden, die allesamt in einem Krankenhaus arbeiten bzw. arbeiteten und die immer wieder Elemente aufgreifen, die sich dem Bereich ›Krankenhaus‹ bzw. ›Gesundheitswesen‹ zuordnen lassen: etwa indem sie eigene Erlebnisse mit Patienten erinnern (vgl. Hepp 1998: 70f).

66 In der Medienwirkungsforschung wird diese Beeinflussung durch Themen und Informationen mit Bezug auf kognitive Effekte bekanntlich als Agenda-Setting-Effekt diskutiert (vgl. z.B. McCombs/Shaw 1972; Brosius 1994; Kunczik/Zipfel 2001: 355ff). Es wird davon ausgegangen, dass die Medien die Themen vorgeben, die von den Zuschauenden dann als besonders relevant erachtet werden. Damit ist nicht gemeint, mediale Repräsentationen hätten einen direkten Einfluss auf Einstellungen und Vorstellungen der Individuen. In diesem Denken bestimmen die Massenmedien nicht, was die Menschen denken, sondern *worüber* sie nachdenken (vgl. McCombs/Shaw 1972: 177) und *wie* sie über Sachverhalte nachdenken (vgl. Brosius 1994: 284).

Indem sie die Erfahrungswelt der Zuschauenden mit der Medienwelt in Beziehung setzten, können sie erklären, wie es dazu kommt, dass wir bestimmte medial angebotene Themen (kommunikativ) aufgreifen, während wir andere ablehnen oder ignorieren. Die Herangehensweise ermöglicht es, der Frage nach dem Zusammenspiel der in den Medien angebotenen Diskurse mit denen, die für die Lebenswelt der Rezipierenden von Bedeutung sind, nachzugehen. Aus einer machtkritischen Analyse wäre dann zu analysieren, mit welchen Normen und Ideologien welche Zuschauenden in Gesprächen über die LINDENSTRASSE operieren, welche sie in Frage stellen, welche sie ablehnen.

In Medienthematisierungen finden sich immer auch Spuren des bereits Bestehenden. Über die Beharrungskräfte der Sprache sagt Stuart Hall: »Um sprechen zu können, um überhaupt etwas Neues sagen zu können, müssen wir uns zuallererst in den bestehenden Sprachbeziehungen plazieren. Es gibt keine Äußerung, die so neuartig und so kreativ wäre, daß sie nicht schon die Spuren dessen zeigt, wie diese Sprache bereits gesprochen worden ist, bevor wir unseren Mund auftaten. Somit sind wir stets in der Sprache. Etwas Neues zu sagen, bedeutet zuallererst, erneut die Spuren der Vergangenheit zu bestätigen, die in den von uns benutzen [sic!] Wörtern eingeschrieben sind« (Hall 1999c: 85f). Hall erkennt demnach durchaus die Kreativität und Individualität der Sprechenden an, betont aber, dass Sprache nicht einfach ›im Kopf der Individuen‹ entsteht.[67] Sie folgt bereits bestehenden Regeln, Mustern und Strukturen, durch die hindurch wir sprechen. In Gesprächen über das Fernsehen werden gesellschaftliche Werte und Ideologien (bewusst oder unbewusst) aufgegriffen, bestätigt, ignoriert, verhandelt oder auch abgelehnt.[68]

67 In der Medien- und Kommunikationsforschung gibt es unterschiedliche Modelle, die den Zusammenhang von Aktivität und Struktur zu fassen suchen. Bezogen auf sprachliche Interaktionen hat zum Beispiel Friedrich Krotz eine kultursoziologische Perspektive vorgeschlagen (vgl. Krotz 1999). Er betont Probleme und Gemeinsamkeiten der Cultural Studies mit dem Symbolischen Interaktionismus und schlägt eine Perspektive vor, die von Prozessen der Bedeutungskonstruktion ausgeht, dabei »Sprechen und Sprache, situatives Handeln und Aktualisierung von Struktur, individuelle Kreativität und gesellschaftlich geprägten Diskurs betont« (Krotz 1999: 125). Krotz ist der Ansicht, die Kreativität und Individualität der Zuschauenden tritt in den Cultural Studies in den Hintergrund. Die Bedeutung dieser Aspekte wird in den Cultural Studies allerdings nicht in Frage gestellt, schon gar nicht in allen Formationen. Es ist eine Frage der Forschungsperspektive, an welchen Aspekten des Kommunikationsprozesses angesetzt wird.

68 Die sogenannten ›Unworte des Jahres‹, die zunächst medial zirkulieren und mitunter vielfach in alltäglichen Gesprächen aufgegriffen werden beziehungsweise in den allgemeinen Sprachgebrauch übergehen, bekräftigen

Im Folgenden möchte ich an einem Beispiel zeigen, wie die Rezipierenden die 1986 in die LINDENSTRASSE eingeführte Figur des schwulen Arztes Carsten Flöter (Georg Uecker) aufgenommen haben. Dafür werfe ich einen Blick auf die Zuschauerpost zum Thema, die vom Lindenstraße-Pressebüro im Internet veröffentlicht wird. Sicherlich können diese schriftlichen Äußerungen nicht mit verbalen Medienthematisierungen gleichgesetzt werden,[69] zudem handelt es sich um keine systematischen empirischen Auswertungen der Nutzung des Internets durch die Zuschauenden. Wie eine solche Internet-Ethnographie des Publikums theoretisch und methodisch umgesetzt werden kann, hat kürzlich Joke Hermes gezeigt (vgl. Hermes 2004). Bei meinem Vorgehen handelt es sich lediglich um einige Stichproben, mit denen ich exemplarisch zeigen möchte, wie in der Auseinandersetzung mit der LINDENSTRASSE ideologische Diskurse reproduziert und verändert werden.

Mit ihrem sozialkritischen, linksliberalen Gestus hat die LINDENSTRASSE bereits früh die Geschichte eines schwulen Arztes erzählt, der einige Jahre später zum ›ersten Kuss‹ zwischen zwei schwulen Männern in einer Familienserie führte. Dieser Kuss löste viele Reaktionen seitens der Zuschauenden aus, die in Auszügen auf der Homepage der LINDENSTRASSE veröffentlicht sind. Eine Zuschauerin schreibt:

»Sehr geehrter Herr Geißendörfer! Es ist doch unzumutbar, diese schwulen Ausdrücke anzuhören: ›Jetzt steht dir das Wasser bis zum *Arsch* und dann hältst du ihn mir wieder hin‹. Dann das Abgeküsse zwischen den Schwulis. Ich habe nichts gegen schwule Menschen, das ist jedem sein *Privatvergnügen*. Aber Sie sollten das nicht noch im *Fernsehen* vorführen!!!! Das ist *Abschaum* und *ekelerregend*!!!!!!!!!« (Inge R., elektronisches Dokument, Herv. im Orig.)

Eine andere Zuschauerin meint:

»Ich habe gerade mit ansteigender Verzweiflung die Mails auf Eurer Homepage zum Thema Homosexualität gelesen. Es scheint mir fast unglaublich, daß es noch so viele Menschen gibt, die so verkrampft und

diese Beobachtung. Zu nennen sind etwa die bisherigen ›Unwörter des Jahres‹: Ethnische Säuberung (1992), Überfremdung (1993), Rentnerschwemme (1996), Wohlstandsmüll (1997), Gotteskrieger (2001) oder Ich-AG (2002). Wie mediale Wortschöpfungen in das allgemeine Gesprächsverhalten der Individuen eingehen, lässt sich auch anhand von Wortschöpfungen der BILD Zeitung – wie ›Blitzeis‹ oder ›Florida-Rolf‹ – aufzeigen.

69 Insbesondere die fehlende Gruppensituation und die Anonymität im Internet dürften andere Aussagen produzieren, als innerhalb einer Rezeptionsgruppe. Hier sei noch einmal auf den Gruppenzwang hingewiesen, der dazu führt, sich möglichst normentsprechend vor Anderen darzustellen, der hier entfällt. Andererseits fehlt hier auch eine gewisse Hemmung, das auszusprechen, ›was man denkt‹. Nicht zuletzt handelt es sich bei der Zuschauerpost um eine vom Pressebüro vorgenommene Auswahl.

intolerant reagieren. Ausdrücke wie »ekelerregend« und »unzumutbar« finde ich einfach menschenverachtend. [...] Zum Thema »klischeehafte Darstellung« kann ich nur sagen, daß ich das nicht so empfinde. Gerade mit der Darstellung solch gegensätzlicher Charaktere, wie die Carstens und Käthes, sollte auch dem letzten Zuschauer klar sein, daß die Welt der Schwulen eben nicht nur aus Tunten oder Sados besteht. Ich jedenfalls kenne selber auch einige Schwule, und finde in deren Lebensweise genauso wenig oder viel wieder, wie meine eigene in der von Dani oder einer anderen weibl. Figur meines Alters. [...] Ein Klischee erfüllt die Figur des Carsten Flöter aber doch: Zu gutaussehend, um nicht schwul zu sein. SEUFZ« (Sahrah S., elektronisches Dokument, Herv. im Orig.)

Die erste Schreiberin lehnt Homosexualität offen ab, wobei sie sich aber noch immer durch eine »Ja, aber Strategie« (Althoetmar 1993: 45) in ein positives Licht zu setzen sucht (›Ich habe nichts gegen schwule Menschen. Aber sie sollten das nicht noch im Fernsehen vorführen‹).[70] Mit solchen verbalen Strategien wird behauptet, selbst ›ideologiefrei‹ zu sein, oder, nach Terry Eagleton, »ist Ideologie wie Mundgeruch immer das, was die anderen haben« (Eagleton 2000: 8). Weniger offensichtlich zeigen sich die heteronormativen Strukturen bei der zweiten Rezipientin. Aber auch hier wirken Ein- und Ausgrenzungsmechanismen: Das Andere (›die Welt der Schwulen‹, ›deren Lebensweise‹) und das Eigene (›meiner eigenen‹ Lebensweise). In den Stellungnahmen werden heteronormative Diskurse unterschiedlich wirksam. Sie reproduzieren explizit oder implizit hegemoniale Strukturen (vgl. Hall 1989b: 156f). Explizit meint dabei, sie äußern mehr oder wenig offen homophobe oder sexistische Positionen. Implizit meint eine liberale, normalisierende Sichtweise, die auf essentialistischen Vorstellungen von Geschlecht und Sexualität beruhen, die als unhinterfragte Annahmen in Rede- und Denkweisen einfließen. In der zweiten Position geht es parallel zu den Inszenierungen in der LINDENSTRASSE, ich komme darauf im nächsten Kapitel zurück, um die Normalisierung der Homosexualität, im Sinne von Toleranz und Integration in die bestehende Ordnung.

Gemeinsam ist den beiden Stellungnahmen, dass sie auf der gleichen unhinterfragten Annahme basieren: Heterosexualität ist die Norm, Homosexualität ›das Andere‹ der heterosexuellen Matrix. Beide Schreiberinnen (ich behalte hier die angegebene geschlechtliche Identität bei) handeln vor dem Hintergrund der Zweigeschlechtlichkeit und der Heteronormativität. Im Bezug auf mediale Strategien spricht Stuart Hall hier

70 Der Ethnologe Dieter Haller meint: »Homophobie und Haß auf Homosexuelle und Homosexualität sind nur extreme Ausdrucksformen der Heteronormativität, häufiger sind Formen des Ignorierens, des Vermeidens, des Schweigens und der Amnesie« (Haller 1997: 87f).

auch von ›Konsensualisierungen‹, wenn nämlich bestimmte Sachverhalte als bestehender Konsens vorausgesetzt werden (vgl. Hall 1989a: 136ff).

Ideologische Diskurse und ihre Formen hängen nicht ausschließlich von der beabsichtigten Intention der Akteure und Akteurinnen ab (vgl. Hall 1989b: 158).[71] Die Frage nach dem Ineinandergreifen von Mediengesprächen und medialen Diskursen sollte daran anschließend weiter spezifiziert werden. Sexistische und homophobe Rede durchdringt auf unterschiedliche Art und Weise das Handeln der Rezipierenden, wobei die Bedingungen ›etwas zu sagen‹, Bedingungen sind, die durch Dieologien vorgegeben werden. Stuart Hall schreibt dazu: »[I]deologische Aussagen werden von Individuen getroffen – aber Ideologien entstammen nicht einem individuellen Bewußtsein oder individuellen Absichten. Vielmehr formulieren wir unsere Absichten *innerhalb von Ideologien.* Sie waren vor den einzelnen Individuen da und bilden einen Teil der determinierenden gesellschaftlichen Formen und Verhältnisse, in die die Individuen hineingeboren werden. Wir müssen ›durch‹ die Ideologien hindurch sprechen, die in unserer Gesellschaft wirksam sind, und mit deren Hilfe wir uns auf die gesellschaftlichen Verhältnisse und unseren Platz darin ›einen Reim machen‹. [...] Diese Prozesse wirken überwiegend *unbewußt*, sie folgen kaum bewußten Zielsetzungen« (Hall 1989b: 151, Herv. im Orig.). Die Rezipierenden müssen innerhalb einer bereits bestehenden Struktur handeln; ohne dies zu wollen oder zu akzeptieren. Medienthematisierungen sind demnach als ein Teil ›verinnerlichter Alltagskultur und Gesellschaft‹ zu verstehen. In jeder kommunikativen Handlung stecken gesellschaftliche und mediale Diskurse. Gespräche bringen gesellschaftliche Verhältnisse zum Ausdruck.[72] Ideologische

71 Darauf weist zum Beispiel auch Anthony Giddens in seiner Theorie der Strukturierung hin. Er interessiert sich dafür, welche unbeabsichtigten Folgen intentionale kommunikative Handlungen haben können. In diesem Verständnis ist die alltägliche Produktion und Reproduktion von gesellschaftlich-kulturellen Strukturen kein rein beabsichtigtes Verhalten der Handelnden, sondern erfolgt unbeabsichtigt im Prozess des zielgerichteten Handelns (vgl. Giddens 1997: 342ff). Giddens geht demnach von einer relativen Handlungsfähigkeit der Individuen aus, wobei diese sich immer auf relativ stabile gesellschaftlich-kulturelle Strukturen (er spricht von Regeln und Ressourcen) beziehen. Diese Sichtweise ermöglicht es, die Interpretationen und Nutzungsweisen des Fernsehens/der LINDENSTRASSE als durchaus zweckgerichtetes Handeln zu interpretieren, die Bestimmung der jeweiligen kulturellen/politischen/ökonomischen/gesellschaftlichen Grenzen erlaubt es zu analysieren, welche nicht-intendierten (ideologischen) Konsequenzen sich aus der jeweiligen (zweckgerichteten) Aktivität ergeben (vgl. Giddens 1997: 348f).

72 Dietrich Busse hat die Wirkung sprachlicher Formationen auf die Gesellschaft folgendermaßen beschrieben: »Die Aneignung der Welt ist doppelt gesellschaftlich vermittelt: die Sprache, mit der die Menschen sich die Welt

Diskurse, die die Rezipierenden in ihren Medienthematisierungen reproduzieren, sind nicht einfach nur die ›Vorstellung‹ des Menschen von seiner Welt, sondern sie haben nach Althusser eine materielle Existenz (vgl. Althusser 1977: 136ff). Demnach sind Gespräche während des Fernsehens eine ›gelebte‹ gesellschaftliche Praxis der Menschen.

Performative Sprechakte

Geht man davon aus, dass die Individuen nicht durch die gesellschaftlichen Strukturen determiniert sind, dann lässt sich festhalten, dass Ungleichheiten und Hierarchien in kommunikativen Praktiken existieren, durch kommunikative Praktiken aufrechterhalten werden und nicht zuletzt durch diese verändert werden. Mediengespräche *reproduzieren* und *verändern* gesellschaftliche Machtverhältnisse und andererseits *ermöglichen* und *begrenzen* gesellschaftliche Machtverhältnisse die Medienthematisierungen (vgl. Giddens 1997: 342ff). Bezogen auf den Zusammenhang von ›Gender und Medien‹ ließe sich fragen, wann und wo Medienthematisierungen in verschiedenen Interaktionen nur Anpassungsleistungen an rigide Macht- und Herrschaftsformen sind und wann welche kommunikativen Handlungen die grundlegende Unnatürlichkeit der Geschlechteridentität ›enttarnen‹.

Für eine Fassung von ›Gender und kommunikativer Fernsehaneignung‹, die ›Aktivität‹ nicht als Gegensatz von ›Struktur‹ versteht, greife ich auf Judith Butlers Konzept der Performativität zurück. ›Geschlecht‹ ist demnach keine feststehende, fixierte Größe, sie hat keine naturgegebene Grundlage oder Substanz. Wenn sich die Geschlechterzugehörigkeit nicht ›natürlich‹ aus der Biologie ergibt, dann wird sie in kommunikativen Aushandlungsprozessen eben auch in Auseinandersetzung mit medialen Diskursen wiederhergestellt. Somit lassen sich auch alltägliche kulturelle Praktiken wie Medienthematisierungen als Handlungen analysieren, die weitgehend unhinterfragt vollzogen werden. Geschlechtliche Identitäten werden ständig in unseren alltäglichen Handlungen reproduziert und vereindeutigt. Judith Butler nennt diesen Prozess ›Performativität‹. Damit lassen sich sekundäre und primäre Medienthematisierungen, wie alle Gespräche, als ein ritualisiertes Zitieren, ein Wiederholen von Normen und ihren konstitutiven Ausschlüssen fassen.

---

aneignen, trägt die Sedimente vergangener Weltdeutungen schon in sich; darüber hinaus geschieht jede Erarbeitung der Welt dialogisch: indem über sie geredet wird; hier wird Gesellschaftlichkeit konkret« (Busse 1987: 24).

Für Butler ist Sprache ein Prozess der Rezitation oder Reiteration[73]. Mit ihren Überlegungen zu performativen Akten bezieht sie sich auf die Sprechakttheorie John Austins. Austin führte 1955 in seinen sprachtheoretischen Überlegungen aus, dass Sprachhandlungen nicht nur dazu dienen, einen Sachverhalt zu beschreiben oder etwas zu behaupten, sondern mit sprachlichen Äußerungen stets auch Handlungen vollzogen werden. Etwas sagen heißt also etwas tun (vgl. Austin 2002: 63). Austins Sprechakttheorie verschiebt die Frage nach der ›Wahrheit von Aussagen‹ zur Frage nach den Effekten von Sprachakten. Es gilt demnach auch die verschiedenen Wirkungen sprachlicher Äußerungen zu unterscheiden: ob sie verletzend ist, uns zum lachen bringt, uns provoziert etc. (vgl. Engel 2002: 19).

Butler interessiert sich in ihrer Auslegung für die Konventionen, die dem Sprechakt seine Macht geben. Sie meint, dass performative Praktiken keine individuelle Angelegenheit sind, sondern »eine gemeinsame Erfahrung und jeweils ›kollektive Handlungen‹« (Butler 2002: 311). Der Sprechakt erhält seine Autorität nicht aus den einzelnen sprechenden Individuen, sondern aus Konventionen. »Der Sprecher ist nicht der Urheber des Sprechens, da das Subjekt in der Sprache durch einen vorhergehenden performativen Sprachgebrauch, die ›Anrufung‹, hervorgebracht wird« (Butler 1998: 61). Performative Äußerungen reflektieren gesellschaftliche Bedingungen nicht nur, sie reinszenieren diese Macht- und Herrschaftsverhältnisse immer wieder aufs Neue. Oder wie Butler sagt: »In dieser Perspektive ruft ein solches Sprechen ein strukturelles Herrschaftsverhältnis wieder auf bzw. schreibt es wieder ein und bietet damit die sprachliche Möglichkeit, diese strukturelle Herrschaft zu rekonstruieren« (Butler 1998: 33). Die diskursive Macht, die ein Sprechakt erzielen kann, erhält er aus dem ständigen Wiederholen von Normen und nicht aus einem wie auch immer verstandenen souveränen Subjekt.

Verschiedene Einstellungen und Erfahrungen sind nicht einfach gegeben, sondern durch performative Praktiken wie fernsehbegleitendes Sprechen alltäglich hervorgebracht. Ähnlich wie Stuart Hall geht Butler davon aus, dass eine kommunikative »Handlung, die man aufführt, der Akt, den man performiert, in gewissem Sinn ein Akt [ist], der schon eingesetzt hat, bevor man auf dem Schauplatz erschienen ist. Die Geschlechterzugehörigkeit ist daher ein Akt, der schon geprobt wurde, etwa wie ein Rollentext auch ohne die bestimmten Schauspieler weiter existiert, die ihn umsetzen, obgleich er zu jeder neuen Aktualisierung als Realität individuelle Schauspieler braucht« (Butler 2002: 312). Der Begriff der Performativität macht deutlich, dass wir es mit einer inszenierten

73 Mit dem Begriff der Reiteration bezieht sich Butler auf Derridas Sprachtheorie.

Konstruktion von Bedeutungen und Wirklichkeit zu tun haben (vgl. Butler 1991: 205). Das Aufführen von Geschlecht und Sexualität, die wiederholende Darstellung, welche die heteronormative Geschlechterzugehörigkeit erst vereindeutigt, ist für Butler aber, wie bereits beschrieben, nicht voluntaristisch beliebig. Als performative Praktik ist die Geschlechterzugehörigkeit wie die Heteronormativität eine resignifizierende Praxis, die durch disziplinierende, normalisierende und normierende Mittel im sozio-kulturellen Diskurs hergestellt wird (vgl. Butler 1995: 132 und 306).

Wenn die Aneignungsstudien also die übergeordnete Frage behandeln, »was wir eigentlich bei der Rezeption von Fernsehen machen« (Holly 1993: 137), dann ließe sich sagen: In primären und sekundären Medienthematisierungen wird Geschlecht immer wieder aufs Neue aufgeführt, bestätigt oder modifiziert. So gesehen sind Medienthematisierungen performative Akte der Herstellung von Geschlechterdifferenz und Heteronormativität. Indem ›Männlichkeit‹ und ›Weiblichkeit‹, und damit verbunden auch Heterosexualität, durch kommunikative Akte inszeniert und wiederholt wird, werden in den Mediengesprächen immer wieder Geschlechternormen reproduziert und verändert und in diesem Prozess vergeschlechtlichte, heterosexualisierte Identitäten hervorgebracht.

In *Haß spricht* interessiert sich Butler neben den vergeschlechtlichenden Effekten der Sprache auch für ihre verletzenden Wirkungen. Für sie ist das Zitieren einer diskriminierenden Äußerung immer das Zitieren einer gesellschaftlich existierenden Diskriminierung (vgl. Butler 1998). Butler hebt hervor, dass der verletzende Diskurs materielle Effekte produziert, aber wenn ein Sprechakt immer nur inszeniert, was er benennt, dann wäre keine Veränderung von gesellschaftlichen Verhältnissen möglich. Butler wendet sich gegen diesen deterministischen Gedanken. Auch wenn die verletzenden und vergeschlechtlichenden Effekte der Sprache so funktionieren, dass sie ein untergeordnetes Subjekt konstituieren, sei damit nicht gesagt, dass diese Konstruktionen unverrückbar und fixiert seien (vgl. Butler 1998: 34). Der Reiterationsprozess beinhaltet immer eine räumliche und zeitliche (und damit historische) Dimension. Jede Wiederholung beinhaltet eine mehr oder weniger große Bedeutungsverschiebung, die nie genau dieselbe Bedeutung hat, als wenn sie in einem anderen Kontext zitiert wird; – und es sei daran erinnert: Kontext ist grenzenlos. »Als öffentliche Handlung und performativer Akt ist die Geschlechterzugehörigkeit keine radikale Wahl und kein radikales Projekt, das auf eine bloß individuelle Entscheidung zurückgeht, aber ebensowenig wird es dem Individuum aufgezwungen oder eingeschrieben, wie manche poststrukturalistischen Verschiebungen des Subjekts glauben machen wollen. Der Körper wird nicht passiv mit kulturellen

Codes beschrieben wie ein lebloser Empfänger gänzlich vorgegebener kultureller Beziehungen« (Butler 2002: 313). Hierin sieht Butler die Handlungsmacht der sprechenden Individuen, nämlich die Möglichkeit, Normen und Wirklichkeitskonstruktionen zu verändern.

Neben der Wiederholung wird hier der Begriff der Verschiebung bedeutend. Sprache und ihre Effekte können nie ganz und gar kontrolliert werden. »[W]enn eine Gesellschaftsstruktur für ihr Fortbestehen auf die Artikulation angewiesen ist, dann stellt sich die Frage ihres Fortbestehens gerade am Schauplatz der Artikulation. Ist also eine Artikulation denkbar, die diese Struktur aussetzt oder durch ihre Wiederholung im Sprechen untergräbt?« (Butler 1998: 35).

Als ein Beispiel[74] verweist Butler auf die Resignifizierung des Begriffs ›queer‹. Queer, früher ein diffamierender Terminus, wird im englischen und US-amerikanischen Sprachraum seit den frühen 1990er Jahren als (Selbst-)Bezeichnung verwendet. Damit wendet sich Butler gegen die Vorstellung, ein diskriminierender Begriff habe immer direkt eine verletzende Wirkung zur Folge. Sprachliche Handlungen bedeuten nicht an sich, sondern nur innerhalb spezifischer Kontexte. Einen Begriff in einen anderen Kontext einzusetzen heißt, ihn auf eine bestimmte Art und Weise zu verändern, und diese Verschiebungen können eine stabilisierende oder eine destabilisierende Wirkung haben.

Dabei stellt sich die Frage, welche Wirkungsmacht und welche Bedeutungen diese Verschiebungen haben können. Um sich dieser Frage nach der subversiven oder widerständigen Medienaneignung bezogen auf das Verhältnis von medialen Repräsentationen und den Gesprächen der Zuschauenden zu nähern, ist es wichtig, die jeweilige ›Einflussmacht‹ der Handelnden zu berücksichtigen. Im gesellschaftlich-kulturellen Kampf um Deutungsmacht kommt den Gesprächen der Zuschauenden und dem Broadcast-Talk eine unterschiedliche Rolle und Kraft zu. Um dies näher zu umreisen, soll im Folgenden an Geschlechtertheorien angeknüpft werden, die sich mit dem Verhältnis zwischen öffentlichen und privaten Diskursen beschäftigen.

74 Ihr Konzept der subversiven Wiederholung verdeutlicht Butler auch anhand von ›gender performances‹ wie Travestie oder drag (vgl. insb. Butler 1991: 190ff; Butler 1995: 163ff).

Beharrungskräfte und Veränderungsmöglichkeiten

Bezogen auf die sich verändernde mediale Alltagskultur lässt sich, an Geschlechlechtertheorien anknüpfend, zeigen, wie Öffentlichkeit im Privaten und das Private im Öffentlichen wirksam ist. Die Debatten über ›Öffentlichkeit‹ und ›Privatheit‹[75] betreffen selbstverständlich auch die Bereiche der Medien und des Journalismus (vgl. z.B. Herrmann/Lünenborg 2001; Klaus/Röser/Wischermann 2001; Dorer/Geiger 2002a). Ein für die Fernseh- und Rezeptionsforschung produktives Konzept von Öffentlichkeit hat Elisabeth Klaus vorgeschlagen (vgl. Klaus 2001b). Anknüpfend an Jürgen Habermas, Hanna Arendt und deren feministische Rezeption (etwa durch Nancy Fraser) entwickelt sie ein 3-Ebenen-Modell[76] der Kommunikation, welches den Dualismus ›öffentlich/privat‹ zu überwinden sucht. In ihrem dynamischen, mehrschichtigen Modell unterscheidet sie mehrere Ebenen des Öffentlichen (vgl. Klaus 2001b: 21ff).

Einfache Öffentlichkeiten; sie sind dadurch gekennzeichnet, dass sich Kommunikation unvermittelt entwickelt, d.h., es handelt sich um informelle, alltägliche Gespräche. Bezogen auf die Kommunikation sind keine expliziten Regeln formuliert. Hier finden sich Gesprächsformen wie small talk, Klatsch, persönliche Gespräche, Medienthematisierungen (vgl. Klaus 2001b: 22).

Mittlere Öffentlichkeiten; sie haben eine lose Struktur, die festlegt, welche Aufgaben den Mitgliedern zukommt. Die Kommunikation ist nicht spontan, sondern folgt bestimmten Regeln. Für die einzelnen Mitglieder wird eine bestimmte Position festgelegt. Ein Beispiel für eine Gesprächsform der mittleren Öffentlichkeiten wäre der Vortrag, der den einzelnen unterschiedliche Rechte und Pflichten zuschreibt. Mittlere Öffentlichkeiten sind mit den einfachen Öffentlichkeiten vor allem über persönliche Kontakte und Freundschaften verbunden. Wichtig ist, dass die mittleren Öffentlichkeiten unterschiedliche Medien nutzen (Radio, Flublätter, Internet, Zeitschriften etc.), um ihre Positionen zu publizieren und bekannt zu machen. Beispiele sind Vereine, antifaschistische, antirassistische Gruppen, Teile der Frauenbewegung. Hier sind aber auch die offiziellen Fanclubs angesiedelt (vgl. Klaus 2001b: 22f)

Komplexe Öffentlichkeiten; sie sind durch eine stabile, hierarchische Struktur gekennzeichnet. Ein Beispiel für die komplexen Öffentlich-

75 Es sei hier nur an das Diktum der zweiten Frauenbewegung ›das Private ist politisch‹ erinnert.

76 Vgl. auch die Einteilung von Patrick Donges und Kurt Imhof in Encounter-Ebene, die Themen- und Versammlungsöffentlichkeit und die massenmediale Öffentlichkeit (vgl. Donges/Imhof 2001).

keiten wären die institutionalisierten Medieninstitutionen wie das Fernseh- oder Hörfunksender. Hierzu zählt aber auch die Öffentlichkeitsarbeit von Regierung, Parlamenten, Parteien und großen Unternehmen. Sie haben ausgeprägte Möglichkeiten der technischen Vermittlung, die es ihnen ermöglicht, Meinungen an ein disperses Publikum zu übermitteln. Bezogen auf die Kommunikation ist eine Rückmeldung nur über einen anderen Kanal möglich (vgl. Klaus 2001b: 23).

Die Teilöffentlichkeiten sind hierarchisch angeordnet. Sie bilden Öffentlichkeit, welche Klaus als »Verständigungsprozess der Gesellschaft über sich selbst« (Klaus 2001b: 20) definiert. Zwischen den verschiedenen Ebenen der Öffentlichkeit findet ein kontinuierlicher Austausch statt. Die in den einfachen und mittleren Öffentlichkeiten verhandelten Themen reichen bis in den Bereich der komplexen Öffentlichkeiten hinein. Dementsprechend sei das alltägliches Sprechen kein »privatistisches, rein intimes Vergnügen, sondern reproduziert oder verändert soziale Ordnung« (Klaus 2001b: 20). Kurz gesagt: »Auch im Privaten wird Öffentlichkeit mitgestaltet, hergestellt und verwirklicht« (Klaus 2001b: 20). Umgekehrt reichen die in den komplexen Öffentlichkeiten thematisierten Sachverhalte bis in die einfachen und mittleren Öffentlichkeiten hinein. Mediale Diskurse entfalten ihre gesellschaftliche Wirkungskraft aber erst dann, wenn sie von den Rezipierenden in ihren Alltag eingebaut werden.[77] Auf diese Weise erzielen mediale Repräsentationen ihre realitätskonstituierende Wirkung, etwa indem sie Einfluss auf bestimmte Einstellungen und damit zusammenhängende Handlungsoptionen nehmen.

Ein Beispiel hierfür sind die Zuschauerreaktionen auf den Stromboykott in der LINDENSTRASSE. 1990 kämpfte der Umweltaktivist Benny Beimer (Christian Kahrmann) in der Serie gegen Atomkraftwerke. In ›Boykott‹ (Folge 257) ruft Benny dazu auf, am Sonntag, den 4. November 1990, um 19.00 Uhr den Strom für fünf Minuten abzuschalten. Während Benny sich in der Serie darüber freut, wie viele Nachbarn seinem Aufruf nachkommen, folgten auch bundesweit zahlreiche Zuschauende der LINDENSTRASSE dem Boykottaufruf und schalteten den Strom ab (vgl. hierzu Pressestelle WDR 2000: 67; Dörner 2001: 177f). Es sind also die einfachen Öffentlichkeiten, die über die alltagsweltliche Relevanz der Repräsentationen bestimmen, die ihre Bedeutungen und die Wirkungen von Fernsehthemen festlegen. Die mittleren Öffentlichkeiten greifen die Themen der einfachen Öffentlichkeiten auf, verallgemeinern

77 Auf diese Wirkungsweisen von Medienthematisierungen hat auch Angela Keppler in ihrer grundlegenden Studie über familiäre Tischgespräche hingewiesen, in der sie nach der Einbindung von Medienprodukten in Alltagsgespräche fragt (vgl. Keppler 1994).

diese und stellen sie der Institution Fernsehen zur Verfügung (vgl. Klaus 2001b: 22 und 24). Mit ihren Gesprächen machen sich die Rezipierenden die medial angebotenen und verbreiteten Themen verfügbar, gleichwohl haben die alltäglichen Gespräche auch einen öffentlichen, gesellschaftsformenden Charakter. Medialität und Medienthematisierungen stellen demnach einen bedeutenden Faktor bei der alltäglichen Wirklichkeits- und Bedeutungskonstruktion dar. Medialität konstruiert die soziale Wirklichkeit und im Sinne einer auch kommunikativen Aneignung konstruiert die soziale Wirklichkeit die Medialität selbst.

Wenn Öffentlichkeit und Privatheit in diesem Sinne als miteinander verschränkte Prozesse verstanden werden, dann sind wir wieder bei der Frage nach der strukturellen ›Macht der Medien‹ und der individuellen ›Handlungsmacht des Publikums‹ angelangt. Schließlich sind, wie Klaus beschreibt, die verschiedenen Ebenen der Öffentlichkeit hierarchisch angeordnet. So unterliegen die einfachen Öffentlichkeiten der Alltagsgespräche aufgrund des Umstands, dass sie nur wenige Menschen erreichen, einer eindeutigen Beschränkung hinsichtlich ihrer Einflussnahme auf gesellschaftliche und politische Diskurse: »Im kulturellen Kampf um gesellschaftliche Deutungsmacht haben komplexe Öffentlichkeiten weit mehr Gewicht als mittlere Öffentlichkeiten und diese wiederum können ihren Interessen eher Ausdruck verleihen als einfache Öffentlichkeiten. Den gesellschaftlichen Machtverhältnissen entgegenlaufende Diskurse und Positionierungen finden deshalb am ehesten auf der einfachen Ebene von Öffentlichkeit Ausdruck, haben aber zu den komplexen Öffentlichkeiten nur einen reduzierten Zugang. Dann ist es durchaus möglich, dass populäre Medienprodukte von ihren RezipientInnen regelmäßig widerständig angeeignet werden, [....] ohne dass dies notwendig zu gesellschaftlichem Wandel führt. Solange auf der Ebene komplexer Öffentlichkeiten dominante Bedeutungen und hegemoniale Diskurse unverändert transportiert werden, entfalten widerständige Diskurse beispielsweise von Fangruppen keine gesellschaftsverändernde Kraft« (Klaus 2001b: 25).

Das heißt, Gespräche über das, was wir im Fernsehen sehen, führen nicht automatisch zu (tiefgreifenden) gesellschaftlichen Veränderungen – um dies zu ermöglichen, müssten solche Diskussionen auf der Ebene der mittleren Öffentlichkeiten eingebracht werden, weil diese mehr Macht haben, ihren Interessen Ausdruck zu verleihen (vgl. Klaus 2001b: 29). Als ein Beispiel nennt Klaus die feministische Bewegung. Hier erweitert sich auch der Blick auf die von Butler beschriebenen resignifizierenden Praktiken. Die Bedeutungsverschiebung des Begriffs ›queer‹ erhällt seine verschiebende und irritierende Wirkung darüber, dass er im Kontext der queeren Bewegung, einer mittleren Öffentlichkeit, reartikuliert wurde.

Zu fragen wäre damit auch, ob die Zuschauenden überhaupt an einer kritischen Reartikulation interessiert sind. Denn, darauf hat Veronika Vasterling in ihrer kritischen Auseinandersetzung mit Butler hingewiesen, um verstehen zu können, ob der Reiterationsprozess kritische Handlungsmöglichkeiten eröffnet, müssen die Veränderungen von den sprechenden Person zumindest ein Stück weit intendiert sein (vgl. Vasterling 2001: 139). Sonst handelt es sich lediglich um nicht-intendierte Effekte einer sozialen Aktivität, die sich auf andauernde Kontextveränderungungen zurückführen lassen. Vasterling geht es nicht darum, in eine voluntaristische Vorstellung zu verfallen, die davon ausgeht, die Individuen agieren rein rational und zielgerichtet. Auf der anderen Seite will sie auch keine deterministische Position vertreten. »Eine notwendige Voraussetzung für die Handlungsfähigkeit ist, wie schon angedeutet, die Intentionalität, das heißt, dem Subjekt sind die Bedeutungen, die es vermitteln will, die Ziele, die es anstrebt usw., mehr oder weniger klar. Die Kontrolle des Subjekts über die Herstellung von Bedeutung ist jedoch [...] beschränkt. [...] Das Subjekt befindet sich ja immer schon in einer Sprache mit gefestigten Bedeutungskonventionen« (Vasterling 2001: 139f). Hier sind den Einzelnen allerdings Handlungsmöglichkeiten gegeben. Bezogen auf das Fernsehen können die Zuschauenden zum Beispiel hegemoniale Geschlechterinszenierungen, wie sie die LINDENSTRASSE anbietet, untergraben und verändern. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Sprechenden selbst bestimmen können, welche Bedeutungen ihre Worte in der Zukunft erhalten werden (vgl. Vasterling 2001: 140). Aus diesem Grund ist die Bedingung der Möglichkeit der sprachlichen Initiative bei Vasterling, ähnlich wie bei Klaus, auf genügend »kritische Masse« (Vasterling 2001: 140) angewiesen, um auf Dauer intervenierende Wirkungen entfalten zu können. Es könne zwar nicht »mit der Vergangenheit gebrochen oder die Zukunft beherrscht werden« (Vasterling 2001: 140), es ließe sich aber eine Veränderung herbeiführen, *wenn* die Initiative von anderen aufgegriffen werde. Vor diesem Hintergrund werde ich im folgenden Kapitel die hegemonialen Arbeitsweisen televisueller Bilderwelten und die Möglichkeit, Bedeutungskonventionen zu verändern, diskutieren.

Hegemoniale Arbeitsweisen des Fernsehens

In der Fernsehforschung existieren verschiedene Modelle nebeneinander und miteinander, um das Fernsehen und sein Programm zu beschreiben. Das Medium wird beschrieben als Manipulationsmaschine, Orientierungsressource, Barde unserer gegenwärtigen Kultur, kulturelles Forum, Dispositiv, pädagogische Anstalt, Mythenproduzent oder als Manufaktur des Konsenses; – um nur einige Modellkonstruktionen zu nennen. Ausgehend von einer kritischen Diskussion einiger Vorstellungen über das Fernsehen respektive die LINDENSTRASSE möchte ich *einigen* Arbeitsweisen des Mediums auf die Spur kommen. Es geht nicht darum, eine Ontologie des Fernsehens zu formulieren, sondern ich möchte einigen charakteristischen Verfahrensweisen nachgehen. Hierfür werde ich sowohl Beispiele aus der LINDENSTRASSE als auch anderer TV-Formate heranziehen.

Fernsehen verfügt über eine mal mehr mal weniger stark ausgeprägte gemeinsame Struktur, mehr noch, die unterschiedlichen Formate des Fernsehens gleichen sich heute immer stärker aneinander an (vgl. etwa Marschik 1999; Ellis 2002; Williams 2002). Mit seiner mittlerweile klassischen Konzeption des Fernsehens als ›flow‹ hat Raymond Williams bereits 1975 das endlose Programm, die immer verfügbaren, hereinströmenden Bilder und Töne als die zentrale Fernseherfahrung beschrieben (vgl. Williams 2002). Folgt man der einschlägigen Forschungsliteratur, lassen sich folgende Eigenschaften für das Medium Fernsehen bündeln: seine Häuslichkeit und Alltäglichkeit, seine Serialität, Segmentierung und damit die ständigen Unterbrechungen des flows, seine Kontinuität, Emotionalität, Intimität und der Gegenwärtigkeitscharakter (Liveness, Unmittelbarkeit) und damit zusammenhängend nicht zuletzt seine Offenheit (vgl. etwa Eco 1977a; Modleski 1987; Ellis 2002; Williams 2002). Die hier aufgeführten Kennzeichen lassen sich noch weiter ergänzen. Obwohl ich mich durchaus für diese sich wiederholenden Merkmale interessiere, schlage ich vor, immer auch das Spezifische der Dauerserie beziehungsweise der LINDENSTRASSE zu betrachten. Einige Autorinnen und Autoren gehen davon aus, dass die Langzeitserie für das Medium an sich charakteristisch ist (vgl. z.B. Frey-Vor 1996: 22; Dörner 2001: 155).

Den oben genannten unterschiedlichen Beschreibungen und Bestimmungen des Fernsehens liegen zumeist explizit oder implizit unterschied-

liche Vorstellungen über die Offenheit oder Geschlossenheit kultureller Bedeutungspraktiken zugrunde. Anknüpfend an die Diskussionen über textuelle Offenheit werde ich neben den Stärken des Modells hinsichtlich der Überwindung klassischer Kommunikationsmodelle auch einige Probleme seiner aktuellen Auslegung anhand der Literatur zur LINDENSTRASSE erörtern. Zuvor werde ich einige grundlegende Konzepte textueller Offenheit skizzieren. Anschließend mache ich mir Ansätze zunutze, die, anknüpfend an Hegemonietheorien, die Bedeutungsangebote des Fernsehens als umkämpft (als ›Kampf um Bedeutungen‹) konzipieren. Kritisch erweitern werde ich diese Sichtweise, indem ich Geschlechtertheorien aufgreife. Gefragt wird nach den spezifischen Darstellungskonventionen und Erzählstrategien des Fernsehens, mit denen televisuelle Repräsentationen an der Hervorbringung (und Anfechtung) von Hierarchisierungen und Normierungen/Normalisierungen beteiligt sind. Mein Blick richtet sich dabei einerseits auf die narrative Variationskraft des Fernsehens, andererseits auf visuelle Strategien. Die Ausführungen sollen Überlegungen dazu liefern, wie man die komplexen hegemonialen Zusammenhänge, die in Texten arbeiten, präziser fassen kann. Die mediale Bedeutungsproduktion mit ihren Grenzziehungen und Brüchen werde ich abschließend anhand der lesbischen Figuren der LINDENSTRASSE exemplarisch analysieren – mit Bezug auf ihre hegemonialen gesellschaftlichen Effekte.

Konzepte textueller Offenheit

Der Theoriebildung zur Offenheit von *Medien*produkten ging eine literatur- und kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung voraus. In der Literaturwissenschaft, Semiotik und Rezeptionsästhetik wird die offene Form von Texten bereits in den 1960er Jahren betont. Erwähnt sei hier etwa Roland Barthes Unterscheidung in ›lesbare Texte‹ und ›schreibbare Texte‹ (vgl. Barthes 1987), Wolfgang Klotzs Merkmale der geschlossenen und offenen Form des Dramas (vgl. Klotz 1969) und Wolfgang Isers Konzept des ›impliziten Lesers‹ (vgl. Iser 1972).[1] Bevor ich auf die Debatte um die Offenheit der LINDENSTRASSE eingehe, möchte ich zunächst kursorisch drei semiologisch orientierte Theorien vorstellen, die sich mit der Offenheit televisueller Texte beschäftigen. Damit möchte ich nicht nur zu einem besseren Verständnis der Frage der Bedeutungs-

1 Martin Jurga hat die Parallelen zwischen semiotischen, hermeneutischen und poststrukturalistischen Ansätzen textueller Offenheit mit der Offenheit populärer Texte (beispielhaft anhand der LINDENSTRASSE) ausführlich beschrieben (vgl. Jurga 1999a: 121ff; Jurga 1999b; auch Holly 1995: 118f).

produktion beitragen, sondern auch zeigen, wie sich in der akademischen Forschung die Grenzziehungen zwischen medialen Alltagskulturen einerseits und der so genannten ›Hochkultur‹ andererseits verändert haben.

Das offene Kunstwerk (Umberto Eco)

1962 erschien erstmals *Das offene Kunstwerk*, in dem sich Umberto Eco mit dem Problem der Interpretation beschäftigt. Beim offenen Kunstwerk – er nennt etwa James Joyes ULYSSES, Stockhausens KLAVIERSTÜCK XI oder Skulpturen von Gabo – sei der/die Lesende »am *Machen* des Werkes beteiligt« (Eco 1977a: 41, Herv. T.M.). Seine These ist, dass sich die Texte und die Lesenden gegenseitig hervorbringen. Eco definiert die Offenheit von Texten als »ihre Fähigkeit, auf verschiedene Arten verstanden zu werden und unterschiedliche und komplementäre Lösungen anzuregen« (Eco 1977a: 201). Das offene Kunstwerk sei mit Leerstellen durchsetzt, die der Lesende aktualisieren müsse. Die eingebauten Leerstellen fordern die Lesenden heraus, die Zwischenräume des offenen Kunstwerks sinnvoll zu ergänzen. Die Kategorie des offenen Kunstwerks berücksichtigt die Rolle des/der Lesenden im Lektüreprozess, wie es für poststrukturalistisches Denken kennzeichnend ist. Ecos offenes Kunstwerk bezeichnet ein spezifisches Leser-Text-Verhältnis, es gibt die »Struktur einer Rezeptionsbeziehung« (Eco 1977a: 15) wieder. Wenn Eco dagegen von Geschlossenheit spricht, dann meint er, dass »der Künstler eine in sich geschlossene Form [produziert] und möchte, daß diese Form, so wie er sie hervorgebracht hat, verstanden und genossen werde« (Eco 1977a: 30).

Die Lesenden haben durchaus Freiheiten in der Interpretation, jedoch sind diese Freiheiten auch bei einem offenen Text durch dessen Strukturen eingeschränkt: »Man kann den Text nicht benutzen, wie man will, sondern nur so, wie der Text von einem genutzt zu werden gewillt ist. Ein offener Text, so ›offen‹ er auch ist, kann nicht jede mögliche Interpretation gewähren. Ein offener Text umreißt ein ›geschlossenes‹ Projekt seines Modell-Lesers als einer Komponente seiner strukturellen Strategie« (Eco 1989: 200). Neben der Kommunikationssituation und den strukturellen Strategien des Textes wird die Auswahl der Kodes von den »ideologischen Voraussetzungen des Empfängers beeinflußt« (Eco 1977c: 54). Eco berücksichtigt demnach neben den textuellen Strategien, mit denen der Text den Leser ›vorsieht‹, auch die Lesenden als aktives Prinzip der Interpretation.

Eco beschäftigte sich aber nicht nur mit Kunstwerken. Er hat sich bereits früh in seinen Arbeiten mit verschiedenen medialen Repräsentationen auseinander gesetzt. Bereits in *Das offene Kunstwerk* interessierte er

sich für die Ästhetik des Fernsehens, indem er die spezifische narrative Struktur der Live-Sendung analysiert[2] (Eco 1977a: 186ff). Entgegen der offenen Form moderner Kunstwerke beschreibt er bestimmte mediale Texte allerdings als geschlossene Formen (vgl. auch Eco 1977b; Eco 1989: 198f). Zu den geschlossenen Texten zählt er etwa Ian Flemings JAMES BOND Romane, die er als ideologisch in sich geschlossene fiktionale Welt interpretiert (vgl. Eco 1977b). Aber Eco betont, dass die Bedeutungsproduktion nicht mit der Intention der Textproduzierenden gleichgesetzt werden kann. Damit unterscheidet er zwischen der Autorintention, der Textintention und der Intention der Lesenden. In seinem publizierten Vortrag *Für eine semiologische Guerilla* spricht er 1967 in New York über das Text-Lesende Verhältnis der medialen Alltagskulturen: »Es genügt aber auch, sich einmal vorzustellen, was hier in den Vereinigten Staaten geschehen wäre, wenn damals, als das Magazin *Eros* jene berühmten Fotos brachte, auf denen man eine weiße Frau und einen farbigen Mann, beide nackt, im Kuß vereint sah, eine große TV-Gesellschaft dieselben Fotos landesweit ausgestrahlt hätte [...]. Ein kalifornischer Hippie oder ein ›Radikaler‹ des Village hätten darin die Verheißung einer neuen Gemeinschaft gesehen, ein Mitglied des Ku-Klux-Klan das Schreckensbild übelster Vergewaltigung. Die Welt der Massenkommunikation ist voll von solchen gegensätzlichen Interpretationen, ich würde geradezu sagen, die Interpretationsvariabilität ist das Grundgesetz der Massenkommunikation« (Eco 1987a: 152).

In dieser Zitatpassage wird deutlich, dass Offenheit auch bei ›geschlossenen‹ Texten auf der Rezeptionsseite von den Lesenden hergestellt werden kann. Den Lesenden steht also eine gewisse Freiheit offen, anders zu lesen, wobei hier die Leseweise außer von der Rezeptionssituation auch von den ideologischen Voraussetzungen der Lesenden beeinflusst ist (vgl. auch Eco 1977a: 54). Eco meint daher, »die Botschaft ist vom Code abhängig« (Eco 1987a: 153).

Enkodieren, Dekodieren (Stuart Hall)

In teilweiser Abweichung zu dieser Position wird in der Medienforschung der Cultural Studies auch die Offenheit von ›populären‹ Texten betont. Insbesondere Stuart Halls encoding/decoding-Modell wurde zum Ausgangspunkt für die Vorstellung von televisuellen Texten als offene Textsorte (vgl. Hall 1999a). Polysemie von televisuellen Texten, also deren Mehrdeutigkeit, ist bei Hall nicht nur auf der Rezeptionsseite ange-

2 Er betont insbesondere die Montage und damit zusammenhängend das »Zusammenfallen von realer Zeit und Zeit der Fernsehdarstellung« (Eco 1977a: 189).

legt, sondern auch auf der Textseite. Halls Modell ist eher eine politische und theoretische Intervention in die gängigen Kommunikationsmodelle der 1970er Jahre mit ihren Implikationen denn eine programmatische Beschreibung des Prozesses der Massenkommunikation (vgl. Gray 2001: 78ff; Hepp 1998: 118). Er wendet sich gegen das lineare ›Sender-Botschaft-Empfänger‹ Modell wie gegen den Uses-and-Gratifications Ansatz, der sich nur auf *individuelle* Gratifikationen eines isolierten Individuums konzentriert. Halls Aufsatz ist in der angloamerikanischen und bundesdeutschen Medienforschung viel rezipiert, er wurde richtungswiesend für die Entwicklungen der Cultural Studies. Das encoding/decoding-Modell fand darüber hinaus Eingang in die Publizistik-, Kultur- und Kommunikationswissenschaften. Ich möchte hier keine weitere Interpretation des Modells hinzufügen,[3] sondern lediglich einige Punkte kurz herausstellen, die für die Entwicklung der Produkt- und Rezeptionsforschung (auch zur LINDENSTRASSE) bedeutend sind.

Halls grundlegende These ist: Von der Art und Weise, wie Fernsehproduzierende ein Medienprodukt kodieren, kann noch nicht einfach darauf geschlossen werden, wie es von den Konsumenten und Konsumentinnen dekodiert wird. Von strukturalistischen und semiologischen Überlegungen inspiriert, meint Hall, televisuelle Zeichen verfügen über keine feststehenden Bedeutungen. Um dies zu verdeutlichen, unterscheidet er in Anlehnung an Roland Barthes zwischen den denotativen und den konnotativen Potenzialen eines Zeichens. Die konnotative Ebene sei der entscheidende »Punkt, an dem sich *bereits kodierte* Zeichen mit den tiefen semantischen Kodes einer Kultur kreuzen und zusätzliche, aktivere ideologische Dimensionen annehmen« (Hall 1999a: 102, Herv. im Orig.). Und weiter: »Die sogenannte denotative *Ebene* des televisuellen Zeichens wird von bestimmten, äußerst komplexen (jedoch eingeschränkten oder ›geschlossenen‹) Kodes fixiert. Seine konnotative *Ebene* hingegen, obwohl auch begrenzt, ist offeneren, aktiveren *Umwandlungsprozessen* unterworfen, die seine polysemen Werte ausschöpfen. Jedes dieser bereits so konstituierten Zeichen läßt sich potentiell in mehr als eine konnotative Konfiguration transformieren« (Hall 1999a: 103, Herv. im Orig.). D.h., televisuelle Zeichen sind eingeschränkt polysem, was wiederum verschiedene interpretative Strategien der Rezipierenden ermöglicht.

Da es für Hall »keine zwangsläufige Korrespondenz zwischen Kodieren und Dekodieren gibt« (Hall 1999a: 106), identifiziert er drei hypothetische Lesepositionen (oder Dekodierungs-Positionen):

3 Für eine gute Auseinandersetzungen mit dem encoding/decoding-Modell mit weiterführenden Fragen vgl. insb. Gray 2001.

1) Die *dominante Lesart* (preferred readings) ist dann gegeben, wenn die Rezipierenden die dominanten hegemonialen Bedeutungen des Textes übernehmen.
2) Die *ausgehandelte Lesart* (negotiated readings) ist eine widersprüchliche Position, sie ist eine Mischung aus dominanten und oppositionellen Elementen.
3) Mit der *oppositionellen Lesart* (oppositional readings) entlarven die Rezipierenden die dominanten Bedeutungen als ideologisch (vgl. Hall 1999a: 107ff).

Hall betont also, Medientexte würden immer schon bestimmte dominante Bedeutungen vorgeben und nahe legen, diese aber niemals determinieren oder den Lesenden in irgendeiner Form ›aufzwingen‹. Selbstverständlich blieb das encoding/decoding-Modell nicht ohne Kritik: Problematisiert wird insbesondere, dass nicht nur Erfahrungen der Klassenzugehörigkeit für die Bedeutungsproduktion relevant seien, wie Hall dies ausführt, sondern auch Kategorien wie Geschlecht, Alter, Bildung oder Ethnizität (vgl. z.B. Fiske 2001a). Von anderen wurde Halls Einteilung in eine Lesarten-Trichotomie als zu starr angesehen, weitere mögliche Lesarten wurden identifiziert (vgl. z.B. Morley 1986; Newcomb/Hirsch 1992: 102). Jedoch ist die Annahme, *dass* Medientexte unterschiedlich interpretiert und gelesen werden, mittlerweile in weiten Teilen der Medienforschung unbestritten. Das Modell von Hall wurde in der Rezeptionsforschung wie in Textanalysen nutzbar gemacht.

Der produzierbare Text (John Fiske)

Während Hall sich in seinen weiteren Arbeiten zum Fernsehen insbesondere auf die einschränkenden medialen Strategien konzentrierte, mit denen die Texte eine dominante Lesart konstruieren (z.B. Hall 1989a; Hall 1989b), hat insbesondere John Fiske anlehnend an das encoding/decoding-Modell die Vorstellung der textuellen Offenheit weiter ausgeführt und konzeptionalisiert. Anders als etwa Umberto Eco, der wie gezeigt davon ausgeht, die Interpretation laufe innerhalb eines vom medialen Text vorgegebenen Rahmens ab, geht John Fiske von einer vergleichsweise freien Zirkulation von Bedeutungen und Vergnügen aus. Er meint, Bedeutungen seien einem Text nicht inhärent, sondern werden erst in und durch kulturelle Praktiken produziert. »Popular culture is always in process; its meanings can never be identified in a text, for texts are activated, or made meaningful, only in social relations and in intertexual relations. This activation of meaning potential of a text can occur only in the social and cultural relationships into which it enters. The social relationships of

texts occur at their moment of reading as they are inserted into the everyday lives of the readers« (Fiske 1989: 3). Grundlegend für diese Annahme ist seine Auseinandersetzung mit der Polysemie von Texten, wobei er eng an das encoding/decoding-Modell von Hall anknüpft. Fiske, der sich dafür interessiert, wie ›populäre‹ Texte Bedeutungen produzieren, sucht nicht nach den dominanten Bedeutungen eines Textes. Vielmehr interessiert er sich für die Strukturen, die bestimmte Bedeutungen präferieren und andere marginalisieren. Zeitschriften, Fernsehserien oder Filme seien mehr oder weniger offene Textsorten. »Alle Texte sind polysemantisch«, schreibt Fiske, »für die Textualität des Fernsehens aber ist diese Polysemie absolut zentral« (Fiske 1999b: 237). Um die Offenheit von televisuellen Texten nachzuweisen, identifiziert er verschiedene Merkmale, die Leerstellen produzieren. Einige dieser Merkmale sind die Segmentierung des TV-Textes, der semiotische Exzess[4] oder die Ironie (vgl. Fiske 1987: 85ff).

Für ein theoretisches Verständnis der Merkmale televisueller Texte führt der Autor den »producerly text« als Konzept textueller Offenheit in die Diskussion ein. Den Begriff entwickelt er unter Bezugnahme auf Roland Barthes Unterscheidung in schreibbare Texte und lesbare Texte.[5] Während Barthes sich mit literarischen Texten auseinander setzt, liegt Fiskes Augenmerk auf den ›populären‹ Texten. »Die Kategorie *produzierbar* ist notwendig, um den populären, schreibbaren Text zu beschreiben« (Fiske 1999a: 67) Und dieser produzierbare Text verbindet Merkmale und Lektürepraktiken der schreibbaren Texte und der lesbaren Texte. Produzierbar ist »ein Text, der trotz seiner schreibbaren Tendenz nicht notwendigerweise schwer zu lesen ist, der den Leser nicht herausfordert, aktiv Bedeutung zu konstituieren, der den Leser nicht durch seine gravierende Differenz sowohl zu anderen Texten als auch zu dem gewohnten Alltag in Verlegenheit bringt. [...] Er beinhaltet – während er versucht, diese zu unterdrücken – Stimmen, die denjenigen, die er favorisiert – widersprechen. Er hat lose Enden, die sich seiner Kontrolle entziehen, sein Bedeutungspotenzial übertrifft seine eigene Fähigkeit, dieses

4 Mit ›Exzess‹ meint Fiske sowohl Übertreibungen, wie sie sich häufig in den Medien finden, als auch den semiotischen Überschuss, einen Überschuss an Bedeutungen.

5 Für Barthes ist der lesbare Text das, was lediglich gelesen werden kann, ein geschlossenes Produkt und keine Produktion (vgl. Barthes 1987: 8f). Der schreibbare Text dagegen mache »aus dem Leser nicht mehr einen Konsumenten, sondern einen Textproduzenten« (Barthes 1987: 8). »Der schreibbare Text, das sind *wir beim Schreiben*« (Barthes 1987: 9, Herv. im Orig.). Das Schreibbare sei gekennzeichnet durch »die Pluralität der Zugänge, die Offenheit des Textgewebes, die Unendlichkeit der Sprachen« (Barthes 1987: 9).

zu disziplinieren, seine Lücken sind groß genug, um ganze neue Texte in diesen entstehen zu lassen – er befindet sich, im ureigensten Sinne des Wortes, jenseits seiner eigenen Kontrolle« (Fiske 1999a: 67 und 68).

Fernsehtexte, meint Fiske, werden von den Rezipierenden in einem aktiven Prozess selbst produziert, in dem sie ihre gesellschaftlich-kulturell spezifischen Erfahrungen an das herantragen, was sie im Fernsehen sehen und hören (vgl. Fiske 1999b: 235). Er unterscheidet zwischen Fernsehsendungen als kulturindustrielle Ware und Fernsehsendungen als ›Texten‹: DALLAS sei die gleiche Sendung, egal in welchem Land sie ausgestrahlt würde; Texte hingegen würden durch die Rezipierenden produziert. D.h., die Bedeutungen, die Rezipierende populären Texten geben, können nie völlig identisch sein mit den intendierten Bedeutungen. Fiske zufolge werden die Zuschauenden zu ihren eigenen Produzenten und Produzentinnen von Bedeutungen, weshalb Fiske auch von »Fernsehzuschauer-Produzenten« (Fiske 1999b: 241) spricht.

Von deterministischen Setzungen und ›produzierenden Subjekten‹

Ich werde die aktuelle Auslegung der Frage nach den offenen Strukturen der LINDENSTRASSE exemplarisch anhand zweier Studien problematisieren. Es handelt sich um die Untersuchungen von Martin Jurga (vgl. Jurga 1995b; Jurga 1996; Jurga 1999a)[6] und Werner Holly (vgl. Holly 1995). Sie untersuchen die offenen Strukturen der LINDENSTRASSE, welche die Aktivitäten der Rezipierenden ermöglichen. Die beiden Autoren wenden sich gegen die Annahme, mediale Texte seien geschlossene Formen, die lediglich eine Lesart erlauben. Mit Offenheit ist eine Unabgeschlossenheit und Lückenhaftigkeit des Textes gemeint, die durch formale wie inhaltliche Elemente hergestellt wird. Für beide Autoren stellt die Struktur von TV-Serien den »Prototyp für Offenheit« dar (Holly 1995: 119; Jurga 1999a: 142). Im Mittelpunkt stehen also *genrespezifische* Offenheitsmerkmale, die sie anhand der LINDENSTRASSE erklären.

Was sind nun laut Holly und Jurga die Merkmale, die Serien öffnen? Martin Jurga hat die Offenheitsmerkmale in zwei Bereiche eingeteilt: 1) Die Diskontinuität der TV-Serie und 2) die Pluralisierung ihrer narrativen Welt (vgl. Jurga 1999a: 139ff).

Unter der Diskontinuität der Serie versteht er formale Merkmale, durch die Lücken im Text entstehen (vgl. Jurga 1999a: 141ff). Die *Seria-*

6 Jurga hat vier Folgen der LINDENSTRASSE untersucht, die im Februar 1990 ausgestrahlt wurden: ›Wer einmal lügt‹ (Folge 218), ›Die Besucher‹ (Folge 219), ›Familienbande‹ (Folge 220), ›Nervensache‹ (Folge 221).

lität öffne den Text, da die einzelnen Folgen nicht endgültig abgeschlossen und beendet werden. Durch die *segmentierte Handlungsstruktur*, die durch das Nebeneinander verschiedener Handlungsstränge gekennzeichnet ist, verliere der Text nicht nur an Kohärenz, sondern der ständige Wechsel von Plot zu Plot führe zu syntagmatischen Lücken im Ablauf. Der *Cliffhanger* am Ende einer Folge, beziehungsweise die häufigen *Mini-Cliffs* am Szenen-Ende, sollen die Neugier des Publikums wecken, damit sie sich über den weiteren Handlungsverlauf Gedanken machen. Der *Gegenwärtigkeitscharakter* führe dazu, dass die Zukunft nicht festgeschrieben, sondern offen erscheine.

Der zweite Komplex, der Fernsehserien öffne und verschiedene Lesarten ermögliche, bezieht sich auf inhaltliche Merkmale (vgl. Jurga 1999a: 159ff; Jurga 1995b: 57ff). Die LINDENSTRASSE verfüge über eine *Vielfalt* des Dargestellten und Darstellbaren, weshalb Jurga auch von einer qualitativen und quantitativen »Pluralisierung der narrativen Welt« (Jurga 1999a: 159) spricht: Eine Vielfalt an *Figuren*, *Themen*, *Handlungen* und *Bewertungen*, die eine Interpretationsvariabilität erzeugen. Im Gegensatz zu Mehrteilern und Reihen[7] verfüge eine Dauerserie wie die LINDENSTRASSE über eine Figurenvielfalt. Mit ihren durchschnittlich 35 Stammfiguren[8] (vgl. Jurga 1999a: 159ff; Jurga 1996: 172f) bietet die LINDENSTRASSE eine Fülle an Charakteren an, mit denen sich das Publikum identifizieren kann. Zudem könne in der Serie nahezu jedes Thema aufgegriffen werden, aus der Vielfalt könnten sich die Rezipierenden aussuchen, was sie interessiere. Außerdem entstünden in diesem Zusammenhang textuelle Lücken, da »die Probleme und Konflikte der Serienpersonen, die im Text thematisiert werden, zunächst nicht gelöst werden und entstehende Fragen unbeantwortet bleiben« (Jurga 1999a: 163). Die ›Bewertungsvielfalt‹ des Dargestellten »durch ideologisch diametral entgegengesetzte Individuen« (Jurga 1999a: 190) öffne den TV-Text für unterschiedliche Deutungen: »Die Serie ist insofern ›offen‹, als sie den Zuschauern keine einfache verbindliche Wertung vorschreibt, sondern ihnen die Möglichkeit gibt, einen Sachverhalt von verschiedenen Positionen und Blickwinkeln aus zu betrachten« (Jurga 1999a: 172).[9] Schließ-

7 Siehe zu dieser Unterscheidung insb. Mikos 1987a: 4ff; Mikos 1994a: 135ff.

8 An anderer Stelle spricht Jurga von ca. 40 Stammfiguren (vgl. Jurga 1995b: 57).

9 Die Zuschauenden können sich nach Jurga die Einstellungen aussuchen, die ihren am nächsten liegen. Die Bewertungsvielfalt kommt durch die verschiedenen Figuren (Figurenvielfalt) zum Ausdruck. Durch die oben bereits angesprochene Handlungsvielfalt entstehen laut Jurga ebenfalls Unbestimmtheitsstellen, welche die Zusehenden durch eigene Überlegungen auszugleichen suchten.

lich versuche die LINDENSTRASSE auch über verschiedene Sprachvarietäten wie Jugendsprache oder Dialektsprecher möglichst vielen Leuten Identifikationsangebote zu machen (vgl. Jurga 1995b: 65ff; Jurga 1999: 183ff).

»Wie ist der Text in Seifenopern offen gestaltet?« (Holly 1995: 120), fragt auch Werner Holly in seiner Text- und Rezeptionsanalyse. Ganz ähnlich wie Jurga identifiziert Holly verschiedene Merkmale, die er in vier Merkmalskomplexe der Offenheit der LINDENSTRASSE unterscheidet: »(1) Handlungs- und Zeitstruktur; (2) Personenstruktur; (3) Themenstruktur; (4) mediale Komplexität« (Holly 1995: 120).[10] Holly konfrontiert die Offenheitsmerkmale von Fernsehserien mit Rezeptionstranskripten, um zu untersuchen, wie die offenen Textstellen von den Rezipierenden behandelt werden. Denn es genüge nicht, in Textanalysen nach potenziellen Leerstellen zu suchen, wenn diese von den Rezipierenden nicht aufgegriffen werden (vgl. Holly 1995: 120). Wie die aufgeführten öffnenden Texteigenschaften mit den verschiedenen Aktivitäten der Rezipierenden korrespondieren, hat Holly zusammenfasst. Es wird deutlich, dass Offenheit sowohl ein Text-, als auch ein Rezeptionsphänomen ist. »(1) Offenheit durch Vielfalt, Pluralität des Angebots; so entsteht in Texten ein ›semiotischer Überschuß‹, den der Rezipient durch ›Auswählen‹ in seinem Sinne nutzen kann. (2) Offenheit durch Vagheit, Mehrdeutigkeit, Pluralität der Deutungsmöglichkeiten, die der Rezipient durch ›Interpretieren‹ oder ein bestimmtes Textverständnis in seinem Sinne reduzieren kann. (3) Offenheit durch Lückenhaftigkeit, durch Leerstellen im Text, den der Rezipient durch ›Ausfüllen‹ in seinem Sinne komplettieren kann. [...] (4) Offenheit trotz relativ ›geschlossener Texte‹, durch ›Umdeuten‹ oder ›Umschalten‹ des Rezipienten« (Holly 1995: 130 und 131).

Jurga und Holly wenden sich damit gegen die Annahme, TV-Serien würden lediglich *eine* Stimme, *eine* hegemoniale Ideologie transportieren. Jurga spricht sich in seiner Arbeit explizit gegen die Befunde von Peter Kottlorz aus, der eine »ethische Grundstruktur der ›Lindenstraße‹« (Kottlorz 1993: 207) ausgemacht hat.[11] Jurga meint, die Ehe- und Fami-

10 Die Handlungs- und Zeitstruktur, Personenstruktur und Themenstruktur erklärt sich aus den vorausgegangenen Ausführungen von Martin Jurga. Unter der medialen Komplexität fasst Holly den semiotischen Überschuss (Hartley), den Fiske als semiotischen Exzess bezeichnet hat. Die Komplexität ergibt sich aus der nicht zu kontrollierenden Kombination aus Repräsentationsmodi und Kodes, aber auch aus der Intertextualität (vgl. Holly 1995: 129f).

11 Peter Christian Lang konstatiert ebenfalls eine »moralische Grundnorm« (Lang 1991: 24) der LINDENSTRASSE. Er ist der Ansicht, die Serie verfüge über keine Gebotsmoral, sondern über eine Angebotsmoral, die durch ver-

lienbilder der Serie seien keine »[a]udiovisuelle Anleitung für eine glückende Ehe« (Kottlorz 1993: 190) oder eine »[a]udiovisuelle Anleitung zum Familienglück« (Kottlorz 1993: 205), wie Kottlorz dies beschreibt. Jurga ist der Ansicht, in der LINDENSTRASSE werden nicht nur Fantasien von familiärer Harmonie und Zufriedenheit in Szene gesetzt, sondern auch Streit und Konflikte zwischen Ehepartnern und Familienmitgliedern oder Trennungen von Ehen und langjährigen Beziehungen (vgl. Jurga 1999a: 168f). Die unterschiedlichen Repräsentationen von Familie und Paarbildung bestehen Jurga folgend gleichberechtigt miteinander und nebeneinander. Sei es das Leben in der Kleinfamilie oder der Wohngemeinschaft, seien es konträre Vorstellungen über Ehe, Familie, Freundschaften oder die Erziehung von Kindern, in der LINDENSTRASSE kommen diesem Denken zufolge immer unterschiedliche, auch disparate Stimmen gleichberechtigt zu Wort.

Der Gedanke der Offenheit wendet sich gegen das Kommunikationsmodell von *abbildlogischen* Repräsentationskritiken, wie sie auch in der Forschungsliteratur zur LINDENSTRASSE oft zu finden sind. Hierbei handelt es sich vornehmlich um sozialwissenschaftlich orientierte Inhalts- und Werkanalysen, die sich mit der Darstellung von Fernsehinhalten beschäftigen. Analysiert wird die Darstellung bestimmter Personengruppen oder Gesellschaftsbilder, etwa Familienbilder oder das Bild behinderter Menschen (vgl. für die LINDENSTRASSE z.B. Becker/ Becker 1993; Radtke 2003: 146). Den Untersuchungen liegt ein Kommunikationsmodell zugrunde, das mediale Bilder und Geschichten als Widerspiegelung oder Verzerrung einer scheinbar gegebenen Wirklichkeit konzipiert. Die inhaltsanalytischen Untersuchungen ermitteln bevorzugt die Häufigkeiten bestimmter Merkmale und verstehen Medieninhalte als »Symbole der Realität« (van Zoonen 1994: 85), deren unrealistische, verzerrte oder stereotype Darstellung sie zumeist kritisieren.

Jürgen Lauffer und Michaela Thier sind der Ansicht, die weiblichen und männlichen Figuren der LINDENSTRASSE würden *realistisch* dargestellt, die Szenerie und die Problemlösungen seien *realitätsnah*, die erzählten Geschichten halten sie für *glaubwürdig* (vgl. Lauffer/Thier 1994: 55ff). Zu einem weit negativeren Urteil kommt Anne Externbrink, die das Frauenbild der LINDENSTRASSE für einseitig, verkürzt und unzutreffend hält (vgl. Externbrink 1992). Zu diesem Schluss kommt die

schiedene Problemlösungsmöglichkeiten gekennzeichnet sei. Probleme lösen sich, weil man darüber redet, sich gegen Ungerechtigkeiten zur Wehr setzt oder eine Therapie macht (vgl. Lang 1991: 24). Alle Bewältigungsstrategien würden durch eine »Forderung nach Toleranz und Konfliktbereitschaft [verbunden]. An dieser Norm entlang wird schließlich auch zwischen ›gut‹ und ›böse‹ unterschieden. Die ›Bösen‹ zeichnen sich [...] durch Intoleranz und fehlende Konflikteinsicht aus« (Lang 1991: 24).

Autorin, indem sie einzelne Inhalte, die erzählten Geschichten und die angebotenen Problemlösungsstrategien in ihrer Untersuchung *Nur eine Mutter weiß allein, was lieben heißt und glücklich sein* dahingehend überprüft,[12] ob diese ›realistisch‹ sind. Sie stellt fest, dass Frauen zwar quantitativ angemessen vertreten seien, sie meint jedoch, die Frauenrollen in der LINDENSTRASSE stehen »nicht im Einklang mit der Realität« (Externbrink 1992: 88). So setzen sich die weiblichen Charaktere zwar bisweilen mit politischen oder beruflichen Problemen auseinander, doch vielmehr seien sie auf Ehe, Familie und ihre Kinder fixiert. Die Autorin resümiert: »Nicht zuletzt (..) denke ich, daß das Autorenteam dem hohen Anspruch, Realität darstellen zu wollen, nicht gerecht wird, wie sich nicht nur am Beispiel der Darstellung des Frauenbildes zeigt« (Externbrink 1992: 90).

In solchen Studien, die Medieninhalte als Reflexion der Realität verstehen, wird nach dem Realitätsgehalt der LINDENSTRASSE gefragt. Darunter ist laut Valentin »der Vergleich der Ergebnisse der ›Lindenstraße‹ mit denen der Realität gemeint« (Valentin 1992: 37). In seiner eigenen Untersuchung geht der Autor so weit, die von ihm analysierten Themen ›Magersucht‹, ›AIDS‹ und ›Spielsucht‹ tabellenartig mit Zahlenmaterial (etwa des Statistischen Bundesamtes) gegenüberzustellen.[13] ›Realistisch‹ bewertete Darstellungen werden dementsprechend mit positiven Setzungen verbunden, ›unrealistische‹ Darstellungen mit negativen Setzungen. Je nachdem, ob die Repräsentationen der LINDENSTRASSE als repressiv oder fortschrittlich gelten (hier zählt: je realistischer, desto positiver), bewerten die Autoren und Autorinnen deren Effekte: In optimistischen Bewertungen wird die sozial-liberale LINDENSTRASSE als pädagogisch wertvolle und gesellschaftspolitisch verantwortungsbewusste Sendung betrachtet, die etwa zu Toleranz und Nächstenliebe anleite (z.B. Lang 1991; Kottlorz 1993). In pessimistischen Einschätzungen *zwingt* sie den Rezipierenden hegemoniale Verhaltensweisen und Ideologien *auf* (z.B. Bölts 1988; Externbrink 1992).

12 Die Analyse basiert auf einer qualitativen und quantitativen Inhaltsanalyse von 25 Folgen der LINDENSTRASSE. Um einen repräsentativen Querschnitt zu gewährleisten und die zeitliche Entwicklung der Frauenfiguren verfolgen zu können, wurden je fünf zusammenhängende Folgen aus unterschiedlichen Jahren untersucht: Folge 11-15, 61-65, 111-115, 161-165, 211-215.

13 Ein Beispiel: Valentin stellt fest, in der LINDENSTRASSE betrage die Überlebenszeit einer an AIDS erkrankten Figur etwa 49 Tage, in ›der Realität‹ »392 Tage im Durchschnitt nach Diagnosestellung« (Valentin 1992: 69). Daraus zieht er den Schluss, dass die Darstellungen nicht realistisch, ja sogar realitätsfern seien (vgl. Valentin 1992: 70f). Peter Moritz hat diese Vorgehensweise polemisch als »unfruchtbare Erbsenzählerei« (Moritz 1996a: 191) bezeichnet.

Der den inhaltsanalytischen Arbeiten zugrundeliegende Realismusbegriff wurde häufig kritisiert, weil er davon ausgeht, dass mediale Diskurse die Komplexität ›der Realität‹ wiedergeben könnten. Diese Vorgehensweise ignoriert, dass in der Serie Fantasien, Mythen und Illusionen einer Gesellschaft repräsentiert werden, nicht einzelne Versatzstücke oder ein Großteil der Wirklichkeit (vgl. etwa Angerer/Dorer 1994b: 20f; Moritz 1996a: 190ff). Ien Ang schreibt dazu: »Dabei wird die Tatsache übersehen, daß alles, was in einem Text behandelt wird, das Ergebnis einer Auswahl und Bearbeitung ist: Elemente der wirklichen Welt dienen nur als Rohmaterial für den Entstehungsprozeß von Texten. Die Empirismuskonzeption leugnet die Tatsache, daß jeder Text ein Kulturprodukt ist, das unter bestimmten ideologischen und gesellschaftlichen Produktionsbedingungen erzeugt wird« (Ang 1986: 49).[14]

Zusammengefasst bewegen sich die vorgestellten Positionen über die Wirkungsweise der LINDENSTRASSE zwischen Pessimismus angesichts ideologischer Effekte einerseits und idealistischem Glauben in die pädagogischen Effekte der progressiven Repräsentationen der als linksliberal bezeichneten LINDENSTRASSE andererseits. Gemeinsam ist beiden Denkrichtungen das zugrundeliegende intentionale Kommunikationsmodell, in dem ein Sender (*Produktion*) eine Aussage herstellt (*Produkt*), die durch das Medium den Empfänger (*Rezeption*) erreicht.

Das Postulat der Offenheit wendet sich auch gegen dieses, hier lediglich undifferenziert als Gegenposition eingeführte, Kommunikationsmodell, das von der Annahme ausgeht, televisuelle Texte transportieren und übermitteln vereindeutigte Botschaften, zum Beispiel über die Geschlechterverhältnisse, die von den Rezipierenden (passiv) aufgenommen werden. Im abbildlogischen Denken wird von einem linearen, einseitigen Kommunikationsprozess ausgegangen, von direkten Wirkungen, einer direkten Beeinflussung des Handelns, Wahrnehmens und Denkens der Rezipierenden durch televisuelle Repräsentationen. Die passiv gedachten Rezipierenden scheinen der Wirkungsmacht der ideologischen Inhalte und Strukturen mehr oder weniger ›ausgeliefert‹ zu sein. Somit ist in dieser Sichtweise eine Veränderung gesellschaftlich-kultureller Verhältnisse nur von medialer Seite aus möglich, weshalb die abbildlogische Denktradition explizit oder implizit nach ›realistischen Darstellungen‹ (etwa von Frauen) verlangt. Zudem lassen diese Vorstellungen keinen Raum für die Aktivität der Zusehenden. Aktivität verstanden in ihrer dualistischen Struktur – die Rezipierenden können Macht- und Hie-

14 Wie bereits dargelegt, spiegeln mediale Repräsentationen und Diskurse keine Wirklichkeit, indem sie eine naturgetreue oder verzerrte Abbildung der sozialen Gegebenheiten liefern, sondern sie repräsentieren Realität.

rarchieverhältnisse verändern, sind aber auch daran beteiligt, diese aufrechtzuerhalten.

Diese Form der Aktivität kann auch von den Studien nicht erfasst werden, die von einer klassischen Manipulationstheorie bezogen auf Fragen der Wirklichkeitskonstruktion ausgehen. Gemeint sind damit dieologieorientierte Fernsehanalysen, die sich mit der Frage nach dem Verhältnis von Fiktionalität und Realität beschäftigen (vgl. z.B. Lübbecke 1996; Moritz 1995; Moritz 1996a; Moritz 1996b; Moritz 1996c; Moritz 2002[15]). Sie fordern keine realistischeren Darstellungen, sondern gehen davon aus, die Serie verändere die Wirklichkeitserfahrungen der Zuschauenden. Hier wird das Publikum also durchaus ›mitgedacht‹, allerdings scheinen sie machtlos zu sein. Dies liest sich etwa so: »Im Kontext ›wohltuender‹ Unterhaltung kann der Zuschauer Bier trinkend und Salzstangen lutschend die feilgebotene Betroffenheit [die in der LINDENSTRASSE inszeniert wird, T.M.] spielend konsumieren. Er lernt das Leben, so, wie es ist, lieben – zum Beispiel als amüsante Form von Kommunikationskonflikten. Dieser Mechanismus bedingt eine Desensibilisierung, die die Menschen gegenüber realen Leiden kalt macht« (Moritz 1996a: 206; siehe auch Moritz 1996b: 24). Die Zuschauenden scheinen nicht in der Lage zu sein, Bedeutungen zu schaffen.

In manchen Arbeiten wird die Kompetenz des Publikums, zwischen der Medienrealität und subjektiver Realität unterscheiden zu können, mehr oder weniger in Frage gestellt (vgl. z.B. Schenk 1988). Ronald Lübbecke ist anschließend an Günther Anders Ausführungen zum Wirklichkeitsverlust durch medialisierte Erfahrungen sogar der Ansicht, die beiden Realitätsbereiche könnten nicht nur verschmelzen, sondern die Fernsehwirklichkeit könne zur dominierenden Wirklichkeit werden (vgl. Lübbecke 1996: 19). Die Zuschauenden scheinen auch hier der Macht des Textes ausgeliefert zu sein. Die Feststellung, es falle mittlerweile *vielen* Zuschauenden schwer, zwischen Serienrealität und ihrem eigenen Alltag zu unterscheiden, ist vor dem Hintergrund der Rezeptionsforschung der letzten zwanzig Jahre fraglich. Rezipierende können Fiktion und Wirklichkeit sehr wohl auseinander halten, wie empirische Studien belegen (für die LINDENSTRASSE vgl. Mikos 1994a; Kepplinger/ Tullius 1995; Schabedoth 1995; Vogelgesang 1995; Schneider/Lavalle 1997).

Gegenüber den unterschiedlichen Vorstellungen eines passiven Publikums, einer universellen und a-historischen semantischen Eindeutigkeit von televisuellen Repräsentationen wie geradlinigen Wirkungsvorstel-

15 *Seife fürs Gehirn* ist die Habilitationsschrift von Peter Moritz (vgl. Moritz 1996a). Die anderen Aufsätze (vgl. Moritz 1995; Moritz 1996b; Moritz 1996c; Moritz 2002) geben die Ergebnisse dieser Studie in gekürzter Form und mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung wieder.

lung stellt ›Offenheit‹ ein Konzept dar, das solche Vorstellungen zu überwinden sucht. Vor dem Hintergrund von Stuart Halls oben erläutertem semiologischen Modell der Enkodierung und Dekodierung hat sich innerhalb der Cultural Studies ein Verständnis von Repräsentation als aktive Bedeutungs- und Wirklichkeitskonstruktion durchgesetzt.[16] *Textanalysen* im Rahmen der Cultural Studies bedienen sich vor allem semiologischer und/oder diskursanalytischer Verfahrensweisen, um zu untersuchen, *wie* mediale Texte Bedeutungen konstruieren und welche hegemonialen (oder wiederständigen, subversiven) gesellschaftlichen Effekte sie haben. Demzufolge vermitteln Fernsehtexte keine dominanten Botschaften, sondern sie rufen Bedeutungen hervor, womit die Rezipierenden aktiv Teilnehmende im Prozess der kulturellen Bedeutungsproduktion sind. Medienaneignung ist in dieser Sichtweise keine unreflektierte Übernahme von audiovisuell vermittelten Botschaften, sondern es findet eine individuelle Auseinandersetzung mit ihren Repräsentationen statt. Demzufolge kann es nicht mehr darum gehen, nach realistischen/realistischeren Darstellungen (von Männlichkeit und Weiblichkeit) zu verlangen. Solche Forderungen sind aber auch vor dem Hintergrund der aktuellen Geschlechterforschung unhaltbar. Bezogen auf Geschlechteridentitäten, Geschlechterpraxen und Geschlechterkörper gibt es kein Original, das eingefordert werden könnte (oder sollte), mit Butlers Ausführungen zur Performativität von Geschlecht sind Vorstellungen von ›Original und Kopie‹ der geschlechtlichen Identität obsolet. Butler folgend können die medialen Repräsentationen von Geschlecht nicht als Kopie eines Originals vorausgesetzt werden, denn »die Geschlechtsidentität ist eine Imitation, zu der es kein Original gibt« (Butler 1996: 26). Geschlechtliche Identität ist dementsprechend eine Imitation, die regelmäßig das Ideal, dem sie nahezukommen sucht, konstruiert.

16 An dieser Stelle sei aber auch auf konstruktivistische Ansätze innerhalb der Kommunikationswissenschaft verwiesen (vgl. insb. die Beiträge in Merten/Schmidt/Weischenberg 1994; Scholl 2002).

Öffnende Kräfte

Mit der Idee der pluralistischen Vielfalt knüpft Martin Jurga eng an das Modell vom Fernsehen als kulturellem Forum an (vgl. Jurga 1996: 175f; Jurga 1999a: 38ff). In ihrem erstmals 1983 veröffentlichten Aufsatz gehen Horace Newcomb und Paul M. Hirsch davon aus, dass nahezu jede Programmform als ein Forum zu verstehen ist, auf dem sich kulturelle Phänomene thematisieren lassen. Es sei dabei kein Widerspruch, wenn in einer TV-Serie konträre Standpunkte auftauchen oder sich sogar neutralisieren, denn das Sinnsystem Fernsehen ist »keineswegs nur Repräsentant einer einzigen, in sich geschlossenen Weltanschauung, sondern konfrontiert uns mit einer Vielfalt von Lebensauffassungen« (Newcomb/Hirsch 1992: 93). Aus diesem Angebot könnten die Rezipierenden dann danach auswählen, inwieweit die Darstellungen ihre eigenen, individuellen Erfahrungen und Einstellungen berühren. Als aktiv Teilnehmende werden sie zur eigenen Meinungsbildung herausgefordert, so Newcomb und Hirsch. Ein Fernsehtext unterbreitet »keine klare weltanschauliche Position, sondern bietet *Kommentierungen* gesellschaftspolitischer Streitfragen. [...] Manchmal stoßen wir zwar auf eindeutige Positionen und Parteinahmen für einen ganz bestimmten Standpunkt, der dann als der einzig richtige hingestellt wird. Aber normalerweise verbleibt die Rhetorik des Fernsehens im Duktus offener Diskussion« (Newcomb/Hirsch 1992: 94). Fernsehen ist – so stellt es sich hier dar – durch Diskussion gekennzeichnet, nicht durch Manipulation, da der Text seine heterogenen Bedeutungspotenziale gleichermaßen unterstützt. Hier zeichnen sich auch zwei Richtungen ab, wie sie für die britische Tradition der Cultural Studies und ihre US-amerikanische Variante charakteristisch sind: Erstere betonen mit ihren ideologie- und hegemonietheoretischen Ansätzen die widerstreitenden Interessen und Konflikt zwischen verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen (oft aber weniger innerhalb derselben). Hingegen neigen die US-amerikanischen Formationen allgemein stärker dazu, am gemeinschaftlichen, konfliktfreien Miteinander der Menschen anzusetzen, da sie sich an liberalen, pluralistischen Gesellschaftstheorien orientierten (vgl. hierzu z.B. Fiske 2001a: 65ff; Scherer 2000: 149f). Fiske erklärt diese Entwicklung mit den politischen und historischen Verhältnissen der jeweiligen Länder (vgl. Fiske 2001a: 66). Während Großbritannien stark von Klassenkonflikten geprägt sei, wurde in den USA versucht, aus unterschiedlichen sozialen Gruppen einen nationalen Konsens herzustellen. Allerdings prognostiziert er in den 1980er Jahren ein wachsendes Interesse auch in den USA an den britischen Cultural Studies, was er auf die Regierungszeit Reagans zurückführt, welche die

Kluft zwischen ›unten‹ und ›oben‹ massiv verschärft habe (vgl. Fiske 2001a: 65ff).

Im deutschsprachigen Raum lässt sich eine Diversifizierung der Lebensweisen feststellen, wobei diese zunehmend in der visuellen Kultur zirkulieren. Nicht in jedem Fall handelt es sich hierbei um dominante Sichtweisen, denn es können sich auch marginale Repräsentationen herausbilden. Ich denke hier beispielsweise an Repräsentation, die eindeutige Geschlechter- und Sexualitätszuweisungen umgehen, sie umarbeiten oder verschieben. Ein Beispiel wären schwule und lesbische Beziehungsformen und Lebensentwürfen, wie sie sich auch in der LINDENSTRASSE finden. Es ist absolut stimmig, gegen die Idee anzugehen, im Fernsehen würde lediglich *eine* kohärente ideologische Weltsicht angeboten. Jedoch führt meines Erachtens die Argumentation einer Pluralisierung der Fernsehwelt in die falsche Richtung. Argumentiert wird diesbezüglich – wie oben deutlich geworden ist – insbesondere mit dem Begriff der Vielfalt.[17] Die Vielfalt an Themen, Figuren und Handlungen, die in der LINDENSTRASSE ausgemacht wird, sagt nichts über deren ideologische Anordnung aus. Es ist eine Frage der Darstellungskonventionen, in welches Verhältnis die aufgegriffenen Diskurse zueinander gesetzt werden (vgl. Müller 1999: 23). So hält Jurga in einem erstmals 1997 veröffentlichten Aufsatz zwar die Frage für wichtig, »inwieweit die Strukturen der Texte zur Begrenzung von möglichen Sinnbildungen beitragen« (Jurga 1999b: 142), allerdings untersucht er diese einschränkenden Strukturen (etwa in seinen etwa zeitgleich durchgeführten Untersuchung der LINDENSTRASSE) aber nicht. Die Sichtweise kann der Widersprüchlichkeit kultureller Prozesse nicht gerecht werden, da sie sich ausschließlich auf jene Merkmale konzentriert, die Texte öffnen. Bei aller ›Wertschätzung‹ der medialen Alltagskulturen darf nicht übersehen werden, wie sich Macht und Autorität im Text manifestiert. Dafür ist es nötig, sich sowohl den öffnenden wie schließenden Kräften zuzuwenden.

John Fiske, auf den sich Jurga und Holly beziehen, hat das Spannungsverhältnis zwischen Kräften der Geschlossenheit und Kräften der Offenheit herausgestellt (vgl. Fiske 1987: 84).[18] Er spricht von

17 In diesem Zusammenhang halte ich auch die Rede von ›Vielfalt‹ für problematisch. Handelt es sich doch um einen Terminus, der nicht nur in der Fernseh- und Rezeptionsforschung zu einem populären, positiv besetzten Modewort avanciert ist, mit dem Politik gemacht wird.

18 Mir geht es hier um diese Stärke von Fiskes Konzept, nicht um das Problem, dass er die Freiheit des Publikums, was dieses mit der Widersprüchlichkeit der Texte ›macht‹, letztlich überschätzt. Ein häufig zu Recht kritisiertes Beispiel ist folgendes: In seiner Analyse der US-amerikanischen TV-Spielshow THE NEW PRICE IS RIGHT (in der BRD: DER PREIS IST HEISS) stellt Fiske fest, im Enthusiasmus der Zuschauerinnen würden sich zwei

Kräften der Schließung, die »gegen die Polysemie am Werk« (Fiske 1999b: 242) sind. Hierzu zählt er zum Beispiel Darstellungskonventionen und Ideologien. Fiske gehört zu der Forschungstradition der US-amerikanischen Cultural Studies, die versuchen, Strategien des Widerstands im Umgang mit den Medien näher zu umreißen. Dieser Forschungszweig geht manchmal von der verkürzten Annahme aus, alle ›von unten‹ kommenden Kämpfe seien widerständig oder subversiv.[19] Wie Fiske allerdings den medialen Text als eine »Auseinandersetzung zwischen Kräften der Öffnung und der Schließung« (Fiske 1999a: 84) beschreibt, ist überzeugend, weil so die formenden hegemonialen Kräfte ebenso benannt werden können wie die ermöglichenden Komponenten. Bei aller berechtigten Kritik an Fiskes Position, besonders was seine ›sozialromantische‹ Induktion, nämlich das Widerstands- und Ermächtigungsargument betrifft, möchte ich hier noch einmal einen wesentlichen Unterschied in der Argumentationslinie zwischen seiner Position, und den bundesdeutschen pluralistischen Positionen herausarbeiten. In diesem Zusammenhang werde ich auch umreißen, wie ich den Begriff der Schließung verwende.

Fiske folgend, versucht ein televisueller Text durchaus, die Zuschauenden sozial zu positionieren, was es auch zu analysieren gelte, allerdings sei der Text von Brüchen durchzogen, die von den Rezipierenden genutzt werden können. In einem ersten Schritt analysiert Fiske beispielsweise eine Folge der US-amerikanischen TV-Serie HART ABER HERZLICH, anhand derer er erläutert, wie die Serie durch erzählerische, visuelle und ideologische Mittel versucht, zwischen ›Richtig und Falsch‹ oder ›Gut und Böse‹ zu unterscheiden (vgl. Fiske 1987: 1ff; Fiske 2001b: 91ff). Technische Kodes wie Beleuchtung, Musik, Setting und Kameraarbeit haben die Aufgabe, die Harts attraktiver erscheinen zu lassen als den ›Bösewicht‹ und seine Komplizin. Die Räume, in denen sie sich bewegen, sind mit weicherem und hellerem Licht ausgeleuchtet, sie wirkt zudem aufgrund der Innenausstattung freundlicher. Wenn die Harts ins Bild gesetzt sind, dann ist die Musik in Dur gehalten, wechselt aber zu

Formen der Befreiung ausdrücken (vgl. Fiske 1999c): Während das Wissen von Frauen über Warenwerte im Privaten keine Anerkennung erfahre, würden diese Fähigkeiten in der Spielshow öffentlich und lautstark mit Applaus und Jubel anerkannt. Zweitens würden sich die Zuschauerinnen mit dem Lautsein in der Öffentlichkeit gesellschaftlichen Normen widersetzen. Die Notwendigkeit einer historischen Verortung solcher Ergebnisse betont z.B. Müller 1999: 190ff. Eine brauchbare Kritik an dieser Position bieten z.B. auch Jäckel/Peter 1997; Lutter/Reisenleitner 1999: 76ff.

19 Fiske interessiert sich für den Kampf »zwischen den Mächtigen und den Machtlosen« (Fiske 2001a: 27). Diese Opposition zwischen oben und unten, wie sie Fiske formuliert, wird in der Geschlechterforschung differenzierter diskutiert.

Moll bei den ›Kriminellen‹. Die Kameraarbeit unterstützt durch *extreme* Großaufnahmen die Bösartigkeit des ›Gangsterpaares‹, während die Harts in *normalen* Großaufnahmen gezeigt werden. Ebenfalls weisen die Dialoge die Harts als kooperationsfähig aus, während sich die Gespräche zwischen dem ›Bösewicht‹ und seiner Komplizin nur um ihre kriminellen Handlungen drehen. Nicht zuletzt sind die Harts länger und öfter im Bild zu sehen als das Gangsterpaar, was ihre Etablierung als zentrale Identifikationsfiguren verstärkt. Auf der ideologischen Ebene zeichnen sich die Harts vor allem durch einen ›guten Geschmack‹ aus: »The aesthetic sense, or good taste, is typically used as a bearer and naturalizer of class differences. The heroine deliberately overdoes the jewelry, making it vulgar and tasteless in order to attract the lower-class villain and villainess. They, in their turn, show their debased taste, their aesthetic intensitivity, by likening it to the icing on a cupcake. As Bourdieu has shown us, the function of aesthetics in our society is to make class-based and culture-specific differences of taste appear universal and therefore natural. The taste of the dominant classes is universalized by aesthetic theory out of its class origin; the metaphor of ›taste‹ works in similar way by displacing class differences into the physical, and therefore natural, sense of the body« (Fiske 1987: 12f).

Fiske geht davon aus, dass der Text versucht, unsere Wahrnehmung auf das Geschehen zu lenken und die Harts als Sympathieträger einsetzt. Er ist allerdings der Ansicht, es genüge nicht, nur nach der ideologischen Praxis des Fernsehens zu fragen. Ausgehend von einem Verständnis von Kultur als Kampf um Bedeutungen müsse es auch um die Frage gehen, wo und wie der TV-Text die Möglichkeiten bietet, die schließenden Kräfte zu umgehen oder außer Kraft zu setzen (vgl. Fiske 1999b: 237). Denn er ist der Ansicht, »dass die dominante Lesart das semiotische Potenzial eines Textes nicht erschöpft« (Fiske 2001b: 102). Er sucht daher, sozusagen in einem zweiten Schritt, nach den Bedeutungsüberschüssen, Brüchen und blinden Flecken in der bevorzugten Lesart. D.h., ihm geht es um Möglichkeiten der Veränderung, er forscht nach Rissen im hegemonialen Repräsentationssystem. »Die Theorie des semiotischen Exzesses geht davon aus, dass es nach erledigter ideologischer, hegemonialer Arbeit immer noch eine ›überschüssige‹ Bedeutung gibt, die sich der Kontrolle der Herrschenden entzieht und damit den kulturell Untergeordneten verfügbar ist, die sie gemäß ihrer eigenen kulturell-politischen Interessen nutzen können« (Fiske 2001b: 103).

Entscheidend ist nun weiter, dass die bedeutungsgenerierende Kraft in Fiskes Theorie auf den *gesellschaftlich verorteten* Zusehenden, bei deren Beteiligung im Prozess der Bedeutungskonstruktion liegt. Er geht davon aus, dass die unterschiedlichen Kodes, die unterschiedliche Relati-

onen miteinander eingehen, bei unterschiedlichen Zuschauerschaften verschiedene Bedeutungen produzieren. Ein nicht-privilegierter, nicht-US-amerikanischer Zuschauer könnte beispielsweise die ironisch inszenierte Szene in HART ABER HERZLICH, in der es um den Raub der Juwelen geht, als einen Angriff auf das kapitalistische System lesen. Fiske spricht demnach nicht von den Zuschauenden (als Masse oder Individuum), er interessiert sich für den Zusammenhang zwischen bestimmten televisuellen Repräsentationen und der Bedeutungsproduktion unterschiedlich situierter Zuschauer und Zuschauerinnen. Er geht davon aus, dass die Zuschauenden aus dem medialen Angebot heraus aktiv Bedeutungen schaffen und verschieben, die ihrer sozialen Position entsprechen. Eine leserorientierte Fernsehanalyse muss nach Fiske demnach drei Ebenen umfassen: »the formal qualities of *television programs* and their flow; the *intertextual relations* of television within itself, with other media, and with conversation; and the study of *socially situated readers* and the process of reading« (Fiske 1987: 16, Herv. T.M.).

Dagegen gehen die oben beschriebenen Positionen vom Zuschauenden als Individuum aus. Dies zeigt sich dann in der Beschreibung des Aneignungsprozesses. Es ist interessant, dass der Begriff des Aushandelns, wie er in Anlehnung an Hall grundlegend für die gesellschaftskritischen Formationen der Cultural Studies ist, in pluralistischen Positionen zu verschwinden scheint. Den Kommunikationsprozess als aushandeln oder verhandeln von Bedeutungen zu verstehen, wie dies auch Fiske tut, betont nicht nur, dass Rezipierende aus einem Text heraus aktiv Bedeutungen konstruieren, sondern vor allem auch das Konflikthafte, das Widerstreitende, die unterschiedlichen Kräfteverhältnisse, eben den *Kampf* um Bedeutungen. An die Stelle des Begriffs ›Aushandeln‹ ist in pluralistischen Positionen im deutschsprachigen Raum das Konzept des ›Auswählens‹ getreten. Die Rezipierenden *wählen* aus, sie *füllen* Lücken im Text *produktiv* und *selbstbestimmt auf,* sie gleichen durch eigene Überlegungen aus (vgl. Jurga 1999a: 189f). Weitere Schlagworte sind: ›weiterspinnen und imaginativ weiterführen‹, ›selbständig beantworten‹, ›durch eigene Überlegungen ausgleichen‹, ›eigene Skripte einsetzen‹ (vgl. Jurga 1999a: 141ff), ›im eigenen Sinne nutzen‹, ›in seinem Sinne reduzieren‹ oder ›in seinem Sinne komplettieren‹ (vgl. Holly 1995: 130f). Zu Hause, vor dem Bildschirm, scheinen die Zuschauenden selbständig, eigenständig und produktiv zu sein, sie können rational (aus-)wählen, aussuchen und ausgleichen. Neben der Betonung von kultureller Vielfalt sind Handlungsbeschreibungen wie selbstbestimmt, eigenständig, selbstständig oder frei in dieser Annahme über das Fernsehen zentrale Begriffe. Diese Denkweise geht davon aus, dass wir uns aus der Vielfalt des Medienangebots immer genau das aussuchen, was wir in

diesem Moment für unsere eigene Lebenssituation benötigen, was für uns relevant ist. In diesem Denken können wir uns aus einem scheinbar uneingeschränkten Angebot die Ereignisse und Erfahrungen von Welt aussuchen, die wir zu einem bestimmten Zeitpunkt zu brauchen meinen. Und die Vielfalt des Angebots lässt alle etwas finden, das sie interessiert. Die einschränkenden Strukturen werden, trotz anderer Zielsetzung, nicht untersucht.

Schließende Kräfte

Hier knüpft meine Bestimmung des Begriffs der Schließung an. Ich gehe davon aus, dass die Fernsehwahrnehmung immer schon von der Medialität vorstrukturiert ist, wobei es die gesellschaftlichen Strukturen sind, die zwischen dem Text und den Zuschauenden vermitteln. Zwar kann ein Text seine Bedeutungen niemals völlig kontrollieren, doch legt er immer auch eine bestimmte Auslegung nahe. Wäre Letzteres nicht der Fall, könnten die Rezipierenden bei der Bedeutungsproduktion völlig frei handeln (vgl. Klaus 1998: 351). Bereits im encoding/decoding-Modell hat Hall diese Schließungen präzise benannt: »Polysemie darf jedoch keinesfalls mit Pluralismus verwechselt werden. Konnotative Kodes sind untereinander *nicht* gleichrangig. Jede Gesellschaft bzw. Kultur neigt mit variierenden Graden der Geschlossenheit dazu, ihre jeweiligen Klassifizierungen der gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Welt durchzusetzen. Diese bilden eine *dominante kulturelle Ordnung*, die allerdings weder einhellig akzeptiert noch unumstritten ist. Die Frage nach der ›Struktur des dominanten Diskurses‹ stellt den entscheidenden Punkt dar« (Hall 1999a: 103, Herv. im Orig.). Bestimmte Bedeutungen einer Kultur sind so weit verbreitet und anerkannt, dass sie als natürlich erscheinen und damit als unhinterfragbar anerkannt werden. Signifikant hierfür wäre zum Beispiel die universale Annahme einer biologisch begründeten Geschlechterzugehörigkeit. Solche Anschauungen von Welt erscheinen dann nicht als Ideologie, sondern als Natur. Es muss dem televisuellen Text dieser Theorie zufolge nicht immer gelingen, seine Bedeutungen zu platzieren, denn die Zuschauenden können immer auch eigene Bedeutungen produzieren. Schließungen können bestimmte hegemoniale Bedeutungen nur nahe legen, diese aber nicht determinieren (vgl. Hall 1999a). So meint Hall: »Wenn von *dominanten Bedeutungen* die Rede ist, so handelt es sich nicht etwa um einen einseitigen Prozess, der über die Art und Weise bestimmt, in der sämtliche Ereignisse bezeichnet werden. Vielmehr besteht er aus der ›Arbeit‹, die erforderlich ist, um die Dekodierung der Ereignisse im Rahmen der dominanten Definitionen, gemäß deren es konnotativ bezeichnet worden ist, durch-

zusetzen, plausibel erscheinen zu lassen und zu legitimieren« (Hall 1999a: 104, Herv. im Orig.). In Anlehnung an Michel Foucault hat Stuart Hall formuliert, dass alle Diskurse – eben auch mediale – bestimmte ›Orte‹ konstruieren, von denen aus einzelne Bedeutungszuschreibungen und Wissensformationen den größten Sinn machen (vgl. Hall 1997: 56). Zwar muss niemand diese Subjektpositionen einnehmen, jedoch legen es ganz bestimmte Regeln, Konventionen und Mechanismen nahe. Hall spricht auch von einem regelgeleiteten Prozess, von »*performativen Regeln* – Regeln der Kompetenz und des Gebrauchs, der angewandten Logiken – die aktiv einen semantischen Bereich vor einem anderen durchzusetzen oder zu *bevorzugen* suchen und Punkte in ihren entsprechenden Bedeutungsrahmen einzubeziehen oder aus ihm herauszunehmen und umzuordnen« (Hall 1999a: 104, Herv. im Orig.).

Bedeutungen sind also insofern umkämpft, als wir uns durch die aktive Verwendung von Repräsentationen selbst verorten, während wir gleichzeitig dazu gebracht werden sollen, bestimmte Bedeutungszuschreibungen und Subjektpositionen zu akzeptieren und damit zu reproduzieren. In diesem Prozess versucht der TV-Text ständig, jene Bedeutungen zu unterdrücken oder zu marginalisieren, die mit dieser Sichtweise in Konflikt stehen und damit die Deutungs- und Interpretationsmöglichkeiten einzuschränken. Unter Schließungen verstehe ich diese spezifische Arbeitsweise eines medialen Textes: *wie* er bestimmte Bedeutungen favorisiert und andere marginalisiert, *wie* er Grenzen zieht und damit versucht, eine bevorzugte, vom Text intendierte Lesart nahezulegen. Schließungen sind die Anstrengungen des Textes, die er unternimmt, um uns trotz der Vervielfältigung der Stimmen zu positionieren, damit wir bestimmte Bedeutungskonstruktionen gegenüber anderen akzeptieren und reproduzieren. Für das Fernsehen hat etwa Fiske verschiedene Kodes identifiziert, die in diesem Sinne in televisuellen Texten arbeiten und wirksam sind: Die Kameraarbeit, das Licht, die Musik, das Casting, die Kulisse und die Kostüme, das Make-up, der Schnitt, die Dialoge und ideologische Kodes (vgl. Fiske 1987: 6ff). Sie bilden einen strukturierten Wahrnehmungsrahmen, der uns vorgibt, wie wir das Gezeigte deuten sollen, auch wenn wir uns nicht zwangsläufig auf diese Positionierungen einlassen müssen.

Die Frage nach der Strukturierung der Medien durch hegemoniale Diskurse hat Hall in seinem Aufsatz *Die Strukturierte Vermittlung von Ereignissen* (vgl. Hall 1989a) auf das Fernsehen angewendet. Mit Gramsci teilt er die Auffassung, Herrschaft funktioniere nicht einfach als Unterdrückung, als reiner Zwang, sondern immer auch dadurch, Zustimmung zu gewinnen (vgl. insb. Hall 1989c: 74f). Er beschreibt die Ideologie des Fernsehens als eine strukturelle Grenzziehung, eine Ein-

grenzung von Bedeutungsangeboten. Seine grundlegende Annahme ist, im Fernsehen würden bestehende Gegensätze zugunsten eines Common Sense eingeebnet. Was Hall für Nachrichtensendungen festgestellt hat, lässt sich auch auf andere Fernsehformate wie Serien anwenden: Verschiedene mediale Kulturen würden keine monolithischen Vorstellungen verbreiten, vielmehr vermitteln sie Einblicke in verschiedene Lebenszusammenhänge. Sie würden von einer lebhaften, auch kontroversen Diskussion leben, wobei diese Bandbreite an Aussagen immer wieder eingeschränkt würde. Er meint: »Aber überschätzen wir den ›Pluralismus‹ nicht. Die Bandbreite, innerhalb derer sich die Diskussion bewegen kann, bevor sie hart an die Grenzen stößt, durch die außerhalb des Konsenses liegende Ansichten als ›extremistisch‹, ›unverantwortlich‹, ›partikularistisch‹ oder ›irrational‹ definiert werden, ist äußerst schmal, und die Grenzen sind systematisch *strukturiert*, nicht zufällig« (Hall 1989a: 144, Herv. im Orig.). Er identifiziert das Fernsehen als eine wichtige Instanz bei der Herausbildung von Konsens, weil es eine große kulturelle Macht darüber hat, welche Ideen und Bedeutungen einer Kultur ständig zirkulieren, welche als legitim und welche als marginal klassifiziert werden. Die Nachrichten würden bestimmte Informationen selektieren und auf der Basis dessen verhandeln, was innerhalb einer Gesellschaft als legitim erachtet wird. Die hegemonialen Werte und Normen einer Gesellschaft blieben als Rahmen erhalten.

Aber wie kommt es dazu, dass Medienproduzenten kulturell anerkannte Darstellungskonventionen verwenden, während sie andere ablehnen? Weil das Fernsehen zwangsläufig ein Interesse an ›der Mitte‹ hat – so Hall – setzt es einen gesellschaftlichen Konsens voraus, wodurch dieser erst konstruiert würde. Also »eine Art ›self-fulfilling prophecy‹ « (Hall 1989a: 139). So gesehen ist das Fernsehen ein gesellschaftlicher Integrationsfaktor, indem es hegemoniale Bedeutungen auf der Grundlage eines unterstellten gesellschaftlichen Konsenses produziert.

Was verdeckt an Schließungen (wieder-)eingeführt wird

Pierre Bourdieu vertritt die These, ein mächtiges Medium wie das Fernsehen würde »sofort gebremst« (Bourdieu 1998: 64), würde es hegemoniale Sicht- und Denkweisen erschüttern. Für Bourdieu operiert das Fernsehen vor allem über verschiedene systemische Ausschlussmechanismen, allem voran gilt ihm die Quote (also das Publikum als Ware) als das inhaltliche Selektionsprinzip schlechthin. Das Fernsehen funktioniere über »unsichtbare Mechanismen, über die auf vielerlei Art eine Zensur ausgeübt wird, die aus dem Fernsehen ein fantastisches Instrument zur Aufrechterhaltung der symbolischen Ordnung macht« (Bourdieu 1998: 20). Solche (selbst-)zensorischen Schließungen sind im Bereich der Fernsehproduktion nach wie vor virulent,[20] aber es wäre verkürzt anzunehmen, das Fernsehen arbeite vornehmlich über Mechanismen der auferlegten Zensur oder der Selbstzensur. Das Fernsehen ist eine normierende und disziplinierende Technologie (auch des Geschlechts), die, wie sich bereits gezeigt hat, ihre Wirkungen nicht zwangsläufig über Ausschlussmechanismen erzielt. Um zu verstehen, wie die LINDENSTRASSE arbeitet, wie sie durch Hierarchien und Normen strukturiert wird, kann es nicht nur darum gehen, was sichtbar und was unsichtbar ist. Vielmehr gilt es zu fragen, *wie* das Fernsehen *was* zu sehen und zu hören gibt. Es stellt sich die Frage, welche Darstellungskonventionen und Erzählformen uns dazu veranlassen, die Lücken im Text zu nutzen oder zu dem Gezeigten Stellung zu beziehen.

20 Ein bekanntes Beispiel dafür, wie die Institutionen bei bestimmten Grenzverletzungen regulierend eingreifen, ist etwa der Fall um die angebliche Beleidigung Peter Gauweilers. In der Folge ›Träume‹ (149), die am 9. Oktober 1988 ausgestrahlt wurde, sagt Chris Barnsteg (Stefanie Mühle): »Gauweiler und Co.! Das sind doch alles Faschisten!« (nach Kann 1997: 20). Entsprechend ihrem Anspruch knüpft die LINDENSTRASSE mit dieser Stellungnahme an aktuelle politische Geschehnisse an: Peter Gauweiler – der damalige Staatssekretär im bayrischen Staatsministerium des Inneren – vertrat die politische Auffassung, HIV-Infizierte als auch AIDS-Erkrankte sollten zwangsweise erfasst und in ihrer beruflichen Freiheit beschränkt werden (vgl. hierzu Kann 1997: 20ff; auch Frey-Vor 1996: 175). Wegen Beleidigung und übler Nachrede erhob Gauweiler Strafantrag gegen die Schauspielerin Stefanie Mühle, den Programmgruppenleiter Fernsehspiel des WDR (Gunther Witte) sowie die verantwortliche WDR-Redakteurin Monika Paetow. Zwar sprach das Amtsgericht Köln die Angeklagten frei, und auch die Revisionen der Staatsanwaltschaft blieben erfolglos. Trotzdem fiel die zitierte Äußerung bei der Wiederholung der Folge der Zensur anheim – auf Anraten des Bayrischen Rundfunks (vgl. Kann 1997: 28).

Narrative Schließungen

In seiner Auseinandersetzung mit bundesdeutschen Fernsehserien wie der LINDENSTRASSE hat Knut Hickethier das Fernsehen als »Bühne« (Hickethier 1991: 43) mit beschränkten Zugangsmöglichkeiten beschrieben. Das Fernsehen sei also in diesem Sinne kein Forum, da nicht alle gleichermaßen Zugang dazu haben. Er konzipiert ein Modell, »das die Serie als einen Rahmen mit darin stattfinden Handlungen, Verhaltensweisen, Einschätzungen und Meinungen versteht, zu denen sich die Zuschauer in Beziehung setzen« (Hickethier 1991: 40). Allein durch die Handlungsraumbegrenzung und die Genrebedingungen der Serien würden viele Diskurse tabuisiert. In der LINDENSTRASSE geht mit der Konzentration auf Figuren, die beinahe ohne Ausnahme der unteren und mittleren Mittelschicht angehören, zwangsläufig eine narrative Schließung einher, insofern die Produzenten und Produzentinnen nur solche Probleme und Konflikte inszenieren, die sie als typisch für die Mittelschicht ansehen. Hickethier meint: »Diese Rahmengebung erstreckt sich über die Situationsdefinition hinaus, schließt Genrebedingungen ein, aber auch politische Kontexte des Fernsehens insgesamt« (Hickethier 1991: 45). Ähnlich wie Stuart Hall argumentiert auch Hickethier, wenn er meint, in Serien würden nicht alle Verhaltensweisen und Sachverhalte gezeigt, sondern nur solche, die auf einen breiten Konsens stoßen und bestehende Machtverhältnisse nicht angreifen (vgl. Hickethier 1991: 43f). Was im Fernsehen sagbar und sichtbar ist, bleibt an hegemoniale Vorstellungen und Genrekonventionen gebunden, an das, was zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort gesagt und gezeigt werden kann.

Eggo Müller hat sich in einer Kritik des Forum-Konzepts gegen die Vorstellung gewendet, in der LINDENSTRASSE fände eine ›im Duktus offene Diskussion‹ statt. Der Autor betont die Parteinahme der häufig als sozialdemokratisch oder auch linksliberal bezeichneten Serie, die prosoziale Effekte propagiere (vgl. Müller 1995: 88). Wenngleich die Serie divergente Perspektiven auf einen Konflikt zeige, konstruiere sie einen Sinnhorizont, vor dem das dargestellte Verhalten als angemessen oder unangemessen erscheine. Damit zusammen hängt laut Müller die Konstruktion eines Außen-Raumes, der durch unakzeptable Verhaltensweisen gekennzeichnet sei.[21] Während soziale Gegensätze innerhalb der

21 Joan Bleicher ist der Ansicht, in narrativen Fernsehtexten würden sich einzelne Figuren aufgrund einer Konfliktsituation häufig von der Gemeinschaft isolieren, sie würden aber nach kritischer Selbsterkenntnis wieder in

Serien-Gemeinschaft eine untergeordnete Rolle spielen, bedrohen äußere Kräfte die Gemeinschaft: Das konstitutive Außen der LINDENSTRASSE-Gemeinschaft sind vor allem der äußerst wohlhabende Yuppie Phil Seegers, der Besitzer des Mietshauses Lindenstraße Nr. 3 (vgl. Frey-Vor 1996: 200f; Müller 1995) sowie Alt- und Neonazis (vgl. Dörner 2001: 179). Müller räumt hier der Kraft der Abschließung der Erzählung eine entscheidende Rolle ein. »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‹« (Müller 1995: 89). Daraus lässt sich folgern, dass auch offene, im Sinne von auf Endlosigkeit angelegte Serien, den Zuschauenden auf der narrativen Ebene durchaus akzeptable Teillösungen anbieten. Hier anschließend ließe sich etwa beleuchten, ob und wie sich die moralische Differenz, die Unterscheidung in Gut und Böse, über die Geschlechterdifferenz vollzieht. Obwohl ich sie an dieser Stelle nicht weiter ausarbeiten kann, möchte ich folgende These aufstellen: Die Figur der »sanften Schönheit Mary« (Pressestelle WDR 2000: 37), die in der LINDENSTRASSE in Szene gesetzt ist (seit Folge 518, 5.11.1995), gerinnt im ›Asyldiskurs‹ der Serie über essentialistische Vorstellungen von weiblicher Reinheit und Schutzbedürftigkeit zum moralischen Zentrum der Erzählung. Nicht nur die links-liberale LINDENSTRASSE-Gemeinschaft verpflichtet sich über ihre individuellen Interessen hinweg für Mary, sondern auch das ›politisch-korrekte‹ Publikum der Serie.[22]

Genre und Geschlechterdifferenz

Bezogen auf die bisher aufgeworfenen Fragen bietet es sich an, an Genretheorien anzuknüpfen. Genres sollen als offene, bewegliche Rahmen verstanden werden, die über keine festen Grenzen verfügen (vgl. Bordwell 1989: 147f). Dieser historisch und kulturell spezifische Rahmen strukturiert die Rezeptionserfahrungen und -erwartungen der Zuschauenden (vgl. Hickethier 1996: 199ff). Von Bedeutung sind hier vor allem die *Erzählmuster*, *Themen* und *Motive* (vgl. Hickethier 1996: 199).

Die LINDENSTRASSE wird in der vorliegenden Forschung dem Genre der Familienserie zugeordnet. Mit ihrem Konzept, eine Illusion von Rea-

das Kollektiv (der Familie, der Gemeinschaft etc.) aufgenommen (vgl. Bleicher 1999a: 273).

22 Auf die gemeinschaftsstiftende Funktion von weiblichen Repräsentationen habe ich gemeinsam mit Stefanie Stegmann in einer Analyse von Zeitungsdiskursen über den ›Krieg gegen den Terror‹ hingewiesen (vgl. Maier/Stegmann 2003).

lität zu inszenieren,[23] konstruiert die LINDENSTRASSE vorgeblich ›ganz normale Menschen von nebenan‹ mit ihren intimen, alltäglichen, dramatischen, seltener glücklichen Erlebnissen.[24] Obgleich sie zum Genre der Familienserie zählt, werden die Zuschauenden eher als imaginäre Nachbarinnen und Nachbarn der Serienfiguren adressiert denn als Familienmitglieder (vgl. Bleicher 1995: 45f). Den Nachbarschaftsbeziehungen kommt also eine zentrale Bedeutung in der Erzählung zu, wobei es um die Art und Weise geht, in der sich die unterschiedlichen Personen – mit ihren diversen Werthaltungen – zueinander *verhalten*. Weil das Fernsehen fast obsessiv mit alltäglichen Verhaltensweisen in ihrer medialen Darstellung beschäftigt ist, hat Eggo Müller auch vom »Fernsehen des Verhaltens« (Müller 1995) gesprochen. Was Hickethier bereits für die frühe bundesdeutsche TV-Serie herausgearbeitet hat, ist im Fernsehen um die Jahrtausendwende immer stärker in den Mittelpunkt gerückt: Selbstpräsentation und die Repräsentationen von Verhaltensweisen scheinbar ›authentischer Personen‹ (vgl. Hickethier 1991: 40ff). Mit ihrem Realitätsprinzip bildet die Serie aber keine ›natürlichen‹ Körper und Verhaltensweisen ab, sondern sie stellt (Geschlechter-) Körper und Geschlechterpraxen her, die als ›natürlich‹ erscheinen. Gleichzeitig ist sie im Sinne Butlers damit beschäftigt, die Konstruktionsmechanismen zu verschleiern (vgl. auch Rausch 2004: 241). Die alltagsweltliche Orientierung der Figuren, Themen und des Ortes unterstützt die Glaubwürdigkeit der Erzählung, die ihren konstruierten Charakter verleugnet.

Als Vorbild für die LINDENSTRASSE diente Produzent Hans W. Geißendörfer die sozial-realistische englische Serie CORONATION STREET (vgl. Frey-Vor 1996: 87). Wie ich bereits ausgeführt habe, werden in der Serie immr auch gesellschaftliche und politische Themen inszeniert (vgl. Burbach 1994; Cieslik 1991), die Serie hat solche Debatten aber auch provoziert. Die Erzählperspektive ist weitgehend an liberalen Einstellungen und Werten orientiert. Als »moralische Anstalt« (Dörner 2001: 176; Lang 1991) führt die Serie Verhaltensweisen vor, die mit politi-

23 Verschiedene Untersuchungen beschäftigen sich mit den Elementen, mit denen in der LINDENSTRASSE der Schein von Realität erzeugt wird (vgl. z.B. Mikos 1995a; Frey-Vor 1996). Die Serie versucht, diesen Studien folgend, insbesondere über ihre Raum-, Zeit- und Figurenkonstellationen den Eindruck zu erzeugen, als handle es sich bei dem Dargestellten um Realität.

24 Die WDR-Redakteurin Barbara Piazza, die gemeinsam mit Hans W. Geißendörfer die Figuren und die Storylines der Serie entwickelte, beschreibt als Grundanliegen der Serie, Lebenswirklichkeit zeigen zu wollen. Piazza meint, die »›Lindenstraße‹ sollte genau die Menschen zeigen, und zwar in möglichst vielfältiger Spezies, die Fernsehen betrachten. ›Lindenstraße‹ will und wollte Geschichten des alltäglichen Lebens zeigen, erlebt und erlitten von Menschen wie Du und ich. Das war der Grundgedanke, die Intention« (Piazza 1987: 33f).

schem Engagement, der mutigen Einmischung in gesellschaftliche und private Problemsituationen sowie dem Eintreten für sozial Schwache gekennzeichnet sind (vgl. Dörner 2001: 176).

Daneben greift die LINDENSTRASSE auch melodramatische Elemente der amerikanischen ›Daily Soap Operas‹ auf (vgl. Frey-Vor 1990: 496). Ien Ang hat in ihrer *Dallas*-Studie gezeigt, dass in klassischen ›Soap Operas‹ vor allem ›große‹ Emotionen wie Mitgefühl, Traurigkeit oder Liebe inszeniert werden, die eine entscheidende Rolle für Einfühlung und Empathie der Zuschauenden spielen (vgl. für die LINDENSTRASSE auch Mikos 1994a: 151ff). Aus diesem Grund setzen Langzeitserien auf Elemente, die bei den Rezipierenden *emotionale* Assoziationen hervorrufen. Intrigen, Krankheiten, Krisen, Eifersucht oder Neid treiben die Erzählung auf emotionale, dramatische Weise voran, wogegen andauernde Harmonie nur als »unerreichbare Utopie« (Ang 1986: 94; vgl. auch Mikos 1994a; Mikos 1995a; Frey-Vor 1996) existiert. Es ist ein grundlegendes Erzählmuster der LINDENSTRASSE, die Themen aus der persönlichen Sicht der Betroffenen zu schildern (vgl. Cislik 1991: 22; Mikos 1994a: 148ff). Fernsehserien sind wie die meisten TV-Formate emotionalisierend, sie lösen bei den Zuschauenden beispielsweise Vergnügen, Wut oder Traurigkeit aus. Die Figuren in der Serie reagieren dabei emotional auf bestimmte Ereignisse oder Situationen, womit sie eine Art Vorlage für mögliche Reaktionen der Zuschauenden zu Hause vor dem Bildschirm liefern (vgl. Braidt 1999: 172). Allerdings sind diese Effekte nur dann wirksam, wenn sich die Zusehenden mit dem Seriengeschehen auch identifizieren können, ist dies nicht der Fall, kommt es laut Ang schnell zu einer ironisierenden Aneignungsweise (vgl. Ang 1986: 118).

Die LINDENSTRASSE kombiniert laut Joan Kristin Bleicher, die die Serie im Kontext der bundesdeutschen Serienentwicklung situiert, Elemente und Charaktere aus Familienserien seit den 1970er Jahren, Mietshausserien und sozialorientierten Serien der siebziger Jahre (vgl. Bleicher 1995). Zudem macht die LINDENSTRASSE auch Anleihen bei anderen Genres, etwa Polizeigeschichten, Krankenhausgeschichten, dem Krimi oder sogar dem Horrorfilm (vgl. Mikos 1994a: 139; Moritz 1995: 106ff; Mikos 1996a: 138ff). Peter Moritz sieht diese Genrewechsel als Formprinzip an, und zeigt, wie der Text die Familienserie modifiziert, aber trotzdem immer bezogen auf die Familienserie ganz bestimmte Bilder, Themen und Motive ausgeblendet bleiben. In melodramatischen Familienserien werden Repräsentationen von explizit Sexuellem oder von körperlicher Gewalt marginalisiert (vgl. Moritz 1996a, insb. 117ff: 149ff: 174ff; Hickethier 1991: 43f). Eine gewalttätige Auseinandersetzung etwa stelle einen »Bruch mit dem Genre« (Moritz 1996a: 119)

der Familienserie dar, in dem im Gegensatz zum Krimi kein Blut fließe. Der sozial-realistische Charakter der Serie schließt auch bestimmte Bereiche wie Träume oder phantasmatische Vorstellungen (im Sinne von Illusionen) aus, wie sie in US-amerikanischen Langzeitserien durchaus vorkommen (vgl. Frey-Vor 1996: 205).

Folgt man filmtheoretischen Debatten, dann haben wir es bei der LINDENSTRASSE demnach mit einer Genre-Hybride zu tun, die nicht eine melodramatische Familienserie *ist*, sondern sich dieser nur zuordnen lässt (vgl. z.B. Liebrand 2004: 174f; Schneider 2004: 20), so wie wir sie auch anderen Genres zuordnen können, etwa entlang sozialrealistischer Elemente. Eine klassifikatorische Bestimmung des Genres entlang von bestimmten Merkmalen ist problematisch, da sie zu essentialistischen Beschreibungen neigt (vgl. hierzu insb. Schneider 2001: 93f). Eine repräsentative Formulierung dieser Genretheorie liest sich bezogen auf die LINDENSTRASSE so: »Eine *Familienserie* ist ein narratives Genre, in dem eine oder mehrere Familien im Mittelpunkt stehen. Die Familien sind an einen Ort, die Heimstatt der Familie, gebunden. Das Leben der Familien verläuft zyklisch und ist zukunftsorientiert, also prinzipiell nicht abgeschlossen. Zentrales Element der Erzählung sind die familialen Interaktionsstrukturen, die sich aus den Beziehungen der einzelnen Familienmitglieder untereinander, der Beziehungen zu anderen Familien oder sonstigen dritten Personen ergeben. Dabei spielen glückliche und tragische Momente, Konflikte und Probleme eine entscheidende Rolle. Das Leben der Serienfamilien kann in diesem Sinn als soziales Drama bezeichnet werden. Im Rahmen der unendlichen, zukunftsorientierten Familiengeschichte als Seriengeschichte machen die Mitglieder der Familie Entwicklungen durch, so daß sie eine eigenständige Serienbiographie entwickeln, die sich ausschließlich im Rahmen der Serie entfaltet, sei es in Handlungen oder in Erzählungen der Protagonisten von Handlungen. Entscheidendes Moment von Familienserien ist, daß alle Handlungen der Protagonisten erst in Bezug auf die Familie Sinn machen« (Mikos 1994a: 139, Herv. im Orig.).

Zweifelsohne bietet diese Darstellung angemessene Einsichten in das Genre der Familienserie, mit solchen Genredefinitionen erhält man jedoch fixe, festschreibende Definitionen von Genres, die den historischen Veränderungen und Genredurchquerungen, wie ich eben gezeigt habe, nicht gerecht werden können.[25] Definitionen eines Genres durch seine

25 Nur ein Beispiel für solche Veränderungen: Im Jahr 2000 gab es eine Änderung im Formprinzip der LINDENSTRASSE, die nun nicht mehr nur an einem Ort, nämlich der Lindenstraße in München spielte: Philipp Sperling (Philipp Neubauer) zieht in Folge 774 im März 2000 wegen seines Studiums nach Dresden, wo er später mit Klaus (Moritz A. Sachs), Suzanne

Merkmale werden dann eher als feststehende Einheit denn als historisch veränderbare kulturelle Texte begriffen (vgl. Schneider 2001: 93f). Eine aktuelle Auseinandersetzung zu einer anti-essentialistischen und explizit historischen Theoretisierung von Genre findet im deutschsprachigen Kontext derzeit im Bereich der Filmwissenschaft statt.[26] Irmela Schneider gehört zu den Forscherinnen, die seit geraumer Zeit eine Essentialisierung von Genre kritisiert und an einer Neukonzeptionalisierung arbeitet. Dabei problematisiert sie insbesondere die gegenseitige Essentialisierung von Genre und Geschlecht, wie sie in medienwissenschaftlichen Positionen nach wie vor zu finden ist. Schneider vertritt die These, für die Medientheorie beinhalte diese Zusammenfügung eine Normalisierung: »Der Rekurs auf Gender-Konzepte erlaubt noch einmal diskursiv die Genre-Klassifikation. Und über die Genre-Klassifikation lässt sich auch wieder eine Antwort auf die Frage finden, was denn männlich und weiblich sei« (Schneider 2004: 22).

Ihre Kritik an Genretheorien, die Genre und Geschlecht mit statischen Typologien und mit Essentialismen fixieren, entfaltet Schneider an John Fiskes Einteilung von TV-Serien in männliche und weibliche Genres (vgl. Schneider 1999: 338ff; Schneider 2004: 22ff). In *Television Culture* betrachtet Fiske ›Soap Operas‹ als weibliche Erzählform (vgl. Fiske 1987: 179ff) und Action Genres als männliche Erzählform (vgl. Fiske 1987: 198ff). Wie auch Schneider anmerkt, prägt Fiskes Ansatz, den er Mitte der 1980er Jahre erstmals veröffentlichte, bis heute die medienwissenschaftlichen Diskurse über das Fernsehen. Ungeachtet der anhaltenden Kritik an diesen Setzungen von weiblichen und männlichen Genres, finden sich noch heute solche Untersuchungen.[27] Auch bezogen auf die LINDENSTRASSE. Martin Jurga beschreibt die LINDENSTRASSE als

(Susanne Evers) und Nina (Jacqueline Svilarow) eine Wohngemeinschaft gründet. Damit gibt es den ersten und einzigen ständigen Handlungsort *außerhalb* der titelgebenden Lindenstraße in München. Auf diese Weise sollte die LINDENSTRASSE einem größeren Publikum Identifikationsangebote machen. Allerdings wurde die WG in Dresden mittlerweile aufgelöst, Klaus, Nina, Suzanne sind nach München in die Lindenstraße Nr. 3 gezogen, Philipp ist nur noch gelegentlich zu sehen.

26 Vgl. hierzu Schneider 2001; die Beiträge im Kapitel ›Gender und Genre in der Filmwissenschaft‹ in Bernold u.a. 2004; die Aufsätze in Liebrand/ Steiner 2004, hier insbesondere die theoretischen Beiträge von Schneider 2004; Braidt 2004.

27 Aufgegriffen wurde diese Einteilung etwa kürzlich in der Untersuchung von Brigitte Scherer, die sich mit der Attraktivität der US-amerikanischen Serie Magnum auf ein weibliches Publikum auseinander setzt (vgl. Scherer 2000).

Metapher des Hausfrauenlebens (vgl. Jurga 1999a: 188 und 190).[28] Andreas Hepp betrachtet Sportsendungen, Actionserien und Nachrichtensendungen als männliche Textsorte, die LINDENSTRASSE, also Fernsehserien, dagegen als weibliche Textsorte (vgl. Hepp 1998: 158ff, 171 und 191). Ähnliches stellen Hans-Mathias Kepplinger und Christiane Tullius in einer Rezeptionsstudie fest: Frauen würden sich anhand von Unterhaltungssendungen (wie der LINDENSTRASSE) mit der Realität auseinander setzen, Männer dagegen anhand von Informationsangeboten (vgl. Kepplinger/Tullius 1995: 155; auch Kepplinger/Weißbecker 1997: 71). Allerdings lässt sich dieser Befund gar nicht aus den von ihnen vorgelegten Daten ableiten, er basiert lediglich auf vergeschlechtlichten Vorstellungen von Unterhaltung (gleich weiblich) und Information (gleich männlich) (für eine Kritik an diesen Setzungen vgl. Klaus 1998: 301).

In den genannten Arbeiten findet eine gegenseitige Essentialisierung von Genre und Geschlecht statt. Unterschiede zwischen Frauen und Männern werden als ›natürlich‹ vorausgesetzt, um diese dann mit spezifischen Erzählstrukturen der Serie zu verbinden.[29] Irmela Schneider beschreibt präzise die Funktionen von solchen essentialistischen Setzungen: »Eine solche Definition verfestigt, was historisch veränderbar ist, will stabil erhalten, was variabel ist« (Schneider 1999: 94). Mit Roland Barthes spricht sie davon, in solchen Konzeptionen seien beide, Genre und Geschlecht, vom »Virus der Essenz« (Schneider 1999: 92; Schneider 2004: 20) betroffen. Indem ein essentialistischer Geschlechterbegriff an den Genrebegriff gebunden wird, findet implizit auch eine Enthistorisierung des Genrebegriffs statt. In der Folge werden Genres als ›natürliche‹ Formen reartikuliert (vgl. Schneider 2004: 23). Um essentialistischen Festschreibungen zu entgehen, die nur allzu leicht mit den Definitionen

28 »Die endlose, afinale und durch anhaltenden Spannungsauf- und -abbau geprägte Struktur der Serie, die Darstellung starker Frauen und sensitiver Männer, die Gesprächsorientiertheit, die Einladung zum Erahnen von Gefühlen, die sich in den Gesichtern spiegeln oder hinter ihnen verborgen liegen, die Ähnlichkeit der Serienstruktur mit psychischen Dispositionen von Frauen, die durch den häuslichen Arbeitsprozeß bedingt sind, und der empirisch nachweisbar höhere Anteil von Frauen an den Zuschauern bestätigt die *Lindenstraße* als eine Variante der ›weiblichen‹ Textsorte Seifenoper« (Jurga 1999a: 190; auch 188). Er bezieht sich auf eine von Tania Modleski 1982 veröffentlichte Untersuchung, die im Bereich der feministischen Forschung vielfach kritisiert wurde, da sie als Frau generalisiere, was lediglich einige Frauen betrifft (vgl. z.B. Schneider 1999; Cornelißen 1998; Klaus 1998).

29 Deutlich wird dies in Hepps ›Idealtypologie‹ (vgl. Hepp 1998: 159). Eine ganz ähnliche Idealtypologie hat Fiske aufgestellt (vgl. Fiske 1987: 203 und 221).

eines Genres einhergehen, sollen Genres als »historisch veränderbare kulturelle Artekfakte begriffen« (Schneider 2001: 94) werden.

In der filmwissenschaftlichen Forschung, besonders in ihren feministischen Lesarten, hat sich sowohl der Geschlechterbegriff als auch der Genrebegriff dahingehend ausdifferenziert, dass beide als diskursive Prozesse und Formen begriffen werden. Neuere filmwissenschaftliche Genretheorien der letzten 15 Jahre gehen davon aus, dass sich jeder Film auf bestimmte Genrekonventionen bezieht, sie aber auch gleichzeitig umschreibt– er modifiziert sie, konstruiert sie aber eben auch (vgl. Liebrand 2004: 174). Gereon Blaseio hat in einer Ausdifferenzierung der Genretheorie folgende zwei Thesen zusammengefasst, die die Genretheorie skizzieren: »a) Genres sind keine ahistorischen, stabilen Kategorien, sondern unterliegen dem historischen Wandel, sie können sich etablieren, sich in andere Genres transformieren oder auch verschwinden [...]. b) Genre geht nicht als essentialistische Kategorie dem jeweiligen Film voraus, sondern realisiert sich in jedem einzelnen Film neu, entsteht erst in der eigentlichen Umsetzung. Filme beziehen sich auf Genre-Konventionen und schreiben diese zugleich um, modifizieren sie, konstruieren sie aber gleichzeitig auch« (Blaseio 2004: 35 und 36).

Um gegenseitige Essentialisierungen zu vermeiden, schlägt Schneider vor, den Genrebegriff entsprechend der Butler'schen Konzeption von Geschlecht in dem Sinne neu zu konzeptionalisieren, als Genres sich nachträglich als eine Form der Selbstbeschreibung des Films konstituieren (vgl. Schneider 2004: 16ff, insb. 27). Indem sich ein Genre in der Selbstbeschreibung zusammenstelle, funktioniere das Genre als Ein- und Ausschlussmechanismus, den es zu beobachten gelte. Genres sollten demnach bezogen auf ihre Konstitutionsmechanismen und die Naturalisierung derselben beobachtet werden. Dies lenkt den forschenden Blick nicht nur auf die sich kontinuierlich verändernden Rezeptionserwartungen, entlang derer Filme (oder TV-Serien) gedreht werden, sondern auch darauf, wie sich die von den Sinnproduzenten angenommenen Zuschauererwartungen in die medialen Produkte einschreiben (vgl. Schneider 2001: 94f).

Ebenfalls anschließend an Butlers Thesen zur Performativität hat Andrea Seier vorgeschlagen, analytisch zwischen drei Ebenen des Performativen in der Filmforschung zu unterscheiden. Nämlich die Genre-Performativität, die mediale Performativität und die Geschlechter-Performativität (vgl. Seier 2004; Seier 2006).[30] Auf diese Weise können, so Seier,

30 Seier entwickelt diese Einteilung aus einer Kritik an jenen neueren Filmstudien, die anhand von Filmen die Performativität von Geschlecht und die Brüchigkeit der Geschlechtsidentität zu belegen versuchen, ohne dabei die

der Film in seiner spezifischen Medialität, das jeweilige Genre einschließlich seiner Regelhaftigkeit und die dargestellten Geschlechterinszenierungen als kulturelle Praktiken angesehen werden, die in je spezifischer Weise durch die Wiederholung von Normen zugleich ermöglicht und reglementiert werden. In diesem Sinne gilt es dann auch die medien- und genrespezifische Performativität im Hinblick auf die jeweils in Szene gesetzten Inszenierungen von Geschlecht zu analysieren (vgl. Seier 2006: 88ff).

Eine Besonderheit der Dauerserie ist, dass diese schon immer eine Vielzahl an weiblichen Figuren in Szene setzt (vgl. Seiter 1987: 37). Dementsprechend werden auch in der LINDENSTRASSE ›starke‹ Frauenfiguren inszeniert, die um ihre eigenen Interessen kämpfen (vgl. Jurga 1999a: 188; Lauffer/Thier 1994; Goethe-Institut 1999: 128). In den von den Autoren und Dramaturgen gezeichneten Charakterbeschreibungen finden sich viele, wenn auch nicht unendlich viele, Repräsentationen von Weiblichkeiten und Männlichkeiten: selbstbewusste Frauen (Berta Griese) und einsame Männer (Dr. Ludwig Dressler), liebende Väter (Hans Beimer) und berufstätige Mütter (Helga Beimer), Softies (Philipp Sperling) und starke Polizistinnen (Nina Zöllig). Auch vom üblichen Erzählmuster abweichende Verhaltensweisen lassen sich beobachten, wie der Bürgerschreck Zorro oder die junge Wilde Chris Barnsteg (vgl. Paetow 1989; Pressestelle WDR 2000).

Es wäre ein Kurzschluss, anzunehmen, solche pluralisierten Darstellungen entlang der Achse der Geschlechterdifferenz seien a priori dazu geeignet, Hierarchisierungen abzubauen. Schon wenn man diese Charakterbeschreibungen schlicht zueinander in Beziehung setzt, zeigt sich, wie die heteronormative Geschlechterordnung den Rahmen des Sagbaren reguliert: Die Bezeichnungen der weiblichen Rollen sind häufig nur in der Ableitung von den männlichen Rollen gesetzt. Anna Ziegler ist »die Geliebte« vom »verirrten Vater« Hans Beimer, Vera Schildknecht ist »die Musenbraut« vom »Aussteiger« Franz Schildknecht, Bianca Guther ist »die Verführte« vom »Spieler« Stefan Nossek, Gabi Zimmermann ist »die Witwe« vom »Aids-Opfer« Benno Zimmermann. Und während viele männliche Figuren agieren dürfen – etwa im Zusammenhang mit ihrer beruflichen Tätigkeit oder gesellschaftlichen Stellung dargestellt sind (»Der Medizinmann«, »der Millionär«, »der Psychopath«) – werden die weiblichen Rollen mit heteronormativen, patriarchalischen Stereotypen versehen: »das bekehrte Biest«, »die Tränenreiche«, »die Diva«,

filmischen und genrespezifischen (performativen) Eigenheiten der Medialität zu berücksichtigen.

»die späte Braut«, »die gute Mutter«.[31] Mit den vorgenommenen Setzungen gehen unweigerlich Hierarchisierungen einher. Sie basieren weiterhin allesamt auf alltagstheoretischen Vorstellungen der Zweigeschlechtlichkeit und der normativen Heterosexualität.

Zweifelsohne können sich die Figuren aufgrund ihrer ›Mehrdimensionalität‹ auch entwickeln; – »Helga Beimer beispielsweise [...] von einer weitgehend auf die Rolle der Hausfrau und Mutter festgelegten Figur zu einer selbstbewußten Geschäftsfrau, die zusammen mit ihrem neuen Lebensgefährten ein Reisebüro eröffnet« (Jurga 1995b: 57). Gerade das von Jurga gewählte Beispiel der Helga Beimer (›die gute Mutter‹) verdeutlicht das historische Moment der Repräsentationen von Weiblichkeit und Mutterschaft. Lediglich die symbolische Bedeutung der Mutterschaft hat sich historisch verschoben: Von der traditionellen Rolle der liebenden, führsorglichen ›Nur-Hausfrau und Mutter‹, die sich um die Reproduktion der Familie kümmert, hin zur berufstätigen Mutter, deren Alltag von der ›Doppelbelastung‹ zwischen Berufstätigkeit und Versorgung der (Ersatz-)Familie gekennzeichnet ist.[32] Mit den vorgenommenen Setzungen bleibt der ›Mythos Mutterschaft‹ unangetastet: Mutterschaft wird weiterhin emotionalisiert und mit neuen Akzenten wird die Mutter weiterhin zur »hilfreichen Hälfte der Menschheit verklärt« (Krauss 1996: 262), die sich nun neben der emotionalen und leiblichen Versorgung der Familie zusätzlich um den Beruf kümmert. Mit »Herz ohne Ladenschluß« (Pressestelle WDR 2000: 12) wird ›Mutter Beimer‹ dann auch in aktuell erschienenen Publikation der WDR-Pressestelle porträtiert. Sie ist und bleibt vor allem eins: ein Symbol für die Mutterschaft. Die Figur der Mutter Beimer ist ein gutes Beispiel dafür, wie sich die jeweiligen gesellschaftlichen Bedeutungen von Mutterschaft historisch verändern.[33]

31 Die einzelnen Zuschreibungen finden sich in Paetow 1989; Pressestelle WDR 2000. Auf die Publikation von Paetow bezieht sich auch Jurga, wenn er von einer Figurenvielfalt spricht (vgl. Jurga 1995b: 57).

32 Nach der Scheidung von ihrem ersten Ehemann heiratet sie Erich Schiller (Bill Mockridge), von dem sie sich bald wieder scheiden lässt. Sie kümmert sie sich neben ihrer Arbeit im Reisebüro ›aufopfernd‹ um ihren schwer kranken Onkel Franz (Martin Rickelt), ihren Sohn Klaus (Moritz A. Sachs) und übernimmt die Großmutterrolle für ihre Enkelin Lea (Anna-Sophia Klaus), kümmert sich um deren Mutter Maja (Christine Stienemeier) – die Ex-Freundin ihres verstorbenen Sohnes – und auch die zwischenzeitlich ›ausgeflogene‹ Tochter Marion (Ulrike C. Tscharre/Ina Bleiweiß) ist zurück in den sozialen Raum der LINDENSTRASSE gekehrt; – und damit unter die mütterliche Fürsorge.

33 Unangetastet bleibt der ›gap‹ zwischen medialer Repräsentation und politischer Handlungsmacht: die unter den Bedingungen der ansteigenden Berufstätigkeit von Frauen und den Kämpfen der Frauenbewegung vorangetriebene Mutterschaft wird vielfältig medial inszeniert, jedoch bleiben Frauen, die sich selbst um die Erziehung ihrer Kinder kümmern, auf die die

Nun kann es durchaus sein, dass die Konstruktionen der hegemonialen Subjektpositionen und Bedeutungszuschreibungen auf der ikonographischen Ebene gebrochen werden. Neben den medialen Zwängen, die einer Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Macht- und Herrschaftsverhältnissen entgegenwirken, gälte es eben auch nach den Brüchen im Text zu suchen, die zu einer kritischen Reflexion über Konstruktionen hegemonialer Männlichkeit und Weiblichkeit beitragen können. Die divergierenden Wertungen hinsichtlich der Kräfte der Bedeutungsgenerierung deuten jedenfalls nicht nur auf offene Fragen hin, sondern auch auf das ambivalente Verhältnis von Bewertungsspielräumen einerseits, bei einer durchaus dominanten Bedeutungsproduktion andererseits. Ob und wie die Erzählstrategien und Darstellungskonventionen die hierarchisierenden und normierenden Anordnungen konterkarieren, kann an dieser Stelle nicht untersucht werden – ich komme darauf aber später zurück. Für meine Argumentation ist zunächst wichtig festzuhalten: Nach den Beharrungskräften wie nach Brüchen in medialen Repräsentationen von Geschlecht und Sexualität kann nur gefragt werden, wenn die spezifischen Inszenierungsstrategien berücksichtigt, kulturelle Praktiken und Formen in einen historischen Kontext gesetzt und auf hegemoniale Machtverhältnisse bezogen bleiben.

Bezogen auf die LINDENSTRASSE hat Lothar Mikos darauf aufmerksam gemacht, die Figur der ›klatschsüchtigen Hausmeisterin‹ Else Kling (Annemarie Wendl) stehe in der Serie für die Kontinuität der Erzählung. Diese übermäßig neugierige und ›geschwätzige‹ Figur[34] dient laut Mikos als Informationsverteilerin im Seriengeschehen: Meistens im Hausflur redet sie über aktuelle Geschehnisse und Charaktereigenschaften von Figuren in der Gemeinschaft der Lindenstraße Nr. 3, sie erinnert an vergangene Ereignisse und ehemalige Bewohnerinnen und Bewohner und liefert in ihren Gesprächen rückblickende biographische Exkurse über die Nachbarn und Nachbarinnen. »Sie ist das bindende Glied, das die Gemeinschaft als soziale Gruppe konstituiert. [...] Sie bindet [...] die Zuschauer in diese Sozialgemeinschaft ein als vermittelnde Instanz zwischen der fiktionalen Welt der *Lindenstraße* und der Lebenswelt der Zuschauer« (Mikos 1995a: 87). Somit bestimmt Mikos die Figur der Else

Repräsentationen zu referieren behaupten, aus den politischen und pädagogischen Entscheidungsprozessen noch immer weitgehend ausgeschlossen.

34 In einer jüngst erschienen Publikation des WDR wird diese Figur folgendermaßen beschrieben: »Else Kling sieht alles, Else Kling hört alles – und vor allem: Else kling tratscht alles weiter. Über Jahre wäscht Else, im wahrsten Sinne des Wortes, die schmutzige Wäsche der Nachbarn. Kaum etwas, das im Treppenhaus oder sogar in den Wohnungen des Hauses Lindenstraße Nr. 3 geschieht, bleibt Else verborgen« (Pressestelle WDR 2000: 28).

Kling als »personifiziertes Erzählmuster der Endlosserie« (Mikos 1995a: 87). Sie treibt mit ihren ständigen Klatschaktivitäten das Seriengeschehen und den Erzählfluss voran, und hier sei noch einmal daran erinnert, dass intime Gespräche ein wichtiges szenisches Element in Serien darstellen. Diese Figur der ›klatschsüchtigen‹ Hausmeisterin findet sich schon in frühen Familienserien, etwa bei den HESSELBACHS (vgl. hierzu Bleicher 1995: 46).

Ich möchte an dieser Stelle auf den Zusammenhang zwischen Medialität und Geschlecht hinweisen, wie er sich aus einer Geschlechterperspektive darstellt. Der Repräsentation von Weiblichkeit kommt nicht nur eine gemeinschaftsbildende Funktion zu, sondern anhand der ›geschwätzigen‹ Hausmeisterin werden Mediendiskurse über Repräsentationen von Weiblichkeit thematisiert. »Insgesamt taucht der weibliche Körper (in der Werbung, in der politischen Propaganda, im öffentlichen Diskurs) immer wieder als Allegorie für das Kommunikationsnetz selbst auf, das die einzelnen Teile der modernen Gesellschaft miteinander verbindet und zu einer Einheit verschmelzen läßt« (von Braun 2000: 308). Vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Geschlechtertheorie, die Geschlecht als Produkt und Prozess spezifischer historischer Zuschreibungen fasst, lässt sich so die enge Beziehung zwischen Medialität und Körperlichkeit betrachten. Im Kontext der Kunst- und Kulturwissenschaften haben Geschlechterforscherinnen gezeigt, wie der weibliche Körper, genauer die weibliche Verkörperung, seit der Französischen Revolution bis heute auf Denkmälern, in Romanen, der Malerei oder in der Presseberichterstattung als Zeichen für abstrakte Werte und Normen (wie Gemeinschaft, Freiheit oder Nation) dient, der weibliche Körper also für verschiedene Bedeutungszuschreibungen offen erscheint (vgl. z.B. Schade/Wagner/Weigel 1994; Wenk 1996; Nierhaus 1999; Maier/Stegmann 2003). Für die medienwissenschaftliche Forschung, die nach der Hervorbringung der Geschlechterdifferenz fragt, offenbart sich aus diesem Blickwinkel der »weibliche Körper als Medium« (von Braun 2000: 308), oder anders, die »Medialität des Geschlechts« (Seier 2006: 84).

Nicht zuletzt finde ich es interessant, dass heute nahezu jede TV-Serie (aber auch Talkshow) schwule und lesbische Lebens- und Beziehungsformen aufgreift,[35] wohingegen das Thema in Nachrichten, Sportsendungen oder politischen Magazinen weitgehend ausgeblendet

35 Prominente Figuren sind: Tom und Oliver (VERBOTENE LIEBE), Saskia und Harumi (GUTE ZEITEN, SCHLECHTE ZEITEN) Andrea, Billie, Babette und Annalena (MARIENHOF), Vivi und Walter (HINTER GITTERN), Tanja, Sonja und Franziska sowie Carsten, Robert und Käthe (LINDENSTRASSE). Die aufgrund zu geringer Zuschauerzahlen im Jahr 2000 abgesetzte Serie MALLORCA. Suche nach dem Paradies gab die Mann-zu-Frau-Transexuelle Julia zu sehen.

bleibt. Der von Diane Hamer und Belinda Budge festgestellte ›Lesben-Boom‹ in der visuellen Kultur (vgl. Hamer/Budge 1996: 9) betrifft demnach nicht alle Genres in gleichem Maße.[36] Aus einer Perspektive, die danach fragt, wie sich Rezeptionserwartungen in die TV-Genres einschreiben, ließe sich einerseits argumentieren, es werde für Informationsangebote wie Nachrichten, Sport oder politische Magazine angenommen, das Thema eigne sich nicht für diese ›seriösen‹ Sendeformen und stoße bei den Zuschauenden in diesem Zusammenhang auf wenig Interesse. Auf diese Weise lässt sich aber nicht erklären, wie es dazu kommt, dass das Thema in Serien aufgegriffen wird. Ich denke, die Inszenierung von Homosexualität ermöglicht es, die Erzählperspektive ein Stück weit zu erweitern. Eine auf Endlosigkeit angelegte Serie wie die LINDENSTRASSE ist auf immer variierende Geschichten angewiesen. Die Zuschauenden erwarten nicht nur, dass es immer weiter geht, sie erwarten auch, dass immer etwas Neues passiert. Auf Dauer werden die bekannten Bilder des Mainstream aber langweilig, Georg Seeßlen nennt dies eine »Austrocknung« (Seeßlen 2002: 172) der vorherrschenden Bilder.[37]

Um immer wieder neue Probleme und Konstellationen entstehen lassen zu können, sind lesbische Figuren in Dauerserien auch häufig bisexuell. Michaela Krützen sieht dies darin begründet, dass in Dauerserien nach kurzen glücklichen Zeiten bei einem Liebespaar die ersten Probleme aufkommen. Ein immer wiederkehrendes Standardproblem in Serien sei die ›Dreiecksbeziehung‹. In diesem Zusammenhang müssten nun bei einer lesbischen Beziehung schon drei lesbische Charaktere in Szene gesetzt werden. Um die Gefahr der »lesbischen Invasion« (Krützen 1998) zu bannen, seien lesbische Figuren oft bisexuell. »Bi ist einfach praktischer« (Krützen 1998), meint Krützen, denn so könne diese Figur im Handlungsverlauf der ›Dreiecksbeziehung‹ auch wieder eine sexuelle Beziehung mit einem Mann eingehen.

36 Hier öffnet sich der Blick für widersprüchliche Entwicklungen in unterschiedlichen Genres. Zudem sei hier bezogen auf den bundesdeutschen Kontext an Sendungen erinnert, die sich bereits früh mit dem Thema Lesbisch-sein beschäftigten. Karin Jurschick nennt in diesem Zusammenhang etwa die Talkshow DAS PODIUM (1970), Reportagen wie LESBIERINNEN IN DEUTSCHLAND oder HOMOSEXUELLE UND IHRE ELTERN oder die Sendung L.E.S.B.I.S.C.H (1982) (vgl. Jurschick 1999: 87).

37 Dies dürfte auch der Grund dafür sein, dass die in der LINDENSTRASSE in Szene gesetzten Themen mitunter immer absurder werden, wie Moritz feststellt (vgl. Moritz 1996a: 196f).

Durchquerungen

Wenn wir verstehen wollen, wie ein televisueller Text die Zuschauenden aktiviert und zugleich positioniert, dann müssen wir den forschenden Blick auch auf die Erzählstrukturen und die Dramaturgie der LINDENSTRASSE lenken, wie Lothar Mikos ganz zu Recht anmerkt (vgl. Mikos 1995a: 74). Als wichtige Erzählmuster der LINDENSTRASSE benennt Mikos neben dem Aspekt der Intimität auch die Darstellung aus der persönlichen Sicht der Betroffenen (vor allem über Dialoge), die Dramatisierung der Handlung, die Serialität, die Emotionalisierung und die Konstruktion von scheinbar realistischen Charakteren und Handlungen (vgl. Mikos 1994a: 143ff; Mikos 1995a: 74ff; aber auch Frey-Vor 1996: 178ff). Ich habe bereits angesprochen, dass diesem Schein vor Realität, den das Genre der alltagsnahen Serie konstruiert, eine wichtige Rolle bei der Einbindung der Rezipierenden in das Seriengeschehen zukommt. In diesem Zusammenhang verweist Mikos auf die emotionalisierende und adressierende Funktion der Groß- und Nahaufnahmen, die in der LINDENSTRASSE häufig eingesetzt werden (vgl. Mikos 1994a: 151f; Mikos 1995a: 78). Die Großaufnahmen sollen den Zuschauenden vor allem einen Einblick in das Innenleben der Figuren gewähren, wodurch ein enger gefühlsmäßiger Kontakt zwischen den Figuren im Fernsehen und den Zuschauenden vor dem Fernseher gestiftet werden soll. Mimik und Gestik der Figuren in den Nah- und Großaufnahmen[38] fördert die Subjektivierung der Seherfahrung (vgl. Mikos 1994a: 153). Man scheint die Personen auf dem Bildschirm zu kennen, verbunden mit den dazugehörigen Gefühlen von Sympathie, Ablehnung etc. So können emotionale Bindungen zu den Figuren entstehen, wobei Einblicke in deren Gedanken, Emotionen und Gefühle von entscheidender Bedeutung für die Konstruktion von Nähe, Emotionalität und Intimität sind.[39]

Bezogen auf die Konstruktionen von Realität und die emotionalisierenden Wirkungen der LINDENSTRASSE hat Gerlinde Frey-Vor ange-

38 John Fiske meint, extreme Großaufnahmen würden sowohl dann eingesetzt, wenn ein Gefühl der Intimität erzeugt werden soll, als auch wenn Bösartigkeit erreicht werden soll, abhängig von den übrigen eingesetzten Kodes (vgl. Fiske 2001b: 92).

39 Weitere mediale Verfahren der Adressierung, die uns Einblicke in das Innenleben der Figuren geben sollen, sind Rückblenden in frühere Erlebnisse. Entgegen der Annahme, in der sozial-realistischen Dauerserie gebe es aufgrund der zukunftsorientierten Seriengeschichte und des ›Realitätsprinzips‹ kaum Vergangenes (vgl. z.B. Prümm 1992: 10), lässt sich diese dramaturgische Technik *heute* des öfteren in der LINDENSTRASSE beobachten, etwa, wenn sich Figuren an verstorbene Menschen erinnern.

merkt, wie etwa stimmungsvolle Beleuchtung oder melodramatische Musik die jeweilige Stimmung visuell bzw. klanglich verstärkt (vgl. Frey-Vor 1996: 182f).

Während bei Mikos und Frey-Vor der Fokus auf den Erzählstrategien liegt und weitere ›fernsehsprachliche‹ Mittel nur vereinzelt thematisiert werden, interessiert sich Joan Kristin Bleicher für das Ineinandergreifen von narrativen, auditiven und visuellen Inszenierungsstrategien. Sie zeigt, wie in der LINDENSTRASSE das *alltagnahe* Schauspielen mit Inhalten und Handlungen aber auch mit Elementen der Dramaturgie, der Kameraarbeit und der Montage verknüft ist (vgl. Bleicher 1999b). »Alltagsnähe ist nicht nur in den Bereichen Konzept und Dramaturgie, sondern auf allen Vermittlungsebenen der Serie bis hin zur Requisite anzufinden. Erst dieses Zusammenspiel ermöglicht den geschlossenen Gesamteindruck« (Bleicher 1999b: 225). Anhand verschiedener Beispiele verdeutlicht sie, wie der alltagsnahe Realismus durch die Art und Weise des Schauspiels, die Handlungen, Themen und Figuren aber eben auch die Nah- und Großaufnahmen, Requisiten, Musik, Kamerafahrten, Kostüme, Licht, Schatten, Farben, Gestik und Mimik hergestellt wird. Erst das Zusammenspiel verschiedener Elemente verortet die Zuschauenden im Prozess der Erzählung und produziert eine Vorstellung gegenüber dem Gezeigten. Solche unterschiedlichen Darstellungskonventionen, wie sie Bleicher aufgreift, werden in der Forschung zur LINDENSTRASSE, abgesehen von wenigen Ausnahmen[40], bezogen auf die Frage der Bedeutungsproduktion meist vernachlässigt.

Nach meinem Dafürhalten kann die Serienforschung bezogen auf diese Problemforschung auch von Teilen der Reality-TV-Forschung[41] profitieren, und umgekehrt. Ich denke, das Genre der Langzeitfamilienserie ist mit dem Reality TV eng verknüpft, so dass sich auch die Erzählmuster und Darstellungskonventionen mitunter (an)gleichen. Damit ist nicht gemeint, eine Doku Soap arbeite mit den gleichen narrativen und visuellen Strategien wie die LINDENSTRASSE. Wie Elisabeth Klaus und Stefanie Lücke zeigen, greift das Reality-TV auf bekannte Elemente aus Serien zurück (vgl. Klaus/Lücke 2001). Wie in Dauerserien werden im Reality-TV zum Beispiel Themen medial aufbereitet, die lange Zeit dem privaten Bereich zugeordnet wurden. Neben Gewalt in der Familie oder privaten Beziehungen auch der Bereich der Sexualität, dessen immer

40 Neben den genannten weist Moritz auf die Wirkungskraft der Bilder bei der Serienaneignung hin (vgl. Moritz 1996a: 202f).

41 Zum Reality-TV, einer Genrefamilie, zählen verschiedene Genres wie (gewaltzentrierte) Reality Shows, Gerichts-Shows, Real Life Comedy, Daily Talks, Personal-Help-Shows, Beziehungs-(Game)-Shows, Casting-Shows, Problemlösungssendungen, ›Reality Soaps‹ und ›Doku Soaps‹ (vgl. hierzu Klaus/Lücke 2003: 199f).

stärker werdende Diskursivierung Foucault in seiner Analyse der Geschichte der Sexualität eindringlich beschrieben hat (vgl. Foucault 2000a). Heute besteht besonders im Fernsehen der Zwang zur permanenten Rede, ein ›unablässiges Sprechen‹, das auch die Rede über Tabus mit hervorbringt. Anlehnend an Foucault schreibt Johanna Dorer: »Die Macht des öffentlichen Diskurses ist somit nicht zu denken als eine Repressions-Macht oder Macht der Zensur, sondern vielmehr als eine Anreizungsmacht und Wissensmacht. [...] Die Auswirkung der Anreizungsmacht ist die stete Vermehrung der Produktion von Wahrheit« (Dorer 1999: 299). Der zunehmende Geständniszwang, der Zwang zum Sprechen über Intimes im Fernsehen, hat eine öffentliche und medienwissenschaftliche Debatte über mediale ›Tabubrüche‹ provoziert.

Ausgehend von einer Berücksichtigung steuernder Elemente auf sprachlicher und visueller Ebene hat Friederike Herrmann bezogen auf Bisexualität argumentiert, in Daily Talks würden keinesfalls die verschiedenen sexuellen Lebensentwürfe gleichberechtigt nebeneinander gestellt. Es würde weniger eine Auseinandersetzung über verschiedene Lebensweisen, Sexualitäten und Beziehungsformen präsentiert, noch verschiedene Normen verhandelt. In den Daily Talks würden vielmehr die Grenzen dessen markiert, was in toleranzpluralistischen Gesellschaften möglich sei (vgl. Herrmann 2002: 186ff). In der feministischen Medien- und Kommunikationswissenschaft wurde die Frage aufgeworfen, ob die neue Sichtbarkeit des Intimen und Privaten in Daily Talks als ein Zeichen der Stabilisierung oder aber der Destabilisierung der dominant heterosexuellen Geschlechterordnung anzusehen ist. Im Ergebnis zeigt sich, dass die zunehmenden Repräsentationen von persönlichen, intimen Erfahrungen und Verhaltensweisen in den Talkshows doch wieder nur binär vereindeutigte Geschlechterkonstruktionen verfestigen (vgl. u.a. Lalouschek 1999; Herrmann 2002; Tholen 2002; die Beiträge in Herrmann/Lünenborg 2001).

Elisabeth Klaus und Stephanie Lücke haben anhand von Doku Soaps und Reality Soaps die Themen und Inszenierungsstrategien des Reality-TV systematisiert (vgl. hierzu Klaus/Lücke 2003: 208ff)[42]. Sie beschäftigen sich dabei mit dem Zusammenspiel unterschiedlicher Ebenen der Bedeutungszuschreibung.

Personalisierung: Die Protagonisten und Protagonistinnen werden von ihrer persönlichen Seite aus dargestellt und es werden intime, private

42 Sie schließen hier u.a. an die Untersuchung von Bente und Fromm an (vgl. Bente/Fromm 1998). Diese nennen etwa Personalisierung, Authentizität, Intimisierung und Emotionalisierung als konstitutive Elemente des Affekt-Fernsehens (vgl. Bente/Fromm 1998: 614).

Details und Gefühle erörtert. Die Leute erzählen ›ihre eigene Geschichte‹, persönlich und gefühlsbetont, aus ihrer individuellen Sicht.

Emotionalisierung: Es werden melodramatische Situationen dargestellt (etwa das Schicksal eines krebskranken Mädchens im Krankenhaus). Unterstützend werden zur emotionalen Bindung Cliffhanger und schnelle Schnitte eingesetzt. Mit stilistischen Mitteln wie gefühlvoller oder spannungssteigernder Musik, Großaufnahmen oder häufigen Wiederholungen sollen Emotionen geweckt werden.

Intimisierung: Sie zeigen die Privatsphäre von Menschen, was früher noch im privaten Lebensbereich lag, wie persönliche Probleme, Schönheitsoperationen oder sexuelle Interessen, wird öffentlich thematisiert.

Stereotypisierung: Die Menschen werden nicht detailliert in Szene gesetzt, sondern überzeichnet. So wird beispielsweise bei der Inszenierung der Handlung und der Menschen auf bekannte Setzungen wie die ›Zicke‹, die ›Hexe‹, die ›Hausfrau‹ zurückgegriffen.

Dramatisierung: Die Dramaturgie sorgt für besonders spannungsgeladene Momente. Dramatik wird etwa durch spannungssteigernde Musik, den Einsatz von Handkameras, schnelle Schnitte oder überraschende Szenenwechsel erzeugt. So werden auch Streitgespräche und unterschiedliche Positionen gegeneinander gesetzt. Dramatische Elemente entstehen beispielsweise in der direkten verbalen Konfrontation von Figuren, die gegensätzliche Positionen vertreten. Dies ist keine Bewertungsvielfalt, sondern die sich widersprechenden Verhaltensweisen werden zum Zwecke der emotionalisierten Unterhaltung eingesetzt (vgl. auch Lalouschek 1999). Diese Inszenierungsstrategien können auch für ein genaueres Verständnis von Langzeitserien nützlich sein.

Sehen und Sichtbarkeit

Seinen Standpunkt zum Gezeigten offenbart das Fernsehen auch durch die jeweilige *Anordnung* der Dinge und Personen im Bild; durch die Art und Weise wie sie sich anblicken und angeblickt werden und vieles mehr. Um dies zu verdeutlichen, möchte ich eine *künstlerische* Auseinandersetzung mit Fernsehserien heranziehen. Julian Rosefeldt hat in seiner Videoinstallation »Global Soap« (1999-2000) die stereotype Einförmigkeit von rhetorischen Gesten und Mimiken von Figuren in Dauerserien sowie der Kameraführung erkennbar gemacht. Rosefeldt hat sich Aby Warburgs Bildatlas *Mnemosyne* als methodisches Instrumentarium nutzbar gemacht, um Dauerserien mehrerer Jahrzehnte aus verschiedenen Ländern unter kunstgeschichtlichen Aspekten zu systematisieren. Die von ihm berücksichtigten Serien haben 21 Goethe-Institute weltweit aufgezeichnet, und Rosefeldt zur Verfügung gestellt: Unter anderem umfasst

sein Bildmaterial Dauerserien aus Kolumbien und Kanada, Deutschland und Brasilien, China und Italien, Uruguay und Peru. In einer raumgreifenden Installation gibt er auf zahlreichen Fernsehgeräten Film-Stills zu sehen, auf denen ›Soap Stars‹ aus verschiedene Ländern betroffen die Hände vor dem Gesicht falten, oder ermahnend den Zeigefinger heben, oder die linke Hand auf die Brust legen (›Hand aufs Herz‹) (vgl. Abb. 1).



Abb. 1: Julian Rosefeldt: Zyklus Mnemories / Samples (1999-2000)

Was Rosefeldt in seiner Videoinstallation auf den Bildschirmen zeigt, ist eine globale Bildersprache der Dauerserie, die von der kulturellen Hegemonie der westlichen ikonographischen Tradition zeugt. Allerdings würde ich Niels Werber widersprechen, der meint, der Bilderatlas zeige, wie »Protagonisten aller Hautfarben und Nationalitäten, jeden Alters und Geschlechts [...] sich eine verbindliche Gestik und Mimik« (Werber 2001: 89) teilen. Die Gesten und Blicke der Figuren, die Bildsprache der Dauerserien, die Rosefeldt herausarbeitet, kommentiert deutlich die Konstruktion von Geschlecht durch Körpersprache. Zugleich lässt sich anhand des Bildatlas zeigen, wie die Figuren durch die Kameraarbeit und das Licht vergeschlechtlicht in Szene gesetzt werden. Besonders deutlich wird dies am Zyklus *Engel*, dem Zyklus *Madonna mit Kind* sowie den Zyklen *Pietà* und *Trost* (vgl. hierzu Rosefeldt 2001). Diese performativen Inszenierungen schließen an ikonographische Bildertraditionen an, insbesondere an christliche Bildmetaphoriken, wie Rosefelds Zyklus *Madonnen* eindrucksvoll zeigt (vgl. Abb. 2).

Es sind Bilder, die westliche, heteronormative Sehtraditionen bedienen: Die Art und Weise der Inszenierung der langen, fließenden

Haare, sowie Gestus, Licht und Kopfhaltung können in westlich-christliche Bildtraditionen der Marienverehrung gestellt werden. Das Licht fließt auf das Gesicht der Frauen, wodurch visuell ein Lichtkranz entsteht, der im Sinne christlicher Bildsymbolik auf Heiligen(schein)-darstellungen verweist.

Häufig werden diese weiblichen Figuren von Männern fixiert, während die weiblichen Figuren den Blick abwenden. Indem die Bilder diese ideologischen Aufladungen evozieren, geben sie zugleich vor, wie wir die Weiblichkeitsinszenierungen verstehen sollen. Den visuellen Repräsentationen liegen kollektive, vergeschlechtlichte Vorstellungen zugrunde, wie sie sich im westlichen Raum herausgebildet haben: Fantasien von Reinheit, Schönheit, Güte, Vollkommenheit und Nähe. In *Ein sprachloses Leitbild* hat Ingvild Birkhan auf die Funktion von Maria als a-historische Hülle hingewiesen, eine Hülle, die mit unterschiedlichen Bedeutungen aufgeladen werden kann (vgl. Birkhan 2001). Sie ist der Inbegriff von entmachteter Weiblichkeit (ohne dass dies benannt würde), die die heterosexuelle Matrix und die Geschlechterordnung sichert, ein ›sprachloses Leitbild‹ eben.



Abb. 2: Julian Rosefeldt: Madonnen (1999-2000)

Von wenigen personellen Ausnahmen abgesehen, bleibt ein großer Teil der deutschsprachigen Fernsehforschung (zur LINDENSTRASSE) gegenüber Fragen nach Visualität[43] sowie Sehen und Sichtbarkeit seltsam verschlossen. Mit der von mir vorgeschlagenen Perspektive auf das Ineinandergreifen von Aktivität und Struktur möchte ich den Blick auch darauf richten, wie das Fernsehen zu sehen gibt, denn »[j]ede Art des Zu-Sehen-Gebens[44] ist auch Deutung, Konstruktion von Bedeutung, zu welcher nicht zuletzt auch der Ort der Präsentation beiträgt« (Schade/Wenk 1995: 343). Für die Bedeutung der Fernsehbildästhetik stellen die Ausführungen von John Ellis – erstmals 1982 erschienen – noch immer einen wichtigen Bezugspunkt dar (vgl. Ellis 2002: 58ff). Sein Interesse gilt den spezifischen Darstellungs*formen* und *-weisen* des Fernsehens und ihren Effekten auf die Zuschauenden beziehungsweise auf das Zuschauen. Grundlegend für das Fernsehen sei zunächst, so Ellis, dass das Filmbild wesentlich kleiner als das Kinobild sei und das Medium zudem im häuslichen Rahmen rezipiert würde. »Das Regime des Sehens unterscheidet sich daher grundlegend vom Film: Die Konzentration des Zuschauers wird vom Fernsehen nicht im selben Maß gefördert. Den Zuschauer umgibt keine Dunkelheit, es gibt keine Anonymität unter den Zuschauern, kein großes Bild, keine Unbeweglichkeit des Zuschauers, keine gebannte Aufmerksamkeit. Fernsehen ist gewöhnlich nicht die einzige Sache, die sich gerade abspielt, manchmal noch nicht einmal die wichtigste. Man behandelt Fernsehen eher beiläufig als konzentriert. Es ist mehr so etwas wie die letzte Zuflucht (›Was gibt es denn heute Abend noch im Fernsehen‹) als ein besonderes Ereignis. Es erhält vom Betrachter ein geringeres Maß anhaltender Konzentration, aber dafür eine viel ausgedehntere Phase des Zuschauens und eine viel häufigere Nutzung als das Kino« (Ellis 2002: 59).[45]

Hieraus ergibt sich ein weitaus flüchtigeres Zuschauen, als wir es etwa aus dem Kino kennen. Viel stärker als etwa Kino-Bilder erzeugen Fernseh-Bilder einen Eindruck von Authentizität und Unmittelbarkeit (vgl. Ellis 2002: 63ff). Der Eindruck einer Unmittelbarkeit des Bildes liege unter anderem in der Vorstellung, dass es ›live‹ sei, was wir gerade

43 Vgl. aber zum Beispiel Kepplinger 1987; Frey 1999; Kappas/Müller 2006. In verschiedenen methodischen Einführungen in die Fernsehanalyse werden visuelle Aspekte ausführlich dargestellt, etwa Peach 1978; Hickethier 1996; Mikos 2003.

44 Zum Begriff des Zu-Sehen-Gebens vgl. Schade/Wenk 1995: 342ff.

45 Ähnlich beschreibt auch Hickethier das Dispositiv Fernsehen. Vgl. Hickethier 1996: 19f. Hier müsste einschränkend hinzugefügt werden, dass heute immer mehr Menschen über große Fernsehbildschirme verfügen und die Fernsehrezeption nicht per se im häuslichen Rahmen stattfindet (Public Viewing).

im Fernsehen sehen. Es vermittelt den Zuschauenden so einen bestimmten Eindruck von Nähe zu den dargestellten Ereignissen; – ein ›Hier und Jetzt‹ der Darstellung. Die ununterbrochene Präsenz (auch das bundesdeutsche TV ist seit Ende der 1980er Jahre rund um die Uhr auf Sendung), erzeuge ein Gefühl ständiger Gegenwärtigkeit[46]. Die US-amerikanische Serie 24, die in der BRD erstmals 2003 ausgestrahlt wurde, hat den Gegenwärtigkeitscharakter von Serien sozusagen überboten. Sie läuft in sogenannter ›Echtzeit‹. Das heißt, die erzählte Zeit ist identisch mit der Erzählzeit. 60 Minuten im Leben der Figuren in der Serie sind somit auch 60 Minuten der Zeit, die die Zuschauenden vor dem Fernsehgerät verbringen. Die LINDENSTRASSE hat diese Erzählweise in einer Folge aufgegriffen, noch bevor 24 im deutschsprachigen Raum ausgestrahlt wurde.[47] Es ist gerade so, als würde man den ›Lindensträßlern‹ live zusehen.

Das Gefühl von Gegenwärtigkeit, die häusliche Rezeption, das kleine Bild; all diese Merkmale fördern laut Ellis Überlegungen eine Form des Hinschauens, die sich grundlegend vom Voyeurismus des Kinos unterscheidet. Hierfür führt er eine Unterscheidung des Sehens in *glance*, dem flüchtigen Blick beim Fernsehens und dem *gaze*, dem gebannten Betrachten im Kino ein: »Das Regime des Sehens im Fernsehen ist weniger intensiv als im Kino: [...] Das gebannte Betrachten bedeutet eine konzentrierte Aktivität des Zuschauers beim Sehen, der flüchtige Blick beinhaltet, dass kein besonderer Aufwand in die Aktivität des Zuschauens investiert wird. Die Begriffe, mit denen gewöhnlich die Personen beschrieben werden, die den Fernsehbildschirm oder die Leinwand betrachten, weisen auf diesen Unterschied hin. Der Kinozuschauer ist ein *spectator*, also ein Betrachter, der von der Projektion gebannt, aber von ihrer Illusion getrennt ist. Menschen, die fernsehen, sind Zu-Schauer [*viewer*]« (Ellis 2002: 65f, Herv. im Orig.).

Auf das ›andere Sehen‹ der Fernsehzuschauenden – ein abgetretenes Sehen – hat auch Samuel Weber hingewiesen: »Ein Gemälde, einen Film, ja ein Foto *sieht* man – oder man schaut sie höchstens *an* –, doch

46 Ein wesentliches Moment, mit dem die Lindenstrasse eine Illusion von Gegenwärtigkeit herstellt, ist die Parallelität zwischen der fiktiven Zeit der Serie und der Zeit der Zusehenden (vgl. für die LINDENSTRASSE Liebnitz 1991; Prümm 1992; Mikos 1994a; Mikos 1995a; Geißendörfer 1995).

47 Während eine Folge inhaltlich sonst in den frühen Morgenstunden beginnt und am späten Abend endet, erzählt die Folge 909 lediglich knappe 30 Minuten im Leben der ›Lindensträßler‹: Wenn die Zusehenden zwischen 18.40 und 19.10 Uhr, die LINDENSTRASSE einschalteten, dann ist es auch 18.40 Uhr bei den Figuren in der Serie. Minute für Minute, insgesamt eine halbe Stunde lang, wird suggeriert, es passiere zur selben Zeit genau das, was auf dem Bildschirm zu sehen ist.

niemals *ihnen zu. Zu*geschaut wird sonst eher *Veranstaltungen,* ob diese sportlicher, militärischer oder theatralischer Art sind. Das ›zu‹ verrät, daß ein unüberbrückbarer Abstand den Blick vom Erblickten trennt« (Weber 1992: 84, Herv. im Orig.). Weber fragt nach der Paradoxie von Nähe und Ferne beim Fernsehen und stellt fest, das Fernsehen hebe aufgrund seines Gegenwärtigkeitscharakters und seines Authentizitätsanspruches wie kein anderes Medium den Abstand auf, es habe die Tendenz, Abstand an sich zu reduzieren. Mehr als andere Medien scheine es die Dinge näher zu bringen, andererseits scheint es uns zugleich unendlich fern zu bleiben (vgl. Weber 1994: 76). Weber bestimmt das Fernsehen als ein ›nahes Medium‹ bzw. das Fernsehen als Nahsehen, ein anderes Sehen, das sehr nah und zugleich sehr fern sei.

Obwohl Weber sich mehr auf ganz bestimmte Sendeformen bezieht, nämlich auf solche, die Ereignisse dokumentarisch übertragen,[48] lassen sich daraus Konsequenzen für die Beschaffenheit der Medialität des Fernsehens ableiten. Gewendet mit Marshall McLuhans bekannter Behauptung ›Das Medium ist die Botschaft‹ hieße dies, die Botschaft des Fernsehens ist es, uns bestimmte Dinge ›nahe zu bringen‹. Diese Intimität und Nähe der Medialität des Fernsehens wiederum hat Konsequenzen darauf, wie wir etwa eine Serie sehen: Aus der Ferne schauen wir in die Nähe, ganz nah betrachten wir die alltäglichen Verhaltensweisen unserer imaginären Nachbarn und Nachbarinnen. Diese mediale Raum- und Zeitwahrnehmung, die das televisuelle Sehen erzeugt, hat Susan Sontag in einem anderen Zusammenhang[49] als Tele-Intimität bezeichnet, das Anwesend-sein und zugleich Abwesend-sein auf dem jeweiligen Schauplatz (vgl. Sontag 2003).

Nun ist Tele-Intimität ein Effekt des Fernsehens, der von den Zuschauenden als solcher erkannt werden kann. Wie Publikumsstudien nahe legen, wird diese Rezeptionsposition besonders von langjährigen Fans der LINDENSTRASSE häufig eingenommen. Im Sprechen über die Inszeniertheit, dem Wissen um den Realitätseffekt und den Erzählstrukturen liegt das Vergnügen, die Lust an der Erkenntnis, das die Rezipierenden bei der Aneignung empfinden (vgl. Mikos 1994a; Vogelgesang 1995; Hepp 1998: 103ff; Dörner 2001: 158). In diesem Fall ändert sich die Aneignung der LINDENSTRASSE, »die Auseinandersetzung mit dem dargestellten Verhalten verschiebt sich zu einer mit den Verhältnissen der Darstellung« (Müller 1995: 91).

48 Das heißt, wenn Weber vom Fernsehen spricht, spricht er vom dokumentarischen Fernsehen, nicht von seinen narrativen Formen. Er skizziert das Fernsehen als ein Nachrichtenmedium oder ein dokumentarisches Medium.

49 Sontag spricht vom Anwesend-Sein auf dem ›Schlachtfeld‹.

Schauen und Angeschaut-Werden sind zwei Positionen, die in der feministischen Bilderwissenschaft und der feministischen Filmtheorie eine zentrale Rolle spielen. Denn jeder Blick ist von Machtbeziehungen geprägt. Bezogen auf Fragen der visuellen Subjektkonstitution hat Kaja Silverman die Geschichte der Medialität systematisch in ihre Überlegungen einbezogen und theoretisiert. In ihrem Text *Dem Blickregime begegnen* wendet sie sich gegen die Vorstellung, wir seien heutzutage stärker durch Bilder geprägt, als es Menschen zu früheren Zeiten waren. Sie setzt dieser Auffassung entgegen, es habe nie einen Zeitpunkt gegeben, zu dem das Gespiegelt-Werden nicht ein Teil der Subjektivität war: »Daß Subjektivität und Welt sich widerspiegeln, und darüber erst begründen, ist also kein Merkmal unserer Epoche. Epochenspezifisch sind die Bedingungen, zu denen das geschieht: Die Darstellungslogik, die unseren Blick auf die Objekte bestimmt und die Gestalt, die wir selbst annehmen, sowie der Wert, den ein inzwischen komplexer organisiertes visuelles Feld diesen Darstellungen beimißt« (Silverman 1997: 42).

Mit dem Begriff des kulturellen Bilderrepertoires [screen] beschreibt Silverman diese Darstellungslogiken als die Bandbreite kulturell verfügbarer Bilder, über die sich die Subjekte konstituieren und unterscheiden lassen (vgl. Silverman 1997: 42).[50] Unter dem kulturellen Bilderrepertoire versteht Silverman einen Vorrat an variablen Darstellungskonventionen, die den Bildproduzierenden wie Rezipierenden eingeschrieben sind. Sie legen fest, wie die Angehörigen einer Kultur sehen, welche Bedeutungen sie dem Sichtbaren geben (vgl. Silverman 1997: 58). Strukturiert und organisiert wird der Bildschirm, wie der screen auch noch genannt wird, durch das Blickregime. Den Begriff des Blickregimes haben Natascha Noack und Roger M. Buergel für den von Kaja Silverman gebrauchten Begriff des *gaze* (nach Lacans *le regard*) vorgeschlagen. Das Blickregime bezeichnet nicht das individuelle Blicken, sondern die historisch spezifische, strukturelle Dimension des Sehens/Betrachtens (vgl. ihre Übersetzung von Silverman 1997: 62). Nicht zuletzt unterscheidet Silverman den individuellen Blick [look] der Individuen. Der individuelle Blick ist auf das kulturelle Bilderrepertoire angewiesen und durch das Blickregime strukturiert, aber nicht durch diese determiniert (vgl. Engel 2002: 150). Kaja Silverman stellt die Frage, wie es dazu kommt, dass der individuelle Blick sich durch das Blickregime und das kulturelle Bilderrepertoire strukturieren lässt. Antke Engel hat dies konkret zusammengefasst: »Silverman erklärt dies über

50 »Er [der Bildschirm, T.M.] bestimmt einerseits, wie wir das Blickregime wahrnehmen, und andererseits, wie es uns wahrnimmt. Der Bildschirm vermittelt gleichfalls zwischen der Welt und unserem Blick auf sie: er strukturiert unsere Wahrnehmung« (Silverman 1997: 42).

den psychischen Mechanismus der Identifizierung, der der psychoanalytischen Erzählung folgend die Konstituierung des Subjekts, und zwar als eines Körper-Ichs, begründet. Demnach akzeptiert das Individuum *gaze* und *screen*, weil es nicht nur ein Blickendes ist, sondern auch erblickt wird und werden möchte. Um aber sozial sichtbar – und möglicherweise gar als Subjekt wahrgenommen – zu werden, muss eine/r sich a) identifikatorisch mit dem *screen* verbünden (d.h. im Archiv des kulturellen Materials ein Bild finden, von dem sie/er sich repräsentiert fühlt) und b) vom *gaze* in dieser Gestalt erfasst werden« (Engel 2002: 151, Herv. im Orig.). So kann gezeigt werden, wie die Subjektkonstitution im Feld des Visuellen zustande kommt: als notwendige Identifikation im kulturellen Bilderrepertoire und als Anrufung durch das Blickregime. Ein derartiges Verständnis von Sehen und Sichtbarkeit stellt auch grundlegende Herausforderungen an die Fernsehforschung: Es erlaubt zu betrachten, wie *verschiedene* strukturierende Momente visueller Repräsentation an der Konstruktion von gesellschaftlicher Normalität und Identität beteiligt sind. Ich möchte hieran anknüpfend die visuellen Inszenierungen der LINDENSTRASSE daraufhin untersuchen, ob sie auf hegemoniale Repräsentationen aufrechterhalten oder (radikal) in Frage stellen. Ich will dabei nicht den Umkehrschluss ziehen, im Sinne der Rede von der Übermacht der Bilder, sondern es geht um die jeweilige Beziehung von klanglichen und visuellen Inszenierungsstrategien.

Zum Ineinandergreifen von öffnenden und schließenden Kräften

Um die vorausgegangenen Ausführungen über die hegemoniale Kraft und Arbeitsweise des Fernsehens zu veranschaulichen und zu überprüfen, werde ich jetzt umschalten – von den Theorien und Befunden über die LINDENSTRASSE hin zu den Repräsentationen der Serie. Die schwulen und lesbischen Figuren in der LINDENSTRASSE lassen besonders deutlich die mediale Bedeutungsproduktion mit ihren Grenzziehungen, Brüchen und graduellen Verschiebungen erkennen, daher möchte ich diese nun zu meinen weiteren Überlegungen hinzuziehen. Im Folgenden sollen einige Aspekte der televisuellen Darstellung von lesbischen Frauen in der LINDENSTRASSE aufgegriffen werden. Im Sinne einer transdisziplinären Perspektive werde ich dabei an die Fernsehforschung, (feministische) Filmtheorie, feministische Theorie und Queer Studies sowie die Bekleidungsforschung anschließen.

Wie keine andere Serie provozierte die LINDENSTRASSE bereits früh mit dem Aufgreifen des Themas Homosexualität das öffentliche Interesse. Trotzdem wurde die Frage nach Repräsentationen von schwulen und lesbischen Figuren in der LINDENSTRASSE bisher weitgehend ignoriert. Gestreift wird das Thema in einigen Aufsätzen (vgl. Frey-Vor 1996: 203f; Jurschick 1999: 89f; Hauschild 2001: 165f), eine systematische Untersuchung wurde bisher allerdings nicht veröffentlicht.[51] In den über 20 Jahren, in denen die LINDENSTRASSE mittlerweile im Fernsehen läuft, haben sich die Grenzen des Sichtbaren und Sagbaren deutlich ausgedehnt. Höhepunkt war nach dem Coming-out von Carsten Flöter (Georg Uecker) auch der erste dargestellte Kuss zwischen zwei Männern in Folge 223 (11.3.1990). Trotz der langen Einführung einer schwulen Figur führte die Visualisierung eines ›schwulen Kusses‹ Anfang der 1990er Jahre zu zahllosen Protesten: Kirchenvertreter im WDR-Rundfunkrat sowie der damalige WDR-Fernsehdirektor Günter Struwe wollten Repräsentationen von Homosexualität einschränken lassen. Der WDR-Pressesprecher Michael Schmidt meinte seinerzeit: »Bei einer Sendezeit vor 19 Uhr, wo auch Kinder vor dem Bildschirm sitzen, soll die LINDENSTRASSE nicht zur Peep-Show werden« (Michael Schmidt, nach Hauschild 2001: 66). Laut DIE TAGESZEITUNG gab die WDR-Pressestelle zu bedenken, die Serie könne sich nicht völlig über die gesellschaftlichen Vorbehalte gegen Schwule hinwegsetzen, weshalb in Zukunft »mehr Fingerspitzengefühl bei Liebesszenen« (taz vom 06.08.90) gefordert sei.[52] Von Seiten des Publikums reichten die Reaktionen auf den Kuss laut Aussagen von Georg Uecker, dem Darsteller des Carsten Flöter, von schwulen ›Kiss-ins‹ vor der Fernsehanstalt bis hin zu Mord- und Bombendrohungen gegen den Sender und gegen ihn selbst (vgl. Uecker 2004: 29). Dagegen konnten die normalisierenden, gesellschaftlich integrierenden Geschichten um die Hochzeit zwischen zwei männlichen Figuren, oder deren Adoption eines Kindes, nicht erneut eine derartige Protestwelle auslösen.

Mit einer gewissen Rezeptionsverzögerung gab die LINDENSTRASSE im Jahr 1996 die erste lesbische Figur zu sehen. Sonia Besirsky (Nika von Altenstadt) gehört noch zur klassischen ikonographischen Tradition der pathologisierten Lesbe, die dem Wahnsinn, der Kriminalität und der

51 Eine erste und gekürzte Fassung dieses Unterkapitels ist unter dem Titel *Hopeful Signs? Repräsentationen lesbischer Frauen im TV* veröffentlicht (vgl. Maier 2006).

52 Ebenfalls laut taz-Bericht habe der Darsteller des Carsten Flöter – Georg Uecker – von einem Kussverbot berichtet, nachdem Kardinal Meißner bei WDR-Intendant Nowottny persönlich interveniert haben soll. Die WDR-Pressestelle dementierte diese Aussage jedoch (vgl. taz vom 06.08.90).

(Selbst-)Zerstörung nahe liegt.[53] Die drogenabhängige junge Frau nimmt zunächst erfolglos an einem Methadonprogramm teil und beginnt eine Liebesaffaire mit Tanja Schildknecht-Dressler (Sybille Waury), der Ehefrau ihres Arztes Dr. Dressler (Ludwig Haas). Als sich Tanja und Dressler trennen, lebt sie von dessen Unterhaltszahlungen, sie versucht eine Versicherung zu betrügen, erpresst Dressler und plant sogar einen Mord. Bei Sonia handelt es sich um eine aggressive und unangepasste Figur, die letztlich an einer Überdosis Morphium stirbt. Für sie gilt auch, was Mary Ann Doane für den ›Womens Film‹ beobachtet hat: Die Gefahr, die durch ihre Sexualität entsteht, wird entschärft, indem eine männliche Figur – in der LINDENSTRASSE Dr. Dressler – einen medizinischen Blick auf ihren Körper wirft (vgl. Mary Ann Doane, nach Liebrand 2004: 179). Diese Figur wurde, wie zu zeigen sein wird, durch Repräsentationen der ›reinen‹ lesbischen Frau abgelöst.

Somit hat die LINDENSTRASSE durchaus dazu beigetragen, *bestimmte* lesbische Lebensweisen aus dem Bereich des Unsichtbaren zu holen, um sie zu einem Teil des öffentlichen Diskurses zu machen. Ich habe hierfür bereits oben mehrere genrebedingte Gründe angeführt, ein weiterer Grund ist sicherlich, dass auch das Fernsehen lesbische Frauen und schwule Männer immer mehr als kaufkräftige Konsumentinnen und Konsumenten entdeckt. Sicherlich lässt sich die breitere Sichtbarmachung auch als Erfolg feministischer, lesbischer, queerer Politiken werten, die eine gesellschaftliche Annerkennung lesbischer (aber auch schwuler, transsexueller, transgender, bisexueller) Lebensweisen beanspruchen. Mittlerweile ist eine größere Gesprächigkeit über Lesbischsein in öffentlichen Diskursen zu verzeichnen, und so greift auch nahezu jede bundesdeutsche TV-Serie lesbische wie auch schwule Lebens- und Beziehungsformen auf. Die politische Forderung nach Sichtbarkeit scheint also erfüllt, und manche Forscherinnen und Forscher stellen optimistisch fest, solche durchaus positiv konnotierten Repräsentationen könnten als Angriff auf die heteronormative Geschlechterordnung gelesen werden. Joachim Hauschild stellt mit Bezug auf die schwulen Figuren der LINDENSTRASSE zuversichtlich fest: »Von allen untersuchten Sendungen spiegelt die ›Lindenstraße‹ homosexuelle Lebenswirklichkeit in all ihren Facetten am realistischsten[54] wider« (Hauschild 2001: 66).

Meine eigene Position zu den lesbischen Figuren in der LINDENSTRASSE ist durchaus als ambivalent zu beschreiben. Einerseits ent-

53 Die Figurenbeschreibung folgt Huth 1998: 29. Zur Figur der pathologisierten Lesbe mit Bezug auf den narrativen Film siehe Harding 1996; Hamer 1996; de Lauretis 2000.

54 Den zugrundeliegenden Realitätsbegriff habe ich oben bereits problematisiert.

sprechen sie meinem Wunsch danach, verschiedene Konstellationen von Geschlecht, Begehren und Sexualität im Fernsehen zu sehen, andererseits stellt sich mir die Frage, ob in der Serie Differenzen in irgendeiner Form miteinander bestehen können, ohne dass damit neue Grenzziehungen und Ausschlüsse einhergehen. Wie auch die oben erwähnten zahllosen Proteste aufgrund des Kusses zwischen zwei Männern zeigen, verhandeln solche Repräsentationen durchaus die Grenzen des dominanten kulturellen Bilderrepertoires. Ich habe weiter oben die Forderung gestellt, eine kritische Forschung solle derlei Brüche und Widersprüche im medialen Konstruktionsprozess von Geschlecht und Sexualität in den Blick nehmen. Gleichwohl stellt sich die Frage, welche Bedingungen und Effekte diese neue Sichtbarkeit hat. Anders gefragt: Lässt die neue Sichtbarkeit nur »neue Undurchsichtigkeit« (Butler 1996: 19) entstehen? Werden lesbische Repräsentationen in der LINDENSTRASSE ›vereinnahmt‹, in dem Sinne, dass über bestimmte Erzählstrategien und Darstellungsformen die heteronormative Zweigeschlechtlichkeit stabilisiert wird? Folglich kann es nicht nur um die Frage gehen, welchen Bildern das Fernsehen zu Sichtbarkeit verhilft, und welche es unsichtbar macht. Vielmehr gilt es zu analysieren, mit welchen spezifischen Darstellungsformen und Erzählstrategien das Fernsehen an der Konstruktion von Geschlecht und Sexualität beteiligt ist.

Zu bezweifeln ist, dass lediglich das Sichtbar-sein von schwulen und lesbischen Beziehungsformen das zweigeschlechtliche und heterosexuelle System anzufechten vermag. Im Bereich feministischer Filmstudien finden sich Beispiele, die zeigen, dass ein Aufbrechen der Heteronormativität nicht zwangsläufig von jenen Filmen zu erwarten ist, die eindeutige Geschlechterzuweisungen zu umgehen suchen. Butler, Preschl, de Lauretis und andere haben verdeutlicht, wie etwa klassische Crossdressing-Filme oder lesbische Repräsentationen trotz gewisser Irritationen die herrschenden Annahmen über die heteronormative Zweigeschlechtlichkeit doch wieder nur bestärken (vgl. z.B. Butler 1995: 163ff; Preschl 1995; de Lauretis 2000). Am Beispiel von *drag*-Darstellungen hat Judith Butler ausgeführt, dass nicht allein die Vervielfachung von *drag*-Darstellungen subversiv sei (vgl. Butler 1995: 169). Sie stellt daher die Frage, »ob das Parodieren der herrschenden Normen ausreicht, um sie zu ersetzen; ja, im Grunde genommen kommt die Frage auf, ob die Entnaturalisierung des sozialen Geschlechts nicht möglicherweise gerade das Vehikel für eine erneute Festigung hegemonialer Normen sein kann« (Butler 1995: 169). Butler verweist damit darauf, dass die mediale Darstellung von *drag* nicht a priori das heteronormative System der Zweigeschlechtlichkeit in Frage stelle. Solche Inszenierungen können sowohl im Dienst der Entnaturalisierung von heterosexuellen Geschlechternormen

stehen als auch gewohnte Denkmuster und Vorstellungen reproduzieren (vgl. Butler 1995: 169f).[55] Ähnlich sieht es auch Johanna Dorer bezogen auf das Fernsehen: »Trotz einer gewissen Differenzierung von medial vermittelten Männlichkeits- und Weiblichkeitsbildern kommt es zu keinem Aufbrechen des Diskurses der Zweigeschlechtlichkeit. Die ›heterosexuelle Matrix‹ liegt der Medienproduktion quasi als normative Vorgabe zugrunde. Obwohl Medien selektieren, werten und bewerten, stützen sie primär gesellschaftliche Diskurse ab und sind nur eingeschränkt an der Konstruktion von Gegendiskursen beteiligt. Dennoch gibt es in den Medien sehr wohl auch Diskurse, die die Vielfalt von Geschlecht und Queerness einfangen, diese bleiben aber minoritär oder werden als das Andere der Norm verworfen, sodass Medien primär die gesellschaftlich dominanten Geschlechterrepräsentationen zur Verfügung stellen. Medien erzeugen damit Sichtweisen von Geschlecht, die vor allem disziplinierend und kontrollierend und in weitaus geringerem Umfang widerständig oder subversiv sind« (Dorer 2002b: 55).

An solche Überlegungen anschließend möchte ich einige Strategien nachzeichnen, mit denen die LINDENSTRASSE daran beteiligt ist, die rigide Zweigeschlechtlichkeit und Heteronormativität zu reproduzieren und zu verändern. In diesem Zusammenhang hat Antke Engel vorgeschlagen, die zunehmende toleranzpluralistische Integration von lesbischen Repräsentationen hinsichtlich ihrer normalisierenden, hierarchisierenden Bewegung zu erfassen (vgl. Engel 2002: 25, 66ff und 194ff). Sie knüpft hier an Foucaults Begriff der Gouvernementalität an. Mit dem Gouvernementalitätstheorem versucht er in Erfahrung zu bringen, wie Herrschaftsformen und Subjektivierungsweisen zusammenwirken (vgl. Foucault 2000b). Die liberale Gouvernementalität, wie sie Foucault beschreibt, arbeitet nicht einfach mit Verboten, sondern sie reizt das Begehren an. Sie versucht, die Individuen zu einem bestimmten Handeln zu bewegen, insofern sie die Normen leben und verkörpern sollen. In diesem Zusammenhang ist der Begriff der Normalisierung wichtig, da nicht mehr das Gesetz, sondern die Norm einen Zusammenhang zwi-

55 Wie Butler ausführt, haftet dem Film PARIS IS BURNING über Drag-Bälle in New York etwas Ambivalentes an. Bezogen auf die Geschlechter- und Begehrensrepräsentationen »dokumentiert *Paris is Burning* weder einen wirkungsvollen Aufstand noch eine schmerzliche, erneute Unterordnung, sondern eine stabile Koexistenz von beidem. Der Film bezeugt die schmerzlichen Freuden des Erotisierens und Nachahmens eben der Normen, die ihre Macht ausüben, indem sie gerade die umkehrenden Inbesitznahmen von vornherein ausschließen, die die *children* [die Performenden, T.M.] trotz allem durchführen« (Butler 1995: 184, Herv. im Orig.). In Butlers Lesart bringt der Film sowohl die herrschenden Normen ins Wanken, wie er diese gleichzeitig reproduziert.

schen Herrschaftstechniken und den Techniken des Selbst herstellt (vgl. Foucault 1998: 171ff).

Engel betont in diesem Zusammenhang eine Herangehensweise, die sich sowohl den rigiden Ausschließungsstrategien wie den flexiblen Normalisierungsstrategien in ihrer Gleichzeitigkeit und Unterschiedlichkeit zuwendet. Auf diese Weise lassen sich flexibilisierte, ausdifferenzierte kulturelle Repräsentationen in ihrem jeweiligen historischen Kontext danach beurteilen, ob sie Hierarchisierungen und Normalisierungen herstellen, verstärken, um- oder abbauen (vgl. Engel 2002: 204ff). Ich möchte diese Überlegungen am Beispiel der lesbischen Figuren in der LINDENSTRASSE explizieren, wobei ich mich auf einige signifikante Motive und Inszenierungen (vermodete, textile, vestimentäre) beziehe.

Modische Markierungen

Im Folgenden möchte ich die hegemonialen Zuschreibungen mit ihren Beharrungskräften, Brüchen und partiellen Verschiebungen sichtbar machen, die mit den Inszenierungen von lesbischen Frauen im Fernsehen einhergehen. Eine Besonderheit der LINDENSTRASSE liegt darin, gesellschaftspolitische Themen beispielhaft anhand einer oder mehrerer Figuren zu thematisieren, denn in der Serie wird mitnichten nur die ›heile Welt‹ gezeigt, wie etwa in der im selben Zeitraum entstandenen bundesdeutschen Serie SCHWARZWALDKLINIK (1985-1989). Die LINDENSTRASSE will auch die ›Schattenseiten‹ des alltäglichen Lebens vorführen. Demgemäß werden auch alltagsnahe Themen inszeniert, die über die Bereiche von Liebe, Beziehungs- und Familienproblemen hinausgehen. Damit ist die LINDENSTRASSE zweifelsohne für sehr viele Themen offen. Besonders solche Themen zu sozialen und politischen Zeitaspekten, die gerade die bundesdeutsche Öffentlichkeit beschäftigen, werden in die LINDENSTRASSE integriert (vgl. hierzu Cieslik 1991; Frey-Vor 1996: 175ff).

Mit Blick auf die als schwul charakterisierten Figuren ist auffällig, wie diese aus ihrer persönlichen Sicht immer wieder gesellschaftspolitische Themen verbal aufgreifen oder ausspielen. So durfte Carsten Flöter bereits zum zweiten Mal einen Mann heiraten, mit seinen Freunden den 20. Jahrestag der Abschaffung des §175 feiern oder ein HIV-positives Kind adoptieren. Statt diese partiellen Annerkennungs- und Integrationsforderungen zu problematisieren, möchte ich die Aussagemuster, in denen sich private Themen mit explizit öffentlichen Aspekten verschränken, mit den Geschichten über lesbische Frauen in Beziehung setzen. Denn deren persönliche Erfahrungen bleiben, dem klassischen Erzählmuster von Langzeitserien entsprechend, auf Be-

ziehungsformen und -krisen oder auf die Reaktionen anderer Figuren bezogen. Anders als die schwulen Figuren werden sie auf narrativer Ebene von allem befreit, was öffentliche oder politische Dimensionen betrifft. Was nicht bedeuten soll, Repräsentationen des Privaten könnten keine politischen Interventionen sein. Doch dazu später.

Zunächst geht es mir darum, dass die Bedingung der Möglichkeit einer positiven Setzung an ganz bestimmte Darstellungskonventionen geknüpft zu sein scheint: Die lesbischen Charaktere der LINDENSTRASSE scheinen darauf abonniert zu sein, explizit politische Themen zu vermeiden. Sicherlich sind derlei visuelle und narrative Repräsentationen nicht strategisch geplant, ganz im Gegenteil. Von einem liberalen Standpunkt aus werden die kulturellen Sinnproduzierenden der LINDENSTRASSE etwas Gutes für die gesellschaftliche Integration von Lesben tun wollen.[56] Dies ändert jedoch nichts daran, dass die lesbischen Repräsentationen etwas vergessen machen. »Die Folie für das tolerante Hier und Jetzt liefert ein verklemmtes ›Vorgestern‹, das nicht zuletzt auf die Anfänge der Frauen- und Lesbenbewegung zielt. [...] Von Politik, Feminismus und ähnlichen hässlichen Dingen haben sie [die lesbischen Figuren in Serien, T.M.] nie etwas gewusst« (Jurschick 1999: 89 und 90).

Es scheint, als seien die ›Serien-Lesben‹ heute gesellschaftlich angepasst, unauffällig und ihrer Geschichte beraubt, so dass Jurschick zu Recht die Frage stellt, »ob die erreichte Sichtbarkeit nicht längst in eine neue Unsichtbarkeit umgeschlagen ist« (Jurschick 1999: 90). Um den Preis der Entpolitisierung und Normalisierung werde alles Radikale und Anstößige im Fernsehen ›geschluckt‹: »Nicht durch ›Ausgrenzung‹, sondern im Gegenteil durch Integration« (Jurschick 1999: 91). Ähnlich argumentiert auch O'Sullivan, die meint, als Bedingung für einen ›Lesben-Boom‹ in der populären Kultur hätte die lesbische Frau zunächst vom Image der ›männerhassenden Polit-Lesbe‹ befreit werden müssen (vgl. O'Sullivan 1996). Anhand britischer, amerikanischer und australischer Hochglanzmagazine zeigt die Autorin, wie sich dieser Prozess auch über non-verbale Ausdrucksmittel vollzogen hat: Dem Stereotyp der schlecht gekleideten lesbischen Frau im ›Schlabber-Look‹, die mit einer schwierigen, radikalen Politik in Verbindung gebracht wird, wurde die mit der Mode gehende, schicke und fortschrittliche Lesbe ohne politische Bedeutung entgegengesetzt. Obwohl ich diesen Erklärungen zustimme, halte ich es dennoch für verkürzt, die Darstellungen lesbischer Frauen lediglich als ein der politischen Sphäre entzogenes Konsumprodukt zu beschreiben.

56 Ähnlich wie es Stuart Hall in seiner Auseinandersetzung mit dem unbewussten Rassismus im Fernsehen im Hinblick auf rassisierte Subjektpositionen vermerkt hat (vgl. Hall 1989b: 157).

Hier steht mehr in Frage als eine radikale feministische Politik. Was neben den Entpolitisierungstendenzen verhandelt wird, ist die geschlechtliche Dimension lesbischer Repräsentationen. Ich möchte im Folgenden den Hinweis O'Sullivans auf die Bedeutung der Mode/ Kleidung aufgreifen, sie jedoch stärker in ihrem Bezug zu Geschlecht, Begehren und Sexualität thematisieren. Für diesen Zusammenhang knüpfe ich an neuere feministische und queere Theorien an, die eine Kongruenz zwischen Sexualität, Begehren und Geschlecht bezweifeln (vgl. z.B. Butler 1995; Engel 2002). Bezogen auf die Analyse der vestimentären Inszenierungen verdanke ich der Studie *›got the look!‹ – Wissenschaft und ihr Outfit* von Stefanie Stegmann inspirierende Anstöße (vgl. Stegmann 2005).

Unbeschreiblich weiblich

»Ich stelle mir ein Elternpaar vor, das entdeckt, daß seine Tochter lesbisch ist. Wenn die bei uns Tanja sehen, dann bemerken diese Eltern zumindest, wie *ästhetisch* lesbische Liebe aussehen kann« (Hans W. Geißendörfer 1997).

Wie bereits erwähnt, versucht die LINDENSTRASSE über sozio-kulturelle Darstellungsstrategien die Figur der lesbischen Frau attraktiv und begehrenswert erscheinen zu lassen. Neben dem vergeschlechtlichten Körper, so meine Annahme, kommt hierbei vor allem dem Bereich Mode[57] eine wichtige Bedeutung zu. Bei ihren Figurenkonstruktionen versucht die Serie zunächst einmal die Illusion zu schaffen, wir hätten es mit realistischen Charakteren zu tun, die genau so oder zumindest ganz ähnlich in unserer Nachbarschaft existieren könnten. Vereinheitlichend sind jedoch alle lesbischen (oder bisexuellen) Figuren der LINDENSTRASSE gut aussehende, junge und begehrenswerte Frauen, ihre Körper der westlichen weiblichen Schönheitsnorm entsprechend jung, schlank und weiß. Gesicht und Körper sind sorgfältig gestylt und geschminkt, die langen Haare glänzend und gepflegt. Es handelt sich um keine stereotypen Hollywoodschönheiten, sondern sie repräsentieren ›ganz normale‹ attraktive, junge, flexible, moderne Großstadtfrauen. Diese Markierungspraxis findet nicht ausschließlich über den weiblichen Körper, sondern auch über seine Einkleidungen statt.[58] Tatsächlich ist Mode allerdings

57 Mode ist nicht ohne Bekleidung zu denken, dennoch bezeichnet Mode nicht nur den Textil- und Bekleidungsbereich, sondern referiert auf kulturelle Praktiken, Formen und Einstellungen einer Zeit. So gibt es Modegetränke, -sportarten, -ausdrücke, -strände, auch Einstellungen und Handlungen können modisch sein (vgl. Ellwanger 1992: 165; Stegmann 2005: 181f).

58 Einkleidungen werden in der Fernsehforschung nur in seltenen Fällen berücksichtigt (z.B. Schneider 1995: 155ff), von Seiten der Produzenten wird den Einkleidungen der Schauspielerinnen und Schauspieler dagegen viel

nur ein vordergründiges Mittel, mit dem Weiblichkeit signifiziert wird, denn über modische weibliche Kleidung werden die lesbischen Figuren in klassischer Weise als weiblich konstruiert (vgl. Abb. 3).

Heute scheint allein die intensive Beschäftigung mit Bekleidung auf ›natürliche‹ Art und Weise mit Weiblichkeit assoziiert zu sein (vgl. Ellwanger 1991: 92). Es ist interessant, wie das Frauen zugeschriebene Interesse, ihre Körper modisch zu bekleiden, bei den lesbischen Charakteren der LINDENSTRASSE besonders offensichtlich dargestellt wird. Sie tragen lange, durchgehende Kleider, dazu hohe Schuhe, weit ausgeschnittene Dekolletés, helle oder bunte Farben und fließende Stoffe. Solche vermodeten Bekleidungsstücke hat die Textilwissenschaftlerin Karen Ellwanger als klassische Versatzstücke weiblicher Kleidung der Moderne beschrieben (vgl. Ellwanger 1999: 15f). Diese Kleidungsstücke sind nicht nur weiblich konnotiert, sondern auch daran beteiligt, Geschlecht visuell herzustellen (vgl. Ellwanger 1999: 9).



Abb. 3: Franziska, Tanja, Urszula und Suzanne in der WG-Küche (Folge 969)

Über den Aspekt der Kleidung hinaus findet die Zuschreibung von Weiblichkeit über die modenahe räumliche Umgebung statt. Häufig agieren und arbeiten die lesbischen Figuren in Kontexten, die dem Bereich Mode zuzuordnen sind: Tanja Schildknecht arbeitet im Friseursalon, einem der Handlungsorte der LINDENSTRASSE. An diesem Ort, der nicht nur auf

Aufmerksamkeit gewidmet, wie Ang bezogen auf Dallas anmerkt (vgl. Ang 1986: 69).

Mode verweist, sondern zugleich feminisiert ist, entsteht sowohl eine kurze Affäre mit ihrer attraktiven Chefin Urszula Winicki (Anna Nowak), als auch die Liebesbeziehung mit der Modedesign-Studentin Franziska Brenner (Ines Lutz). Entsprechend meiner bisherigen Ausführungen haben diese Figuren einen der weiblichen Schönheitsnorm entsprechenden Körper, sie sind jung und dem Zeitgeschmack entsprechend gekleidet.

Da das häusliche Medium Fernsehen zudem stark auf den Klang angewiesen ist, um die Aufmerksamkeit der Zuschauenden zu steuern, werden auch über verbale Setzungen geschlechtliche Differenzierungen vorgenommen. Zum Beispiel ein permanentes Reden über Mode, das sich sowohl auf Bereiche der Produktion wie der Konsumtion bezieht. In den Gesprächssituationen geht es um Praktiken des Konsums, Lehre und Ausbildung im Modesektor, über Design, oder über Modemedien und Kosmetik. Besonders wenn die LINDENSTRASSE die erotisch-emotionale Beziehung zwischen zwei weiblichen Figuren ins Zentrum rückt, geht es außergewöhnlich oft um Modethemen.



Abb. 4: Urszula, Tanja und Suzanne im Friseursalon (Folge 970)

Dies ist besonders auffällig, da auf narrativer, klanglicher und visueller Ebene verschiedene Darstellungsformen kombiniert werden, die sich ergänzen und verstärken. Wie viele Zeichen des Modischen der Text enthält, wie sich die Diskurse über Mode durchkreuzen und stabilisieren, möchte ich kurz anhand der Figur Suzanne Richter (Susanne Evers) in der Folge *Ahnungslos verliebt* (Folge 970, 04.07.2004) verdeutlichen. In

dem Erzählstrang gesteht sich Suzanne ein, was wir als Zuschauende längst wissen: Sie hat sich tatsächlich in die offen lesbisch lebende Tanja verliebt, deren enge Beziehung mit Franziska selbstverständlich monogam und langfristig ist. In jeder Szene des Erzählstrangs wird lang und breit über verschiedene Aspekte von Mode gesprochen: Über Suzannes neues buntes Outfit, über ihren Einkaufsbummel, bei dem Tanja ihr mehr Mut zur Farbe geraten hat, über das gemeinsame Projekt der beiden, ein Buch ›Styling ohne Chemie‹ über Naturkosmetika.

Die narrativen Strategien finden auch hier ihre visuelle Entsprechung: Suzanne trägt in dieser Folge ein langes, durchgehendes Kleid mit tiefem, runden Halsausschnitt. Es ist eng geschnitten und hat ein florales Muster in verschiedenen Rot- und Rosatönen. Darüber trägt sie eine geöffnete, pastellfarbene Bluse. Passend dazu sind ihre Lippen rot geschminkt – exakt jene Kleidungsformen also, die Karen Ellwanger als Inszenierung expliziter Weiblichkeit bezeichnet hat (vgl. Ellwanger 1999: 15f). Zudem begegnen wir den Figuren an einem Ort, dem geschlechtliche Differenz eingeschrieben ist: dem Friseursalon (vgl. Abb. 4).

Suzannes Hinwendung zu Mode verläuft parallel zu jenem Prozess, sich zum ersten Mal in eine Frau zu verlieben. Wie Barthes festgestellt hat, wird über weiblich konnotierte Mode immer auch Zeitlichkeit bzw. Vergänglichkeit hergestellt, indem sie einen Mord an ihrer eigenen Vergangenheit begeht: »Sobald das Signifikat *Mode* auf einen Signifikanten (irgendein Kleidungsstück) trifft, wird dieses Zeichen zur Mode des Jahres. Aber eben damit stemmt sie sich auch dogmatisch der Mode des letzten Jahres entgegen, das heißt: ihrer eigenen Vergangenheit. [...] In jener absoluten, dogmatischen, rachsüchtigen Gegenwart, in der die Mode spricht, verfügt das rhetorische System über Gründe, die die Mode wieder an eine weniger starre, langfristigere Zeit zu binden scheint – Gründe, die höflich oder bedauernd über den Mord hinwegsehen lassen, den die Mode an ihrer eigenen Vergangenheit begeht; als vernähme sie von fern jene besitzergreifende Stimme des toten Jahres, die zu ihr sagt: *Gestern war ich, was du bist; morgen wirst du sein, was ich bin*« (Barthes 1985: 279, Herv. im Orig.). Daran anschließend verläuft in der genannten Folge der LINDENSTRASSE die Konstruktion eines Morgen bzw. einer Zukunft durch neue Looks der Mode parallel zu der Konstruktion einer modernen Lesbe.

Alte Bilder in neuem Gewand

Meine Argumentation zielt nicht darauf ab, an Mode interessierte Frauen zu objektivieren oder eine feministische Norm zu artikulieren, die besagt, weibliche Mode und besonders Modekonsum sei immer schon affirmativ. Es geht mir auch nicht darum, feministische, lesbische Politiken zu homogenisieren, wie es etwa O'Sullivan und Jurschick tun, wenn sie sich implizit auf klassische feministische Identitätspolitiken beziehen[59] und eine Norm von der ›guten‹, weil politisch aktiven Lesbe artikulieren. Wichtig ist mir, wie hier über vermodete Aussagesysteme eine neue Grenze gezogen wird, eine Grenze, die entlang möglicher und unmöglicher lesbischer Körper und Verhaltensweisen gezogen wird. Über die andauernde Nähe zum Bereich Mode werden die lesbischen Figuren in der LINDENSTRASSE von allem befreit, was männlich konnotiert ist, eine sichtbare Position erhält ausschließlich die ästhetisierte lesbische Frau.

Den normalisierenden Darstellungsstrategien der LINDENSTRASSE haftet hier etwas Ambivalentes an: Indem Lesbisch-›Sein‹ ausschließlich als ›reine Weiblichkeit‹ sichtbar wird, zieht die Serie eine Grenze und übt Definitionsmacht aus. Die LINDENSTRASSE reproduziert klassische heteronormative Vorstellungen über lesbische Beziehungen: ›Richtige‹ lesbische Frauen werden eindeutig als weiblich definiert, ihr Begehren richtet sich ausschließlich auf ästhetisierte Frauen. Insofern werden bestimmte lesbische Repräsentationen ›vereinnahmt‹, um klassische Vorstellungen von Weiblichkeit zu reproduzieren, womit sie doch wieder die bestehende rigide, binäre Geschlechterordnung stabilisieren. Zugleich hat die Serie die abgenutzten Zuschreibungen der negativ dargestellten und immer noch beharrlich anzutreffenden Inszenierung der klassischen, negativen Figur der maskulinen Lesbe umgearbeitet. Deren unmögliches männliches Begehren – darauf hat etwa Teresa de Lauretis anhand des narrativen Kinos hingewiesen – wird im narrativen Kino entweder pathologisiert oder bleibt auf andere Weise tragisch unerfüllt (vgl. de Lauretis 2000). De Lauretis folgend wird die pathetische Figur der phallischen Lesbe für den Versuch bestraft, das männliche Recht auf ein aktives Begehren anzunehmen –, indem die Normen der Männlichkeit an einen weiblichen Geschlechterkörper geknüpft, lediglich als deviant,

59 Wer ›die Einheit der Frauen‹ beschwört, konstruiert eine Solidargemeinschaft der Identität, schreibt Butler (vgl. Butler 1991: 22). Die Identitätslogik unterdrückt die Unterschiede zwischen denen, die beispielsweise als ›die Frauen‹ bezeichnet werden. Dieser Kritikpunkt bezieht sich damit auf das zugrunde gelegte Konzept der Identität, welches als stabil und einheitlich gedacht wird. Zur Problematik und Kritik an ›den Frauen‹ als Subjekt des Feminismus vgl. Butler 1991.

kriminell oder krankhaft konstruiert werden. Lesbisch›-sein‹ ist in dieser Logik, so Judith Butler, »eine Kopie, eine Imitation, ein abgeleitetes Beispiel, ein Schatten des Realen. Die Zwangsheterosexualität setzt sich selbst als das Original, das Wahre, das Authentische. Die Norm, die das Reale bestimmt, impliziert, Lesbisch-›Sein‹ sei immer eine Art Nachahmung, ein vergeblicher Versuch [...], der immer und in jedem Fall fehlschlagen wird« (Butler 1996: 25). Butler und andere haben argumentiert, diese homophobe Denkfigur reproduziere die heterosexuelle Matrix, weil aktives sexuelles Begehren immer nur zwischen einer weiblichen Identität und einer männlichen Identität gedacht wird (vgl. auch Engel 2002: 165f).

Es stellt sich für die Rezeptionsseite die Frage, was die maskuline Lesbe bezeichnet, dass es ihres Ausschlusses aus der Repräsentation oder ihrer narrativen Bestrafung bedarf. Oder anders formuliert: Weshalb werden die normalisierten Darstellungen von lesbischen Frauen in Serien von allem befreit, was mit Männlichkeit konnotiert ist? Eine Erklärung liefert Judith Butler mit ihrem lacan'schen Konzept der Identifizierung, mit dem sie die Herstellung der heteronormativen Zweigeschlechtlichkeit zu erklären sucht (vgl. Butler 1995: 131ff). Nach Butler ist die phallische Lesbe eine jener Figuren ›des Anderen‹, über deren Verwerfung die Subjekte, eben auch in der Auseinandersetzung mit medialen Repräsentationen, eine vereindeutigte, heterosexuelle Identität einnehmen. Denn die Annahme einer vereindeutigten Geschlechterzugehörigkeit erfolge über die Logik der Verwerfung der Homosexualität. Bei Frauen bzw. Mädchen ist es die Angst vor dem »monströsen Aufstieg zum Phallizismus« (Butler 1995: 143), die Drohung vor dem Verlust von Weiblichkeit, die zur Annahme von weiblichen Attributen motiviere. Die phallische Lesbe fungiere als eine jener »Höllenfiguren« (Butler 1995: 143) für die drohende Strafe, mit der die Annahme der binären, heterosexuellen Geschlechterzugehörigkeit durchgesetzt werde. Der verweiblichte Schwule ist eine weitere Figur für diese Geschlechterbestrafung, die den Mann bzw. den Jungen mit dem Abstieg in Weiblichkeit und Verächtlichkeit bedroht (vgl. Butler 1995: 143).

Um diese vermännlichte Höllenfigur bei den Zuschauenden nicht aufzurufen, werden die lesbischen Repräsentationen der LINDENSTRASSE als eindeutig weiblich markiert. Aber haben sie dadurch die Figur der phallischen Lesbe auch ins Wanken gebracht? Nach Butler ist diese heterosexistische Figur ein Gespenst, eine implizite, nicht artikulierte, aber als Umriss höchst wirkungsmächtige Schreckfigur verwerflicher Homosexualität (vgl. Engel 2002: 167). Indem die Serie über die feminisierenden Setzungen alles tut, um das Bild der phallischen Lesbe zu neutralisieren, ruft sie es gleichzeitig als Gespenst immer wieder auf.

Mittels dieser Erzählung wird auf der syntagmatischen Bedeutungsebene eine fortschrittliche, moderne Lesbe konstruiert. Auf der paradigmatischen Ebene ist die phallische Frau aber nach wie vor wirkmächtig. D.h., die Zuschauenden vergleichen, ob bewusst oder unbewusst, die mit der Mode gehende lesbische Figur mit der negativen Figur der phallischen Lesbe. Letztere bleibt als jene implizite Höllenfigur wirksam, über deren Verwerfung sich die normative Heterosexualität konstituiert.

Stellt nun die Figur der ästhetisierten Lesbe, deren Begehren sich ausschließlich auf weibliche Frauen richtet, die Heteronormativität in Frage? Wie etwa Biddy Martin betont, wird das sexuelle Begehren solcher Figuren, bei denen lesbische Beziehungen immer an zwei eindeutig weibliche Körper geknüpft werden, gewissermaßen gelöscht (vgl. Martin 1996: 48f).[60] So ist auch in der LINDENSTRASSE das sexuelle Begehren dieser Figuren eher hintergründig, die Erzählung kreist stärker um soziale Angelegenheiten. Untereinander entwickeln die Figuren kein aktives sexuelles Begehren, ihnen scheint, um Engels Formulierung aufzunehmen, »der Schritt von kuscheliger Symbiose zum ausgereiften genitalen Sex nicht gelungen« (Engel 2002: 166). Die Figuren verbleiben in einer heteronormativen Logik, die aktives sexuelles Begehren immer nur zwischen einer weiblichen Identität und einer männlichen Identität denken kann. Sie bezeichnen demnach jene angebliche Unüberwindbarkeit heterosexualisierter Zweigeschlechtlichkeit.

An einem immer wiederkehrenden Motiv aus der LINDENSTRASSE sei kurz gezeigt, wie die lesbischen Figuren entsexualisiert und als begehrliche Objekte inszeniert werden, die ein heteronormatives Blickregime bedienen. In der Folge *Versteh einer die Frauen* (Folge 819, 12.08.2001) kuscheln zwei lesbische Figuren, Tanja und Franziska, im weiblich kodierten Schlafzimmer, eingekleidet im Satinschlafanzug beziehungsweise in Spitzenunterwäsche (vgl. Abb. 5). Die Einstellung hebt das Feminine der Figuren ausdrücklich hervor: Das warme Licht, das glänzende Material des Pyjamas und der Bettwäsche bewirken einen besonders weichgezeichneten Eindruck. Es sind Bilder, die an die ikonographische Tradition hochkultureller (vornehmlich orientalisierender) Erotikdarstellungen anknüpfen: hochgradig heterosexualisierte Bilder von üppig mit Textil ausgestatteten Räumen, in denen (mehrere) Frauen auf Polstermöbeln liegen (vgl. Nierhaus 1999: 121f). Die erotischen Darstellungen bedürfen nicht der vollkommenen Nacktheit des weiblichen Körpers, sondern sie werden über die Feminisierung des textilen Materials hergestellt.

60 Martin verweist in ihrem Beitrag ebenfalls auf die vorherrschende kulturelle Figur der ›reinen‹ Lesbe.

Intensives Angeschaut- und Ausgestelltwerden hat die feministische Filmtheorie seit ihren Anfängen als eine feminisierte Position beschrieben, mit der vergeschlechtlichte Subjektpositionen konstruiert werden. Worauf die LINDENSTRASSE hier also zurückgreift, ist das klassische Blickparadigma des narrativen Kinos, über das sich die Geschlechterdifferenzierung vollzieht. In diesem Sinne entwickeln die lesbischen Charaktere auch keine begehrlichen Blicke aufeinander, sondern sie werden über den Raum, die Kameraperspektive und die vestimentären Inszenierungen als begehrliche Objekte ausgestellt.

Noch deutlicher wird das Blickregime der Kamera im Laufe dieses Erzählstrangs als heteronormativ wirksam, in dem die lesbischen Frauen in der Folge *Geschenkte Gäule* (Folge 845, 10.02.2002) über heimlich in der Wohnung platzierte Kameras zum begehrlichen Blickobjekt zweier männlicher Figuren werden. Über eine Web-Cam beobachten Oli (Willi Herren) und Murat (Erkan Gündüz) die beiden Frauen dabei, wie sie gemeinsam baden. Das Blickregime vervielfacht die Konstruktion von Weiblichkeit, inszeniert die Figuren als Objekte des Begehrens (eine als klassisch weiblich konnotierte Position), indem sie die beschriebenen modischen Aussagesysteme entlang vergeschlechtlichter Blickmuster des expressiven Zurschaustellens des Weiblichen inszeniert. Auch wenn (oder gerade wenn) die Repräsentationen die Grenzen heterosexueller Normen durchaus ein Stück weit flexibilisieren, werden die Figuren auch über die Kategorie Sexualität in eine rigide, hierarchische Geschlechterordnung eingegliedert.



Abb. 5: Franziska und Tanja im Bett in Szene gesetzt

Vielfalt: So viel wie nötig, so wenig wie möglich

Zusammengefasst lässt sich festhalten, dass die normalisierende und disziplinierende Kraft des Fernsehens nicht nur durch rigide Ausschlüsse, sondern zugleich über flexible Einschlüsse funktioniert, die neue Grenzziehungen bedingen.[61] Die Vielfalt des medialen Angebots bildet dabei eine Strategie der Konsenserzielung. Die besänftigenden Normalisierungsstrategien des Fernsehens stellen die Frage noch einmal neu, ob es ausreichen kann, lediglich für eine Vervielfältigung von Geschlecht und Sexualität zu plädieren. Eine Forderung, wie sie sich auch in feministischen Positionen findet, die eine Pluralisierung weiblicher und männlicher Lebensentwürfe im Fernsehen fordern. Gewiss kann mit einer ausdifferenzierten Darstellungsweise ein individueller Freiheitsgewinn verbunden sein, etwa indem die LINDENSTRASSE für Zuschauerinnen breitere Identifikations- und Deutungsmuster anbietet. Wie die angeführten Beispiele zeigen, wäre die Annahme aber allzu verkürzt, solche pluralisierten Darstellungen entlang der Achse der Geschlechterdifferenz seien a priori dazu geeignet, Hierarchisierungen abzubauen. Beansprucht wird damit nur eine Ergänzung des normativen Systems der Zweigeschlechtlichkeit. Mit Deleuze und Guattari schreibt Birgit Wartenpfuhl über diese Form des modernen Denkens: »Deshalb ist auch das Fragmentarische oder das Multiple nicht zu feiern, denn es ist immer nur ein Hinzufügen von Elementen als ein Versuch, die Einheit zu ergänzen und damit bleibt gleichzeitig die binäre Logik, beispielsweise von Geschlecht, erhalten, indem andere Dimensionen einfach hinzuaddiert werden« (Wartenpfuhl 2000: 161; hierzu auch Butler 1995: 157f und 169ff).

In TV-Serien wie der LINDENSTRASSE bleibt bei den Bildern und Geschichten über Lesbisch-›Sein‹ alles ausgeblendet, was nicht in den Entwürfen ›reiner‹ Weiblichkeit aufgeht. Es scheint kein Platz zu sein für handlungsmächtige lesbische Frauen, die über ein selbstbestimmtes sexuelles Begehren verfügen und nicht an gesellschaftlicher Idealität ausgerichtet sind. Das vermeintliche Aufweichen der Ränder, hier der heterosexuell-binären Geschlechterordnung, ist nur eine minimale Ausdifferenzierung als Einschlussbewegung. Dementsprechend gehe ich davon aus, dass eine gewisse ›besänftigende‹ Integration von ganz bestimmten Repräsentationen von Begehren, Geschlecht und Sexualität zugleich die ›Ränder‹ neu definiert – und sie vielleicht sogar schärfer zieht als zuvor. Diejenigen, die diese ästhetisierte Weiblichkeit nicht erfüllen (können

61 Engel spricht hier von einer Gleichzeitigkeit zweier Machtmechanismen, einer rigiden Normativität und einer flexiblen Normalisierung (vgl. Engel 2002: 72ff, 204).

oder mögen), werden aus dem Normalisierungsdiskurs rigide ausgeschlossen. Dies betrifft etwa transsexuelle, intersexuelle und transgender Positionen, lesbische S/M-Praxen, lesbische Butch-Femme-Beziehungen, phallische Femmes oder feminine Butches, um nur einige zu nennen. Über die Vervielfachung von Darstellungen ›weißer‹ Weiblichkeit werden zudem jene Repräsentationen, die nicht in westlichen Vorstellungen von ästhetisierter Weiblichkeit aufgehen, auf wenige Stereotypen reduziert. In der LINDENSTRASSE wären dies beispielsweise die traditionsbewusste griechische Köchin, die sexualisierte, schwarz kodierte Frau, die junge, moderne Türkin, die in der patriarchalen Struktur ihrer traditionellen Familie gefangen bleibt.[62]

Auch die Vervielfachung von Männerdarstellungen hat keineswegs zu deren Entmächtigung beigetragen, wie Siegfried Kaltenecker anhand neuer ›populärer‹ Männerbilder gezeigt hat (vgl. Kaltenecker 2002). Mit der Pluralisierung von Männlichkeiten – neben den bekannten hegemonialen Männlichkeitsrepräsentationen erscheinen auch überforderte, verunsicherte, leidende Männer im Fernsehen – bleiben deren Konnotationen von Macht und Privilegien unangetastet (vgl. auch Silverman 1992). Die Vervielfältigung stellt die dominanten Formen also nicht in Frage, sondern verweist nur auf eine gewisse Flexibilität von Machtverhältnissen. Dies verdeutlicht, wie die Hegemonie flexibel, unabgeschlossen, umkämpft und durch eine »beharrliche Veränderung« (Kaltenecker 2002: 175) gekennzeichnet ist. Solche Vervielfachungen von Männlichkeiten, wie sie sich auch in der LINDENSTRASSE finden, wirken demnach funktional für das hegemoniale System rigider Zweigeschlechtlichkeit, sie dienen nicht der Anfechtung, sondern lediglich dem Umbau von Unterdrückungs- und Ungleichheitsverhältnissen (vgl. Kaltenecker 2002; Engel 2002: 80).

Während in televisuellen Männlichkeitsrepräsentationen ›das Männliche‹ lediglich mit Männern und ›das Weibliche‹ mit Frauen gleichsetzt wird, sehen queere und feministische Theorien genau im Aufbrechen dieser Ineinssetzung eine Taktik, um hegemoniale Geschlechter- und Begehrenskonstellationen in Bewegung zu bringen (vgl. z.B. Martin 1996: 49). So beschreibt Engel die Aneignung von Männlichkeit von *transgenders* oder *genderbenders* als queere Strategien der Intervention in die Herstellungsbedingungen von Geschlechter- und Begehrensrepräsentationen. Sie spricht in diesem Zusammenhang von einer Strategie der »VerUneindeutigung«, um die Heteronormativität anzugreifen: »Ich fasse hierunter Praktiken und Repräsentationen, die Geschlecht und Sexualität so konzeptualisieren, dass die epistemologischen Prämissen hete-

62 Zu den Repräsentationen der ›nicht-deutschen‹ Figuren in der LINDENSTRASSE vgl. Ayata 1997.

ronormativer Ordnung, sprich, das Identitätsprinzip und die Binarität, angefochten oder unterlaufen werden. VerUneindeutigung findet ihren Ausgangspunkt in hegemonialen Repräsentationen und Praktiken. Sie manifestiert sich in Prozessen, die hegemoniale Formen verschieben, umarbeiten und reartikulieren« (Engel 2002: 163; auch 180ff). Sie verweist zum Beispiel auf die Möglichkeit, sich widersprechende Geschlechterzuschreibungen gleichzeitig für die mediale Inszenierung von Körpern zu benutzen oder eine Markierung von Männlichkeit und Weiblichkeit dort aufzugeben, wo sie von den Zuschauenden erwartet wird (vgl. Engel 2002: 163).

Difference Sells: Sex Sells

In dem bisher Gesagten erschöpft sich die gesellschaftliche Funktion der Vervielfachung nicht. Zuletzt möchte ich den Blick zurück von den Strategien der Umarbeitung wieder auf die Stabilisierungsmechanismen bestehender televisueller Geschlechter- und Begehrensrepräsentationen richten. Wie Johanna Dorer und Matthias Marschik anlehnend an Foucault ausgeführt haben, funktioniert die Vielfalt medialer Angebote als ökonomischer Einschlussmechanismus (vgl. Dorer/Marschik 2000: 268ff): Die Medien normieren und disziplinieren die Rezipierenden nicht nur, sondern sie versuchen, diese an ein globales Mediennetz anzuschließen. In diesem Prozess komme dem vielfältigen und durchaus widersprüchlichen Angebot des Fernsehens eine wichtige Rolle zu: »Die produktive Seite der Macht liegt nun darin, diesen Anschluß über die Stimulation und Anreizung des Begehrens als selbstgewählt, freiwillig und zudem mit Vergnügen zu vollziehen« (Dorer/Marschik 2000: 269). Daraus lässt sich folgern, dass die Vielfältigkeit des Angebots ein Ausdruck eines Warencharakters und spezifischer Marktlogiken ist – nicht nur die LINDENSTRASSE, sondern die gesamte ›LINDENSTRASSE-Kultur‹ bleibt anschlussfähig an das sich ausdifferenzierende Mediensystem, unter dem Vorzeichen einer Konkurrenz der Profitabilität.

In diesem Sinne ließe sich die Vielfältigkeit der Themenpalette des Fernsehens im Sinne einer ›Diversifikation‹ verstehen; wenngleich sie keine unendliche ist. Das televisuelle Angebot wird immer breiter, immer mehr Sender und Formate müssen gleichzeitig immer mehr Bedürfnisse wecken. Somit bedarf es auch eines diversifizierten Publikums mit unterschiedlichen Bedürfnissen. Nur wenn es verschiedene Lebensentwürfe gibt, werden die unterschiedlichen Formate von den Zuschauenden auch konsumiert. Die betriebene Ausdifferenzierung der Warenproduktion in hoch entwickelten kapitalistischen Gesellschaften findet ihre Entsprechung im ›Fernsehen als kulturellem Forum‹, welches verschiedene

Lebensauffassungen produziert. ›Difference sells‹ – und damit besteht ein Problem, sexuelle Differenz als einen Angriff auf die Normalität zu denken, genau in ihrer Warenförmigkeit (vgl. Engelmann 1999b: 24). Offensichtlich vollzieht sich in den letzten Jahren eine starke Kommerzialisierung von Homosexualität, lesbische Frauen und schwule Männer wurden längst als Werbeträger und -trägerinnen wie auch als Zielgruppe entdeckt. Die normalisierende Integration von lesbischen Frauen und schwulen Männern in die bestehende Ordnung ist daher auch als Ausdruck kapitalistischer Vermarktungslogiken zu sehen. Gewendet auf meine Befunde zu den lesbischen Figuren der LINDENSTRASSE lässt sich sagen, dass diese verstärkt über ihren Modekonsum mitdefiniert werden, was darauf schließen lässt, so meine Annahme, dass das Fernsehen vornehmlich ›kommodifizierte‹ lesbische Lebensauffassungen produziert.

In ideologieorientierten Untersuchungen steht das Publikum schnell unter dem Verdacht, es gehe ihm lediglich um die Bestätigung der gesellschaftlichen Norm und der eigenen Normalität, wenn es im Fernsehen die Begegnung mit ›abweichenden‹ Verhaltensweisen sucht. Die Realität sieht heute allerdings komplexer aus: Das TV bietet unterschiedliche Vorstellungen, oder genauer: sich immer weiter ausdehnende Vorstellungen von gesellschaftlicher Idealität und Normalität, eben auch, um sich auf dem Markt von anderen zu unterscheiden und abzusetzen. Es bleibt die Suggestion eines Alltags als ›Markt der Möglichkeiten‹. Mediale Diskurse signalisieren zugleich, dass medial zirkulierende Vorstellungen, die der eigenen entsprechen (etwa Toleranz gegenüber Homosexualität), keine Einzelmeinungen sind (vgl. Dorer/Marschik 2000: 270). Auf diese Weise sei das Fernsehen (im Verbund mit anderen Medien) imstande, so Dorer und Marschik, »Gemeinsamkeit und Normalität zu konstruieren, nicht im Sinne einer ›virtual community‹, sondern schlicht im Wissen darum, mit der eigenen Meinung, dem eigenen Vergnügen, dem eigenen Lebensentwurf nicht allein zu sein« (vgl. Dorer/Marschik 2000: 270).

Während in den 1970er Jahren in der BRD, vor allem auf der Kritischen Theorie aufbauend, verschiedene theoretische Ansätze einer kritischen Analyse der medialen Produktionsprozesse entwickelt wurden, sind Fragen nach den Produktionsverhältnissen, der Verknüpfung von Medienindustrie und den Interessen der Wirtschaft oder die politische Einwirkung auf das Mediensystem durch Institutionen und die Kulturpolitik heute seltener geworden. Die Herausforderung bestünde für die medienwissenschaftliche Geschlechterforschung perspektivisch darin, die kapitalistische Vermarktung der Differenz stärker zu berücksichtigen. Dies könnte nicht nur eine Analyse der lesbischen Figuren der LINDEN-

STRASSE deutlich machen, das kann auch eine Analyse von alltäglichen Praktiken und sozialen Beziehungen zeigen. Hier gilt das Prinzip der ›doppelten Diversifizierung‹: einerseits als Produkt auf dem Medienmarkt, andererseits bezogen auf die Identifikationen der Zuschauenden.

Fernsehaneignung im Kontext des Privaten und Gesellschaftlichen

Die im vorherigen Kapitel dargestellte Entdeckung der ›offenen Texte‹ in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen trifft zeitgleich, aber unabhängig, auf ähnliche Entwicklungen in der empirischen Kommunikationsforschung: Der offene Text und seine abweichenden Interpretationen entspricht den verschiedenen Nutzungsweisen, die der Uses-and-Gratifications Approach Ende der 1960er Jahre entdeckte (vgl. Schumacher 2000: 167f). Im Laufe der Jahre wurden in der Kommunikationswissenschaft wie auch in den Cultural Studies verschiedene Modelle entwickelt, um nicht nur die medialen Aussagen, sondern auch die am Kommunikationsprozess beteiligten Individuen untersuchen zu können. Im Kontext der Cultural Studies wurde Stuart Halls encoding/decoding-Modell, das er unter anderem in Auseinandersetzung mit den Annahmen des Uses-and-Gratifications Ansatz entwickelt hat, auch in ethnographischen Untersuchungen des Publikums nutzbar gemacht. Seine Feststellung, ein Medienprodukt könne eine Lesart lediglich nahe legen, hat verschiedene Autorinnen und Autoren inspiriert, die Lesartentypologie (dominante Lesart – ausgehandelte Lesart – oppositionelle Lesart) als empirisches Programm für die Rezeptionsforschung zu nutzen. David Morley – der gemeinsam mit Hall am CCCS tätig war und als einer der maßgeblichen Vertreter der Publikumsstudien der Cultural Studies gilt – gibt ein frühes empirisches Beispiel für Halls Lesarten-Typologie, das zeigt, wie ein Arbeiter in heterogenen Kontexten unterschiedliche Lesarten entwickelt: »his working-class position has also tied him to a particular form of housing in the inner city, which has, since the war, been transformed before his eyes culturally by Asian immigrants, and the National Front come closest to expressing his local chauvinist fears about the transformation of ›his‹ area; so he is inclined to racism when he hears on the news of black youth street crimes – that is to say, he ist getting close to a dominant reading at this point. But then again his own experience of life in an inner city area inclines him to believe the police are no angels. So when the next item on the programme turns out to be on the Brixton riots he produces a negotiated reading, suspicious both of black youth and also of the police. By now he tries of ›Nationwide‹ and

switches over to a situation comedy in which the man and women occupy traditional positions, and his insertion within a working-class culture of masculinity inclines him to make a dominant reading of the program« (Morley 1986: 42f).

Die Frage nach den öffnenden und schließenden Kräften auf der Textseite verläuft parallel zu den Diskussionen um die Freiheiten und Begrenzungen der Interpretationen durch die Zuschauenden auf der Rezeptionsseite. Auch wenn die Beobachtenden nicht in der Textstrategie ›gefangen‹ sind, so formt doch die spezifische Medialität des Fernsehens die Aneignung durch gesellschaftlich verortete Zuschauende. Ausgehend von exemplarischen Publikumsstudien zur LINDENSTRASSE möchte ich einige Aspekte herausarbeiten, die ich für eine gesellschaftsbezogene Auseinandersetzung mit Fragen nach den Prozessen der Bedeutungszuschreibung und Wirklichkeitskonstruktion für produktiv halte. Es geht mir also um ein besseres Verständndis der Beziehung zwischen der Medialität des Fernsehens und seinen gesellschaftlich situierten Zuschauenden.

Der Kontext des Fernsehkonsums

Die Rede über das Soziale bringt das Gesellschaftliche zum Verschwinden

In der Nutzungs- und Wirkungsforschung zur LINDENSTRASSE, insbesondere im Rahmen des Uses-and-Gratifications Ansatzes, werden mitunter verschiedene Variablen erhoben und deren Einfluss auf die Fernsehnutzung untersucht. Abgefragt wird dann die Sehbeteiligung oder die Selektion bestimmter Fernsehangebote und -inhalte bezogen auf verschiedene Altersgruppen, auf Geschlecht, auf den Wohnsitz in den neuen oder den alten Bundesländern (vgl. Liebnitz 1995; Frey-Vor 1995; Frey-Vor 1996; Kepplinger/Tullius 1995; Frielingsdorf 1996; Kepplinger/Weißbecker 1997). Die Untersuchungen bedienen sich quantitativer Methoden, um den Nutzungsumfang und/oder bestimmte Nutzungsmotive einzelner demographischer Gruppen zu untersuchen. Ihnen liegt die Annahme zugrunde, dass die Fernsehnutzung intentional und zielgerichtet erfolgt. In allen der genannten Arbeiten wird die Geschlechterzugehörigkeit abgefragt, und dabei als naturgegebene Grundlage vorausgesetzt. Mit einer solchen Vorgehensweise hat bereits jede Forscherin und jeder Forscher vorab entschieden, was Männer und Frauen ›sind‹; womit eine vermeintlich ›natürliche‹ Geschlechterdifferenz vorausgesetzt und weiter aufrechterhalten wird (vgl. Gildemeister/Wetterer 1992: 243).

Geschlecht wird vereindeutigt, anstatt die Herstellungsmechanismen im Prozess der Medienkommunikation zu untersuchen. Die Aktivität der Zuschauenden wird als eine Aktivität des Auswählens beschrieben und nicht als eine der Hervorbringung und Reproduktion von Wirklichkeit und Bedeutung;[1] hier des Geschlechts. In Teilen der medien- und kommunikationswissenschaftlichen Forschung lässt sich ein zunehmendes Interesse daran feststellen, die sozialen Beziehungen der Rezipierenden und deren Interaktionsprozesse zu untersuchen. Vor allem in qualitativen bzw. ethnographischen[2] Studien wird versucht, die Medienaneignung als möglichst umfassenden Prozess zu betrachten. Dementsprechend werden die Zuschauenden in den Fernsehanalysen in ihrer alltäglichen Umgebung beobachtet, also oft im häuslichen Kontext. Um die alltäglichen kulturellen Praxen der Fernsehzuschauenden zu untersuchen, werden vor dem Hintergund unterschiedlicher Modelle und Theorien verschiedene Methoden, von der teilnehmenden Beobachtung über verschiedene Interviewformen bis hin zu Zeichnungen, eingesetzt.

Viele der Rezeptionsstudien im Rahmen der *Cultural Studies* verstehen sich explizit als Kontextforschung. Maßgeblich haben David Morley und Ien Ang diese Forschungsperspektive initiiert und auf die Notwendigkeit verwiesen, den Kontext der Medienaneignung zu berücksichtigen. Morley hat den Nutzen dieser Herangehensweise folgendermaßen beschrieben: »the value of ethnographic methods lies precisely in their ability to help us ›make things out‹ in the context of their occurence – in helping us to understand television viewing and other media consumption practices as they are embedded in the context of everyday

1 Auf diesen Unterschied hat auch Friedrich Krotz bezogen auf die Unterschiede zwischen dem Uses-and-Gratifications Ansatz und konstruktivistischen Ansätzen wie dem Symbolischen Interaktionismus hingewiesen. »Im Sinne des U&G-Ansatzes ist unter Aktivität die des Wählens und Selektierens zu verstehen. [...] Dagegen postulieren interpretative und konstruktivistische handlungstheoretische und semiotische Ansätze [...], dass Rezeption ohne ständige, interpretierende und konstruierende Aktivität des Rezipienten überhaupt nicht möglich ist. In dieser Perspektive ist also Aktivität nicht Selektionsaktivität, sondern Interpretationsaktivität und damit eine kategorische Notwenigkeit: Der Mensch ist ständig aktiv, um seine Umwelt und sich selbst zu konstituieren« (Krotz 2001: 74).

2 Ethnographische Forschung ist nicht gleich qualitative Forschung. Wenn eine Medienwissenschaftlerin beispielsweise Interviews mit Fernsehzuschauenden in ihrer häuslichen Umgebung durchführt, handelt es sich nach Friebertshäuser um eine qualitative, aber keine ethnographische Untersuchung. Letztere sei dadurch gekennzeichnet, dass sie eine kulturelle Gruppe in ihrer Lebenswelt untersucht. Zentrale Methode ist demnach die teilnehmende Beobachtung (meist in Kombination mit weiteren Methoden). Die Forschenden nehmen also in der Feldforschung am Leben der untersuchten Personen teil (vgl. Friebertshäuser 1997: 504ff).

life« (Morley 1996: 321f). Wenn Medienaneignung als Kontexthandlung verstanden wird, kann nicht von feststehenden Funktionen und Nutzungsweisen ausgegangen werden. Stattdessen erhält das Fernsehen seine spezifischen Bedeutungen im Kontext. Mit Bezug auf das Fernsehen heißt das, »daß die Tätigkeit, die so oft vereinfacht als ›Fernsehen‹ beschrieben wird, erst innerhalb des breiter gesteckten kontextuellen Horizonts eines heterogenen und variablen Bereiches häuslicher Handlungsweisen Gestalt annimmt« (Ang 1999c: 89). Differenzen im Rezeptionshandeln werden in den kritischen Formationen der Cultural Studies über gesellschaftliche und ökonomische Unterschiede erklärt.

In mehreren empirischen Untersuchungen zur LINDENSTRASSE, die sich auf das Projekt der Cultural Studies beziehen, wurde in den letzten Jahren gezeigt, wie das Fernsehen in den häuslichen Kontextes der Zuschauenden eingebunden wird (vgl. Holly/Püschel 1993; Püschel 1993; Holly 1995; Hepp 1995; Vogelgesang 1995; Hepp 1998). Dabei lässt sich die Tendenz beobachten, dass Differenzen im Rezeptionshandeln vornehmlich durch individualpsychologische und/oder situative Variablen, etwa des rationalen Auswählens, erklärt werden, seltener aber bezogen auf die Reproduktion von Macht- und Herrschaftsverhältnissen.[3] Meine Argumentation, die Untersuchungen neigen dazu, die (häusliche) Fernsehaneignung lösgelöst von ihrer Relation zu den hegemonialen Strukturen in der bundesdeutschen Gesellschaft zu beschreiben, mag auf den ersten Blick verwundern. Schließlich betonen einige Autorinnen und Autoren immer wieder den Einfluss *sozialer Faktoren* auf die Aneignung. Exemplarisch sei hierfür auf die Formulierung bei Werner Holly und Ulrich Püschel verwiesen, die auch danach fragen wollen, »ob und wie Aneignungsweisen situationsspezifisch und abhängig von *sozialen* Kontexten sind« (Holly/Püschel 1993: 8, Herv. T.M.).

Es stellt sich die Frage, was die Autoren unter ›sozial‹ verstehen; es gilt, den Begriff des Sozialen zunächst auf seine verwendete Bedeutung hin zu befragen. Mit den ›sozialen Kontexten‹ oder der »sozialen Komponente des emotionalen Erlebens von Fernsehtexten« (Hepp 1995: 227), um eine andere Formulierung aufzugreifen, ist die ›Mikroperspektive des Sozialen‹ angesprochen. Untersucht wird, wie die Zuschauenden ihr Wissen mit anderen abgleichen oder ihre Deutungen des Textes miteinander im Gespräch austauschen (vgl. Holly/Püschel 1993). Weiter

3 Dass die gesellschaftliche Dimensionen der Medienaneignung mitunter auch in anderen Feldern aus dem Blick gerät, haben zum Beispiel auch Brigitte Hipfl und Udo Göttlich bezogen auf die Arbeiten von Ben Bachmair, Michael Charlton und Klaus Neumann Braun, Waltraud Cornelißen, Karsten Renckstorf und Fred Wester festgestellt (vgl. Hipfl 1995b: 163ff; Göttlich 1997: 106). Vgl. hierzu auch die Kritik von Jutta Röser an der Wirkungsforschung zu Mediengewalt (vgl. Röser 2000).

umfasst der Begriff Faktoren wie das ›Miteinander der Gruppe‹, den kommunikativen Austausch, den Gruppenzusammenhalt, Kommunikationsstrukturen oder das »gesellige Beisammensein« (Püschel 1993: 120). Fokussiert werden die sozialen Beziehungen *zwischen* einzelnen Personen.

Über soziale Prozesse schreibt Andrea Maihofer: »Mit dem Begriff ›sozial‹ verbindet sich die Tendenz, gesellschaftliche Verhältnisse (worunter auch ökonomische, technologische, institutionelle sowie Macht- und Herrschaftsverhältnisse zu verstehen sind) auf *soziale Beziehungen zwischen Individuen oder gar auf bloße Interaktionsprozesse* zu reduzieren« (Maihofer 1995: 82, Herv. T.M.). Auf diese Weise wird das Soziale individualisiert und damit letztlich auch entpolitisert. Die Autorin unterscheidet daher zwischen den Begriffen ›sozial‹ und ›gesellschaftlich‹. Neben den genannten sozialen Interaktionen bezeichnet der Begriff ›gesellschaftlich‹ auch ökonomische, kulturelle, wissenschaftliche, juristische, mediale Technologien, Praktiken und Institutionen. Er macht darauf aufmerksam, dass die bestehenden Verhältnisse kulturell, historisch und politisch spezifisch sind.

Die individuellen Erfahrungen und Handlungen der Zuschauenden haben ihren Ursprung nicht allein in den einzelnen Individuen, sondern sie entstehen aus einer Interaktion des Selbst mit medialen und gesellschaftlichen, aber immer historisch spezifischen, Bedeutungssystemen (vgl. de Lauretis 1996: 79ff). Was sich als ›individuell‹ in den Rezeptionshandlungen beobachten lässt, ist gesellschaftlich und damit historisch strukturiert.

Kontextuierung I: Zeit und Raum

Die Medialität des Fernsehens fügt sich nicht einfach sinnvoll in den räumlichen und zeitlichen Kontext der Zuschauenden ein, sondern es strukturiert soziale Räume und alltägliche Zeiteinteilungen. Für die LINDENSTRASSE hat Eva Schabedoth in einer handlungstheoretisch angelegten Rezeptionsstudie festgestellt, dass viele der von ihr befragten Nicht-Nutzer und -Nutzerinnen der LINDENSTRASSE die zeitliche Eingebundenheit als einen massiven Eingriff in die Organisation ihres Tagesablaufs wahrnehmen.[4] Dagegen war der serielle Charakter der LINDENSTRASSE für die Fans ein wesentlicher Faktor der Mediennutzung und -präferenz (vgl. Schabedoth 1995: 166ff). Schabedoth vertritt daher die Ansicht, Sehentscheidungen seien oft weniger von Inhalten abhängig,

4 Bei den von Schabedoth untersuchten Personen handelt es sich um Studenten und Studentinnen. Sie fragt allerdings nicht weiter, welche Rolle die Kategorie Bildung auf die von ihr festgestellten Sehweisen hat.

denn von der medialen Form und der verfügbaren Zeit der Zuschauenden.

Solche Verfahren der zeitlichen Reglementierung, wie sie etwa Schabedoth anspricht, hat Michel Foucault als zentralen Mechanismus der Disziplinierung der Körper beschrieben (vgl. Foucault 1994: 192ff). Johanna Dorer sieht an Foucault anschließend die Anreizungsmacht[5] der Medien vor allem darin, dass sie Zeit beschlagnahmt, die Aufmerksamkeit aktiviert und beständig die Norm reproduziert (vgl. Dorer 1999: 301). Verschiedene mediale Kulturen versuchen die Rezipierenden zu normieren und zu disziplinieren, indem sie diese an ein globales Medienetz anzuschließen versuchen, – vergnüglich und selbstgewählt (vgl. Dorer/Marschik 2000: 268ff). Die Unfreiheit bestehe darin, dass es keine Möglichkeit gibt, sich aus diesem medialen Dispositiv auszuschalten. Man kann also sagen, die Zuschauenden werden als autonome Subjekte angerufen, die meinen, über die Verhältnisse frei und selbstbestimmt verfügen zu können, womit sie sich eben diesen Verhältnissen freiwillig unterwerfen (vgl. Alex Demirovic, nach Gutiérrez Rodríguez 1999: 42 und 110).[6]

Hinsichtlich der Frage nach dem Verhältnis von strukturellen Machtverhältnissen und individuellen Rezeptionshandlungen kann wieder an Foucaults Gouvernementalitätsbegriff angeknüpft werden, mit dem er erklärt, wie sich Herrschaftstechnologien in den Technologien des Selbst wiederfinden (vgl. Foucault 2000b). Folgt man Foucaults Interpretation von Selbst- und Herrschaftstechnologien, so werden Formen der Macht im unmittelbaren Alltagsleben spürbar, sie schreiben sich in die Körper der Einzelnen ein. Unter dieser Perspektive lässt sich danach fragen, wie sich televisuelle Repräsentationen als gesellschaftliche Machttechnik – und damit auch als Technologie des Geschlechts – mit den kulturellen Praktiken der Fernsehzuschauenden verknüpfen. Mit dem Begriff der ›Regierung‹ wird deutlich, dass die geförderten Handlungsoptionen jedoch niemals zu trennen sind von der *Forderung*, einen spezifischen Gebrauch von diesen Freiheiten zu machen. Somit wandelt sich die Freiheit des Handelns oder des ›Auswählens‹ zum faktischen Zwang (vgl. Lemke/Krasmann/Bröckling 2000: 30).

5 Foucault beschreibt in seiner Kritik der Repressionshypothese, in der er sich gegen die These einer gesellschaftlichen Unterdrückungsmacht wendet, wie die Diskurse über den Sex nicht verboten werden, sondern sich vermehrt haben. Er spricht daher von einer Anreizungsmacht, welche die Subjekte an der Norm ausrichtet und den Sex regelt (vgl. Foucault 1998: 46ff).

6 So, wie Herbert Marcuse über die Sprache schreibt, sie würde dort zu einem Kontrollinstrument, wo sie keine Befehle ausspricht, sondern Informationen übermittelt, wo sie nicht Gehorsam, sondern Wahl, wo sie keine Unterwerfung, sondern Freiheit erfordert (vgl. Marcuse 1994: 121f).

Zudem können Sehentscheidungen nicht unabhängig vom Zugang zu materiellen und symbolischen Ressourcen gesehen werden, da diese Zugangsmöglichkeiten andere Gestaltungsmöglichkeiten der Freizeit ermöglichen oder verhindern (vgl. Morley 1999: 285f). Mark Terkessidis hat darauf hingewiesen, dass die Teilhabe und die Zugehörigkeit zu vielen der Spektakel der Kultur (wie Popmusik, Techno-Kultur etc.) teuer erkauft werden müssen: Trotz Arbeitslosigkeit und prekären Beschäftigungsverhältnissen werde die Teilhabe an kulturellen Ereignissen und Erzeugnissen immer teurer, die Gruppe derer, die sich diesen angeblich freien Zugang leisten kann, immer kleiner (vgl. Terkessidis 2000: 312). Dagegen ist der Zugang und die Zugehörigkeit zur ›Fernsehgemeinde‹ für relativ viele Menschen möglich.[7] Die jeweiligen Medien und kulturellen Praktiken stellen also Rezeptionsgemeinschaften auf, deren freier Zugang auch von den ökonomischen Bedingungen der Nutzerinnen und Nutzer eingeschränkt ist.

Eine Analyse der durch das Medium Fernsehen vorgenommenen Strukturierung von sozialen/gesellschaftlichen Räumen und familiären Strukturen steht aus einer zeitgenössischen geschlechterorientierten Perspektive noch aus. Bezogen auf diese Problemstellung wird der Zusammenhang zwischen televisuellen Seherfahrungen und Vergeschlechtlichung näher zu bestimmen sein, immer in Bezug auf die jeweiligen gesellschaftlichen Effekte.

Kontextuierung II: Raum und Gender

Bezogen auf die Kontextualisierung der Fernsehaneignung gilt es aus einer Geschlechterperspektive zu analysieren, wie der jeweilige Rezeptionskontext, in diesem Fall der häusliche, mit Geschlecht verwoben ist. Genrespezifische Aneignungsweisen von im Haushalt tätigen Frauen wurden vor allem in den 1980er Jahren für die Dauerserie vorgelegt. Die feministische Forschung hat sich in diesem Bereich bereits früh mit der Frage beschäftigt, wie Frauen, die im Haushalt tätig sind, mit Fernsehserien hinsichtlich der zeitlichen Strukturierung ihres Alltags umgehen (vgl. z.B. Modleski 1987; Warth 1987). Trotz einiger berechtigter Kritik an diesen Positionen, vor allem was die Generalisierung von Frauen als Hausfrauen und die fehlende historische Kontextualisierung betrifft, liefern die Untersuchungen einige weitreichende Befunde zum häuslichen Fernsehkonsum. So konnte in der vorliegenden Forschung unter anderem gezeigt werden, wie diese spezifische Gruppe den häuslichen

7 Mit der Einschränkung der Gebührenbefreiung durch die GEZ hat sich aber selbst dieser Zugang, zumindest der legale, für einige soziale Gruppen (Arbeitslose, Studierende, Lehrlinge etc.) verschärft.

Alltag an die tägliche Rezeption der Dauerserien anpasst. Anfallende Tätigkeiten wurden von den Frauen dementsprechend entlang ihrer alltäglichen Fernsehgewohnheiten strukturiert, was die Autorinnen als einen massiven Eingriff in die zeitliche Organisation der häuslichen Sphäre deuten.[8]

Bei dem Zusammenhang von häuslichem Fernsehkonsum, Hausarbeit und Geschlecht setzt auch die qualitative Aneignungsstudie von Andreas Hepp an (vgl. Hepp 1998: 155ff). Seine Untersuchung bietet einen interessanten, in der Forschung bisher wenig berücksichtigten Ausgangspunkt: In seinem Beispiel der Familie Schmelzer ist es hauptsächlich der arbeitslose Ehemann Rainer, der sich um die Hausarbeit und die Versorgung der Kinder kümmert, während die Ehefrau Maria erwerbstätig ist. Die Gestaltung der häuslichen Fernsehaneignung und des Lebenszusammenhangs von Frauen und Männern untersucht Hepp anhand zweier Fallbeispiele von Fernsehabenden in der häuslichen Gemeinschaft der Familie Schmelzer (vgl. Hepp 1998: 155ff). Im ersten Fallbeispiel ›Länderspiel‹ (vgl. Hepp 1998: 160ff) sieht Rainer Schmelzer mit seinem Sohn Stefan ein Fußball-Länderspiel zwischen Deutschland und Bulgarien, zu dem im Laufe der Sendezeit die Tochter Angela hinzukommt. Im zweiten Fallbeispiel sieht Maria Schmelzer die LINDENSTRASSE, wobei zunächst die gesamte Familie anwesend ist (vgl. Hepp 1998: 171). Im letztgenannten Fall identifiziert Hepp die Programmauswahl von Frau Schmelzer als typisches Moment einer weiblichen Fernsehnutzung, die kommunikative Aneignung von Rainer Schmelzer an Fußball als stereotyp männliche Aneignungsweise (vgl. Hepp 1998: 178f). Die essentialistische Analogiebildung von ›Gender und Genre‹ habe ich bereits problematisiert. Damit zuammen hängt, dass Hepp Männlichkeit und Weiblichkeit, trotz anderer Zielsetzung, weiterhin ahistorisch als unveränderbare Wesensmerkmale begreift. Sein theoretischer Bezug auf aktuelle konstruktivistische Ansätze der medien- und kommunikationswissenschaftlichen Geschlechterforschung (vgl. Hepp 1998: 157 und 179) fällt mit der Anlage der empirischen Untersuchung auseinander. Der Herangehensweise liegt implizit ein rollentheoretischer Zugang zugrunde, demzufolge sich Geschlechterdifferenzen auf unterschiedliche Rollenerwartungen zurückführen lassen, die auf bereits im Vorhinein angenommene männliche und weibliche Handlungsoptionen im häuslichen Kontext bezogen bleiben.[9] Die zeitgenössische Geschlechterforschung

8 Ich kann hier nicht auf die umfassenden Befunde dieser Forschungstradition eingehen. Für einen Überblick vgl. Klaus 1998: 321ff; Cornelißen 1998: 94ff.

9 Auch Kepplinger und Tullius gehen in ihrer bereits erwähnten kommunikationswisenschaftlichen Wirkungsstudie zur LINDENSTRASSE von einer

hat den Blick aber gerade darauf gelenkt, dass Geschlecht keine Rolle ist, die ›richtig‹ oder ›falsch‹, affirmativ oder widerständig ausgeführt wird. Aneignungsweisen von Männern und Frauen sind demnach nicht geschlechtsspezifisch, weil es keine zuvor bestehende geschlechtliche Essenz gibt, an der sich eine kulturelle Praktik messen lässt. In diesem Sinne wäre die Einnahme einer medial angebotenen ›männlichen‹ Positionierung in der kommunikativen Aneignung eines Fußballspiels kein »fester Bestandteil der männlichen Identität von Vater und Sohn« (Hepp 1998: 170), wie Hepp dies annimmt, sondern diese Praktiken und Gesten konstituieren die geschlechtliche Identität (vgl. z.B. Butler 1991: 49 und 60; Butler 1995: 22; Butler 2002: 315). Aus einer geschlechterorientierten Perspektive sollte vielmehr die Konstruktion und Zuschreibung von Geschlecht bei der häuslichen Fernsehaneignung nachvollzogen werden, um die Prozesse untersuchen zu können, mit denen die Rezipierenden bei der Fernsehaneignung im häuslichen Kontext männlich und weiblich vergeschlechtlicht werden.

Da Hepp die Verflechtung von hierarchischen häuslichen Handlungsoptionen, gesellschaftlichen Verhältnissen und dem Fernsehkonsum nicht wahrnimmt, kann das ›Fallbeispiel Schmelzer‹ auch nicht für seine Argumentation herhalten, ›Geschlecht‹ verliere beim häuslichen Mediengebrauch an Einfluss. Er spricht in diesem Zusammenhang auch von einer »verbreiteten Tendenz, das Geschlecht als Faktor der Aneignung überzubewerten« (Hepp 1998: 219 und 157; auch Hepp 1999: 213). Um analysieren zu können, wie sich die Fernsehnutzung im häuslichen Kontext gestaltet und wie die Zuschauerinnen und Zuschauer bei der Fernsehaneignung im häuslichen Kontext weiblich oder männlich vergeschlechtlicht werden, müssten die sich historisch wandelnden gesellschaftlich verfügbaren Diskurse über Geschlecht mit in den Blick genommen werden. Aus Hepps Perspektive ist dies nicht möglich, weil er gesellschaftliche Geschlechterdiskurse nicht wahrnimmt.[10] Männer und

Rollentheorie aus (vgl. Kepplinger/Tullius 1995). Wie Elisabeth Klaus in ihrer Kritik an der Studie schreibt, ist »Geschlecht [...] nicht rollenspezifisch, sondern eine übergreifende Identität, die alle Rollen durchdringt« (Klaus 1998: 300).

10 Ungenau ist in diesem Sinne auch seine Auseinandersetzung mit Ien Angs und Joke Hermes Modell der Medienaneignung. Die beiden Autorinnen haben in ihrem Modell nicht nur vorgeschlagen, zwischen medial produzierten Geschlechterpositionierungen und geschlechtstypischen Aneignungsweisen zu unterschieden, wie Hepp schreibt (vgl. Hepp 1998: 157). Sie schlagen weitergehend vor, zwischen verschiedenen gesellschaftlich produzierten *Geschlechterdefinitionen*, den medial konstruierten *Geschlechterpositionen* und auch den im Rezeptionsprozess tatsächlich angenommenen *Geschlechteridentifikationen* zu unterscheiden, um verschiedene Rezeptionsweisen erfassen zu können (vgl. Ang/Hermes 1994: 122).

Frauen unterliegen auch im Haushalt und der Familie nicht den gleichen geschlechtlichen Zuschreibungen.[11]

Empirische Untersuchungen aus dem Bereich der *ethnomethodologischen* Geschlechterforschung zeigen, wie die Konstruktionen und Zuschreibungen einer rigiden, binären Geschlechterdifferenz auch im häuslichen Kontext nach wie vor wirksam und strukturierend sind. So hat etwa Angelika Wetterer gezeigt, wie die Konstruktion von Geschlecht in alltäglichen Situationen abläuft. Wie sie feststellt, inszenieren sich Frauen wie Männer im beruflichen Alltagshandeln so, dass sie immer vereindeutigt geschlechtlich identifizierbar sind (vgl. Wetterer 1995: 237). Verstärkt wird dieser Zwang zur Vereindeutigung, wenn die Geschlechterdifferenz von den Individuen als brüchig wahrgenommen wird; – etwa wenn Frauen in einer männlich konnotierten Berufsdomäne tätig sind oder Männer einer weiblich assoziierten Erwerbsarbeit (oder eben Hausarbeit) nachkommen. Somit kann Wetterer zeigen, wie die Geschlechterdifferenzen und die Geschlechterverhältnisse auch durch Phasen sozialen Wandels hindurch wirksam bleiben.

Für die Fernsehforschung wäre analog zu analysieren, wie Zuschreibungen und Konstruktionen von Geschlecht im häuslichen Kontext im Zusammenhang mit dem Fernsehkonsum und den Seherfahrungen der Zuschauenden verhandelt, bestätigt, gefestigt oder modifiziert werden. Zu berücksichtigen wären dabei hinsichtlich der Fernsehnutzung insbesondere die sich historisch verschiebenden Normen des gesellschaftlichen Zusammenlebens.

Kontextuierung III: Gender und Gesellschaft

Die Fernsehaneignung ist ein Prozess, in dem die normative Zweigeschlechtlichkeit hergestellt und bestärkt wird. Wie wir mit dem Fernsehen umgehen, welchen Sinn wir dem audio-visuellen Angebot geben, welche Sehstrategien wir entwickeln und wie wir das Fernsehen in unseren häuslichen Alltag integrieren, ist wiederum abhängig von der Geschlechterzugehörigkeit. Wie Jutta Röser bezogen auf Mediengewalttexte schreibt: »Das Subjekt ist positioniert und positioniert sich im gesellschaftlichen Raum, es deutet und kontextuiert die Medientexte aus dieser

11 Kürzlich wurde zum Beispiel ein Artikel in der SÜDDEUTSCHEN ZEITUNG veröffentlicht, aus dem hervorgeht, wie berufstätige Frauen in der bundesdeutschen Öffentlichkeit nach wie vor als ›Rabenmütter‹ gelten, wenn sie die Kindererziehung großteils einer Institution oder ihren Ehemann überlassen (vgl. Henkel 2003). Derartige kollektive Zuschreibungen dürften dann ihre Auswirkungen auf die Art und Weise haben, wie berufstätige Frauen im häuslichen Kreis der Familie mit ihrer Zeit umgehen, eben auch bezogen auf den Fernsehkonsum.

Perspektive. [...] Die Mediengewalttexte wiederum enthalten ebenfalls soziale Konstruktionen, nehmen Bezug auf gesellschaftliche Diskurse, indem sie kontextuierte Geschichten der Gewalt erzählen« (Röser 2001b: 154). Welche Bedeutungszuschreibungen wir bezogen auf die gesellschaftlich strukturierten Fernsehtexte vornehmen, ist nicht von der Geschlechterzugehörigkeit determiniert, aber wir können unser Geschlecht auch nicht einfach ›ablegen‹, wenn wir fernsehen. Die spezifischen *Verknüpfungen* zwischen televisuellen Geschlechterrepräsentationen, der Geschlechterzugehörigkeit der Zuschauenden und den gesellschaftlichen Geschlechterdiskursen entscheiden über die Aneignung, Wirkungsweise und die Verwendungsweisen des Fernsehens (vgl. Ang/Hermes 1994).

Es stellt sich die Frage, wie die feministische Rezeptionsforschung die Differenzen der Rezeptionssituation und der Rezipierenden analytisch fassen kann, ohne darin vergeschlechtlichende Zwänge zu banalisieren oder die Geschlechterzugehörigkeit zu essentialisieren. Anhand von zwei jüngeren geschlechterorientierten Medienstudien möchte ich zeigen, wie sich das Zusammenwirken von televisuellen Repräsentationen und der Geschlechterzugehörigkeit der Zuschauenden im *gesellschaftlichen* Kontext analysieren lässt. Ich möchte diese Untersuchungen aber auch zum Ausgangspunkt nehmen, um auf zwei Probleme einzugehen, nämlich eine fehlende Theoretisierung der medialen Identifikationsprozesse und die Homogenisierung von Männlichkeit und Weiblichkeit.

Bei der ersten Studie handelt es sich um die Untersuchung von Jutta Röser zu Mediengewalt. In einer Konzeptionalisierung der Kontexte der Rezeption hat Röser zwischen vier Dimensionen analytisch unterschieden, die beim Fernsehen bedeutend werden können (vgl. Röser 2000: 345ff; Röser 2001b: 147):

1) *Genrewissen und Ästhetik*, bezieht sich auf das Wissen über und die Erwartungen an ein spezifisches Genre, über die das Publikum verfügt und vor deren Hintergrund es mediale Texte liest.
2) *Rezeptionssituation*, beschreibt, wie die Fernsehnutzung in den Alltag der Zuschauenden eingebunden ist; etwa bezogen auf den Ort oder die Personenkonstellationen.
3) *Biographische Erfahrungen*, meint die spezifische Lebenslage von Einzelnen, die in der Biographie gebündelten, gelebten Erfahrungen.
4) *Überindividuelle gesellschaftliche* Verhältnisse, damit ist die (Selbst-)Positionierung im Rahmen gesellschaftlicher Macht- und Herrschaftsverhältnisse angesprochen. [12]

12 Eine ähnliche Beschreibung findet sich bei Hepp (vgl. Hepp 1995: 226), wobei er keinen Unterschied zwischen biographischen Merkmalen und gesellschaftlichen Verhältnissen einführt.

Röser schlägt vor, an der vierten Dimension anzusetzen, wie dies bisher in der Medienwirkungsforschung – aber eben auch in Teilen der ›aktiven Publikumsforschung‹ – selten geschieht. Entscheidend ist dabei, dass Röser die Bedeutung der weiteren Bezugssysteme keineswegs in Frage stellt, sondern es geht ihr um die Frage der Annäherung, um die jeweilige (politische) Perspektive, die eingenommen wird (vgl. Röser 2000: 345; Röser 2001b: 147). Im gesellschaftlichen Kontext lasse sich verstehen, wie etwa die Geschlechterdifferenz die Fernsehrezeption prägt und wie es zu unterschiedlichen Lesarten von männlichen und weiblichen Zuschauenden kommt. Für sie ist die Frage forschungsleitend, »welche Medientexte für welche RezipientInnen-Gruppen welche Art von Relevanz und Alltagsnähe haben« (Röser 2001a: 55). Prozesse der vergeschlechtlichten Medienaneignung von Gewalterzählungen interessieren Röser im Zusammenhang mit den symbolischen Bedeutungen des televisuellen Textes, den individuellen Erfahrungen und geschlechtlichen Positionierungen der Rezipierenden sowie den hegemonialen gesellschaftlichen Diskursen über Geschlecht und Gewalt (vgl. Röser 2000: 343). Deutlich wird in der Analyse, dass sich die Aneignung von Mediengewalttexten dann geschlechterdifferent vollzieht, wenn es um die *Bewertung* der Szenen, die *Positionierung* zu den Figuren und die *soziale Relevanz* des Geschehens geht (vgl. Röser 2000: 312). So lesen die von ihr befragten männlichen Rezipierenden die Gewaltszenen auf der Ebene der fiktiven Welt ähnlich wie die weiblichen Befragten. Aber auf der Ebene der gesellschaftlichen Kontextualisierung der Gewaltdarstellungen interpretieren die weiblichen Befragten anders als die männlichen. Zunächst zeigt sich, dass die dominante Lesart des Textes mit den Lesarten der meisten Zuschauenden korrespondiert. Einer ihrer Befunde ist, dass alle Befragten davon ausgingen, »dass Männer Frauen grundsätzlich (körperlich) überlegen und Frauen Männern grundsätzlich unterlegen sind – im Gewaltkontext und darüber hinaus« (Röser 2001a: 61). Vor diesem gesellschaftlichen Hintergrund bewerten die Zuschauenden die beiden unterschiedlichen Gewaltszenen, die in Krimis in Szene gesetzt sind. Dementsprechend fallen auch die jeweiligen emotionalen Reaktionen aus: Für die befragten Frauen lassen die gesellschaftlichen Strukturen und ihre naturalisierten Begründungen die mediale Opferposition relevant erscheinen. Sie empfanden bei der hegemonialen Szene, in der eine männliche Figur eine weibliche Prostituierte verfolgt und erwürgt, Angst und Ohnmachtgefühle. Dagegen identifizieren sich die von Röser befragten Männer nicht zwangsläufig mit der Täterrolle, sondern sie lehnten diese zumeist ab. Dies führte allerdings nicht dazu, dass die männlichen Zuschauenden mit dem passiven Opfer mitfühlten, sondern

sie distanzierten und/oder langweilten sich in dieser Situation (vgl. Röser 2000: 339f; Röser 2001a: 61).

Eine weitere Gewaltszene, in der eine Frau einen männlichen Angreifer mittels Kampfkunst besiegt,[13] löste bei den befragten Frauen laut Röser Vergnügen, Ermutigung und Genugtuung aus. Bei den Männern entstanden in dieser Situation, einem körperlichen Übergriff einer weiblichen Figur gegenüber einer männlichen Figur, jedoch keine Angst- und Ohnmachtsgefühle. Dies begründet Röser mit der gesellschaftlichen Positionierung der Rezipienten bzw. vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Diskurse, die davon ausgehen, dass Männer Frauen grundsätzlich körperlich überlgen sind. Röser kann mit ihrer Untersuchung also zeigen, dass es keine geschlechtsspezifischen Rezeptionsweisen gibt: bei Gewaltrepräsentationen etwa Angst vs. Vergnügen. »Verschiedene Wahrnehmungen, Bewertungen und schließlich Wirkungen von Gewaltdarstellungen hängen [...] auch davon ab, wie soziale Kontexte in den Mediendarstellungen und soziale Kontexte der Rezipierenden in Beziehung zueinander stehen« (Röser 2001a: 53). Repräsentationen von zwischengeschlechtlicher Gewalt im Fernsehen werden demnach hinsichtlich der gesellschaftlichen Positionierung der Zuschauenden zwischen (Handlungs-) Macht und (Handlungs-)Ohnmacht, zwischen Sicherheit und Bedrohtheit gelesen.

Röser hat deutlich gemacht, welcher Zusammenhang zwischen der spezifischen gesellschaftlichen Position, die Einzelne innerhalb eines historischen, geographischen und politischen Kontextes einnehmen, und dem Umgang mit televisuellen Repräsentationen von Geschlecht und Gewalt besteht. Dieser Zusammenhang zwischen den Zuschauenden und deren Interpretations- und Nutzungsweisen ist nicht determiniert, sondern wird in Relation zu gesellschaftlichen Verhältnissen hergestellt. Gerade wenn Röser den Blick auf die gesellschaftlichen Verhältnisse lenkt, sind hier allerdings die unterschiedlichen gesellschaftlichen Erfahrungen von Frauen, aber auch von Männern zu reflektieren. Herrschaftsverhältnisse wirken nicht nur zwischen dem Hegemonialen und dem Marginalen, sondern auch innerhalb des Hegemonialen und innerhalb des Marginalen (vgl. z.B. FeMigra 1995; Maihofer 1995; Yuval-Davis 2001). Anders gesagt bestehen Machtverhältnisse nicht nur zwischen Frauen und Männern, sondern auch zwischen verschiedenen Männlichkeiten und zwischen verschiedenen Weiblichkeiten. Verdeutlichen möchte ich dies anhand einer Annahme von Röser. Sie schreibt: »Wenn ein männlicher Zuschauer beispielsweise im Fernsehen außergewöhnlicherweise die

13 Wie Röser ganz richtig anmerkt, ist in diesem Szenario nicht die Täter- und Opferpositionen getauscht, sondern die Positionen der Überlegenheit und Unterlegenheit (vgl. Röser 2001b: 152).

Vergewaltigung eines Mannes sehen würde, ändert sich dadurch nicht seine gesellschaftliche Positionierung, von der aus er das mediale Geschehen betrachtet. Eine diametrale Rollenumkehr im Medientext bei gleichbleibenden gesellschaftlichen Kontextbedingungen kann *in der Regel* nicht zu vertauschten Rezeptionsweisen führen, sondern allenfalls zu ambivalenten« (Röser 2001a: 54, Herv. T.M.). Folgt man Röser, würden Männer bei dieser Szene keine Ängste artikulieren, weil für sie die Angst vor sexualisierter Gewalt nicht sozial relevant ist (vgl. Röser 2000: 335), weshalb sie Röser folgend auch keine Ohnmachtpositionierungen kennen. Ich stimme Rösers Vorschlag zu, die Bedeutung der gesellschaftlichen Einbettung zu betonen. Allerdings vernachlässigt sie in ihrer Beschreibung die unterschiedliche gesellschaftliche Positionierung von hegemonialen Männlichkeiten und marginalisierten Männlichkeiten.[14] Eine solche Sichtweise hat nach Nira Yuval-Davis zur Folge, dass sie »gesellschaftliche Kategorien und Gruppierungen homogenisiert und als natürliche Wesenheiten setzt, und damit die Veränderungen und Grenzen sowie die Existenz von internen Machtunterschieden und Interessenkonflikten ignoriert« (Yuval-Davis 2001: 213).[15] Aufgrund ihrer unterschiedlichen *gesellschaftlichen* Positionierung könnten beispielsweise schwule Männer diese Vergewaltigungszene gegenüber einer männlichen Figur aufgrund der gesellschaftlichen Kontextuierung durchaus mit Angst- und Ohnmachtgefühlen verbinden. Marginalisierte Männlichkeiten, die willkürlicher (auch sexualisierter) Gewalt, ausgesetzt sind, könnten in diesem Szenario also durchaus eine involvierte Position finden. Ausgehend von gesellschaftlichen Erfahrungen können sich marginalisierte Männlichkeiten auch mit der unterlegenen Position des Opfers identifizieren.

14 Im Bereich der Männlichkeitsforschung wurden diese unterschiedlichen gesellschaftlichen Erfahrungen von Männern unter anderem von Connell mit den Begriffen der ›hegemonialen‹, ›marginalen‹ und ›untergeordneten‹ Männlichkeiten thematisiert. Zur Entwicklung und den Forschungsschwerpunkten der Männerforschung siehe Walter 2000.

15 Ausgelöst durch die Kritik ›schwarzer‹ Feministinnen am Rassismus in der Frauenbewegung hat die Frauen- und Geschlechterforschung bereits seit Ende der 1980er Jahre den Blick auf eben diese Hierarchien und Differenzen zwischen Frauen (aber eben auch zwischen Männern) gelenkt. So schreibt Bell Hooks über eine scheinbar universelle feministisch Norm, diese »basiert auf der Vorstellung, dass alle Frauen gleichermaßen unterdrückt würden – eine falsche und verlogene Voraussetzung, die die in Wahrheit vielfältige und komplexe Realität der Frauen verdeckt und mystifiziert« (Bell Hooks, nach Yuval-Davis 2001: 204). Die daran anschließenden Diskussionen um gesellschaftliche Positionen, die Frauen voneinander unterscheiden, betonen die komplexe gesellschaftliche Realität von Frauen (aber eben auch Männern) in unterschiedlichen gesellschaftlichen Positionen (in den Debatten zumeist auf Erfahrungen von Ethnizität, Nationalität, Sexualität, Alter und sozialer Herkunft zurückgeführt).

Männer identifizieren sich nicht nur mit männlichen Figuren, und Frauen nicht nur mit weiblichen Figuren. Röser kann nicht-hegemoniale Männlichkeiten nur als Abweichung von der Norm denken, wenn sie meint, ›in der Regel‹ können keine vertauschten Rezeptionsweisen entstehen. Bezogen auf die Frage der Identifikation ist der Ansatz von Röser zu starr. Psychoanalytische Fantasietheorien, auf die ich noch genauer eingehen werde, gehen davon aus, dass es in der Fantasie durchaus zu verschiedenen Identifikationen (*across gender*) kommen kann.

Doch zunächst möchte ich eine zweite feministische Aneignungsstudie anführen, die sich mit den Bedeutungen von Musikvideos für Jugendliche beschäftigt (vgl. Bechdolf 1999a; Bechdolf 1999b; Bechdolf 2000). Ute Bechdolf hat untersucht, wie Gender in Musikvideos durch Bild, Musik und Sprache konstruiert wird. Sie findet sehr traditionelle, hegemoniale Inszenierungen von Männlichkeit und Weiblichkeit, aber auch oppositionelle Strategien (z.B. Frauen als Rocksängerinnen) oder sogar solche, die das Konstruktionsprinzip der Zweigeschlechtlichkeit selbst durchbrechen (vgl. insb. Bechdolf 1999a: 98ff; Bechdolf 2000: 32ff; aber auch Bechdolf 1997). Die letztgenannten Strategien, mit denen Bechdolf sich in ihrer *Rezeptionsstudie* beschäftigt, bezeichnet sie als Versuche von ›gender-b(l)ending‹. Dazu zählt sie die Strategie der Demaskierung (also Sichtbarmachung der Inszeniertheit von Repräsentationen), Crossdressing, die Utopie der Indifferenz (das Nicht-Darstellbare sichtbar und hörbar machen), die Inszenierung von Androgynie und Homosexualität.[16]

In ihrer Aneignungsstudie hat Bechdolf analysiert, wie diese Repräsentationen, die in Musikvideos inszeniert werden, von männlichen und weiblichen Jugendlichen interpretiert und bewertet werden. Ihr Blick richtet sich auf die Verhandlungen des Geschlechts. Zunächst stellt sie fest, Geschlecht werde bei der Aneignung auf drei Ebenen für die Jugendlichen bedeutsam: »1. [...] durch das, *was* sie hören und sehen. [...] 2. [...] dadurch, *wie* sie sehen und hören. [...] 3. [...] dadurch, wie sie *interpretieren*, was sie hören und sehen« (Bechdolf 1999b: 218, Herv. im Orig.). Bechdolf kommt zu folgenden Ergebnissen: Die von ihr befragten jungen Frauen und Männer haben auf klare Geschlechterdifferenzen positiver reagiert als auf die unterschiedlichen Verschiebungen und Verwischungen. Anhand verschiedener Musikvideos zeichnet sie drei Rezeptionsstrategien bezogen auf die genannten gegen-hegemonialen Inszenierungsstrategien von Geschlecht nach. Dies sind Ignoranz und Desinteresse, Abwehr und Kritik sowie Faszination und Utopie (vgl. Bech-

16 Dass nicht allein das Sichbarmachen von solchen Repräsentationen ausreicht, um das heteronomative System der Zweigeschlechtlichkeit aufzubrechen, habe ich bereits dargestellt.

dolf 1999a: 200ff; aber auch Bechdolf 2000: 35ff). Die meisten männlichen und weiblichen Jugendlichen reagierten mit Ignoranz und Desinteresse auf die nicht-hegemonialen Geschlechterdiskurse. Sie nahmen diese gar nicht wahr oder interessierten sich einfach für etwas anderes, was in den Videos zu sehen und zu hören war. Andere reagierten eher mit Abwehr und Kritik auf die ›Geschlechterverwirrungen‹. Eine Interviewpartnerin mag die tiefe Stimme von MARLA GLEN überhaupt nicht, weil sie unweiblich ist, andere finden den androgyn gestylten Sänger PRINCE abstoßend. Ein männlicher Jugendlicher, der eine weibliche Lehrerin am Anfang eines AEROSMITH Videos als attraktiv und sexuell anziehend beschreibt, will nicht wahrhaben, dass es sich dabei um dieselbe Figur handelt, die er am Ende des Clips als ›eklig‹ verkleideten Mann bezeichnet.[17] Da sich sein Begehren unwissentlich auf ein ›männliches Objekt‹ gerichtet hatte, bestreitet er im Nachhinein vehement, dass es sich dabei um dieselbe Figur handle (vgl. Bechdolf 1999a: 202; Bechdolf 2000: 35f).

Ich finde dieses Beispiel besonders interessant, weil es verdeutlicht, wie der befragte männliche Jugendliche Abwehrmechanismen einsetzt, die seine Textwahrnehmung steuern, um seine Selbstentwürfe von heterosexueller Männlichkeit nicht zu erschüttern. Der Wunsch nach (Geschlechter-)Ordnung führt zu Abwehrmechanismen, die die tendenzielle Mehrdeutigkeit der Texte vereindeutigt. Nicht nur tendenziell geschlossene Texte können also von den Zuschauenden geöffnet werden, sondern auch offene Texte von den Zuschauenden geschlossen.

Einige der von Bechdolf befragten weiblichen Jugendlichen reagierten an manchen Stellen hingegen mit Faszination und Utopie auf die Musikclips (vgl. Bechdolf 1999a: 204ff; Bechdolf 1999b; Bechdolf 2000: 36). Sie sind etwa von der androgynen Ausstrahlung bestimmter Sänger, wie Prince oder Boy George begeistert. Bechdolf fasst als zentrales Ergebnisse ihrer Studie zusammen, dass die jungen Frauen weitaus offener für Geschlechterverschiebungen und -umdeutungen sind als die jungen Männer (vgl. Bechdolf 1999a: 207). Sie begründet dies folgendermaßen: »Im kulturellen System der Zweigeschlechtlichkeit ist Männlichkeit als Ausschluß oder Abgrenzung von Weiblichkeit definiert, weshalb sich in den Rezeptionsstrategien ein ähnlicher Effekt zeigt. [...] Da *weibliche Identitäten allerdings nicht durch Ausschluß oder Abgrenzung von Männlichkeit konstituiert ist*, sondern im zweigeschlechtlichen Dispositiv als etwas Fixes, ›Naturhaftes‹ gedacht ist, sind – jedenfalls auf der Diskursebene – Annäherungen und Identifikationen für das ›andere‹

17 In diesem Clip machen Feinstrumpfhosen, Lippenstift und Perücke aus einem jungen Mann eine für ein heteronormatives Blickregime ›attraktive‹ Frau.

(weibliche) Geschlecht leichter als für das ›eine‹ (männliche)« (Bechdolf 1999a: 207, Herv. T.M.). Wie bei Röser bleibt auch bei Bechdolf der psychische Mechanismus der Identifikation ungenau. Judith Butler, auf die sich auch Bechdolf in ihren theoretischen Grundlagen bezieht, hat ja gerade versucht, die Herstellung von männlichen und weiblichen Identitäten mit demselben Mechanismus der *Verwerfung* zu erklären (vgl. Butler 1995: 23 und 131ff). Ich komme darauf gleich zurück.

Zunächst stellt sich die Frage, wie sich erklären lässt, dass die weiblichen Befragten bei Bechdolf mehr Interesse daran hatten, sich dem Zwang der Verortung zu entziehen? In ihrer bereits erwähnten Studie zum alltäglichen ›doing gender‹ im Bereich der Erwerbsarbeit ist Wetterer zu ähnlichen Ergebnissen wie Bechdolf gekommen. Männer, die in weiblich konnotierten Berufen tätig sind, seien stärker bemüht, die Geschlechterzugehörigkeit möglichst vereindeutigt darzustellen, als dies bei Frauen in männlich kodierten Berufen der Fall ist (vgl. Wetterer 1995). Sie begründet dieses verstärkte ›doing gender‹ damit, dass für Männer mit den ›Geschlechterverwischungen‹ ein Machtverlust einhergeht, während für Frauen zumindest ein partieller Zugewinn an Macht in Aussicht steht. Gewendet auf die Rezipierenden bei Bechdolf lässt sich das größere Interesse der weiblichen Befragten an den ›gender-b(l)ending‹-Repräsentationen mit dem Wunsch nach Veränderung sowie einem damit einhergehenden Versprechen nach mehr Handlungsmächtigkeit begründen. Es geht somit immer auch um die Frage danach, was für die Einzelnen ›auf dem Spiel‹ steht.

Fernsehaneignung als Fantasietätigkeit und Identifikation

Der Gedanke der Eigenbeteiligung

Ausgehend von den vorausgegangenen Überlegungen möchte ich im Folgenden psychoanalytische Theorien für das Verständnis des Rezeptionsprozesses bzw. des Text-Lesenden Verhältnisses stark machen. Um die Fernsehaneignung im gesellschaftlichen Kontext theoretisch näher zu bestimmen, schlage ich vor, solche psychoanalytischen Theorien stark zu machen, die von ›flexiblen‹ Identifikationen mit einem Fantasieszenario des Films ausgehen (vgl. Hipfl 1995a; Hipfl 1998; Hipfl 1999a; de Lauretis 1997; de Lauretis 1999; Warth 2003). In dieser Perspektive wird ermittelt, wie sich die individuelle Fantasie der Zuschauenden in Auseinandersetzung mit dem filmischen Fantasieszenario artikuliert. Es handelt sich dabei um Theorien, die nicht nur die Identifizierung mit Figuren beschreiben, sondern die filmischen Fantasien als den Schauplatz des Begehrens konzeptionalisieren. Dementsprechend können wir uns auch unabhängig von der eigenen Geschlechterzugehörigkeit mit unterschiedlichen Figuren, aber auch mit dem Fantasieszenario des Films identifizieren.

Wie Brigitte Hipfl betont, gerät mit der Entdeckung der Aktivität des Publikums leicht aus dem Blick, dass es gerade unsere eigenen intendierten wie nicht-intendierten Aktivitäten sind, mit denen wir kreativ und selbsttätig gesellschaftliche Machtverhältnisse reproduzieren. Den Gedanken der Eigenbeteiligung an der Produktion und Reproduktion von hegemonialen Geschlechterverhältnissen bei der Medienaneignung haben Brigitte Hipfl und Frigga Haug besonders eindrucksvoll in ihrer Studie *Sündiger Genuss?* ausgearbeitet (vgl. Haug/ Hipfl 1995). Die beiden Autorinnen bedienen sich dabei der Methode der Erinnerungsarbeit. Wie Frigga Haug in einem ihrer Beiträge des Bandes schreibt, sieht sie in der Erinnerungsarbeit eine methodische Herangehensweise, mit der sich die hegemonialen Medienwirkungen denken und analysieren lassen (vgl. Haug 1995a). Die Erinnerungsarbeit wurde von einer Gruppe um Frigga Haug entwickelt, gemeinsam mit Brigitte Hipfl hat sie diese Methode für die Medienforschung nutzbar gemacht. Erinnerungsarbeit versucht aus den Erfahrungen von einzelnen RezipientInnen Auskünfte über Vergesellschaftungsprozesse zu erhalten. Mittels dieser Herangehensweise wird versucht, sich mit den nicht-intentionalen Akten zu befassen, mit denen die Rezipierenden selbst aktiv daran beteiligt sind,

Geschlechterverhältnisse zu reproduzieren.[18] Erinnerungsarbeit fragt nach den ermöglichenden wie den einschränkenden Strukturen und Praktiken, sie beschäftigt sich mit dem Verhältnis von kritischer Aneignung und Anpassung. Wie bereits deutlich geworden ist, geht die Erinnerungsarbeit von aktiven Rezipierenden aus, behält dabei aber immer die ideologischen Medienwirkungen im Blick. In der Erinnerungsarbeit werden gesellschaftliche Erfahrungen, die den Körpern eingeschrieben sind, in den individuellen Erzählungen der einzelnen Autorinnen und Autoren sichtbar gemacht (vgl. Dorer 2001: 257).[19] Die niedergeschriebenen Szenarien werden im Kollektiv nach den darin entwickelten Konstruktionen befragt, in dieser Gruppe sind alle Mitglieder Erforschte und Forschende zugleich. Erinnerungen werden dabei nicht als authentische, zurückliegende Erfahrungen verstanden, vielmehr sind sie an der Subjektkonstitution beteiligt, wobei ›öffentliche‹ Diskurse und ›private‹ Erzählungen miteinander ausgehandelt werden (vgl. insb. Hipfl 1995b: 166; Hipfl 1997: 49f). Im Folgenden soll nicht weiter vertieft werden, wie die angesprochene Perspektive im Rahmen einer empirischen Rezeptionsforschung umgesetzt werden kann. Im Sinne eines theoretischen Zugangs möchte ich die Identifikationen im Fernsehrezeptionsprozess und die Rolle von Fantasien thematisieren. Es geht damit zugleich um die Forderung nach einer stärkeren Berücksichtigung von psychoanalytischen Theorien in der Rezeptionsforschung. Daran anknüpfend wird »die vertraute und immer noch dominante Sichtweise in Frage gestellt, dass wir, die einzelnen Subjekte, Ausgangspunkt unseres Handelns sind, verbunden mit der Vorstellung, alles ist möglich, machbar und kontrollierbar« (Hipfl 1999b: 24).

Auch in Teilen der Fernsehforschung zur LINDENSTRASSE wird nach wie vor davon ausgegangen, dass wir uns beim Fernsehen mit einer oder mehreren Figuren oder deren Rollen identifizieren oder uns davon distanzieren. Lothar Mikos hat in seiner an hermeneutischen Verfahrens-

18 »Die Forschungsfrage in der Erinnerungsarbeit lautet: Wie arbeiten sich Mädchen in gesellschaftliche Strukturen ein und formen diese dabei um, so daß sie selbst darin handlungsfähig sind und einen Sinn in ihrem Leben sehen. Die Art der Fragestellung versucht zwei Problematiken zu vermeiden, in die wir bei empirischer Forschung leicht geraten: entweder alles als determiniert oder bestimmt und ableitbar aus sozialen Verhältnissen zu denken und entsprechend herauszuarbeiten; oder umgekehrt allzu subjektiv Handeln und Verhalten allein ins Belieben von einzelnen zu stellen. Statt dessen wird Untersuchungsgegenstand, *was* von den Verhältnissen, von Gesellschaft, von den einzelnen *wie* wahrgenommen, selbsttätig mit Bedeutung versehen und ins eigene Leben eingebaut wird« (Haug 1995a: 9, Herv. im Orig.).

19 Johanna Dorer hat diese Methode in ihrer Untersuchung über den Umgang mit dem Internet aufgegriffen (vgl. Dorer 2001).

weisen orientierten Untersuchung die strukturellen und funktionalen Aspekte der Medienkommunikation und insbesondere die Faszination von Zuschauenden an Fernsehserien (neben der LINDENSTRASSE auch DALLAS, DENVER-CLAN und die SCHWARZWALDKLINIK) untersucht (vgl. Mikos 1994a). Ihm ist es gelungen, zu zeigen, wie die Serien über die Ebene der Erzählstrukturen und der Dramaturgie mit dem lebensweltlichen Kontext der Zuschauenden verbunden sind. Mikos, der auch sozialpsychologische und psychologische Momente der Serienaneignung berücksichtigt, ist der Ansicht, die Mechanismen der Identifikation blieben personen- beziehungsweise rollenzentriert (vgl. Mikos 1994a: insb. 70ff, 168ff, 364, 393 und 401). Diesem Denken zufolge können sich die Zuschauenden in der Auseinandersetzung mit dem gezeigten Verhalten nicht nur mit den Charakteren, sondern auch mit einer Rolle identifizieren – etwa der sorgenden Mutter – diese Rolle kann aber auch von verschiedenen Figuren besetzt werden (vgl. Mikos 1994a: 366). Es wird weiter argumentiert, die Rezipierenden würden sich beim Fernsehen nicht distanzlos identifizieren, sondern auch entsprechend ihrer persönlichen Einstellung ablehnend auf die Rollen reagieren: Fernsehaneignung wird als ein Wechselspiel zwischen den Polen Identifikation und Distanzierung von Figuren und Rollen beschrieben (vgl. Mikos 1994a: 354ff und 395f; auch Holly 1995: 125ff; Jurga 1999a: 73ff).

Solche ausschließlich rollen- oder figurenzentrierten Identifikationen scheinen so nicht per se gegeben zu sein, wie Haug und Hipfl in ihrer Rezeptionsuntersuchung am Beispiel der Kinorezeption (vgl. Haug 1995b) und der Filmrezeption zu Hause vor dem Fernseher (vgl. Hipfl 1995a) zeigen können. Zwar identifizieren sich die Zusehenden durchaus mit Figuren, aber auch mit deren Haltungen, ihren Eigenschaften oder mit bestimmten Gefühlen, wie dem Wunsch, geliebt zu werden (vgl. Haug 1995b: 22). Schon Freud hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Identifikation nicht nur mit einer Person möglich ist, sondern manchmal auch nur einen »einzigen Zug von der Objektperson entlehnt« (Freud 1975: 46). Im siebten Kapitel von *Massenpsychologie und Ich-Analyse* führt Freud seinen Identifikationsbegriff aus. Er schreibt, die Identifikation ist eine erste grundlegende Form der Gefühlsbindung an ein Objekt, sie ist auf regressivem Wege ein Ersatz für eine libidinöse Objektbindung und sie kann bei jeder neu wahrgenommenen Entdeckung einer gemeinsamen Eigenschaft oder eines gemeinsamen Elementes, z.B. dem Wunsch, geliebt zu werden, entstehen (vgl. Freud 1975: 46f). Identifizierung entsteht, weil wir uns in dieselbe Lage versetzen können oder wollen, z.B. der Angst davor, verlassen zu werden (vgl. Freud 1975: 46). Wichtig ist dabei auch, dass wir uns nicht aus bestimmten Gefühlen

heraus identifizieren, sondern negative und positive *Emotionen* (etwa Angst, Vergnügen oder Agression) *aus der Identifikation* entstehen.

Ich möchte an dieser Stelle noch einmal ein Beispiel für ein Verständnis von Identifikation als Rollenidentifikation anführen. Vorderer vertritt einen motivationspsychologischen Ansatz und beschäftigt sich mit der Rolle von affektiven Prozessen für das Unterhaltungserleben beim Fernsehen.[20] Vorderer meint, Identifikation könne die emotionale Beteiligung beim Fernsehen nicht adäquat beschreiben. Er liefert dafür anlehnend an Dolf Zillmann das Beispiel der Puppenfigur ›Kasperle‹, der von hinten bedroht wird, während die Kinder des Puppentheaters ›Kasperle‹ lautstark warnen. Dazu nun Vorderer: »Würden sie sich mit Kasperle ›identifizieren‹, so wäre die Gefahr, in der Kasperle steckt, völlig irrelevant, solange Kasperle sie nicht selbst zur Kenntnis nimmt. Analoges gilt für den in einen Hinterhalt reitenden Cowboy: Würde sich der Zuschauer mit ihm ›identifizieren‹, so hätte er keine Angst, denn der Cowboy weiß ja von diesem Hinterhalt gar nichts« (Vorderer 1998: 692). Aus diesem Grund hält er den Begriff der Identifikation für ungeeignet, um die emotionale Beteiligung von Zuschauenden zu erklären.[21]

Ich habe dieses Beispiel hier gewählt, weil sich daran gut der Unterschied zu einem psychoanalytischen Identifikationsverständnis veranschaulichen lässt. In einem psychoanalytischen Verständnis bezeichnet Identifikation nicht einfach das Hineinversetzen in eine Figur/Rolle, mit dem Effekt der Übernahme von deren Perspektive. Identifizierung ist vielmehr als ein psychischer Mechanismus beschrieben, durch den das Subjekt sich konstituiert. In *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion* beschreibt Jacques Lacan die Identifikation als »eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung« (Lacan 1973: 64). Mit der Spiegelstufe entwickelt er den Gedanken, dass sich das Ich vom Bild des Ähnlichen ausgehend konstituiert. Das Spiegelstadium gilt als der Ort, an dem das Kind sich selbst erkennt. Mit dem Spiegelstadium wird erklärt, dass Identität nichts ›wesenhaftes‹ ist, sondern sich aus Identifizierungen ergibt. In diesem Prozess wird das Begehren grundgelegt. Das Begehren ist nach Lacan unser unbewusstes Wünschen, welches das Motivationsprinzip unseres Lebens darstellt. Nach Lacan ist es gerade die Spaltung zwischen dem Ich und dem Anderen, das einen identifikatorischen Prozess erlaubt, denn erst das

20 Die Studie beschäftigt sich allerdings nicht mit der LINDENSTRASSE.

21 Er unterscheidet dabei zwischen sozio-emotionaler und ego-emotionaler Beteiligung. Die sozio-emotionale Beziehung ist vor allem über das Verhältnis der Zuschauenden zu den Medienfiguren vermittelt, während sich die ego-emotionale Beteiligung stärker über die eigenen Erfahrungen der Zuschauenden ergibt (vgl. Vorderer 1998: 705).

Andere ermöglicht die Wahrnehmung eines Ich. In diesem prozesshaften Verständnis ist die Identifikation nicht eine Imitation, sondern eine *aktive Aneignung* von Aspekten, Eigenschaften oder Attributen ›des Anderen‹. Nach Lacan sind die jeweiligen Bilder notwendig, damit Körper und Subjektivitäten überhaupt eine Form annehmen können.

Im Spiegelstadium identifiziert sich das Kind mit einem Ideal-Ich, einem narzistischen Ideal (vgl. Laplanche/Pontalis 1991: 217). Das Ideal-Ich ist ein Selbstbild, in dem wir uns gefallen und uns mögen: »Es ist also ein konstituiertes Idealbild, das wir in unserem Imaginären mit uns tragen und das unsere Fantasiestrukturen formt. Wenn wir von Idealbild sprechen, heißt dies nicht, dass es tatsächlich auch nur ein einziges Idealbild ist; es kann auch eine Kombination von Bildern sein« (Jagodzinski 2004: 343). Bezogen auf das Fernsehen bedeutet dies, dass wir uns mit den Bildern (etwa von Geschlecht) identifizieren, die wir mit unserem Ideal-Ich, mit unseren Bildern von uns selbst, in Einklang bringen. Es wird aber immer auch Bilder geben, die wir davon ausgehend ablehnen und verwerfen; ich erinnere dabei noch einmal an das Schreckgespenst der phallischen Lesbe. Wie ich mich selbst sehe, hat auch immer mit den Vorbildern zu tun, an die ich mich anzugleichen suche. Damit kommt dem *Ich-Ideal* eine wichtige Rolle zu. Das Ich-Ideal ist ein Vorbild, an das sich das Subjekt anzugleichen sucht; qua Identifizierung mit dem Anderen und Idealisierung des Ichs (vgl. Laplanche/Pontalis 1991: 202f). Es entsteht aus der Identifikation mit *kulturell* erzeugten Idealbildern. Das Ich-Ideal ist die Verinnerlichung der symbolischen Ordnung und positioniert das Subjekt darin (vgl. Hipfl 1999a: 50; Laplanche/Pontalis 1991: 223). Die kulturell erzeugten Idealbilder, die sich darauf beziehen, wie wir uns gerne sehen möchten und wie wir nicht sein möchten, sind ausgerichtet auf gesellschaftlich-kulturelle Idealvorstellungen, die wir allerdings nie erreichen können (vgl. auch Hipfl 1999a: 149f).[22] Bei Freud liegt die Lust bereits in der Identifizierung, wenn er sagt, es komme »zu einer Empfindung von Triumph, wenn etwas im Ich mit dem Ichideal zusammenfällt« (Freud 1975: 70).

Für ein Verständnis der *Geschlechteridentifikation* halte ich es für sinnvoll, hier noch einmal auf Judith Butler zurückzugreifen, die mit ihrem Konzept der Identifizierung qua Verwerfung die Annahme von binären, heteronormativen geschlechtlichen und sexuellen Positionen zu erklären sucht (vgl. Butler 1995: 23 und 131ff). Butler argumentiert

22 In *Zur Einführung des Narzißmus* schreibt Freud: »Vom Ichideal aus führt ein bedeutsamer Weg zum Verständnis der Massenpsychologie. Das Ideal hat außer seinem individuellen einen sozialen Anteil, es ist auch das gemeinsame Ideal einer Familie, eines Standes, einer Nation« (Freud 1994: 68).

Lacan folgend,[23] die Subjektkonstitution verlange nach einer Identifizierung mit dem normativen Phantasma des Geschlechts, und diese Identifizierung finde durch einen *Ausschluss* statt, der einen Bereich des Verwerflichen schafft. In diesem Sinne ist die Identifikation oder Desidentifikation mit bestimmten Subjektpositionen eine phantasmatische Verlaufsform, sie wird konstant als ein gewünschtes Ereignis figuriert, was letztlich aber niemals ganz zustande gebracht wird; ein erstes Beispiel ist die Identifikation mit dem eigenen Spiegelbild (vgl. Butler 1995: 145f). Jede Identifizierung nimmt Bezug auf die symbolische Ordnung und das Imaginäre und beruht auf einer Verwerfung des Anderen. »Wenn eine sexuierte Position anzunehmen bedeutet, sich mit einer im symbolischen Bereich vorgesehenen Position zu identifizieren, und wenn das Identifizieren auch beinhaltet, zu phantasieren, daß dieser symbolische Ort erreicht werden kann, dann operiert der heterosexistische Zwang, der die Annahme des Geschlechts erzwingt, mit der Regulierung der phantasmatischen Identifizierung« (Butler 1995: 135). Solche phantasmatischen Identifizierungen finden also immer in Bezug auf ein Verbot statt, welches damit arbeitet, eine Strafdrohung auszusprechen. Die Regulierung der Geschlechteridentifizierung ist auf den Widerstand gegen die Identifizierung mit männlicher Verweiblichung und weiblicher Vermännlichung angewiesen. Bezogen auf die Konstruktion rigider Zweigeschlechtlichkeit ist die »Kastration [...] die Figur für Bestrafung; die *Kastrationsangst* motiviert zur Annahme des männlichen Geschlechts, und die *Angst davor, nicht kastriert zu sein*, motiviert zur Annahme des weiblichen« (Butler 1995: 135, Herv. T.M.). Damit ist die Formierung der Subjektivität an die phantasmatische Identifizierung mit einem der beiden gesellschaftlich und kulturell produzierten Geschlechter gebunden: Beim Mädchen ist es die Angst vor dem Verlust von Weiblichkeit, beim Jungen die Angst vor dem Verlust seiner Männlichkeit, woraus der Zwang zu einer Positionierung in einer vereindeutigten zweigeschlechtlichen Ordnung erwächst.

23 In ihrem psychoanalytischen Modell der Identifizierung qua Verwerfung löst sie sich von einem psychoanalytischen Verständnis der Subjektkonstitution, in dem die Geschlechterdifferenz beim Mädchen immer nur ex negativo vom Jungen gedacht werden kann. Ihre für Mädchen und Jungen parallele Konstruktion ist auf den Mechanismus der Herstellung ausgerichtet, und nicht auf das Objekt (vgl. Engel 2002: 167).

Der realitätsmächtige Status der Fantasie

Um zu verstehen, wie Rezipierende selbst an der Reproduktion von Machtverhältnissen beteiligt sind, hat Brigitte Hipfl vorgeschlagen, den Blick auf die Fantasien lenken, die in der medialen Kultur in Szene gesetzt sind, damit unsere Wünsche darin einen Platz finden (vgl. insb. Hipfl 1999a). Denn Fantasien sind ein grundlegender Bestandteil unserer Subjektivität. Die Autorin hat in ihrer empirischen Untersuchung erörtert, wie sich Rezipientinnen mit bestimmten Fantasieszenarien eines Films identifizieren, etwa dem Wunsch, geliebt zu werden (vgl. insb. Hipfl 1995a). Entscheidend ist dabei, dass die verschiedenen Fantasien, etwa die melodramatische, in die Welt der Zusehenden ›hineinpassen‹. Damit ist allerdings nicht gemeint, dass sich die Rezipierenden nur auf solche Themen einlassen, die ihnen vor dem Hintergrund ihres alltäglichen Wissens als relevant erscheinen, oder dass sie sich aus den verschiedenen Bewertungsangeboten des Textes nur diejenigen aussuchen, die sie am ehesten mit ihren eigenen Vorstellungen verknüpfen können. Wie sich in den Erinnerungsprotokollen bei Hipfl und Haug zeigt, steigen die Zuschauenden auch auf bestimmte Szenen ein, die auf den ersten Blick gar nichts mit der eigenen Lebenssituation zu tun haben. Worauf wir uns beim Fernsehen einlassen, welche televisuell inszenierten Fantasien für uns bedeutungsvoll werden, hängt immer auch von unseren (unbewussten) Wünschen und unserem Begehren ab (vgl. Hipfl 1998; Hipfl 1999a).

In der medienpädagogischen Fernsehforschung treten Fantasien manchmal im Zusammenhang mit dem Medienkonsum von Kindern auf, wenn etwa der Verlust von Fantasie oder Kreativität durch den Fernsehkonsum beklagt oder die Fantasietätigkeit als wichtige Voraussetzung für die Kreativität von Kindern und Jugendlichen gesehen wird. Wenn der Einfluss von Fantasien in der Forschungsliteratur zur LINDENSTRASSE erwähnt wird (vgl. Rogge 1986: 78f; Mikos 1994a), dann bleiben diese Auffassungen einer Spaltung zwischen dem Bereich der Fantasie und dem Bereich der ›Realität‹, dem alltäglichen Leben verhaftet (vgl. zu dieser Kritik bezogen auf Filmtheorien de Lauretis 1997: 98). So kommt Lothar Mikos unter anderem zu dem Schluss, Serien werden vor allem dazu benutzt, »um im Rahmen ihrer wirklichkeitsmodulierenden Möglichkeiten von den alltäglichen Pflichten und Sorgen abzuschalten und sich in Phantasiewelten zu begeben, die aber doch den lebensweltlichen Bezügen und dem Alltag verhaftet bleiben« (Mikos 1994a: 399). In diesem Denken besteht ein eigenständiger Bereich der Fantasie, der durchaus bestimmte Bezüge zum alltäglichen Leben der Zuschauenden

aufweist. In einem psychoanalytischen Verständnis bleiben Fantasien nicht dem Alltag *verhaftet*, sie haben vielmehr realitätserzeugende Effekte, sie sind Teil der Subjektkonstitution. In psychoanalytischen Fantasietheorien wird die klassische Trennung des Subjektiven und des Gesellschaftlichen radikal in Frage gestellt (vgl. z.B. de Lauretis 1997; de Lauretis 1999; Hipfl 1998; Hipfl 1999a).

In der Lesart Jaques Lacans ist die Psychoanalyse eine Wissenschaft, die durch die Herausarbeitung des Subjektbegriffs bestimmt ist. »Sie setzt diesen Begriff neu, indem sie das Subjekt auf seine signifikante Abhängigkeit zurückführt« (Lacan 1978: 84). Dagegen tendieren einige *psychologisch* und soziologisch orientierte Untersuchungen zur LINDENSTRASSE, die die Fernsehrezeption unter Einbezug von affektiven Reaktionen zu erklären suchen, zu individualisierenden Beschreibungen von Medienwirkungen. So auch Jan-Uwe Rogge, der die psycho-sozialen Funktionen der Serienrezeption analysiert. Er unterscheidet dabei im Ergebnis zwischen drei Wirkungsarten: »Erstens ein spielerisches, ein bewußtes Sich-Einlassen auf die Serie als Projektionsfläche für Wunschträume oder als Katalysator für die Bearbeitung innerer psychischer Konflikte. Zweitens die Verwendung der Themen, Handlungen, Charaktere und Personen einer Serie als Lebenshilfe, sie werden nicht selten benutzt, um Schmerz, Leid, Depressionen und andere emotionale Defizite zu kompensieren. Und schließlich werden die Mythen einiger Familienserien zum Ersatz, zu psychischen Prothesen« (Rogge 1987: 26; auch Rogge 1986: 91).

Rogge beschreibt, wie manche Aneignungsweisen durch zwanghafte Züge gekennzeichnet sind.[24] Der Aneignung der LINDENSTRASSE bescheinigt er damit unter anderem eine therapeutische Funktion, wobei er bei den Einzelnen ansetzt[25] und nicht von den gesellschaftlich-kulturellen Bedingungen der Rezeption ausgeht. Ein Beispiel soll dies vertiefen. Rogge zeigt, dass die LINDENSTRASSE vor allem ihrer emotionalen Bedeutung wegen gesucht wird. In einem seiner drei Fallbeispiele untersucht er die spezifische Nutzung und Verarbeitung der medial angebotenen Themen der LINDENSTRASSE anhand des Falls Reißer. Ich werde diesen Fall sowie Rogges Lesart ausführlicher beschreiben, da ich noch mehrmals darauf zurückkommen werde. Waltraud Reißer lebt zum Zeit-

24 Lothar Mikos beschreibt die Aneignung der LINDENSTRASSE nicht nur harmonisch, vergnüglich und gesellig. Er situiert die Aneignung im Spannungsfeld zwischen einem vergnüglichen Sich-Fallenlassen und einer zwanghaften Zuwendung zu Familienserien. In den Interviews bei Mikos zeigt sich etwa, dass die häufige Zuwendung zu Familienserien auch fehlenden sozialen Kontakten geschuldet sein kann (vgl. Mikos 1994a: 349ff und 390ff).

25 Darauf hat auch Joan Kristin Bleicher hingewiesen (vgl. Bleicher 1995: 52).

punkt der Befragung von ihrem Ehemann getrennt in einer Wohnung mit ihren drei Kindern. Sie ist berufstätig und sieht in ihrem häuslichen Alltag viel fern, bevorzugt Familienserien. In einem Interviewausschnitt äußert sich Frau Reißer darüber, welche Serien sie sich gerne ansieht:

»Also, bei der ›Lindenstraße‹ ist das schon so eine Sache. Einmal finde ich so eine Folge ganz gut, das andere Mal nicht, wenn die da solche Probleme haben. *Wenn da so was von Freundinnen gesagt wird und von verheirateten Männern, da sehe ich immer meinen Mann, wie der immer zu seiner Freundin geht.* [...]. Sowas verfolgt mich eben. [...] Wenn ich das sehe, dann kann ich nicht so richtig abschalten. Dann muß ich immer über alles nachdenken: Würdest du das anders machen? Oder so. Und dann bin ich schon wieder bei meiner eigenen Scheiße. Solche Sendungen kann ich überhaupt nicht haben. Und dann denke ich mir auch: So würdest du das dann doch nicht machen, wie die im Fernsehen. So absolut nicht. Ob ich was lernen kann aus der Lindenstraße? Ich weiß nicht. Mal ja, mal nicht. Aber richtig anders kann ich es auch nicht machen« (Rogge 1986: 80f; auch Rogge 1987: 24, Herv. T.M.).

Den Wunsch nach harmonischen Bilderwelten und Handlungssträngen bezieht Rogge darauf, dass die Rezipientin auf diese Weise Lustlosigkeit, Müdigkeit und Abgespanntheit abreagieren wolle. Dies sei in harmonischen Handlungssträngen möglich, weil »das Happy-End physiologisch mit einer Spannungsreduktion auf Körper- und Muskelebene einhergeht« (Rogge 1986: 82). Der Versuch, die psychischen Effekte des Fernsehkonsums zu bestimmen, reduziert ihn hier auf eine sozialpsychologische, d.h. individualisierte Erscheinung.

Anschließend an die Ausführungen von Brigitte Hipfl möchte ich dem eine andere Wendung geben (vgl. Hipfl 1999a). Unter Umständen lehnt die Zuschauerin diese Handlungsstränge als negativ ab, weil darin ihre Wünsche nach einer harmonischen heterosexuellen Zweierbeziehung keinen Platz finden. Das subjektive Wünschen und Verwerfen der Zuschauenden ist keine eine individuelle Angelegenheit, sondern wird gesellschaftlich-kulturell produziert. D.h., worauf sich die Zuschauenden einlassen, ergibt sich aus den bei ihnen bereits existierenden Wünschen, Vorstellungen und Fantasien, welche in gesellschaftlichen und kulturellen Praktiken, Institutionen und Techniken hergestellt werden (vgl. Hipfl 1996a: 58). In die Fantasieszenarien der einzelnen Zuschauenden fließen Hollywood-Fantasien ebenso ein wie ganz individuelle Geheimnisse (vgl. de Lauretis 1999: 100ff; de Lauretis 1997: 101f; Engel 2002: 156). Fantasien haben Effekte auf unsere alltäglichen Handlungen, damit auch darauf, wie wir fernsehen, was wir für uns beim Fernsehen bedeutsam machen. Sie stehen im Zentrum unserer Vorstellungen und

Wahrnehmungen, insofern bestimmen sie auch die Handlungen der Subjekte mit (vgl. Hipfl 1998: 32f).

Teresa de Lauretis hat ein theoretisches Konzept entwickelt, mithilfe dessen es möglich wird zu verstehen, wie es dazu kommt, dass sich Zuschauende mit medial angebotenen Positionen identifizieren, ohne dies ausschließlich mit deren Bedürfnissen, Motiven und Wahlmöglichkeiten zu verbinden. Sie hat ein Konzept der Identifikation bezogen auf mediale Repräsentationen vorgelegt, welches von beweglichen Identifikationen ausgeht, gleichzeitig aber immer gesellschaftlich-kulturelle Strukturen mitdenkt, die ein ›freies Wählen‹ begrenzen. In ihrer Sichtweise werden unterschiedliche Medienwirkungen als Nexus von medialen Repräsentationen, gesellschaftlichen Parametern und den Erfahrungen der Zuschauenden fassbar. Bei de Lauretis werden die Betrachtenden nicht auf die Identifikation mit gleichgeschlechtlichen Medienfiguren fixiert, sondern sie geht von ›flexiblen‹ Positionierungen aus, die sie aber gesellschaftlich situiert. So ist Fantasie Teresa de Lauretis zufolge nicht rein illusorisch, sondern sie vermittelt zwischen Sozialem und Psychischem. Sie beschreibt mit ihrem Fantasiebegriff, der Laplanche und Pontalis folgt, die Fantasie nicht als Objekt des Begehrens, sondern als den Schauplatz, den Ausgangspunkt des Begehrens (vgl. de Lauretis 1999: 99ff, insb. 110).[26] Die Fantasie wird als imaginäres Szenarium konzipiert, in dem das Subjekt anwesend ist und das die Erfüllung eines letztlich unbewussten Wunsches darstellt (vgl. Laplanche/Pontalis 1991: 388ff). Nach Laplanche und Pontalis ist das Subjekt in solchen Szenen immer gegenwärtig. »Die Phantasie ist jedoch nicht das Objekt des Wunsches, sondern sie ist Szene. In der Fantasie richtet sich das Subjekt nämlich nicht auf das Objekt oder auf dessen Zeichen, sondern es kommt darin selbst vor, eingefangen in der Sequenz der Bilder. Es stellt sich nicht das gewünschte Objekt vor, sondern es wird als Beteiligter an der Szene dargestellt, ohne daß ihm in den Formen, die der Urphantasie am nächsten kommen, ein Ort zugewiesen werden könnte [...]. Konsequenzen: Obwohl das Subjekt in der Phantasie ständig präsent ist, kann es darin in einer entsubjektivierten Form vorkommen, d.h. in der Syntax der angesprochenen Sequenz selbst« (Laplanche/Pontalis, nach de Lauretis 1999: 102).

Mit Laplanche und Pontalis spricht de Lauretis der Fantasie einen realitätsmächtigen Status zu. Fantasien als Schauplatz des Begehrens stehen demnach der Wirklichkeit nicht gegenüber, sondern sie sind daran beteiligt, (geschlechtliche) Identitäten herzustellen, ihnen kommt eine konstitutive Rolle in subjektbildenden Prozessen zu. Sie sind eine Form

26 Brigitte Hipfl spricht Lippert zitierend vom Privattheater, in dem wir unser Begehren in Szene setzen (Hipfl 1999a: 150).

der Tätigkeit. Damit sind Fantasien eben auch daran beteiligt, die Heteronormativität und die normative Zweigeschlechtlichkeit herzustellen, festzuschreiben und zu bestärken. Es geht also nicht darum, inwiefern Fantasien in irgendeiner Form etwas mit ›der Realität‹ zu tun haben, sondern Fantasien haben im Rahmen der Subjektkonstitution realitätserzeugende Effekte. Entsprechend gilt es zu untersuchen, welche Fantasien in den medialen Diskursen in Szene gesetzt werden und wie die Zuschauenden in Auseinandersetzung mit diesen medialen Fantasien Identitäten herstellen.

Fantasien lassen sich als grundlegend für die Herausbildung von *Idealvorstellungen,* von Vorstellungen gesellschaftlicher Idealität ansehen. Sie geben uns eine Antwort auf die Frage, wer wir sind, was wir für die anderen sind (vgl. Hipfl 1998: 33f; Hipfl 1999a: 151); und, so möchte ich ergänzen, sie geben uns eine Antwort darauf, *wie* wir uns *nicht* sehen möchten. Das Fernsehen ist ein Medium, welches uns eine Vielzahl (wenn auch eine begrenzte) an televisuellen Fantasieszenarien zur Verfügung stellt, welche zumeist – selbst in ihren liberalen Manifestationen – die heterosexuelle Matrix und die rigide Zweigeschlechtlichkeit inszenieren. Wie Hipfl schreibt, sind es immer wieder dieselben Geschichten, die in medialen Diskursen unendlich variiert erzählt werden: »Geschichten über Identität, die Beziehung zu anderen, das Verhältnis zu Regeln und Gesetz, deren Inszenierung es möglich macht, daß wir mit unseren Wünschen darin Platz finden« (Hipfl 1999a: 151).

Wie Hipfl anlehnend an Slavoj Zizek feststellt, sind mediale Fantasieszenarien nicht einfach dazu da, um unser Begehren zu realisieren, sondern vielmehr lehren sie uns, was wir begehren sollen (vgl. Hipfl 1998: 33; auch Hipfl 1999a: 153). D.h., das Begehren ist an etwas ›Äußerliches‹ gebunden und wir definieren unsere Wünsche auch auf der Basis der Bilder, die im Fernsehen zu sehen gegeben werden. Mit Bezug auf den Film PRETTY WOMAN verdeutlicht Hipfl, welche wichtige Rolle etwa Fantasien der romantischen Liebe in den Filmerfahrungen der von ihr befragten Frauen einnimmt (z.B. Hipfl 1995a und 1997). In den Erinnerungsszenarien zeigt sich, wie sich bestimmte, vom Film nahegelegte Bedeutungen in den einzelnen Konstruktionen der Rezipierenden wiederfinden: Bei der ›romantischen Komödie‹ PRETTY WOMAN handelt es sich um eine Re-Inszenierung des Pygmalion-Mythos, in dem ein sehr wohlhabender Mann eine Prostituierte zu einer wunderschönen, eleganten Frau ›formt‹, in die er sich schließlich verliebt. Wie bei den beiden Hauptfiguren wird auch in den Erinnerungsszenarien der von Hipfl befragten Frauen deutlich, dass diese Männern einen dominanten Part zugestehen, während ihr eigenes Begehren – wieder wie bei der weiblichen Hauptfigur des Films – ohne ihr aktives Zutun erfüllt werden soll. In den

Erinnerungsszenarien führen die Frauen verschiedene Varianten vor, in welchem Maße Frauen im Verhältnis zum Mann aktiv sein können: Dies reicht bis hin zu einer Konstruktion der unzufriedenen, aber völlig passiven Frau, die auf den Mann als Helfer und Retter wartet, um ihre Lebenssituation von ihm ändern zu lassen. Wie auch im obigen Fallbeispiel der Frau Reißer wissen die von Hipfl befragten Frauen, dass die im Film inszenierte ›romantische heterosexuelle Liebe‹ nicht ihrer Lebenswirklichkeit entspricht, dennoch *handeln* sie auf der Grundlage dieser Fantasie (vgl. Hipfl 1997: 56f). Beispielsweise wenn sie beim Happy-End angerührt sind und weinen, oder wenn sie sexuelle Handlungsfähigkeit ausschließlich Männern zuschreiben. Hipfl spricht daher von einem Widerspruch, einem Spannungsverhältnis zwischen Gefühl und Vernunft (vgl. z.B. Hipfl 1997: 56f; Haug 1995b). Hierin bestehe die ideologische Funktion der Fantasien: Die Menschen wissen, dass sie mit diesem Handeln einer Illusion folgen, sie tun es aber dennoch. Was sie nicht wissen, ist, dass die soziale Realität selbst von Fantasien bestimmt ist (vgl. Hipfl 1997: 57).

Anschließend an ein Konzept der Identifizierung qua Verwerfung, wie ich es mit Butler vorgestellt habe, sind Serien aber auch der Schauplatz, auf dem wir unsere ›Gespenster‹ auftreten lassen. Zwei wirkmächtige Vorstellungsbilder, die in der Fantasie verworfen werden, sind nach Butler der verweiblichte Schwule und die phallische Lesbe. Sie fungieren als zwei jener »Höllenfiguren« (Butler 1995: 143) für die drohende Strafe, mit der die Annahme der binären, heterosexuellen Geschlechterzugehörigkeit durchgesetzt wird. Mit Lacan geht Butler davon aus, dass die *panische Angst* vor der Einnahme einer dieser Positionen die Annahme vereindeutigter, heterosexueller Identitäten erzwingt. Deutlich wird, dass die Identifizierung mit einem Fantasieszenario ein Prozess ist, über den wir nicht in einem einfachen Sinne kontrollierend oder frei verfügen können – Identifizierungen sind zwingend. Die von Butler aufgeführten ›Schreckgespenster‹ für die Geschlechterbestrafung werden auch in der visuellen Kultur in Szene gesetzt. In der LINDENSTRASSE wurde etwa die phallische Lesbe ersetzt durch die entsexualisierte, ›reine‹ lesbische Frau. Wir können also untersuchen, welche Politiken den jeweiligen Fantasien zugrunde liegen, welche Macht- und Herrschaftsverhältnisse sie reproduzieren oder in Frage stellen (vgl. Hipfl 1998: 34). Auf der Seite der Rezeption ließe sich fragen, ob die televisuell produzierten Fantasien über ›Lesbisch-Sein‹ und ›Schwul-Sein‹ der Schauplatz für die von Butler beschriebenen homosexuellen ›Schreckgespenster‹ sind, und wenn ja, wie sich aufgrund deren Verwerfung die heterosexualisierte Geschlechterzugehörigkeit herstellt. Oder sind die lesbischen Figuren der LINDENSTRASSE tatsächlich eine Motivation für ein

›Coming-out‹, wie es Hans W. Geißendörfer gerne sehen würde? Welche Fantasieszenarien werden von unterschiedlichen Rezipierenden aufgegriffen oder abgelehnt und inwieweit beziehen sie diese auf ihr eigenes Leben? Und was sind schließlich die gesellschaftlichen Effekte davon?

Ob und wie die neuen Bilder der normalisierten Lesbe zum Beispiel lesbische Zuschauerinnen ansprechen, ob sie die Bilder mögen oder nicht, welche Bedeutungen sie dem Sichtbaren geben, welche Fantasien sie in Szene setzen und wie sie dabei Subjektivität formulieren, ist bisher nicht untersucht. Über die Sehstrategien und Bedeutungszuschreibungen, die lesbische, schwule, bisexuelle, transsexuelle, transgender Zuschauende bezogen auf das bundesdeutsche Fernsehen entwickeln, liegen nach meinem Wissen keine Befunde vor. Es wäre interessant zu untersuchen, wie homosexuelle, feministische, queere Repräsentationen im Fernsehen auf die Identitätskonstruktion von schwulen, lesbischen, bisexuellen Zuschauenden (männlich, weiblich, trangender, transsexuell) einwirken.

Fantasie - Repräsentation - Handlung

Eine Serie kann sicherlich nicht alle Zuschauenden in gleicher Art und Weise in diese Fantasieszenarien ›einschweißen‹, denn die televisuell in Szene gesetzten Fantasien müssen sich nicht mit der Fantasie der Zusehenden decken (vgl. hierzu de Lauretis 1997: 114f). Wer sich täglich Talkshows ansieht, muss noch lange nicht die LINDENSTRASSE mögen, wer ein Fan der LINDENSTRASSE ist, muss nicht zwangläufig die fiktive Welt von DALLAS genießen.[27] Um die unterschiedlichen Formen des Genießens zu verstehen, ist es nach de Lauretis wichtig, zwischen Repräsentation, Fantasie und Handlung zu unterscheiden. Denn so wie wir Repräsentation nicht mit Handlung gleichsetzen können – im Sinne einer abbildlogischen Repräsentationskritik – so ist auch nicht jedes tele-

27 Hierfür sprechen auch die Ergebnisse der Rezeptionsstudie *Es wird dein Leben. Familienserien im Fernsehen um im Alltag der Zuschauer* von Lothar Mikos (vgl. Mikos 1994a). Mikos fragt unter anderem nach der Faszination von Familienserien auf die Zuschauenden, wobei er nach Zuschauenden sucht, »die ›gerne DALLAS, DENVER-CLAN und andere Serien gucken und sich für eine wissenschaftliche Untersuchung befragen lassen‹ wollen« (Mikos 1994a: 208). In seinen Leitfrageninterviews fragt Mikos vier ›offene Textsorten‹ ab, die er zuvor einer ausführlichen Textanalyse unterzogen hat; nämlich DALLAS, DENVER-CLAN, SCHWARZWALDKLINIK und LINDENSTRASSE. In der Untersuchung zeigt sich dann aber, dass die befragten Personen die LINDENSTRASSE gar nicht interessiert und sie diese Serie daher auch nicht verfolgen. Aus diesem Grund stellt Mikos fest, über die Aneignung der Serie seien daher keine detaillierten Aussagen möglich (vgl. Mikos 1994a: 404). Bedauerlicherweise verfolgt Mikos diesen Befund nicht weiter, obwohl er eine ausführliche Produktanalyse der Serie vorlegt.

visuelle Fantasieszenario allen Betrachtenden zugänglich, gleich welcher ästhetischer Mittel sich die Darstellung auch bedient. Trotz der engen Verknüpfung von Handlung, Repräsentation und Fantasie sei es unverzichtbar, die Unterscheidung zwischen den Begriffen aufrechtzuerhalten. Wie de Lauretis weiter argumentiert, sind manche mediale Fantasieszenarien entweder zu dicht an der Realität der Zuschauerinnen angesiedelt oder einfach zu abwegig, um einen Platz für deren Begehren zu ermöglichen. Wenn wir die widersprüchlichen Wirkungen von Repräsentationen auf die Zuschauenden verstehen wollen, dann dürfen wir nicht die Fantasie der Zuschauenden mit den televisuellen Repräsentationen gleichsetzen. Auch wenn mediale Repräsentationen die Zuschauerin als Subjekt ihrer Fantasie ansprechen, dann folge daraus noch lange nicht, dass sie auch alle Zuschauenden in gleichem Maße ansprechen. Sonst können wir nach de Lauretis nicht danach fragen, wer die Fantasie produziert und wessen Fantasie wiedergegeben wird. Hier wird wieder offensichtlich, welche Rolle der gesellschaftlichen Positionierung der Individuen zukommt.

Film oder eben Fernsehen als Schauplatz der Fantasie zu verstehen, in dem verschiedene phantasmatische Identifikationen möglich sind, beinhaltet für de Lauretis noch lange nicht die Möglichkeit unbegrenzter flexibler Identifikationen. Was ist damit gemeint? De Lauretis hat darauf aufmerksam gemacht, in »haltlos optimistischen Positionen« werde davon ausgegangen, jede Zuschauerin sei imstande, nach individuellem Belieben zwischen verschiedenen Subjektpositionen hin- und her zu wechseln, unabhängig z.B. von deren Geschlechterzugehörigkeit (vgl. de Lauretis 1997: 112ff). Sie spricht sich explizit gegen diese Vorstellung aus, wie sie beispielsweise Constance Penley vertritt und fordert dazu auf, zu einer jener grundlegenden Voraussetzungen der Filmtheorie zurückzukehren, womit »die historische Verortung der ZuschauerIn sowie die formale, technologisch-gesellschaftliche Besonderheit filmischer Repräsentation« (de Lauretis 1997: 114) gemeint ist. De Lauretis These ist, dass mediale Repräsentationen unterschiedlichen, geschlechterdifferenten Fantasien zuarbeiten (vgl. de Lauretis 1997: 110ff). Denn mediale Identifikationsprozesse werden durch Diskurse, Praktiken und Repräsentationen gelenkt, diese »umgeben und formen jede BetrachterIn als Subjekt einer gesellschaftlichen [...] aber auch persönlichen Geschichte« (de Lauretis 1997: 112). Aus diesem Grund sei es wichtig, zwischen dem psychoanalytischen Subjekt und dem gesellschaftlichen Subjekt, oder anders, zwischen Identifikationen im Rahmen der medialen Wahrnehmung und imaginären Identifikationen zu unterscheiden.

Ich möchte den Überlegungen von de Lauretis folgend noch einmal auf den Fall von Frau Reißer zurückkommen. Meines Erachtens wird an-

hand der Wahrnehmung von Frau Reißer deutlich, was de Lauretis beschreibt: Für Frau Reißer scheint keine einfache Hin- und Herbewegung zwischen verschiedenen Positionen (z.B. zwischen Subjekt und Objekt des Begehrens oder zwischen Opfer und Täter) möglich zu sein. Sie identifiziert sich nicht mit einem Fantasieszenario, in dem sie ein aktives, sexuelles Begehren in Szene setzt (eine männlich konnotierte Position). Für Frau Reißer scheint es keine Möglichkeit zu geben, in ihren phantasmatischen Identifikationen ›den Phallus zu haben‹, im Sinne einer aktiven (sexuellen) Handlungsfähigkeit. Wie sich hier zeigt, und wie de Lauretis ausgeführt hat, *bindet der imaginäre Einfluss der Fantasie den medialen Identifikationsprozess an eine bestimmte Position*. Was die Rezipientin davon abhält, bei der Identifikation im Rahmen der Fernsehwahrnehmung »fantasierend die Seiten zu wechseln« (de Lauretis 1997: 119) und sich als die aktiv begehrende Figur zu konstruieren, ist ihre imaginäre Identifikation mit der (weiblichen) Position, die eine Identifikation mit dem Status des Objekts des Begehrens fordert. »Diese imaginäre Identifikation ist ein gesellschaftliches Konstrukt, das subjektiv verinnerlicht wird« (de Lauretis 1997: 120), sie schränkt die interpretatorischen Möglichkeiten bei der Betrachtung televisuell inszenierter Fantasien ein. Vor dem Hintergrund psychoanalytischer Theorien ließe sich der Anteil von televisuellen Fantasien bei der Subjektkonstitution genauer fassen. Der von Teresa de Lauretis eingeführte Begriff der imaginären Identifikationen, den sie von der Identifikation im Rahmen der medialen Wahrnehmung unterscheidet, erweist sich hier als produktiv. Er kann zeigen, wie der imaginäre Einfluss der Fantasie den medialen Identifikationsprozess an eine bestimmte Position bindet. Mediale und gesellschaftliche Strukturen verunmöglichen also ein völlig freies Wählen von Identifikationen. Oder anders: Die imaginäre Identifikation mit einer gesellschaftlich vorgegebenen Position verhindert, dass wir jede nur mögliche medial produzierte Subjektposition einnehmen können. »Die ZuschauerIn ist an eine bestimmte Anordnung des gesellschaftlichen Feldes gebunden. Ihre Wahrnehmung verbindet den individuellen Anteil der Subjektivität mit gesellschaftlicher Subjektivierung, und Phantasie mit Repräsentation« (de Lauretis 1997: 121).

Verschiebungen und Interventionen

Mit Bezug auf televisuell produzierte Fantasien habe ich ausgeführt, wie die LINDENSTRASSE ein Fantasieszenario entwirft, welches mit zwei lesbischen Frauen besetzt ist. Dies könnte für die Zuschauerinnen einen Fantasieraum eröffnen, in dem ein lesbisches Begehren Platz findet. Doch halte ich die Möglichkeit dieser Lesart aufgrund der genannten vi-

suellen Strategien, der Blickstrukturen und der Kameraperspektive für sehr eingeschränkt, wofür meines Erachtens auch die geringe Aufmerksamkeit spricht, die der Serie in queeren und lesbischen Kontexten zukommt. Die lesbischen Figuren werden entlang vergeschlechtlichter Blickmuster des Zur-Schau-Stellens inszeniert. Sie werden über den Raum, die Kameraperspektive und die vestimentären/vermodeten/textilen Inszenierungen als begehrliche Objekte ausgestellt, die über kein aktives sexuelles Begehren verfügen, was für die Zuschauerinnen eine Identifizierung mit dem Status des Objekts des Begehrens fordert.

In *Die andere Szene* unternimmt Teresa de Lauretis den Versuch, ein ›anderes‹ Subjekt der Fantasie zu entwerfen, welches nicht nur heteronormative Begehrensstrukturen anspricht. De Lauretis zeigt hier, wie der Film SHE MUST BE SEEING THINGS (1987) von Sheila McLaughling die Zuschauenden als Lesben adressiert. Dieser Film konstruiere auf mehreren Ebenen eine ›lesbische Subjektposition‹: Das Fantasieszenario des Films ist mit zwei Frauen besetzt, die einander gleichzeitig Subjekt und Objekt des Begehrens sind, diese beiden weiblichen Figuren entwickeln untereinander aktive Blicke des Begehrens und die Kameraperspektive lenke den Blick auf das Begehren der beiden Frauen. Der Ort, an dem ›die andere Szene‹ möglich ist, bezeichnet de Lauretis als den *space-off,* das Anderswo hegemonialer Diskurse (vgl. de Lauretis 1996: 89). Wie de Lauretis anmerkt, muss diese ›lesbische Subjektposition‹ nicht allen Zuschauerinnen und Zuschauern offen stehen, auch nicht allen lesbischen. Jedoch ermögliche sie den Rezipierenden durch die Manipulation verschiedener filmischer Kodes doch andere, von herkömmlichen Sehgewohnheiten abweichende Identifikationen (vgl. de Lauretis 1997: 114). In Teresa de Lauretis Verständnis geht es nicht nur darum, ›andere‹ lesbische Fantasien zu schaffen, sondern sowohl die normierten Sehgewohnheiten als auch die Bedingungen der Repräsentation zu verändern (vgl. de Lauretis 1999: 104ff).

Damit möchte ich nicht sagen, feministische Reartikulationen seien nur von medialer Seite aus möglich. Im Gegenteil: Rezipierende können auch eine machtvolle, handlungsfähige Lesart aus Repräsentationen entwickeln, die hegemoniale Sehgewohnheiten und Fantasieszenarien in Frage stellen. Am Beispiel klassischer Hollywoodfilme hat Clare Whatling gezeigt, wie diese Filme, die gar keine lesbischen Fantasien in Szene setzen, dennoch als Ausdruck lesbischer Lust gelesen werden können, indem die Zuschauerinnen sekundäre Medientexte heranziehen. Sie verweist hier auf einige lesbische Sehstrategien: Etwa das sich Hineinversetzen in die männliche Rolle, um die Heldin als erotisches Objekt zu verfolgen oder das Heranziehen von Wissen aus tertiären Texten, in denen

über das ›Lesbisch-Sein‹ der Schauspielerinnen spekuliert oder berichtet wird (vgl. Whatling 1996: 196).

Wie Fantasietätigkeiten auf einem anderen Schauplatz weiter wirken, ließe sich auch anhand von den sogenannten Fan Fictions zeigen. Fan Fictions sind von Fans geschriebene, unautorisierte Geschichten, die von Figuren handeln, die die Fans nicht selbst erfunden haben. Fan Fictions weisen über die eigentliche Rezeptionssituation weit hinaus, sie finden rekonstruktiv nach der Rezeption statt. Für die Forschung stellen sie ein Feld dar, welches leicht zugänglich ist. In einigen Fanfic-Foren werden die lesbischen Erzählungen des Fernsehens von Fan-Autorinnen mal mehr mal weniger radikal umgedeutet. Dort entwerfen die Autorinnen und Autoren Erzählungen, in denen ein aktives sexuelles Begehren in Szene gesetzt ist oder sie dekonstruieren die immer wiederkehrenden Erzählmuster über lesbische Frauen in Dauerserien. Wie Uta Scheer in Bezug auf die Serie STAR TREK schreibt, verfolgen die US-amerikanischen Medienkonzerne bereits die Schreibenden der Fanfics, mit der Begründung, die Figuren seien ihr geistiger Besitz (vgl. Scheer 2001: 121). Hier zeigt sich, dass die Internetforen über die LINDENSTRASSE ein anderer Schauplatz für Fantasien sind (zum Beispiel lesbische, erotische oder feministische), die eine eigene Deutungsmacht besitzen und einen eigenen Realitätsbereich besetzen.

Die Fantasien der Forschenden

Im Zusammenhang mit der Frage, wie wir verschiedene Interpretationen von unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen in der Rezeptionsforschung beschreiben können, sollte auch nach den visuellen Lüsten und Fantasien der Forschenden gefragt werden. Nach Teresa de Lauretis gilt es in der Medienforschung selbstreflexiv zu fragen: »*How do I look?* Diese Frage schließt mehrere andere Frage ein: Wie sehe ich – welche Weisen, Beschränkungen und Möglichkeiten hat mein Sehen, was heißt sehen für mich? Wie werde ich gesehen – auf welche Weise werde ich gesehen oder kann ich gesehen werden, was sind die Bedingungen meiner Sichtbarkeit?« (de Lauretis 1999: 103, Herv. im Orig.). Wichtig erscheinen mir diese Fragen auch, da die Wahl der jeweiligen Sujets und die Beschreibungen der Zuschaueraktivitäten auch durch die »subjektive Sicht und gesellschaftliche Sichtbarkeit« (de Lauretis 1999: 103) der Forschenden beeinflusst ist. Besonders deutlich kommen die eigenen Schaulüste und Abwehrmechanismen der Forschenden in den Wünschen nach realistischen Darstellungen zum Ausdruck. Denn die Forderung nach realistischeren Darstellungen ist immer ein Argument für die Darstellung der ›eigenen‹ Sicht der Realität (vgl. Charlotte Brunsdon, nach Hipfl

1995b: 150). Auf der Rezeptionsseite ließe sich fragen, ob sich in den Fragen an die Zuschauenden nicht auch die eigenen Sichtweisen gegenüber der (Lieblings-)Serie wiederfinden. Die Forderung, die Subjektivität der Forschenden in der wissenschaftlichen Arbeit mitzudenken, ist nicht neu, aber bisher in der TV-Wissenschaft zu wenig umgesetzt. Die kritische Reflexion der eigenen Positionierung in der Fernsehforschung sollte allerdings die Gefahr umgehen, so David Morley, »in einen infiniten Regreß selbstbezüglicher Beschäftigung mit unseren eigenen subjektiven Prozessen zu geraten« (Morley 1999: 305). Margaret Morse liefert ein originelles Beispiel dafür, wie sich die Subjektivität der Forschenden produktiv in die Forschung einbringen lässt: Ausgehend von ihren eigenen Medienerfahrungen hat sie in einer ihrer frühen Studien gezeigt, wie Frauen ihren Körper anhand von Aerobic Videos nach dem Fernsehen formen (vgl. Morse 1983; auch Morse 2004). »Das Vergnügen der Fernseh-Zuschauerin Margaret Morse wird darin noch einmal zum zentralen methodischen Instrument der Theoretikerin« (Bernold 2004: 139), kommentiert Monika Bernold die bisherige Arbeit zum Fernsehen von Morse.

Auch in der bundesdeutschen TV-Wissenschaft ist immer wieder ganz zu Recht notiert worden, es sei wichtig, den Beobachtenden und den Prozess des Beobachtens in der Forschungspraxis zu berücksichtigen (vgl. z.B. Kreimeier 1995: 284). Im Bereich der Rezeptionsforschung wurde das hierarchische, autoritäre Verhältnis, welches gegenüber den Befragten besteht,[28] nur selten im Forschungsprozess reflektiert. Hier kann die Fernseh- und Rezeptionsforschung bezogen auf Fragen nach Selbstkonstruktionen und Fremdkonstruktionen im Forschungsprozess auf Erfahrungen und Methoden der ethnologischen Geschlechterforschung zurückgreifen. Hier wurde intensiv diskutiert, wie die Produktion von Wissen von den Machtbeziehungen *zwischen* den jeweiligen beteiligten Akteurinnen und Akteuren abhängt. Es wurde unter anderem darauf verwiesen, wie die Klassifizierung des ›Anderen‹ immer auch den Diskurs des Experten und der Objektivität erzeugt (vgl. Nadig 1997: 78). So

28 Bernd Jürgen Warneken und Andreas Wittel. problematisieren etwa, wie der jeweilige Status der Forschenden und der Beforschten in der Forschungspraxis Machteffekte produziert (vgl. Warneken/ Wittel 1997). Spannend ist ihr Beispiel, da sich die Autoren mit dem ›research-up‹, also dem ›Nach-oben-Forschen‹ beschäftigen, bei dem sich die hierarchische Struktur in den Interviews gewissermaßen umkehrt. Hier komme eine neue ›Angst des Forschers vor dem Feld ins Spiel‹ (Lindner), die »Angst vor mangelnder Anerkennung als Wissenschaftler« (Warneken/ Wittel 1997: 2). Daher warnen sie davor, sich im Feld zu unterwerfen oder das Feld zu mystifizieren, sowie erlittene Demütigungen, die oft kommentarlos eingesteckt würden, in der Textproduktion zu kompensieren, etwa durch Distanzierung vom Feld oder ›Rache‹.

schreibt etwa Maya Nadig über den eigenen forschenden Blick: »Über andere zu reden heißt, über sich zu reden, denn jede Darstellung des ›Anderen‹ ist zugleich auch eine Darstellung des Eigenen oder des Selbst« (Nadig 1997: 79).

Für Nadig ergibt sich hieraus die Konsequenz, über andere methodische Zugangsweisen nachzudenken. Sie schlägt daher vor, psychoanalytische Methoden in die ethnologische Forschung zu überführen. Dabei unterscheidet sie drei Ebenen, auf denen psychoanalytische Instrumentarien nutzbar gemacht werden können: den allgemeinen Forschungsprozess, die Beziehung zwischen Forschenden und Beforschten sowie die Auswertung des erhobenen Materials (vgl. Nadig 1996: 153ff).

Bezogen auf die Ebene der Beziehung von Forschenden und Beforschten biete es sich demnach an, den psychoanalytischen Begriff der ›Gegenübertragung‹ in der ethnologischen Befragung und teilnehmenden Beobachtung zu berücksichtigen. So lassen sich die »gemeinsamen kulturspezifischen Beziehungsprozesses und der darin entstehenden Konstruktionen und Bedeutungen« (Nadig 1997: 83) zu verstehen. Dieses Selbst- und Fremdverstehen, wie es Nadig beschreibt, ließe sich auch für die Rezeptionsforschung nutzbar machen.

Im *Vokabular der Psychoanalyse* schreiben Laplanche und Pontalis, die Gegenübertragungsreaktionen sind in der psychoanalytischen Praxis die unbewussten Gefühlsreaktionen des Analytikers auf die analysierte Person und auf deren Übertragung. Sie unterscheiden hier drei Richtungen, wie sich die Gegenübertragung als analytisches Instrument nutzbar machen lässt: 1. Die Gegenübertragungsreaktionen durch die persönliche Analyse so weit wie möglich zu reduzieren, 2. die Gegenübertragungsreaktionen in der analytischen Arbeit kontrolliert zu verwenden, 3. sich bei der Deutung nach seinen eigenen Gegenübertragungsreaktionen zu richten, die oft in den Emotionen enthalten sind, welche der Analytiker spürt (vgl. Laplanche/Pontalis 1991: 164f).

An die beiden letztgenannten Punkte schließt nun der Vorschlag Nadigs an. Sie will die Gegenübertragung als eine wichtige Verständnishilfe für den ›verborgenen‹ Sinn der Mitteilungen der Befragten zu verstehen (vgl. Nadig 1997: 82). Die Gegenübertragung als ein methodisches Instrumentarium zu benutzen, gestattet es, eine gewisse Distanz zum Gegenüber zu halten und doch zugleich in Kontakt mit den eigenen und den Gefühlen der Befragten zu bleiben. Um die Gegenübertragung überhaupt in Gang zu bringen, ist eine Haltung notwendig, die Freud als ›gleichschwebende Aufmerksamkeit‹ bezeichnet hat. Diese Vorgehensweise kann Nadig zufolge zu vermehrter Einsicht in die Vorgänge führen, die bei den Befragten ablaufen. »Die Methode der Ethnopsychoanalyse erlaubt es, bewußte und unbewußte Aspekte der wissenschaft-

lichen Institution und deren Auswirkungen im wissenschaftlichen Setting, also im Forschungsprozeß aufzudecken: Diskurse der Macht, der Hierarchie, des Ausschlusses oder der einengenden Zuschreibung. Ein wichtiger Aspekt dieser Vorgehensweise ist, daß die in jeder Forschung vorhandene Hierarchie nicht erst im nachhinein analysiert, sondern Macht- und Hierarchiegefälle in der Feldforschungssituation als eine Determinante der sich entwickelnden Beziehungen verstanden werden, die in die reflektierende Darstellung einbezogen werden sollte« (Nadig 1997: 84).

Die von Nadig vorgeschlagene Herangehensweise ermöglicht es, nicht nur aus dem Gegenstand Erkenntnisse zu gewinnen, sondern auch aus der Beziehung zwischen Forschenden und Befragten. Ein Problem – auf das Nadig selbst hinweist – ist, das die Gegenübertragung für Nicht-Psychoanalytikerinnen im Feld schwer anwendbar ist. Sie schlägt daher vor, gute selbstreflexive Protokolle, sogenannte Tagebuchnotizen, von den Gesprächen zu machen. Neben einer selbstbeobachtenden Begleitung kann dann auch in der Gruppe bzw. durch den kontinuierlichen Austausch und die gemeinsame Deutung im Kreis von Kolleginnen und Kollegen eine Reflexion stattfinden. So lassen sich Widerstände, Lüste und Abwehrmechanismen thematisieren.

Nicht nur in der medien- und kommunikationswissenschaftlichen *Rezeptionsforschung* kann es zu Konflikten kommen, auch die Arbeit mit visuellem Material löst oftmals Gedanken und Fantasien aus, die nicht immer klar verstanden werden und die es nachträglich zu verstehen gilt. Ein Beispiel wären etwa Ängste vor Homosexualität, die dazu führen, das Thema zu ignorieren oder die Lust an bestimmten Bildern, aufgrund derer man sie idealisiert.

Mithilfe eines Arbeitstagebuches können im Forschungsprozess und auch bezogen auf den Umgang mit visuellem Material Hindernisse, die aus Reaktionen (Ängsten, Konflikten, Lüsten, Anziehung, Widerständen etc.) und deren Abwehr (Projektion, Idealisierung, Verleugnung, Entwertung etc.) entstehen, bewusstseinsfähig gemacht werden (vgl. Nadig 1996: 154). Ein weiteres methodisches Instrumentarium zur Selbstreflexion, auf das Nadig hinweist, ist die zeitliche Distanz, die einen Abstand zum Text erlaubt. Damit wird es möglich zu thematisieren, wie eigene Erfahrungen das Forschungsfeld verändern oder wie sich unsere Wünsche und Abwehrmechanismen in der Forschungs- und Schreibpraxis sowie im Feld niederschlagen.

Die Frage nach der Subjektivität der Forschenden, die in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen mit der LINDENSTRASSE oder anderen medialen Formen beschäftigt sind, wird im nun folgenden abschließenden Teil meiner Untersuchung noch einmal aufgegriffen.

Schlussbetrachtung: Aktivität vs. Struktur? Eine Annäherung

Es gibt kaum eine bundesdeutsche Serie, die ausführlicher untersucht ist als die LINDENSTRASSE. Insgesamt liegen weit mehr text- und inhaltsorientierte Analysen als empirische Untersuchungen zum Publikum vor, wobei die Erforschung der LINDENSTRASSE im bundesdeutschen Kontext innerhalb verschiedener Disziplinen stattfindet: Soziologie, Psychologie, Erziehungswissenschaft und Pädagogik, Sprachwissenschaften, Kultur-, Medien- und Kommunikationswissenschaften. Auffällig ist dabei, dass seit Mitte der 1990er Jahre immer mehr Text- und Rezeptionsstudien die ›Aktivität des Publikums‹ betonen. Bezogen auf meine Ausgangsbeobachtung hinsichtlich der Polarisierung in strukturorientierte Produktanalysen einerseits und aktivitätsorientierte Rezeptionsstudien andererseits, ist demnach eine Verschiebung auszumachen. Einige neuere Textanalysen (besonders im Rahmen der Cultural Studies) beschäftigen sich mit der Frage der aktiven Bedeutungsproduktion der Zuschauenden.

Trotz der ansehnlichen Menge an Literatur zur LINDENSTRASSE bleiben kritische Fragen nach der Kategorie Geschlecht marginal. Man gewinnt eher den Eindruck, dass es sich bei Geschlechterfragen um ein ›politisch korrektes Postulat‹ handelt, das nicht ernsthaft verfolgt werden muss. Die vorliegende Arbeit beansprucht hingegen, die Fernsehforschung mit den Geschlechterstudien produktiv zusammenzuführen. Auf der Suche nach einer angemessenen Bestimmung des Verhältnisses von kritischer Aneignung und Anpassung habe ich versucht zu zeigen, wie Geschlechtertheorien die in der Fernseh- und Rezeptionsforschung viel diskutierte Frage nach den Handlungsmöglichkeiten der Rezipierenden in neuer Weise herausfordern.

Im Folgenden möchte ich einige Schlussfolgerungen aus dieser Studie entwickeln, die neue Forschungsfelder eröffnen. Ich will keinen ›Königsweg‹ der TV-Wissenschaft vorschlagen, dazu ist das Gebiet der Fernseh- und Rezeptionsforschung zu groß. Hier sollen einige Perspektiven und weiterführende Aufgabenfelder skizziert werden, im Sinne einer theoretischen Auswertung meiner bislang erarbeiteten Ergebnisse. Der Fokus verdichtet sich vor allem auf die (unausgesprochenen) Regeln der Produktion von Wissen über die Serie und sein Publikum.

Forschende, die auch Zuschauende sind

Umberto Eco hat zwischen zwei immer wieder zu findenden wissenschaftlichen Umgangsweisen mit dem Fernsehen unterschieden: *Apokalyptische Positionen*, welche die ›Massenkultur‹ verwerfen einerseits, und *integrierte Positionen*, die das Fernsehen mitunter ›naiv‹ verteidigen, andererseits (vgl. Eco 1994). In den zeitgenössischen ›apokalyptischen‹ Positionen wird eine scharfe Grenze gezogen zwischen den Zuschauenden auf der einen Seite und der eigenen, intellektuellen Position auf der anderen Seite, im Sinne eines Distinktionsgewinns, wie ihn Bourdieu beschreibt (vgl. z.B. Bourdieu 2005).[1] Während der ›gebildete Akademiker‹ die ideologischen Funktionsweisen der LINDENSTRASSE scharfsinnig durchschaut, auch wenn er selber durchaus gerne zuschaut, nehmen die Zuschauenden alles für ›bare Münze‹, was ihnen im Fernsehen vorgesetzt wird.

In den letzten 20 Jahren lässt sich allerdings tendenziell (anhand der Forschung zur LINDENSTRASSE) eine Verschiebung beobachten; zumindest was die Werturteile gegenüber dem Fernsehen und seinem Publikum betrifft. Heute finden sich zunehmend ›integrierte‹ Positionen, die den alltäglichen Umgang mit dem Medium Fernsehen idealisieren. Dieser optimistischen Position liegt der Versuch zugrunde, die häufig als ›trivial‹ bezeichneten kulturellen Produkte und Praktiken der Zuschauenden ›aufzuwerten‹. Produziert wird die Vorstellung einer ›guten Populärkultur‹, mit der Konsequenz, dass das Genre oder die LINDENSTRASSE nicht mehr hinsichtlich ihrer normierenden und hierarchisierenden Effekte für die Einzelnen und die Gesellschaft befragt wird. Der gegenüber den Kritikern der ›Massenkultur‹ erhobene Vorwurf, die Zuschauenden zu *erfinden*, findet sich auch bei den Verteidigungen des Fernsehens wieder, wenn auch unter umgekehrtem Vorzeichen. Valerie Walkerdine meint, in den Argumenten zum kreativen Publikum[2] würde mit überheblichem Gestus festgestellt: »Schaut, sie werden nicht verein-

1 In den Beschreibungen des Publikums, so scheint es, projizieren und übertragen die Forschenden ihre eigenen Widerstände oder Lüste auf die Zuschauenden als ›Andere‹. Damit der eigene Status aufrechterhalten werden kann, muss die wissenschaftliche Forschung (und damit auch die Forschenden selbst) sicherstellen, dass den Individuen in diesem Prozess unterschiedliche Positionen zugewiesen werden.

2 Walkerdine, die sich auf den US-amerikanischen Kontext bezieht, spricht vom widerständigen Publikum. Ich habe in den vorausgegangenen Kapiteln argumentiert, dass im bundesdeutschen Kontext eine Verschiebung von der Frage nach Widerständigkeit zur Kreativität des Publikums stattgefunden hat.

nahmt und sie sind sogar intelligent genug, um ihre eigenen Bedeutungen zu schaffen!« (Walkerdine 1997: 773). Nach der Passivität des manipulierten Konsumenten wird nun die Kreativität des aktiven Rezipienten gefunden, oder auch erfunden. Aus einer Abgrenzung in Form einer Zubilligung von Handlungsfähigkeit und Kreativität heraus, wird in diesem Prozess das Publikum als ›die Anderen‹ konstruiert. Wie schon in den ›apokalyptischen‹ Positionen situieren sich die Forschenden in diesem Prozess auch selbst als ›gebildete Person‹.

Selbstverständlich deckt die Medien- und Kommunikationswissenschaft ein breiteres Spektrum als das bisher Beschriebene ab. Im deutschsprachigen Raum gehen einige Autoren und Autorinnen einen Mittelweg und versuchen auch Widersprüche und Details wahrzunehmen, die einem verabsolutierenden ›harmonisierenden‹ oder ›kulturkritischen‹ Blick nur allzu leicht entgehen. Es wäre zudem zu funktionalistisch, die Tendenz zur Verteidigung des Fernsehens nur mit einer Strategie der wissenschaftlichen Selbstkonstituierung zu begründen. Der sich wandelnde Blick auf das Fernsehen (und die LINDENSTRASSE) könnte auch in der eigenen Faszination an und der Sozialisation durch televisuelle Produktionen begründet sein. Wenn nämlich situiertes Wissen im Sinne Haraways immer verkörpertes Wissen ist, welches auf die jeweiligen Strukturen verweist, in denen wir verortet sind (vgl. Haraway 1995), dann gilt es hier auch an die jeweiligen televisuellen Erfahrungen derer zu denken, die sich wissenschaftlich mit medialen Alltagskulturen beschäftigen. Mit seiner massenhaften Verbreitung markiert das Fernsehen heute für immer mehr Menschen eine alltägliche Selbstverständlichkeit. Und das für ein breites Publikum unterschiedlicher ethnisierter, nationaler, geschlechtlicher und sexueller Zugehörigkeit und unterschiedlicher Bildungsabschlüsse. So pflegen (heute) viele ›gebildete Personen‹ einen selbstverständlichen Zugang und Umgang mit dem Medium Fernsehen. Ich möchte hier also auf eine Veränderung von mediatisierten Wahrnehmungsformen verweisen, die sich *eben auch* auf jene bezieht, die sich theoretisch-analytisch mit der LINDENSTRASSE beschäftigen. Der historische Prozess des Fernsehens bezieht sich nicht nur auf die Beforschten als ›Andere‹, sondern auch auf die Forschenden selbst. Die beschriebene Verschiebung wirft somit auch die Frage auf, ob das eigene Vergnügen an Dauerserien oder dem Fernsehen heute nicht sogar konstitutiv ist für neue Selbstrepräsentationen von Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen. Eine ›Ethnographie der Forschenden‹ könnte hier weiterführende Einsichten liefern.

Um uns dem Fernsehen weder polarisierend noch polemisch, sondern theoretisch-analytisch zuzuwenden, würde es auch helfen, wenn wir Hinweise auf uns selbst, auf unsere eigenen Seherfahrungen und -gewohn-

heiten in der Forschung zulassen. Mehr noch, wir können dieses Genießen oder unser Ablehnen bestimmter bewegter Bilder für die Forschung selbst nutzbar machen. Erste wichtige Anstöße kann hier die ethno-psychoanalytische Forschung und die feministische Forschung liefern. Eine wichtige Aufgabe der künftigen Fernseh- und Rezeptionsforschung wird darin bestehen, methodische Instrumentarien zu entwickeln und zu prüfen, die nicht nur die Beziehung zwischen den Forschenden und deren Gegenüber kritisch überdenkt, sondern auch unser eigenes Genießen oder Ablehnen bestimmter kultureller Praktiken und Bilder angemessen reflektiert.

Feministische Schaulüste und strukturelle Ausschließungen

Das eigene Vergnügen an einer Serie muss selbstverständlich nicht bedeuten, dass die kritische Distanz zum Gegenstand verloren ginge. Genauso wenig wie eine berechtigte kritische Haltung gegenüber dem Fernsehen nicht zwangsläufig zu kulturpessimistischen Beschreibungen des Medienkonsums und des Mediums führt. Die eigene Schaulust muss der kritischen Analyse nicht im Wege stehen. Für Ien Ang besteht ein Ziel feministischer Fernsehforschung darin, gründlicher zu verstehen, womit sich Frauen heutzutage befassen, was sie mögen, was sie ablehnen, um solche Wünsche in feministische Politiken einbinden zu können (vgl. Ang 1986: 156). Bezogen auf Möglichkeiten politischer Veränderung gilt es hier auch über Umarbeitungen von Fantasien (die Subjektivitäten affizieren) nachzudenken, wie sie sich in kulturellen Repräsentationen manifestieren (vgl. etwa de Lauretis 1999; Engel 2002). Eine Gefahr, die für die geschlechterorientierte Fernsehforschung damit zusammenhängt, ist es einerseits lediglich die Rezeptionshandlungen von Zuschauer*innen* zu untersuchen und andererseits die Forschungsthemen auf ein bestimmtes Material einzuengen; wie Dauerserien, Talkshows, ALLY MCBEAL, SEX AND THE CITY. Televisuelle Repräsentationen also, die bestimmte Facetten weiblicher Handlungsmacht und Autonomie zumindest gelegentlich ins Auge fassen. Die in den einzelnen Formaten angelegten Wiedersprüche bieten zumindest ›auf den ersten Blick‹ ein Versprechen nach ›anderen‹ Bildern an, ein Versprechen, das eng verknüpft ist mit dem grundlegenden feministischen Wunsch nach gesellschaftlicher Veränderung. Die (heimlichen) Lüste an visuellen Produktionen, bei denen die üblichen Grenzen der Geschlechterdifferenz zumindest ein Stück weit überschritten werden, die Suche nach Inszenierungsstrategien, die im Sinne Butlers das Original selbst als Effekt darstellen, dürfen nicht zu ei-

ner Verengung der Forschungsperspektive bezogen auf das Material und die Fraugestellung führen.[3] Ich möchte nur einige Beispiele nennen, die bisher nur lückenhaft aus einer aktuellen Geschlechterperspektive bezogen auf das deutschsprachige Fernsehen untersucht sind: Repräsentationen von *Sport*, *Recht, Kunst* oder *Wirtschaft,* wobei auch unterschiedliche kulturelle Praktiken im Zusammenhang mit dem Fernsehen zu bestimmen wären, die Identitäten herstellen. Eine weitere relevante Frage ist die nach televisuellen Repräsentationen, die *Geschichte* herstellen und erinnern, historische Rekonstruktionen in Dokumentationen, Serien oder in Nachrichtenmagazinen. Zu untersuchen wäre hier, wie diese Rekonstruktionen durch spezifische Vorstellungen von Geschlechtlichkeit strukturiert sind. Zudem verschließt sich die feministische Medien- und Kommunikationswissenschaft bisher weitgehend der Auseinandersetzung mit künstlerischen Produktionen und Kunstinstitutionen, die sich mit dem Medium Fernsehen oder speziell Dauerserien beschäftigen. Dadurch vergibt sie die Chance, den Dualismus von Hoch- und Populärkultur aufzuwiechen sowie künstlerische Wissensproduktion über spezifische televisuelle Darstellungskonventionen und ästhetische Praktiken nutzbar zu machen.

Ich will damit nicht sagen, es gäbe keine aktuellen Untersuchungen zu den gerade genannten Aspekten, wenn sie auch seltener sind. Schon gar nicht will ich davon abraten, Genres und televisuelle Repräsentationen zu untersuchen, die traditionelle Wahrnehmungsmuster möglicherweise in Frage stellen. Ganz im Gegenteil. Ich halte es durchaus für wichtig, televisuelle Darstellungskonventionen und Fantasien dahingehend zu prüfen, ob und wie sie die Bedingungen der Sichtbarkeit und des Sehens wirkungsvoll verändern können. Die geschlechterorientierte TV-Forschung sollte aber *auch* jene televisuellen Repräsentationen untersuchen, die thematisch weniger eng mit Fantasien von Handlungsspielräumen und ›Geschlechterverschiebung‹ verknüpft sind. Auf diese Weise lässt sich auch die unkommentierte Praxis der Auswahl bestimmter Bilderwelten befragen und zugleich erweitern.

Dementsprechend sollte sich die deutschsprachige Frauen- und Geschlechterforschung auch mit den eigenen strukturellen Ausschließungsmechanismen befassen, bezogen auf bestimmte Themen die Zuschreibung von bestimmten Zuständigkeiten und Kompetenzen. Die Feminis-

3 Auf diese eingeschränkte Auswahl hat Andrea Seier im Bereich der feministischen Filmtheorie hingewiesen (vgl. Seier 2006: 87). Paula Graham kritisiert, im Bereich der Filmtheorie sei die Frage nach einer lesbischen Subjektposition, wie sie etwa Teresa de Lauretis stellt, bisher vornehmlich bezogen auf Filme von lesbischen Filmemacherinnen diskutiert worden. Graham interessiert sich für die lesbische Zuschauerin im Science-Fiction-Film (vgl. Graham 1996).

tischen Migrantinnen Frankfurt (FeMigra) haben kritisiert, dass MigrantInnen und ›schwarze‹ Menschen an der Universität im besten Fall in die Ecke von ›Fachfrauen‹ und ›Fachmännern‹ geschoben werden (vgl. FeMigra 1995: 55). Mit der anhaltenden Marginalisierung von Fragen nach Rassisierung, Ethnizität, Bildung, Nationalität hat auch die Geschlechterforschung zur Marginalisierung von minorisierten Positionen beigetragen. Kritisch zu befragen ist, welche Positionen, Fragen und Problemfelder keine Beachtung finden, wer zu wem (nicht) spricht, wer wem (nicht) zuhört.

Ich halte es für wichtig, verstärkt auch Arbeiten wahrzunehmen, die nicht zum feministischen Beispielkanon der Rezeptionsforschung gehören. Vor allem solche Arbeiten, die in einem nicht-privilegierten Kontext entstehen, aber auch Untersuchungen aus einem nicht-akademischen Kontext. Nur so lässt sich die eigene privilegierte Position in institutionellen Strukturen hinterfragen und reflektieren. In der bundesdeutschen feministischen TV-Wissenschaft wurden bisher Fragen nach und Untersuchungen zur Konstruktion von Identität bezogen auf Erfahrungen von Ethnisierung, Rassisierung, aber auch Klassenverhältnissen im Umgang mit dem Fernsehen nur am Rande wahrgenommen. Deutlich wird dieses Ignorieren in den vorliegenden deutschsprachigen Überblicken und Zusammenführungen der feministischen Medien- und Kommunikationswissenschaft.

Über den alltäglichen Umgang von minorisierten Personen mit dem Fernsehen (oder gar der LINDENSTRASSE) im bundesrepublikanischen Kontext wissen wir bisher nur wenig. Im englischsprachigen Raum liegen diesbezügliche Arbeiten vor, die auch eine Herausforderung an die bundesdeutsche Rezeptionsforschung darstellen. Einige wenige seien hier angeführt. Minu Lee und Chong Heup Cho liefern Beispiele dafür, wie in den USA lebende koreanische Frauen unter den Bedingungen der Migration koreanische Dauerserien in der Gruppe nutzen, um sich beim gemeinschaftlichen Sehen mit der kolonisierenden Integration auseinander zu setzen, der sie ausgesetzt sind (vgl. Lee/Cho 1990). Purnima Mankekar untersucht Unterhaltungsformate des indischen Fernsehens bezogen auf die Frage nach der Konstruktion einer ›neuen‹ nationalen Identität und ihrer Aneignung in Familien (vgl. Mankekar 1993). Nicht zuletzt seien hier noch einmal die ethnographischen Untersuchungen von Marie Gillespie zu jungen Londonern und Londonerinnen aus Punjabi-Familien und von Ridhika E. Parameswaran zu indischen Liebesroman-Leserinnen erwähnt (vgl. Gillespie 1995; Parameswaran 1999).

Fantasien und Wünsche von Frauen und Männern, aber auch deren politische und gesellschaftliche Handlungsmöglichkeiten, sind nicht homogen. Solchen Auseinandersetzungen mit den Differenzen zwischen

Frauen sollte sich die geschlechterorientierte TV-Wissenschaft nicht verschließen, beziehungsweise sollte sie die vorliegende Forschung gezielter integrieren. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, nicht nur nach Konstruktionen von »Unterlegenheit« zu suchen. Bezogen auf die Lesarten von ›höher gebildeten‹ Personen habe ich argumentiert, dass der Konsum von Dauerserien genutzt werden kann, um »Überlegenheit« und »Distanz« herzustellen.

Nicht zuletzt richtet sich der wissenschaftliche Blick damit auf Männer und Männlichkeiten, wie dies in der deutschsprachigen Medien- und Kommunikationswissenschaft bis heute nur vereinzelt geschehen ist, wie auch hier wieder der Blick auf vorliegende Sammelbände und Forschungsübersichten zeigt. Dabei sollten hegemoniale *wie* nicht-hegemoniale Männlichkeiten als explizites Thema verankert werden, um so auch Machtkonstellationen *zwischen* unterschiedlichen Männlichkeiten fassen zu können.

Zwischen politischer Intervention und akademischem Selbstmarketing

Es ist klar, dass sich immer nur bestimmte Aspekte aus einem Prozess wie der Fernsehaneignung herausarbeiten lassen. Ien Ang zufolge kommt es darauf an, »verantwortliche und bewußt *politische* Entscheidungen darüber zu treffen, welche Position wir nun einnehmen wollen und welchen kontextuellen Bezugrahmen wir für unseren Ausflug in die Welt der Medienrezipienten wählen wollen« (Ang 1999c: 99, Herv. im Orig.). In diesem Sinne plädiert sie für eine ›standpunktbezogene Wahrheit‹. Es gilt, eine Relevanzentscheidung zu treffen, wie es Jutta Röser mit Rekurs auf Ien Ang formuliert: »Es geht somit um das Bewußtsein darüber, daß nur Ausschnitte aus einer Gesamtheit und nur Momentaufnahmen aus einem Prozeß herausgearbeitet werden können. Es gilt, eine Auswahl zu treffen und den Standpunkt, von dem aus dies geschieht, deutlich zu machen« (Röser 2000: 345). Dieser Standpunkt, den Ang und Röser betonen, ist selbstverständlich nicht willkürlich, noch geht es darum, Fragestellungen zu universalisieren, sondern dieser Standpunkt ist eine politische und erkenntnistheoretische Entscheidung.

Von dieser Überlegung ausgehend möchte ich den Blick auch auf die jeweilige politische und akademische ›Tradition‹ richten, in welcher sich die Forschenden mit ihren Projekten über die LINDENSTRASSE positionieren. Für die kritischen Traditionen der Cultural Studies wie auch für die feminitische Forschung ist ein Verständnis von Wissensproduktion als politischer Praxis grundlegend. Eine Anwendung von den für die

britischen Cultural Studies forschungsleitenden Fragen nach Macht und Herrschaft, Diskriminierung und Unterordnung, Kontrolle und Disziplinierung, Gewalt und Ausgrenzung findet im bundesdeutschen Raum nur vereinzelt statt. Den meisten der deutschen Cultural Studies Vertretern fehlt nicht nur das von Hall beschriebene (und von ihm betriebene) wechselseitige Verhältnis zu sozialen Bewegungen, sie scheinen auch nicht an einer Veränderung hegemonialer Verhältnisse interessiert zu sein.[4] Einem kritischen Nachdenken gegenüber Rassisierungen, Ethnisierungen, Nationalisierungen oder über das heteronormative System der Zweigeschlechtlichkeit bleiben die Untersuchungen merkwürdig verschlossen. Es wird nicht mehr beansprucht, gegen Kapitalismus, Rassismus, Nationalismus, Sexismus, Heteronormativität und dergleichen mehr einzutreten.

Wie lässt sich diese Perspektivverschiebung erklären? Und wie kommt es, dass feministische, antirassistische, postkoloniale und andere kritische Stimmen im Mainstream der TV- und Rezeptionsforschung nur selten gehört werden?[5] Nach meiner Auffassung sind die Gründe hierfür unter anderem mit aktuellen Umstrukturierungen an deutschen Hochschulen verknüpft, die neue Anforderungen auch an die dort tätigen Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen stellen.[6] Gerade in Zeiten der Ressourcenknappheit bzw. steigender -verknappung an Hochschulen entstehen neue Typen von Akademikern, neuerdings müssen sich Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen zunehmend als Manager und Managerinnen ihrer eigenen Arbeitskraft produzieren (vgl. Wenk 2001: 117; Stegmann 2005: 247ff). Die Cultural Studies sind an bundesdeutschen Universitäten zwar institutionalisiert,[7] aber (noch) nicht als eigenständige Disziplin etabliert. Im ›alltäglichen universitären Kampf‹ um Stellen und

4 Davon möchte ich eben jene kritischen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler ausgenommen wissen, die Cultural Studies betreiben, ohne sich allerdings in wissenschaftlichen Diskursen als deren Vertreter zu stilisieren.

5 Um dies zu belegen, genügt ein Blick in die meisten Reader oder Forschungsüberblicke in der Medienwissenschaft, der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft oder den Cultural Studies.

6 Zu aktuellen bundesdeutschen Diskussionen um die Institution Hochschule mit ihren spannungsreichen Um- und Neustrukturierungen in ihrer Verwobenheit mit der Geschlechterdifferenz siehe Wenk 2001; Stegmann 2005.

7 Über die Folgen der Institutionalisierung schreibt Engelmann: »Die Institutionalisierung des Projektes brachte vor allem den negativen Effekt mit sich, daß das gesellschaftspolitische Engagement der Cultural Studies zugunsten von akademischen Gepflogenheiten – die Einrichtung von Zitierkartells, die Etablierung eines Kanons, die Selbstbespiegelung von Denkschulen, der Entwurf einer eigenen Genealogie und die ständige Wiederholung eines Gründungsmythos – in den Hintergrund getreten ist« (Engelmann 1999b: 29).

Mittelvergaben sind die Cultural Studies eine wirkungsvolle »Methode des Selbstmarketings« (Engelmann 1999b: 28). Das junge Label ›Cultural Studies‹ eignet sich zur Herstellung von universitärem Status und Hierarchie über Referenzen und Expertentum. Was nicht nur hinsichtlich wissenschaftlicher Reputation, sondern auch im Zuge gegenwärtiger Umstrukturierungen der deutschen Hochschullandschaft zunehmend bedeutend ist. Mit Stefanie Stegmann lässt sich argumentieren, dass bei zunehmend knapperen Ressourcen und einem Verständnis der Hochschulen als Dienstleistungsunternehmen – die mit anderen Hochschulen um Mittel und Studierende zu konkurrieren hat – sich die Cultural Studies als ein griffiger Terminus anbieten, um Disziplinen mit ihren ›Besitzstandswahrungstendenzen‹ am Leben zu erhalten, bzw. die eigene wissenschaftliche Arbeit in ein neues Gewand zu kleiden (vgl. Stegmann 2005: 247ff). Auf diese Weise werden Zuständigkeiten und Kompetenzen definiert und (um-)verteilt. Diese Verteilungskämpfe schreiben sich entlang der Geschlechterdifferenz ein (vgl. auch Dorer 2002a: 29). Bezeichnenderweise koinzidiert das aktuell *zunehmende* Interesse an bestimmten Formationen der Cultural Studies im akademischen Bereich mit einem *abnehmenden* Interesse an den Frauen- und Geschlechterstudien.

Als Konsequenz ergibt sich die Frage, was passieren muss, um den ›ausgeblendeten‹ Positionen wieder eine Stimme zu verleihen. Aufgabe der medien- und kommunikationswissenschaftlichen Geschlechterforschung ist es, dieser Tendenz etwas entgegenzusetzen. Dabei kann es nicht darum gehen, sich auf bestimmte Forschungsfelder festzuschreiben oder sich in Nischen abdrängen zu lassen. Auf die damit zusammenhängenden Gefahren hat Sigrid Weigel in der FRANKFURTER RUNDSCHAU aufmerksam gemacht: »Gerade die Zugeständnisse der Institutionen, zum Beispiel die Einrichtung sogenannter Frauensektionen bei Tagungen, die Besetzung sogenannter Frauenprofessuren usw. haben nicht selten den Effekt einer Trivialisierung. Sie bedeuten eine geduldete Teilhabe, reproduzieren sie doch eine tradierte Geschlechterordnung, in der der Mann das Allgemeine repräsentiert und Frauen einer besonderen Behandlung bedürfen. Was den Frauen den Zugang zum Fach ermöglicht, sichert zugleich den ungestörten Ablauf der übrigen Veranstaltung: eine separierte Teilöffentlichkeit als Forum für geschlechtsspezifische Studien – Integration in Form von Isolierung, zur verbesserten Immunisierung des Gesamtsystems, Frauenforschung als Quarantänestation« (Sigrid Weigel, nach Klaus 1998: 403). Ein politisches Ziel feministischer Forschung besteht darin, sich in die fachspezifischen Diskussionen, in den geregelten Ablauf einzumischen oder sich an den Kämpfen um Definitionsmacht zu beteiligen, wie es Gudrun-Axeli Knapp mit Bezug auf Butler beschreibt (vgl. Becker-Schmidt/Knapp 2000: 83).

›Bekenntnis zur strategischen Vorläufigkeit‹

In den Untersuchungen zur LINDENSTRASSE, die die Geschlechterzugehörigkeit berücksichtigen, wird Geschlecht als faktische Gegebenheit vorausgesetzt. Die Naturalisierung von Geschlecht wird dabei nicht nur innerhalb des wissenschaftlichen Mainstreams reproduziert, sondern auch in feministischen Diskursen. Wie Teresa de Lauretis schreibt, findet die Konstruktion und Annahme der Geschlechterzugehörigkeit bereits statt, wenn wir für Männer auf einem Erhebungsbogen das Kästchen M ankreuzen, und eben nicht W (vgl. de Lauretis 1996: 71). Judith Butler meint daher, feministische Positionen müssen nicht definieren, ›was Frauen oder Männer sind‹. Ganz im Gegenteil: Eine solche Begriffsdefinition würde feministischen Anliegen vielmehr im Wege stehen.

Aber wie kann die Forderung, ontologische Zuweisungen von Männlichkeit und Weiblichkeit abzulehnen, in der Forschungspraxis umgesetzt werden? Hierfür sollten zunächst die eigenen wissenschaftlichen Setzungen kritisch betrachtet werden. Es gilt, die Identitätskategorien zu kritisieren, die von Machtstrukturen erzeugt und naturalisiert werden, womit eine vermeintlich ›natürliche‹ Geschlechterdifferenz vorausgesetzt und weiter aufrechterhalten wird. Die Annahme von ›männlichen‹ und ›weiblichen‹ kulturellen Praktiken ist Teil jener Strategie, mit der der performative Aspekt der Geschlechterzugehörigkeit in der wissenschaftlichen Forschungspraxis unsichtbar gemacht wird.

In diesem Sinne problematisiert Butler auch die Verwendung der Identitätskategorie ›lesbisch‹ (und ›schwul‹), weil sie neue Ausschlüsse produziert: »Wenn ich sage, ich bin lesbisch, so produziert dieses *›Coming-out‹* nur eine neue, andere Form des *›Closet‹*, des Schweigens. [...] Denn *›out‹* zu sein hängt immer in gewisser Weise damit zusammen, *›in‹* zu sein; es gewinnt seine Bedeutung nur innerhalb dieser Polarität. Daher muß das *›Out*-Sein‹ das *›Closet‹* ständig neu produzieren, um sich als *›out‹* zu behaupten« (Butler 1996: 18 und 19, Herv. im Orig.). Jedoch fordert Butler nicht dazu auf, über lesbische oder geschlechtliche Identitäten zu schweigen oder in neue »Unsichtbarkeit zurückzufallen« (Butler 1996: 23). Politisch ginge es darum, Identitäten nicht zu definieren und abzuschließen, sondern sich eine Kategorie nutzbar zu machen, die offen für zukünftige Verwendungsformen ist und für ihre zwangsläufigen Ausschließungen anfechtbar bleibt. »Durch das *Bekenntnis zur strategischen Vorläufigkeit* [...] kann Identität zu einem Schauplatz der Anfechtung und der Revision werden, ja kann sie sogar in Zukunft Bedeutungen annehmen, die wir heute, wo wir die Kategorie verwenden, vielleicht nicht voraussehen können« (Butler 1996: 24, Herv. T.M.).

Wie aber lässt sich die politische Forderung nach einem *Bekenntnis zur strategischen Vorläufigkeit* in der empirischen Forschung umsetzen und welche Konsequenzen sind damit verbunden? Grundlegend ist hierfür zunächst, den wissenschaftlichen Blick auf die Mechanismen der Hervorbringung von Geschlecht und Heteronormativität zu lenken. Gefragt wird nach den Konstruktionsprozessen. Eine kritische Betrachtung von Rezeptionshandlungen, aber auch televisueller Repräsentationen, lehnt zugleich eine Zuordnung alles ›weiblichen‹ an die Kategorie Frau und alles ›männlichen‹ an die Kategorie Mann ab. Somit wird es möglich, von Identifikationsprozessen across-gender auszugehen. Auf diese Weise kann sich die TV-Wissenschaft dagegen wenden, sexuelle und geschlechtliche Identitäten zu vereinheitlichen und zu stabilisieren.

Einen nützlichen methodischen Einstieg könnte die von Waltraud Ernst vorgeschlagene Herangehensweise sein, Geschlecht als variable und nicht konstante Größe zu untersuchen (vgl. Ernst 2002: 44). Sie hält es für wichtig, beim Forschungsdesign von Fragebögen oder in Interviewsituationen keine fixen binären Geschlechterkategorien vorauszusetzen. Es sollten entweder vielfältigere Kategorien angeboten oder Geschlecht als offene Frage formuliert werden, um sich so auch den Übergängen und dem Dazwischen widmen zu können.

Neue Anstöße kann hier nicht zuletzt die ethnomethodologische Geschlechterforschung liefern, die ebenfalls das *Wie* der Herstellung von Geschlecht analysiert, dabei eine Bekräftigung der Identität ablehnt und von offenen gesellschaftlichen Verortungen ausgeht. Obwohl sich sowohl die geschlechterorientierte medienwissenschaftliche Rezeptionsforschung als auch die ethnomethodologische Geschlechterforschung mit alltäglichen, routinemäßigen Handlungen beschäftigen, besteht zwischen beiden Herangehensweisen ein eigentümliches Verhältnis: Sie nehmen sich gegenseitig nur am Rande wahr. Für die empirische Fernsehforschung erwächst hier die Aufgabe, die dort erprobten theoretisch-methodischen Zugänge und Verfahrensweisen in ihrem Erklärungspotenzial abzuwägen und für die Rezeptionsforschung produktiv zu machen.

Der flexible Zuschauer

John Fiske und andere Autorinnen und Autoren haben ›den Zuschauer‹ oft überzogen als eine Art ›Widerstandskämpfer‹ konzipiert, der, wie es Jäckel und Peter formulieren, »sein ›semiotisches Schwert‹ gezückt hält, um dominante Bedeutungen zu zerschlagen« (Jäckel/Peter 1997: 57). Trotz eines großen Interesses an den Arbeiten John Fiskes im deutschsprachigen Raum beziehen sich die LINDENSTRASSE-Studien weniger auf

dessen Widerstandstheorem, als vielmehr auf seine Argumente zum aktiven Rezeptionshandeln in spezifischen Kontexten. Als ein grundlegendes Ergebnis dieser Studien kann gelten, dass die Zuschauenden sich televisuelle Texte vor dem Hintergrund ihrer eigenen, alltäglichen Erfahrungen aneignen. Es werden vornehmlich die individuellen, alltäglichen Aktivitäten und die Kreativität des Publikums beleuchtet, statt nach (wie auch immer zu bewertenden) Widerständigkeiten zu suchen. Auf diese Weise ist eine neue Leerstelle entstanden: Das Konflikthafte und Widerstreitende, wie es im Widerstandtheorem jenseits der jeweiligen Auslegung zumindest präsent ist, bleibt weitgehend ausgeblendet.

Die Zuschauenden scheinen in vielen handlungstheoretischen Studien zur LINDENSTRASSE rational aus einem sich immer weiter ausdifferenzierenden Angebot (aus-)wählen und aussuchen zu können. Im hier zugrundeliegenden Konzept der ›freien Wahl‹, wie es einige Textstudien und Rezeptionsuntersuchungen betonen, wird die Zunahme individueller Handlungs- und Wahlmöglichkeiten betont. Die Zuschauenden werden tendenziell als kritische Verbraucherinnen und Verbraucher konzeptionalisiert, die sich zu Hause vor dem Fernsehgerät aus einer sich diversifizierenden Warenwelt bedienen können. Das ›Forum‹ Fernsehen wird, um es mit einer anderen Metapher zu sagen, zu einem *Versandhaus*.

Das so beschriebene Publikum erinnert an den ›flexiblen Menschen‹, den der Soziologe Richard Sennett kritisiert hat (vgl. Sennett 2000). Das *flexible Publikum*, das die vorliegende publikumsorientierte Forschung entdeckt hat, ist gesellschaftlich angepasst (keine Subversion, kein Widerstand), offen für Veränderungen etwa im häuslichen Alltag, hoch kommunikativ, entscheidungsfreudig und flexibel. Die Identifikationsmöglichkeiten der Zuschauenden erscheinen umso differenzierter, je differenzierter das Angebot ist. Die zeitgenössischen Flexibilisierungstendenzen werden dabei mit einer Zunahme von Freiheit verwechselt.[8] Die Fernsehaneignung wird als zielgerichtetes Handeln beschrieben, welches (ausschließlich) intendierte Folgen hat. Doch wenn Zuschauende eine Serie aussuchen, wahrnehmen und interpretieren, dann hat dies auch unbeabsichtigte strukturelle und individuelle Folgen, die die Zuschauenden nicht unbedingt beabsichtigen. Die genannten Positionen können aufgrund ihrer Perspektivverengung nicht erfassen, wie die Zuschauenden mit ihren eigenen (flexiblen und kreativen) Aktivitäten selbst daran beteiligt sind, Macht- und Herrschaftsverhältnisse zu reproduzieren.

8 Sennett verdeutlicht, dass die ›neue‹ Flexibilität nichts mit Freiheit zu tun hat. »Im modernen Gebrauch des Wortes ›Flexibilität‹ verbirgt sich ein Machtsystem. Es besteht aus drei Elementen: dem diskontinuierlichen Umbau von Institutionen, der flexiblen Spezialisierung der Produktion und der Konzentration der Macht ohne Zentralisierung« (Sennett 2000: 59).

Um die Bedeutung des Fernsehens für die Zuschauenden unter verschiedenen geographischen und historischen Bedingungen zu verstehen, ist es nötig, die Rezeption nicht vom Kontext zu trennen, womit es eben auch die übergreifenden Machtstrukturen und Prozesse zu beschreiben gilt. Eine kritische Fernseh- und Rezeptionsforschung, die daran interessiert ist, die gesellschaftliche Rolle des Fernsehens und seine Effekte (etwa für die Konstruktion von Identität) zu verstehen, darf nicht übersehen, wie sich die Durchsetzung der Heteronormativität und der Zweigeschlechtlichkeit über alltägliche Gewalt-, Macht- und Herrschaftsformen vollzieht: Seien es Konflikte, verletzende Äußerungen oder ›doing gender‹ in alltäglichen Mediengesprächen, sei es durch die familiären Aushandlungsprozesse der Geschlechterordnung, die im häuslichen Kontext der Fernsehaneignung hergestellt, bestätigt oder zurückgewiesen werden, sei es durch die medialisierten Prozesse, die Rezipierende dazu veranlassen, bestimmte Positionierungen einzunehmen.

Wie eine kritische Analyse von Rezeptionshandlungen spezifischer sozialer Gruppen unter Berücksichtigung der televisuellen Repräsentationen aussehen kann, dafür hat unter anderem die geschlechterorientierte Fernsehforschung eindrucksvolle Beispiele vorgelegt. Geschlechterforscherinnen haben in empirischen Studien nachgewiesen, dass die Betrachtenden nicht frei zwischen verschiedenen Bedeutungszuschreibungen und medial angebotenen Subjektpositionen wählen können. Unterschiedliche Wahrnehmungen, Bewertungen und Wirkungen hängen vielmehr vom Verhältnis zwischen medial kursierenden Geschlechterrepräsentationen, gesellschaftlich verfügbaren Geschlechterdiskursen und der Geschlechterzugehörigkeit ab. Ausgehend von der vorliegenden feministischen medienwissenschaftlichen Rezeptionsforschung zeigt sich, wie schwer es zu sein scheint, in Gruppendiskussionen oder im familiären Alltag von hegemonialen Geschlechterpositionen abzuweichen. Angewandt auf das Medium Internet (vgl. Dorer 2001), Medieninterpretationen von Jugendlichen bezogen auf Daily Talks (vgl. Keuneke 2001), die Aneignung von Musikvideos durch Jugendliche (vgl. Bechdolf 1999a) und die Mediengewaltrezeption (vgl. Röser 2000) haben feministische Forscherinnen gezeigt, wie Rezipierende im Allgemeinen versuchen, ihre Geschlechterzugehörigkeit möglichst eindeutig ›männlich‹ oder ›weiblich‹, und auch heterosexuell, darzustellen.

Diese Studien belegen die anhaltend stabile strukturierende Kraft der Kategorie Geschlecht als »sozialer Platzanweiser« (Becker-Schmidt/-Knapp 2000: 143). Die Geschlechterzugehörigkeit ist demnach nicht als eine (sekundäre) Variable bei der Aneignung zu konzeptionalisieren, noch kann von einem Bedeutungsverlust der Kategorie Geschlecht die Rede sein: »Da jede Diagnose der Veränderung von Geschlechterverhält-

nissen auf einen *Begriff* von Geschlecht angewiesen ist, bleibt diese Kategorie bedeutsam, selbst dann, wenn ihr Bedeutungsverlust für den Objektbereich der Analyse diagnostiziert wird« (Becker-Schmidt/Knapp 2000: 144, Herv. im Orig.).

Performative Rezeptionshandlungen

Bei der Befragung des Verhältnisses von Aktivität und Struktur bei der Fernsehaneignung hat sich insgesamt die Notwenigkeit gezeigt, sich stärker mit Fragen der Subjektkonstitution auseinander zu setzen. So lässt sich eine Vorstellung von Subjektivität entwickeln, welche nicht einfach zwischen den Polen ›Determinismus‹ und ›freie Handlungsmöglichkeit‹ angesiedelt ist. Bereits im Wortsinn des Begriffs der Subjektkonstitution ist das Ineinanderwirken von strukturierenden Momenten und Handlungsfähigkeit angelegt. Er bedeutet »zum einen Unterliegendes, d.h. Voraussetzung von Aktivität und Gestaltung; zum anderen Unterlegenes, d.h. etwas, was Verhältnissen unterworfen ist. Eben darauf zielt das Substantiv ›Konstitution‹ ab: Was konstituiert ist, verdankt sich Bedingungen und ist unter bestimmten Umständen entstanden« (Becker-Schmidt/Knapp 2000: 127f). Mit einem psychoanalytischen Konzept der Subjektkonstitution stehen nicht die kulturellen Kompetenzen der Zuschauenden in Frage – entsprechend Halls Formulierung, die Leute seien keine ›cultural dopes‹ – sondern die Idee eines selbstbestimmten, freien ›Zuschauersubjekts‹.

Der Gedanke der Performativität von Geschlecht stellt einen Ansatzpunkt dar, um die Rolle von Geschlecht im Rahmen verschiedener medialer Prozesse weiterzudenken und theoretisch zu begründen. Performative Akte vollziehen gleichzeitig, was sie aussagen, wobei in Butlers Lesart entscheidend ist, dass der Akt seine Autorität aus Bedeutungskonventionen und nicht aus den einzelnen sprechenden Individuen erhält (vgl. insb. Butler 1995: 35ff; Butler 1998: 9ff). Mit Blick auf gemeinhin dem Privaten zugeschriebene fernsehbegleitende Gespräche über die LINDENSTRASSE, die häufig als etwas Individuelles gelten, kann die verfestigte Gegenüberstellung der Strukturiertheit sprachlicher Äußerungen und individueller Sprechakte neu konzeptionalisiert werden. Das ›individuelle‹ Rezeptionshandeln ist dann strukturiert und strukturierend zugleich. Anknüpfend an den für Butlers Denken zentralen Begriff der Performativität und das Verständnis der Bedeutungsproduktion in den kritischen Formationen der Cultural Studies schlage ich vor, nicht an den jeweiligen intentionalen Akten der Zuschauenden anzusetzen,

sondern an den hegemonialen Konventionen und Normen, welche die jeweiligen Rezeptionshandlungen (ein-)rahmen und begrenzen.

Butler betont, performative Akte sind kontingent und unabgeschlossen (also historisch spezifisch kontextualisiert) und damit nicht determiniert. Zwar sei jedes zwangsweise Zitieren der Norm an gesellschaftlicher Idealität orientiert, aber kein Zitat mit dem vorherigen identisch. In diesem von Butler betonten Wiederholen von Normen ist somit immer auch die Möglichkeit des Verschiebens von Bedeutungen angelegt. Die Betonung der Handlungsmacht der Rezipierenden – wie sie im Konzept der Performativität eröffnet werden – bieten ein durchaus wichtiges Versprechen, nämlich eine damit einhergehende Hoffnung auf gesellschaftliche Veränderung. Um die politischen Effekte von Rezeptionshandlungen angemessen bewerten zu können, sollten kulturelle Praktiken mit gesellschaftlichen Verhältnissen in ein reflexives Verhältnis gesetzt werden.

Mit diesem Verständnis kann es für die Geschlechterforschung nicht einfach um eine Vervielfachung von Geschlechternormen und -praxen gehen, denn die »Vervielfachung von Subjektpositionen auf einer pluralistischen Achse hätte die Vervielfachung ausschließender und erniedrigender Schritte zur Folge, die lediglich noch größere Fraktionierungen herstellen könnte, eine verstärkte Zunahme von Differenzen« (Butler 1995: 157; auch 169ff). So setzen sich etwa Butler, de Lauretis oder Engel, um nur einige noch einmal aufzugreifen, nicht etwa einfach für eine Auflösung oder Vervielfältigung von Geschlecht ein, sondern sie entwerfen unterschiedliche denormalisierende und enthierarchisierende Strategien, die in die Bedingungen der (Selbst-) Repräsentation und die Prozesse der Hegemoniebildung intervenieren, die die binäre Logik der Identität durchkreuzen, um so nicht-hegemoniale Artikulationen von Subjektivität und gesellschaftlicher Handlungsfähigkeit zuzulassen.[9] Mit dieser Herangehensweise kann die Rezeptionsforschung auch Bedeutungszuweisungen erfassen, die nicht auf gesellschaftlicher Idealität und auf vereindeutigten Identitäten basieren. Sie fordert, den Blick weiter auch auf Zuschauende mit ihren televisuellen Bedeutungszuschreibungen zu richten, die geschlechtlich nicht ›eindeutig‹ einzuordnen sind oder sich nicht zuordnen lassen wollen.

9 Vgl. etwa Butlers Konzept der subversiven Wiederholung (vgl. Butler 1991: 209ff; auch Butler 1995: 169ff) und des lesbischen Phallus (vgl. Butler 1995: 85ff), de Lauretis Konzept des ›space off‹ (vgl. Lauretis 1996: 88f) und ihre Theorie zur lesbischen Position im Kino (vgl. Lauretis 1999: 99ff), Engels queere Strategie der ›VerUneindeutigung‹ von Geschlecht und Sexualität und die Begriffe der ›Enthierarchisierung‹ und ›Denormalisierung‹ (vgl. Engel 2002).

Um Bewegung in die Diskussionen um die Macht öffentlicher (Fernseh-)Diskurse und die Handlungsfähigkeit bei der ›privaten‹ Fernsehaneignung zu bringen, bietet es sich an, an feministische Theorien der Öffentlichkeit anzuknüpfen (z.B. Klaus 2001b). Damit lässt sich zeigen, wie mit Bezug auf die sich verändernden medialisierten Kulturen öffentliche Diskurse im Privaten und das Private in öffentlichen Diskursen wirksam ist. Gezeigt habe ich dies exemplarisch anhand der dem Privaten zugeschriebenen fernsehbegleitenden Gespräche über die LINDENSTRASSE. Solche alltäglichen Gespräche, die nur wenige Menschen erreichen, unterliegen einer Beschränkung hinsichtlich ihrer Effekte auf gesellschaftliche Diskurse, womit sich zeigt, dass diese beiden Ebenen nicht gleichberechtigt nebeneinander (be-)stehen. Wenn Öffentlichkeit und Privatheit in diesem Sinne als miteinander verschränkte Prozesse verstanden werden, die hierarchisch angeordnet sind, stellt sich wieder die grundlegende Frage meiner Arbeit nach der ›Macht der Medien‹ und der ›Macht des Publikums‹ im Bezug auf ihre jeweilige hegemoniale gesellschaftliche Wirkung. Zu thematisieren wäre, wie sich die jeweiligen Verschiebungen oder Resignifikationen gesellschaftlich durchsetzen lassen. Nach Klaus können primäre oder sekundäre Medienthematisierungen nur dann zu gesellschaftlichem Wandel beitragen, wenn sie (politisch) verallgemeinert werden; indem sie auf die Ebene der mittleren Öffentlichkeiten gehoben werden, wie dies etwa im Zuge der feministischen (aber auch lesbischen, schwulen, bisexuellen) Bewegung und Politiken geschehen ist. Wichtig wäre es vor diesem Hintergrund, auch die Handlungs*intentionen* der Zuschauenden mitzudenken (vgl. Vasterling 2001; Klaus 2001b). Nur wenn wir zwischen beabsichtigten und unbeabsichtigten Handlungen unterscheiden, lassen sich die Nutzungs- und Interpretationsweisen von Zuschauenden dahingehend befragen, ob mit ihnen auch Veränderungspotenziale einhergehen (können). Bevor bestimmte Rezeptionshandlungen zur widerständigen Tat erhoben werden, gilt es nach den Intentionen dieser Bedeutungs*verschiebungen* zu fragen, also, ob Zuschauende überhaupt an einer Veränderung etwa der Medienangebote interessiert sind. Denn nur so können die Verschiebungen und Verwischungen auf Dauer intervenierende Wirkungen entfalten.

Fantasien in der Fernsehrezeption

Allein die Frage nach der Performativität von Geschlecht und den Handlungsintentionen kann nicht ausreichend klären, wie wir von bestimmten Repräsentationen angesprochen werden, genauer gesagt, welche Prozesse uns dazu veranlassen, in der Rezeption überhaupt eine ganz bestimmte Positionierung einzunehmen (vgl. z.B. Hipfl 1999a). Hierfür sind auch Fantasien, unser Begehren und unsere Wünsche entscheidend.[10] Mit Brigitte Hipfl argumentierend, sollte die Fernsehforschung die aktive Bedeutungsproduktion der Zuschauenden stärker unter Bezug auf die Fantasien und Wünsche theoretisieren, um diese Fragestellung erfassen zu können (vgl. insb. Hipfl 1995b; Hipfl 1999a). Fantasien haben einen Effekt auf unsere alltäglichen Handlungen, sie haben Einfluss darauf, was wir im Fernsehen ›aussuchen‹, was uns anspricht, wie wir etwas wahrnehmen oder interpretieren.

Besonders die feministische Filmtheorie liefert wichtige und bisher zu wenig genutzte Werkzeuge an, um die Fantasietätigkeit zwischen ›Öffentlichem‹ und ›Privatem‹, ›Individuellem‹ und ›Gesellschaftlichem‹ zu theoretisieren. Aufschlussreich für die TV-Wissenschaft sind in diesem Zusammenhang solche Theorien, die von ›beweglichen‹ (immer aber historisch, kulturell, gesellschaftlich bestimmten) Identifikationen ausgehen (vgl. Hipfl 1995a; Hipfl 1998; Hipfl 1999a; de Lauretis 1997; de Lauretis 1999; Warth 2003). Auf der Ebene der Fantasie fließen öffentliche und private Erzählungen, wie auch bewusste und unbewusste Elemente zusammen. Nach de Lauretis sind medial angebotene Fantasien gesellschaftlich/historisch strukturiert und sie strukturieren zugleich die Geschichte des Subjektes. Einzelne Sendungen und auch Genres versuchen, Fantasien der zuschauenden Publikumsgruppen in den Sendungen in Szene zu setzen. Dies sind Positionen, in denen die Zuschauenden sich selbst gerne sehen würden (vgl. z.B. Hipfl 1999a), oder wie sie nicht gesehen werden möchten. Hier geht es nicht nur um televisuell angebotene Fantasien wie die romantische Liebe oder Fantasien von heterosexueller Normativität, hier können auch Genrekonventionen als ›Einrahmungen‹ der Fantasie bedeutsam sein. Genres fungieren möglicherweise als Schauplätze des Begehrens und sind damit für die Fantasietätigkeit von Bedeutung. Meine Annahme ist, dass die Dauer-

10 Um ein Missverständnis zu vermeiden: Hiermit will ich nicht sagen, Butlers Theorie der Performativität blende diese Frage aus. Butler erklärt die Annahme der Geschlechteridentität, wie gezeigt, als phantasmatische Identifizierung.

serie mit ihren nie endenden Geschichten eine Bühne für Fantasien von ›Verlässlichkeit‹ und ›Kontinuität‹ ist.

Eine Theoretisierung der Fantasie als Schauplatz des Begehrens ist für die bundesdeutsche Fernseh- und Rezeptionsforschung relevant, weil sie thematisiert, welche Merkmale das ›freie Spiel‹ der Identifikationen begrenzt. Somit bieten die genannten Fantasietheorien ein theoretisches Werkzeug an, um Identifikationen und Begehren in televisuellen Wahrnehmungsprozessen theoretisch zu begründen. Sie ermöglichen widersprüchliche Effekte von televisuellen Repräsentationen auf die Zuschauenden zu erklären, wobei immer psychische, gesellschaftliche und mediale Dimensionen mitgedacht sind.

(Visuelle) Ausdehnungen der Norm(alität)

Seit Mitte der 1990er Jahre finden sich deutlich weniger abbildlogische Repräsentationskritiken, die davon ausgehen, die ›Medienrealität‹ stehe in einem Abbildungsverhältnis zur Realität der Zuschauenden. Neuere textanalytische Untersuchungen der LINDENSTRASSE bedienen sich heute immer öfter konstruktivistischer Verfahrensweisen. Fernsehwahrnehmung und -aneignung ist immer schon von der Medialität des Fernsehens wie auch von Genrekonventionen ›vorstrukturiert‹, auch wenn die Rezipierenden nicht in der Textstrategie gefangen sind. Daher habe ich die Reflexion verschiedener narrativer und visueller Darstellungskonventionen bestimmter TV-Formate stärker in eine Diskussion der Medialität des Fernsehens eingebunden. Bezogen auf die Frage nach Aktivität und Struktur schlage ich vor, das Fernsehen als flexibles Repräsentationssystem zu erfassen, das seine Ränder immer weiter ausdehnt, dabei aber zutiefst mit Macht- und Herrschaftsverhältnissen verwoben bleibt. Wie eine solche Analyse aussehen kann, habe ich exemplarisch anhand der lesbischen Repräsentationen in der LINDENSTRASSE vorgestellt. In der LINDENSTRASSE – wie in weiten Teilen des bundesdeutschen Fernsehens – werden geschlechtliche und sexuelle Repräsentationen, die dem hegemonialen System heteronormativer Zweigeschlechtlichkeit nicht entsprechen, entweder aus dem televisuellen Repräsentationssystem ausgeschlossen oder von diesem vereinnahmt (im Sinne einer Normalisierung).

Welche Konsequenzen wären daraus für das noch junge Feld der genderbasierten Fernsehforschung zu ziehen? Um den hegemonialen Arbeitsweisen des Mediums in ihrer Spezifik nachgehen zu können, sollte die kritisch-feministische Fernsehforschung die Analyse der Ausdifferenzierung von Geschlechter- und Begehrensrepräsentationen mit

Fragen nach deren disziplinierenden, hierarchisierenden und normalisierenden Effekten verbinden. Eine kritische Untersuchung medialer Texte sollte hinterfragen, *wie* die Bedeutungen des Geschlechts in medienkulturellen Praktiken und Produkten hergestellt und verbreitet werden,– immer im Hinblick auf ihre jeweiligen gesellschaftlichen Effekte. Neben den Zwängen, die einer Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Macht- und Herrschaftsverhältnissen entgegenwirken, ließe sich der forschende Blick aber auch auf die Brüche im Text lenken, die zu einer kritischen Reflexion über gesellschaftliche Strukturen beitragen können. Zu berücksichtigen sind dabei das Ineinandergreifen der narrativen Variationskraft des Fernsehens und die visuellen Strategien, mit denen heteronormative und heterosexistische Strukturen aufrechterhalten (oder angefochten) werden – bei gleichzeitiger Verschiebung der Grenzen des zum ›Normalen‹ gerechneten.

Bisher wenig analysierte televisuelle Darstellungsmuster, wie etwa vermodete und textile Inszenierungen, können neue Zugänge zu diesem Problemfeld eröffnen. An der Konstruktion von heteronormativer Weiblichkeit und ›Schönheit‹ – das hat meine exemplarische Analyse der lesbischen Figuren gezeigt – haben vestimentäre und vermodete Inszenierungen besonderen Anteil.[11] Über die Unmittelbarkeit des optischen Zeichens ›Kleidung‹, aber auch über die Platzierung an bestimmten Orten und in Räumen, kann auch in der flüchtigen Wahrnehmung der Charakter von Figuren festgeschrieben werden. So schreibt Karen Ellwanger: »In unserer visuell geprägten Kultur ist menschliche Wahrnehmung und Erfahrung zunehmend auf pure Anschauungsqualität verwiesen. Immer wichtiger wird, gerade in einer komplexen Gesellschaft, ein elementar wirksames optisches Zeichensystem, das auch dem *flüchtigen Blick* Orientierungshilfen eröffnet: Bekleidung ist in ihrer grundlegenden formalästhetischen Dimension strukturierte Nachricht über die Mitglieder einer Gesellschaft, bzw. deren Verhältnis zueinander« (Ellwanger 1991: 92, Herv. T.M.).

Der Verweis auf die Unmittelbarkeit des optischen Zeichens ›Kleidung‹ erscheint mir hinsichtlich der Medialität des Fernsehens besonders interessant. Da das Fernsehen auf einem flüchtigen Blick beruht, ist die »unmittelbare Sichtbarkeit« (Heinze 2000: 71) von Kleidung ein geeignetes Zeichen, um Differenzen offensichtlich zu machen. Kleidung

11 Darüber hinaus könnte eine Analyse der televisuellen Darstellungskonventionen von ›Dingen‹, wie vom Umgang mit ihnen, offenlegen, wie Vorstellungen von heteronormativer Weiblichkeit und Männlichkeit ständig erneuert und verfestigt werden. So lassen sich auch geläufige Inszenierungsstrategien des Fernsehens und seiner Dauerserien in ihrer Verwobenheit mit Geschlecht entschlüsseln, die wir nur selten reflexiv wahrnehmen.

im Fernsehen ist ein differenzierender Kode, der bereits auf *den ersten Blick* vereindeutigte Zuschreibungen von Geschlecht sichtbar und erkennbar macht.

Um zu verstehen, welche Bedeutungen bestimmte Personen und soziale Gruppen dem Fernsehen oder bestimmten Sendungen zuschreiben, wie sie dabei dazu beitragen, gesellschaftliche Idealität zu reproduzieren und Identitäten herzustellen, halte ich es für wichtig, die ›visuelle Subjektivität‹ systematisch einzubeziehen. Analog zur feministischen Filmtheorie braucht die Fernsehforschung mehr Theorien und Untersuchungen, die es ermöglichen, zu reflektieren, wie televisuelle Repräsentationen durch visuelle Strategien konstituiert werden.[12] Hier wären vor allem filmtheoretische Überlegungen zu ›Visualität‹ und ›Sichtbarkeit‹ stark zu machen, die sich damit beschäftigen, wie die Mitglieder einer Kultur sehen und welche Bedeutung sie dem Sichtbaren geben. Es betrifft aber auch die Frage, wie das Medium Fernsehen und das Genre der Dauerserie zu sehen und zu hören gibt und die Wahrnehmung der Zuschauenden ›vorstrukturiert‹. Diese Fragen erhalten hinsichtlich der aktuellen Entwicklungen des Fernsehens neue Brisanz, insofern immer mehr Menschen sich im Fernsehen selbst darstellen (oder zumindest die Möglichkeiten haben, dies tun zu können): sei es als Gast in einer Talkshow, sei es in Quizshows oder als Containerbewohner. Die Betrachtenden werden also zunehmend auch zu Betrachteten. Eine weitere, für die Fernsehforschung relevante Frage wäre hier, wie sich diese veränderte Positionierung bezogen auf das Verhältnis von Handlungsfähigkeit und Disziplinierung weiter denken lässt.

Bezogen auf die aktive Bedeutungsproduktion der Zuschauenden ist nicht zuletzt eine Historisierung von kulturellen Praktiken notwendig: »Da der Ort der Frauen [wie auch der Männer, T.M.] in der heutigen Gesellschaft einen so raschen Wandel durchgemacht hat, muß dieser auch berücksichtigt werden« (McRobbie 1999: 210f). Wichtig erscheint es mir daher, televisuelle Repräsentationen und kulturelle Praktiken der Zuschauenden stärker auf sich historisch verändernde hegemoniale Gesellschaftsstrukturen und die sich historisch verändernden Normen und Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit zu beziehen. Nur so lassen sich die Beharrungskräfte wie die Verschiebungen und Brüche in televisuellen Repräsentationen und ihrer Aneignung angemessen

12 Für die Auslassung solcher Fragen in der Fernsehforschung habe ich verschiedene Gründe thematisiert. Kurz zusammengefasst sind dies disziplinäre Grenzziehungen, die sozial-, literatur- und kommunikationswissenschaftliche Tradition, sich vor allem mit Inhalten von Nachrichten oder Serien zu beschäftigen sowie die Bestimmung des Fernsehens als auditives Medium.

berücksichtigen. Gerade vor dem gesellschaftlichen Hintergrund – der die individuellen Erfahrungen der Zuschauenden einschließt, aber eben auch die gesellschaftlichen Dimensionen – bewerten und interpretieren die Zuschauenden das, was sie im Fernsehen sehen und hören. Geschlechterrepräsentationen historisch zu betrachten, ermöglicht es, sowohl den alltäglichen Fernsehgebrauch zuhause wie die televisuellen Repräsentationen, auf die er sich bezieht, auf deren strukturelle Folgen hin zu befragen. Es wäre etwa ein lohnendes Unternehmen, zu untersuchen, wie sich im alltäglichen Umgang mit dem Fernsehen hegemoniale gesellschaftliche Praktiken etwa vor dem Hintergrund massiver Veränderungen im Zusammenhang mit dem Arbeitsmarkt (prekarisierte Arbeitsverhältnisse, steigende Arbeitslosigkeit etc.) tradieren und verändern. Eine historische Perspektive ermöglicht es auch, nicht nur die Bedeutungszuschreibungen der Zuschauenden, sondern das Sehen selbst als abhängig von seiner gesellschaftlichen und historischen Einbindung zu denken (vgl. z.B. de Lauretis 1990; Silverman 1997).

›Anderes‹ Sehen

Heutzutage rufen zumindest in weiten Teilen der bundesdeutschen Öffentlichkeit bestimmte (nämlich normalisierte) schwule und lesbische Repräsentationen im Genre der Dauerserie keine Protestwellen mehr hervor. Damit ist aber nicht gesagt, Homosexualität sei gesamtgesellschaftlich toleriert oder gar politisch anerkannt. Homophobe Strukturen finden sich mitnichten nur in konservativen oder reaktionären Denkweisen, sondern durchziehen beharrlich nahezu alle gesellschaftlich-kulturellen Praktiken, Institutionen und Techniken. Im Bereich der Fernsehforschung wird das Thema Homosexualität sowohl auf der Text- als auch auf der Rezeptionsebene wenig beachtet.

Laut Dieter Haller trifft die Tabuisierung von Homosexualität auf weite Teile kulturwissenschaftlicher Forschung zu. Das Ignorieren der Homosexualität als ein Ausschlussmechanismus sei innerhalb der Disziplin kein nationales, sondern ein globales Phänomen, weshalb er die Heterosexualität auch als eine wissenschaftliche Denknorm bestimmt (vgl. Haller 1997: 86). Wie Haller anlehnend an Butler, Townley und Whitam feststellt, beeinflusst heteronormatives Denken die Methodologie und Theoriebildung im Mainstream der Kultur- und Sozialwissenschaften, und ich füge hinzu, die Heteronormativität funktioniert nicht nur als Denknorm, sondern auch als Sehnorm. Historisch betrachtet wurde auch die Frauenbewegung und -forschung bis in die 1970er Jahre von der Ausgrenzung lesbischer Positionen, dem Verschweigen oder Leugnen les-

bischer Sexualitäten mitbestimmt.[13] Für diese anhaltenden ›blinden Flecken‹ in der aktuellen wissenschaftlichen Praxis identifiziert Haller verschiedene Gründe, die er vor allem in der Person der Forschenden begründet sieht, die aus Unkenntnis, Angst oder aufgrund eigener Vorurteile vor dem Thema zurückschrecken (vgl. Haller 1997: 89). Er zieht daraus folgende Konsequenz: »Es ist anzunehmen, daß die Beschäftigung mit einem Thema, das in der eigenen Kultur stigmatisiert ist, den Forscher mit dem Stigma verunreinigt. Wie in Andalusien, wo Männer, die traditionell weibliche Tätigkeiten übernehmen, das Risiko der symbolischen Feminisierung eingehen, so werden Anthropologen, die sich dem Forschungsthema der Homosexualität zuwenden, symbolisch zu Homosexuellen gemacht« (Haller 1997: 89).

Hallers Annahme von der ›Verunreinigung‹ mit dem Stigma der Homosexualität möchte ich mit Butlers These von den ›Höllenfiguren‹, über deren Verwerfung sich die heteronormative Zweigeschlechtlichkeit konstituiert, erweitern (vgl. Butler 1995: 135ff). Mit der von Haller beschriebenen Effeminisierung (beziehungsweise übertragen: die Vermännlichung der Forscherin), die sich über die Beschäftigung mit Homosexualität vollzieht, wird der männliche Wissenschaftler mit dem Abstieg in Weiblichkeit und Verächtlichkeit bedroht, während der weiblichen Wissenschaftlerin die Gefahr des »monströsen Aufstiegs zum Phallizismus« (Butler 1995: 143) droht. Mit Butler argumentiert, ist die Verwerfung der Homosexualität im wissenschaftlichen Diskurs, ebenso wie seine Zuweisung an bestimmte ›Nischen‹, zentrales Moment der Konstitution vereindeutigter, heterosexualisierter Zweigeschlechtlichkeit.

Die eigene sexuelle Verortung und geschlechtliche Zugehörigkeit kann als strukturierender Bestandteil der wissenschaftlichen Praxis angesehen werden, der die Auswahl der Gegenstände ebenso betrifft wie die Erhebungssituation. Die TV-Wissenschaft ist vor die Herausforderung gestellt, die strukturellen Praktiken und kulturellen Taktiken der Normalisierung der Heterosexualität offen zu legen, um sie auf diese Weise kritisierbar und angreifbar zu machen. Aus einer heteronormativitätskritischen Perspektive ließe sich nicht nur untersuchen, wie Machtver-

13 Geertje Mak erklärt dies einerseits über die Angst der ersten Frauenbewegung vor einer Ineinssetzung von emanzipierten Frauen mit lesbischen Frauen, denn die rein pathologische Deutung der Lesbe im herrschenden Sexualitätsdiskurs um 1900 hätte eine Pathologisierung von Feministinnen zur Folge gehabt (vgl. Mak 1999). Darüberhinaus sei auch die Annahme, Sexualität basiere auf geschlechtlicher Polarität ein wesentlicher Grund für die Ausschließung. Würde innerhalb dieser hegemonialen Logik die Sexualität der Lesbe ernstgenommen, müsse an ihrer Weiblichkeit gezweifelt werden, wird hingegen ihre Weiblichkeit anerkannt, stehe ihre Sexualität in Frage.

hältnisse unter Berufung auf die Heteronormativität verfestigt werden, sondern es ließen sich immer auch kulturelle Praktiken von verschiedenen Gruppen von Zuschauenden aufspüren, die eben nicht auf normativer Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität beruhen. So könnte die Rezeptionsforschung den Stabilisierungsmechanismen wie den Destabilisierungsmechanismen der Heteronormativität auf die Spur kommen. Hinzugefügt geht es nicht um die Normalisierung der Homosexualität, da dies lediglich die Heterosexualität als Norm und Homosexualität als ›das Andere‹ dieser Norm bestätigt, sondern die Denormalisierung der Heterosexualität (vgl. z.B. Butler 1991; Butler 1995; Hark 1996; Haller 1997; de Lauretis 1999; Engel 2002).

Nicht zuletzt sollte eine hegemoniekritische Perspektive nicht vergessen, dass eine gewisse ausdifferenzierte – und sich womöglich weiter ausdifferenzierende – televisuelle Präsenz von (lesbischen) Frauen oder minorisierten Gruppen keineswegs deren Präsenz in den Bereichen bedeutet, in denen es um die politische Aushandlung von gesellschaftlichen Strukturen geht. Verschiedene feministische Forscherinnen haben bereits aufgezeigt, wie im Feld des Sichtbaren der Eindruck von Offenheit, Vielfalt und Toleranz entsteht, zugleich aber Ausschließungen auf juristischer, politischer oder ökonomischer Ebene beharrlich fortbestehen. Eve Sedgwick hat es am treffendsten formuliert. Es bestehe eine Gleichzeitigkeit von »höchst regulativer Sichtbarkeit« bei gleichzeitiger »diskursiver Auslöschung« (zit. nach und Übs. von Schaffer 2004: 218). Jenseits der zunehmenden, wenn auch höchst regulativen televisuellen Bilder von ›starken‹ weiblichen Figuren oder lesbischen Frauen im Genre der Dauerserie bleiben verschiedene Gewalt-, Macht- und Herrschaftsformen unangetastet. Diskursive Auslöschung geht oft mit alltäglicher Gewalt einher – und dies nicht nur im Fernsehen. Körperliche Übergriffe, verbale Angriffe und soziale Demütigungen sind für heterosexuelle Frauen, lesbische Frauen, schwule Männer, transgender, bi- und intersexuelle, crossdressende Menschen nach wie vor an der Tagesordnung.

Abspann: Übergänge und Wechselbezüge

In der vorliegenden Arbeit habe ich vorgeschlagen, im Bereich der Fernsehforschung eine theoretische Praxis zu entwickeln, die die Polarisierung in Aktivität und Struktur, öffentlich und privat, gesellschaftlich und individuell überwindet. Fragen nach der Subjektkonstitution, nach der visuellen, narrativen und sprachlichen Variationskraft des Fernsehens, nach den sich kontinuierlich verändernden politischen und

historischen Rahmenbedingungen der Rezeption und Überlegungen zur Integrationskraft kapitalistischer Verhältnisse, sollten eine gesellschaftskritische Fernsehanalyse begleiten. Ein weiterer Punkt, in dem noch viel Spielraum besteht, sind Fragen nach der Globalisierung der Fernsehindustrie – damit verbunden auch Tendenzen zu einer Vereinheitlichung visueller Repräsentationen und deren Aneignung, in diesem Fall über den bundesdeutschen Kontext hinaus.

Es gilt dabei, sich über die jeweiligen Disziplinengrenzen hinweg, neuen theoretischen und methodischen Zugängen zu öffnen. Einbezogen werden sollte hier die Subjektivität und die disziplinäre Verortung der Forschenden, die das Forschungsfeld verändern und deren eigene Seherfahrungen, Medienbiographien und visuellen Lüste im Forschungsprozess reflektiert werden sollten. Somit kann nun der Gegensatz zwischen den Forschenden einerseits und den Zuschauenden andererseits aufzulösen begonnen werden.

Die Fernseh- und Rezeptionsforschung sollte weiter an solchen Konzepten arbeiten, die das Ineinandergreifen der *medialen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen*, der *aktiven Bedeutungsproduktion der Zuschauenden* und der *Subjektivität der Forschenden* konsequent berücksichtigen. Diese drei Ebenen gilt es in ihrem konstitutiven Verhältnis zueinander zu theoretisieren – dies gilt sowohl für die Text-, wie auch für die Rezeptionsanalysen. Somit kann auch Bewegung in üblich gewordene Polarisierungen und Dichotomien gebracht werden. Vor allem die verfestigte Gegenüberstellung von Theorie und Praxis, Hoch- und Populärkultur, Aktivität und Struktur, subjektiv und gesellschaftlich, Sprache und Bild, Realität und Phantasie, Männlichkeit und Weiblichkeit, Heterosexualität und Homosexualität und nicht zuletzt die Trennung von Forschenden und Beforschten. So, wie es Regina Becker-Schmidt bezogen auf den feministischen Umgang mit Dichotomien vorgeschlagen hat: Sie können als Eckpunkte eines Kontinuums begriffen werden (vgl. Becker-Schmidt 1998). Neue Aufschlüsse und zeitgemäße Beschreibungen des Fernsehens sind möglich, wenn sich die Forschung dem Dazwischen und den Übergängen, den Wechselbezügen und Verflechtungen widmet.

Die Genderforschung kann für die weitere Entwicklung der Fernseh- und Rezeptionsforschung weitreichende analytische Werkzeuge und theoretische Erkenntnisse anbieten. Eine kritische Geschlechterforschung sorgt nicht zuletzt für eine konsequente Berücksichtigung des Politischen in der TV-Wissenschaft. Und das ist auch gut so.

Literatur

Adelmann, Ralf u.a. (Hg.) (2002): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse. Konstanz.

Algazi, Gadi (2000): Kulturkult und die Rekonstruktion von Handlungsrepertoires. In: L'Homme Z.F.G., 1/00, S. 105-119.

Althans, Birgit (2000): Der Klatsch, die Frauen und das Sprechen bei der Arbeit. Frankfurt a.M.

Althoethmar, Katrin (1993): BrandSätze und SchlagZeilen. Die Verarbeitung von ›Rostock‹ im Alltagsdiskurs. In: SchlagZeilen. Rostock: Rassismus in den Medien. Duisburg, S. 45-50.

Althusser, Louis (1977): Ideologie und ideologische Staatsapparate. Übs. Rolf Löper, Klaus Riepe und Peter Schöttler. Hamburg/Berlin.

Althusser, Louis / Etienne Balibar (1972): Das Kapital lesen. Übs. Klaus-Dieter Thieme. 2 Bde. Reinbek bei Hamburg.

Altman, Rick (2002): Fernsehton. Übs. André Grzeszyk, Ralf Adelmann und Matthias Thiele. In: Adelmann, Ralf u.a. (Hg.): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse. Konstanz, S. 388-412.

Ang, Ien (1986): Das Gefühl *Dallas*. Zur Produktion des Trivialen. Übs. Adriane Rinsche. Bielefeld.

Ang, Ien (1999a): Kultur und Kommunikation. Auf dem Weg zu einer ethnographischen Kritik des Medienkonsums im transnationalen Mediensystem. Übs. Bettina Suppelt. In: Bromley, Roger / Udo Göttlich / Carsten Winter (Hg.): Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Lüneburg, S. 317-340.

Ang, Ien (1999b): Vorwort. In: Hepp, Andreas: Cultural Studies und Medienanalyse. Opladen, S. 11-12.

Ang, Ien (1999c): Radikaler Kontextualismus und Ethnographie in der Rezeptionsforschung. Übs. Beatrix Johnen u.a. In: Hepp, Andreas / Rainer Winter (Hg.): Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Wiesbaden, S. 87-104.

Ang, Ien (2003): Im Reich der Ungewissheit. Das globale Dorf und die kapitalistische Postmoderne. In: Hepp, Andreas / Carsten Winter (Hg.): Die Cultural Studies Kontroverse. Lüneburg, S. 84-110.

Ang, Ien / Joke Hermes (1994): Gender and/in Media Consumption. In: Angerer, Marie-Luise / Johanna Dorer: Gender und Medien. Wien, S. 114-133.

Angerer, Tina (1999): Totgesagte leben länger. Der Tagesspiegel vom 16.10.1999.

Angerer, Marie-Luise / Johanna Dorer (Hg.) (1994a): Gender und Medien. Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation: Ein Textbuch zur Einführung. Wien.

Angerer, Marie-Luise / Johanna Dorer (1994b): Auf dem Weg zu einer feministischen Kommunikations- und Medientheorie. In: dies. (Hg.): Gender und Medien. Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation: Ein Textbuch zur Einführung. Wien, S. 8-23.

Arnold, Matthew (1960): Culture and Anarchy. Cambridge.

Austin, John L. (2002): Zur Theorie der Sprechakte, Zweite Vorlesung. In: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M., S. 63-71.

Ayaß, Ruth (1993): Auf der Suche nach dem verlorenen Zuschauer. In: Holly, Werner / Ulrich Püschel (Hg.): Medienrezeption als Aneignung. Methoden und Perspektiven qualitativer Medienforschung. Opladen, S. 27-42.

Ayaß, Ruth (2000): Das Vergnügen der Aneignung. Lachen und Gelächter in der Fernsehrezeption. In: Göttlich, Udo / Rainer Winter (Hg.): Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies. Köln, S. 146-165.

Ayata, Imran (1997): Geißendörfers Kanaken. Die Serie nach der Sportschau und vor dem Weltspiegel. In: Die Beute, 13, S. 30-42.

Bachmüller, Hans (1986a): Dürftig und schlecht gemacht. ›Lindenstraße‹, Serie von Hans W. Geißendörfer und Barbara Piazza. In: epd / Kirche und Rundfunk, 01/86, S. 20-21.

Bachmüller, Hans (1986b): Grobe Signale. Mal nachgeguckt: Die ›Lindenstraße‹. In: epd / Kirche und Rundfunk, 60/86, S. 14-15.

Baldauf, Heike (2001): Strukturen und Formen des fernsehbegleitenden Sprechens. In: Holly, Werner / Ulrich Püschel / Jörg Bergmann (Hg.): Der sprechende Zuschauer. Wie wir uns Fernsehen kommunikativ aneignen. Wiesbaden, S. 61-82.

Baldauf, Heike / Michael Klemm (1997): Häppchenkommunikation. Zur zeitlichen und thematischen Diskontinuität beim fernsehbegleitenden Sprechen. In: Zeitschrift für Angewandte Linguistik, 27, S. 41-69.

Barthes, Roland (1964): Mythen des Alltags. Übs. Helmut Scheffel. Frankfurt a.M.

Barthes, Roland (1985): Die Sprache der Mode. Übs. Dieter Hornig. Frankfurt a.M.

Barthes, Roland (1987): S/Z. Übs. Jürgen Hoch. Frankfurt a.M.

Barthes, Roland (1988): Das semiologische Abenteuer. Übs. Dieter Hornig. Frankfurt a.M.

Bauer, Antonie (2003): Hollywood laufen die Zuschauer weg. Amerikanische Film-Industrie in der Krise. Süddeutsche Zeitung vom 21.07.2003, S. 17.

Bechdolf, Ute (1997): Vom Ultra-Sexismus zum emanzipatorischen Innovationsraum? Geschlecht in Musikvideos. In: Das Argument, 6/97, S. 787-798.

Bechdolf, Ute (1999a): Puzzling Gender. Re- und De-Konstruktionen von Geschlechterverhältnissen im und beim Musikfernsehen. Weinheim.

Bechdolf, Ute (1999b): Verhandlungssache ›Geschlecht‹: Eine Fallstudie zur kulturellen Herstellung von Differenz bei der Rezeption von Musikvideos. In: Hepp, Andreas / Rainer Winter (Hg.): Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Opladen, S. 213-226.

Bechdolf, Ute (2000): Nur scharfe Girlies und knackige Boys? Traditionelle und innovative Geschlechterbilder in Musikvideos. In: Testcard. Beiträge zur Popgeschichte. Heft 8: Gender – Geschlechterverhältnisse im Pop, S. 30-37.

Becker, Heike / Wolfgang Becker (1993): Das Ideal vom privaten Glück in der Familie – Anmerkungen zu neuen Familienserien. In: merz – Medien und Erziehung, 1/93, S. 5-12.

Becker-Schmidt, Regina (1996): Einheit – Zweiheit – Vielheit. Identitätslogische Implikationen in feministischen Emanzipationskonzepten. In: Zeitschrift für Frauenforschung, 1+2/96, S. 5-18.

Becker-Schmidt, Regina (1998): Trennung, Verknüpfung, Vermittlung: zum feministischen Umgang mit Dichotomien. In: Knapp, Gudrun-Axeli (Hg.): Kurskorrekturen: Feminismus zwischen Kritischer Theorie und Postmoderne. Frankfurt a.M., S. 84-125.

Becker-Schmidt, Regina / Gudrun-Axeli Knapp (2000): Feministische Theorien. Zur Einführung. Hamburg.

Belgrad, Jürgen (1996): Analyse kultureller Produkte in Film und Literatur. Tiefenhermeneutik als detektivisches und archäologisches Verfahren der Kulturanalyse. Zur Interpretationsdebatte in ›medien praktisch‹. In: medien praktisch, 4/96, S. 50-56.

Bente, Gary / Bettina Fromm (1998): Tabubruch als Programm? Angebotsweisen, Nutzungsmuster und Wirkungen des Affektfern-

sehens. In: Klingler, Walter / Gunnar Roters / Oliver Zöllner (Hg.): Fernsehforschung in Deutschland. Bd. 2. Baden-Baden, S. 613-639.

Berghaus, Margot (1999): Wie Massenmedien wirken. In: Rundfunk und Fernsehen, 2/99, S. 181-199.

Berliner Zeitung: TOP 10. Berliner Zeitung vom 01.02.2005, S. 26.

Bernold, Monika (2002): Tele-Authentifizierung: Fernseh-Familien, Geschlechterordnung und Reality-TV. In: Dorer, Johanna / Brigitte Geiger (Hg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Wiesbaden, S. 216-234.

Bernold, Monika (2004): Einleitung: Diskursive und imaginäre Räume des Fernsehens: TV's elsewheres and nowheres. In: dies. / Andrea B. Braidt / Claudia Preschl (Hg.): Screenwise. Film. Fernsehen. Feminismus. Marburg, S. 137-142.

Bernold, Monika / Andrea B. Braidt / Claudia Preschl (Hg.) (2004): Screenwise. Film. Fernsehen. Feminismus. Marburg.

Birkhan, Ingvild (2001): Ein sprachloses Leitbild. Zur Dekonstruktion der symbolischen Verschränkung von Mutter und Tochter in Maria. In: Perko, Gudrun (Hg.): Mutterwitz. Das Phänomen Mutter – eine Gestaltung zwischen Ohnmacht und Allmacht. Wien, S. 77-112.

Blaseio, Gereon (2004): Genre und Gender. Zur Interdependenz zweier Leitkonzepte der Filmwissenschaft. In: Liebrand, Claudia / Ines Steiner (Hg.): Hollywood hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film. Marburg, S. 29-44.

Bleicher, Joan Kristin (1995): Die *Lindenstraße* im Kontext deutscher Familienserien. In: Jurga, Martin (Hg.): Lindenstraße. Produktion und Rezeption einer Erfolgsserie. Opladen, S. 41-54.

Bleicher, Joan Kristin (1999a): Fernsehen als Mythos. Poetik eines narrativen Erkenntnissystems. Opladen.

Bleicher, Joan Kristin (1999b): Alltagsnahes Schauspielen in Langzeitserien. *Lindenstraße* und *Gute Zeiten, schlechte Zeiten.* In: Hickethier, Knut (Hg.): Schauspielen und Montage. St. Augustin, S. 223-243.

Bloedner, Dominik (1999): Differenz, die einen Unterschied macht: Geschichtlicher Pfad und Abweg der Cultural Studies. In: Engelmann, Jan (Hg.): Die kleinen Unterschiede. Frankfurt a.M./New York, S. 64-82.

Bölts, Rosemarie (1988): ›Alltagsüberwindend‹. Zur Serien-Flut im Fernsehen. In: Medium, 1/88, S. 54-56.

Bogdal, Klaus-Michael (1990): Symptomatische Lektüre und historische Funktionsanalyse (Louis Althusser). In: ders (Hg.): Neue Literaturtheorien. Eine Einführung. Opladen, S. 82-106.

Bordwell, David (1988): Adventures in the highlands of theory. In: Screen, 1/88, S. 72-97.

Bordwell, David (1989): Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema. Cambridge/London.

Bourdieu, Pierre (1997): Die feinen Unterschiede. Übs. Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt a.M.

Bourdieu, Pierre (1998): Über das Fernsehen. Übs. Achim Russer. Frankfurt a.M.

Bourdieu, Pierre (2005): Die verborgenen Mechanismen der Macht. Schriften zu Politik & Kultur 1. Übs. Jürgen Bolder. Hamburg.

Braidt, Andrea B. (1999): Geschlechterkonstruktionen im Film: Kritische Anmerkungen zum angloamerikanischen Blickparadigma. In: Kletternhammer, Sieglinde u.a. (Hg.): Das Geschlecht, das sich (un-) eins ist? Frauenforschung und Geschlechtergeschichte in den Kulturwissenschaften. Insbruck, S. 163-174.

Braidt, Andrea B. (2004): Film-Genus. Zu einer theoretischen und methodischen Konzeption von Gender und Genre im narrativen Film. In: Liebrand, Claudia / Ines Steiner (Hg.): Hollywood hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film. Marburg, S. 45-66.

Braidt, Andrea B. / Gabriele Jutz (2002): Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie. In: Dorer, Johanna / Brigitte Geiger (Hg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung. Wiesbaden, S. 292-306.

Braun, Christina von (1997): Zum Begriff der Reinheit. In: metis. Zeitschrift für historische Frauenforschung und feministische Praxis, 11, S. 6-25.

Braun, Christina von (2000): Medienwissenschaft. In: dies. / Inge Stephan (Hg.): Gender Studies. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar, S. 300-312.

Braun, Christina von (2002): Typografie der Geschlechter. In: Strunk, Marion (Hg.): Gender Game. Tübingen, S. 11-26.

Braun, Christina von / Inge Stephan (Hg.) (2000): Gender Studies. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar.

Bromley, Roger (1999): Cultural Studies gestern und heute. Übs.: Bettina Suppelt. In: ders. / Udo Göttlich / Carsten Winter (Hg.): Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Lüneburg, S. 9-24.

Bromley, Roger / Udo Göttlich / Carsten Winter (Hg.) (1999): Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Lüneburg.

Brosius, Hans-Bernd (1994): Agenda-Setting nach einem Vierteljahrhundert Forschung: Methodischer und theoretischer Stillstand? In: Publizistik 3/94, S. 269-288.

Brown, Mary Ellen (1994): Soap Opera and Women's Talk. The Pleasure of Resistance. London/Thousand Oaks/New Delhi.

Brundson, Charlotte (1981): *Crossroads*. Notes on a Soap Opera. In: Screen, 4/81, S. 52-57.

Brunst, Klaudia (1995): Hajo Scholz ist unterdialysiert! Fünfhundert Folgen ›Lindenstraße‹ im Spiegel der Zuschauerzuschriften. In: Die Tageszeitung vom 01.07.1995, S. 16.

Bublitz, Hannelore u.a. (Hg.) (1999): Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults. Frankfurt a.M./New York.

Burbach, Markus (1994): ›Realitäten‹ – oder: Wie alltagsnah ist die *Lindenstraße*? In: Felix, Jürgen u.a. (Hg.): Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Marburg, S. 49-71.

Busse, Dietrich (1987): Historische Semantik. Stuttgart.

Bussmann, Hadumond / Renate Hof (Hg.) (1995): Genus – Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Stuttgart.

Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Übs. Kathrina Menke. Frankfurt a.M.

Butler, Judith (1995): Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Übs. Karin Wördemann. Berlin.

Butler, Judith (1996): Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität. Übs. Claudia Brusdeylins. In: Hark, Sabine (Hg.): Grenzen lesbischer Identitäten. Berlin, S. 15-37.

Butler, Judith (1998): Hass spricht. Zur Politik des Performativen. Übs. Kathrina Menke und Markus Krist. Berlin.

Butler, Judith (2002): Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. Übs. Reiner Ansén. In: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M., S. 301-322.

Charlton, Michael (1993): Methoden der Erforschung von Medienaneignungsprozessen. In: Holly, Werner / Ulrich Püschel (Hg.): Medienrezeption als Aneignung. Methoden und Perspektiven qualitativer Medienforschung. Opladen, S. 11-26.

Cieslik, Natalia (1991): Beste Wohnlage. Produktion, Anspruch und Probleme der ›Lindenstraße‹. In: medien praktisch, 4/91, S. 19-23.

Clarke, John u.a. (1979): Subkulturen, Kulturen, Klassen. In: dies. (Hg.): Jugendkultur als Widerstand. Übs. Thomas Lindquist und Susi Büttel. Frankfurt a.M., S. 39-131.

Cohen, Philip (1994): Gefährliche Erbschaften: Studien zur Entstehung einer multirassistischen Kultur in Großbritannien. Übs. Michael Haupt. In: Kalpaka, Annita / Nora Räthzel (Hg.): Die Schwierigkeit, nicht rassistisch zu sein: Rassismus in Politik, Kultur und Alltag. Köln, S. 81-144.

Cornelißen, Waltraud (1998): Fernsehgebrauch und Geschlecht. Zur Rolle des Fernsehens im Alltag von Frauen und Männern. Opladen.

Cornelißen, Waltraud (2002): Der Stellenwert des Fernsehens im Alltag von Frauen und Männern. In: Dorer, Johanna / Brigitte Geiger (Hg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Wiesbaden, S. 267-291.

Corner, John (1991): Meaning, Genre und Context. The Problematics of ›Publik Knowledge‹ in the New Audience Studies. In: Curran, James u.a. (Hg.): Mass Media and Society. London/New York/Sydney/-Auckland, S. 267-284.

Certeau, Michel de (1988): Kunst des Handelns. Übs. Ronald Voullié. Berlin.

Dehm, Ursula (1984): Fernseh-Unterhaltung. Zeitvertreib, Flucht oder Zwang? Eine sozialpsychologische Studie zum Fernseherleben. Mainz.

Doane, Mary Ann (1985): Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers. Übs. Eva-Maria Warth und Gabriele Kreutzner. In: Frauen und Film, 38, S. 4-19.

Dörner, Andreas (1999): Medienkultur und politische Öffentlichkeit: Perspektiven und Probleme der Cultural Studies aus politikwissenschaftlicher Sicht. In: Hepp, Andreas / Rainer Winter (Hg.): Kultur - Medien - Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Wiesbaden, S. 319-336.

Dörner, Andreas (2001): Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft. Frankfurt a.M.

Donges, Patrick / Kurt Imhof (2001): Öffentlichkeit im Wandel. In: Jarren, Otfried / Heinz Bonfadelli (Hg.): Einführung in die Publizistikwissenschaft. Bern/Stuttgart/Wien, S. 101-133.

Dorer, Johanna (1999): Das Internet und die Genealogie des Kommunikationsdispositivs. In: Hepp, Andreas / Rainer Winter (Hg.): Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Opladen, S. 295-305.

Dorer, Johanna (2001): Internet und Geschlecht. Berufliche und private Anwendungspraxen der neuen Technologie. In: Klaus, Elisabeth / Jutta Röser / Ulla Wischermann (Hg.): Kommunikationswissenschaft und Gender Studies. Wiesbaden, S. 241-266.

Dorer, Johanna (2002a): Entwicklung und Profilbildung feministischer Kommunikations- und Medienwissenschaft. In: dies. / Brigitte Geiger (Hg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Wiesbaden, S. 22-32.

Dorer, Johanna (2002b): Diskurs, Medien und Identität. Neue Perspektiven in der feministischen Kommunikations- und Medienwissenschaft. In: dies. / Brigitte Geiger (Hg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Wiesbaden, S. 53-78.

Dorer, Johanna / Brigitte Geiger (Hg.) (2002a): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung. Wiesbaden.

Dorer, Johanna / Brigitte Geiger (2002b): Feminismus – Kommunikationswissenschaft – feministische Kommunikationswissenschaft. In: dies. (Hg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Wiesbaden, S. 9-20.

Dorer, Johanna / Matthias Marschik (2000): Welches Vergnügen? Zur Diskussion des Vergnügens in der Rezeptionsforschung. In: Göttlich, Udo / Rainer Winter (Hg.): Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies. Köln, S. 267-284.

Dyer, Richard (1995): Das Licht der Welt – Weiße Menschen und das Film-Bild. Übs. Camilla R. Nielsen. In: Angerer, Marie-Luise (Hg.): The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten. Wien, S. 151-170.

Eagleton, Terry (2000): Ideologie. Eine Einführung. Übs. Anja Tippner. Stuttgart/Weimar.

Ecker, Gisela (1994): Differenzen. Essays zu Weiblichkeit und Kultur. Dülmen-Hiddingsel.

Eco, Umberto (1977a): Das offene Kunstwerk. Übs. Günter Memmert. Frankfurt a.M.

Eco, Umberto (1977b): Erzählstrukturen bei Ian Fleming. Übs. Karin von Hofer. In: Zima, Peter V. (Hg.): Textsemiotik als Ideologiekritik. Frankfurt a.M., S. 230-270.

Eco, Umberto (1977c): Semiotik der Ideologien. Übs. Peter V. Zima. In: Zima, Peter V. (Hg.): Textsemiotik als Ideologiekritik. Frankfurt a.M., S. 54-64.

Eco, Umberto (1987a): Für eine semiologische Guerilla. Übs. Burkhart Kroeber. In: ders.: Über Gott und die Welt. München, S. 146-156.

Eco, Umberto (1987b): Die Multiplizierung der Medien. Übs. Burkhart Kroeber. In: ders.: Über Gott und die Welt. München, S. 157-162.

Eco, Umberto (1989): Die Rolle des Lesers. Übs. Gabriele Bock. In: ders.: Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen. Leipzig, S. 190-245.

Eco, Umberto (1990): Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. Übs. Heinz G. Held. München.

Eco, Umberto (1994): Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Übs. Max Looser. Frankfurt a.M.

Ellis, John (2002): Fernsehen als kulturelle Form. Übs. Herbert Schwaab und Judith Keilbach. In: Adelmann, Ralf u.a. (Hg.): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse. Konstanz, S. 44-73.

Ellwanger, Karen (1991): Blinde Flecken in der Bekleidungsforschung?. In: Pressestelle der Hochschule der Künste Berlin (Hg.): Lebens-Formen. Alltagsobjekte als Darstellung von Lebensstilveränderungen am Beispiel der Wohnung und Bekleidung der ›Neuen Mittelschichten‹. Berlin: Pressestelle der Hochschule der Künste Berlin, S. 91–102.

Ellwanger, Karen (1992): Bekleidung und Mobilität: Mobilität und Geschwindigkeit in der Modetheorie der Moderne. In: Heinrich, Bettina u.a. (Hg.): Gestaltungsspielräume. Frauen in Museum und Kulturforschung. Tübingen, S. 161-176.

Ellwanger, Karen (1999): Kleiderwechsel in der Politik? Zur vestimentären Inszenierung der Geschlechter im Raum des Politischen. In: FrauenKunstWissenschaft, 28, S. 7-29.

Ellwanger, Karen / Tanja Maier / Silke Wenk (2000): Cultural Studies und Gender Studies. Beziehungen und Auslassungen. Universität Oldenburg. Unveröffentl. Projektantrag.

Engel, Antke (2002): Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation. Frankfurt a.M.

Engelmann, Jan (Hg.) (1999a): Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies-Reader. Frankfurt a.M.

Engelmann, Jan (1999b): Think different. Eine unmögliche Einleitung. In: ders. (Hg.): Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies-Reader. Frankfurt a.M., S. 7-31.

Erbe, Marcus / Andreas Gernemann (2004): ›The hills are alive with the sounds of musik‹. Der Klangraum in MOULIN ROUGE!. In: Liebrand, Claudia / Ines Steiner (Hg.): Hollywood hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film. Marburg, S. 297-316.

Ernst, Waltraud (2002): Zur Vielfältigkeit von Geschlecht. Überlegungen zum Geschlechterbegriff in der feministischen Medienforschung. In: Dorer, Johanna / Brigitte Geiger (Hg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Wiesbaden, S. 33-52.

Externbrink, Anne (1992): ›Nur eine Mutter weiß allein, was lieben heißt und glücklich sein‹. Eine Kritik zur Darstellung der Frau in der

Fernsehserie Lindenstraße. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): Frauenbilder im Fernsehen. Bonn, S. 73-90.

Faber, Marlene (1995): ›Du kannst dir ja ne Ducati hinte druf tätowieren‹. *Lindenstraße* in der Gruppe gucken. In: Jurga, Martin (Hg.): *Lindenstraße*. Produktion und Rezeption einer Erfolgsserie. Opladen, S. 193-210.

FeMigra (1995): Wir, die Seiltänzerinnen. Politische Strategien von Migrantinnen gegen Ethnisierung und Assimilation. In: Eichhorn, Cornelia / Sabine Grimm (Hg.): Gender Killer. Texte zu Feminismus und Politik. Berlin/Amsterdam, S. 49-64.

Ferguson, Marjorie / Peter Golding (Hg.) (1997): Cultural Studies in Question. London/Thousand Oaks/New Dehli.

Feuer, Jane (1987): Melodrama. Serienform und Fernsehen heute. In: Frauen und Film, 42, S. 12-23.

Fiske, John (1987): Television Culture. Popular Pleasures and Politics. New York.

Fiske, John (1989): Understanding Popular Culture. Boston/London/-Sydney/Wellington.

Fiske, John (1999a): Populäre Texte, Sprache und Alltagskultur. Übs. Andreas Hepp u.a. In: Hepp, Andreas / Rainer Winter (Hg.): Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Opladen, S. 67-86.

Fiske, John (1999b): Augenblicke des Fernsehens. Weder Text noch Publikum. Übs. Andreas Leopold. In: Pias, Claus u.a. (Hg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard, Stuttgart, S. 234-253.

Fiske, John (1999c): Frauen und Quiz-Shows: Konsum, Patriarchat und widerständige Vergnügen. Übs: Michael Eggers. In: Engelmann, Jan (Hg.): Der Cultural Studies-Reader. Frankfurt/New York, S. 175-186.

Fiske, John (1999d): ›Kampf im Alltagsleben‹. Gespräch zwischen JOHN FISKE und EGGO MÜLLER. Übs. Stephen Lowry. In: Engelmann, Jan (Hg.): Der Cultural Studies-Reader. Frankfurt/New York, S. 175-186.

Fiske, John (2001a): Die britischen Cultural Studies und das Fernsehen. Übs. Thomas Hartl. In: Winter, Rainer / Lothar Mikos (Hg.): Die Fabrikation des Populären: der John-Fiske-Reader. Bielefeld, S. 17-68.

Fiske, John (2001b): Fernsehen: Polysemie und Popularität. Übs. Thomas Hartl. In: Winter, Rainer / Lothar Mikos (Hg.): Die Fabrikation des Populären: der John-Fiske-Reader. Bielefeld, S. 85-109.

Fiske, John (2001c): Die populäre Ökonomie. Übs. Thomas Hartl. In: Winter, Rainer / Lothar Mikos (Hg.): Die Fabrikation des Populären: der John-Fiske-Reader. Bielefeld, S. 113-137.

Fiske, John / John Hartley (1978): Reading Television. London/New York.

Foucault, Michel (1998): Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1. Übs. Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt a.M.

Foucault, Michel (1994): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Übs. Walter Seitter. Frankfurt a.M.

Foucault, Michel (2000a): Die Ordnung des Diskurses. Übs. Walter Seitter. Frankfurt a.M.

Foucault, Michel (2000b): Die Gouvernementalität. Übs. Hans-Dieter Gondek. In: Bröckling, Ulrich / Susanne Krasmann / Thomas Lemke (Hg.): Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen. Frankfurt a.M., S. 41-67.

Franz, Michael (1989): Das menschliche Maß der Kunst. In: Eco, Umberto: Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen. Leipzig, S. 460-478.

Freud, Sigmund (1975): Massenpsychologie und Ich-Analyse. Frankfurt a.M.

Freud, Sigmund (1994): Zur Einführung des Narzißmus. In: ders. (Hg.): Psychologie des Unbewußten. Studienausgabe. Band III. Frankfurt a.M., S. 41-68.

Frey, Siegfried (1999): Die Macht des Bildes. Der Einfluss der nonverbalen Kommunikation auf Kultur und Politik. Bern.

Frey-Vor, Gerlinde (1990): Charakteristika von Soap Operas und Telenovellas im internationalen Vergleich. In: Media Perspektiven, 8/90, S. 488-496.

Frey-Vor, Gerlinde (1992): Soap Operas. Eine amerikanische Programmform und ihre Konventionen im Deutschen Fernsehen verdeutlicht u.a. anhand einer Analyse der Serie Lindenstraße. In: Schneider, Irmela (Hg.): Amerikanische Einstellungen. Deutsches Fernsehen und US-amerikanische Produktionen. Heidelberg, S. 157-171.

Frey-Vor, Gerlinde (1994): Strukturen der Unterhaltung in deutschen und britischen Soap Operas: Am Beispiel der Lindenstraße (ARD) und EastEnders (BBC). In: Bosshart, Louis / Wolfgang Hoffmann-Riem (Hg.): Medienlust und Mediennutz. München, S. 172-185.

Frey-Vor, Gerlinde (1995): Die Rezeption der *Lindenstraße* im Spiegel der angewandten Medienforschung. In: Jurga, Martin (Hg.): *Lindenstraße*. Produktion und Rezeption einer Erfolgsserie. Opladen, S. 139-152.

Frey-Vor, Gerlinde (1996): Langzeitserien im deutschen und britischen Fernsehen. *Lindenstraße* und *EastEnders* im interkulturellen Vergleich. Berlin.

Frey-Vor, Gerlinde / Michael Svennevig (1990): Die Resonanz deutscher Fernsehserien in Großbritannien. In: Rundfunk und Fernsehen, 4/90, S. 565-577.

Friebertshäuser, Barbara (1997): Feldforschung und Teilnehmende Beobachtung. In: dies. / Annedore Prengel (Hg.): Handbuch qualitativer Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft. Weinheim, S. 503-534.

Frielingsdorf, Britta (1996): Möglichkeiten und Grenzen quantitativer Reichweitenforschung. Basisdaten zur Nutzung von Radio und Fernsehen. In: Marci-Boehncke, Gudrun / Petra Werner / Ulla Wischermann (Hg.): BlickRichtung Frauen. Theorien und Methoden geschlechtsspezifischer Rezeptionsforschung. Weinheim, S. 157-171.

Frith, Simon (1999): Musik und Identität. Übs. Christoph Gurk. In: Engelmann, Jan (Hg.): Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies-Reader. Frankfurt a.M./New York, S. 149-169.

Früh, Werner (1991): Medienwirkungen. Das dynamisch-transaktionale Modell. Theorie und empirische Forschung. Opladen.

Früh, Werner / Klaus Schönbach (1982): Der dynamisch-transaktionale Ansatz. Ein neues Paradigma der Medienwirkungen. In: Publizistik, 1+2/82, S. 74-88.

Früh, Werner / Klaus Schönbach (2005): Der dynamisch-transaktionale Ansatz III: Eine Zwischenbilanz. In: Publizistik, 1/05, S. 4-20.

Gehrau, Volker (2002): Eine Skizze der Rezeptionsforschung in Deutschland. In: Rössler, Patrick / Susanne Kubisch / Volker Gehrau (Hg.): Empirische Perspektiven der Rezeptionsforschung. München, S. 9-48.

Geißendörfer, Hans W. (1990): Wie Kunstfiguren zum Leben erwachen – zur Dramaturgie der ›Lindenstraße‹. In: Rundfunk und Fernsehen, 4/90, S. 48-66.

Geißendörfer, Hans W. (1995): *Lindenstraße* – Die Dramaturgie der Endlosigkeit. In: Jurga, Martin (Hg.): *Lindenstraße*. Produktion und Rezeption einer Erfolgsserie. Opladen, S. 13-20.

Geißendörfer, Hans W. (1997): Wir fordern zur Rebellion auf. In: DER SPIEGEL, 22/1997.

Giddens, Anthony (1997): Die Konstitution der Gesellschaft. Übs. Wolf-Hagen Krauth und Wilfried Spohn. Frankfurt a.M./New York.

Giesenfeld, Günter / Prisca Prugger (1994): Serien im Vorabend- und im Hauptprogramm. In: Kreuzner, Helmut u.a. (Hg.): Geschichte des

Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. München, S. 349-387.

Gildemeister, Regine / Angelika Wetterer (1992): Wie Geschlechter gemacht werden, die soziale Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und ihrer Reifizierung in der Frauenforschung. In: Knapp, Gudrun-Axeli u.a. (Hg.): Traditionen – Brüche. Freiburg, S. 201-254.

Gillespie, Marie (1995): Television, Ethnicity and Cultural Change. London.

Gilroy, Paul (1999): Der Status der Differenz. Übs. Thomas Hartl. In: Engelmann, Jan (Hg.): Die kleinen Unterschiede. Frankfurt a.M./New York, S. 123-139.

Gitlin, Todd (1997): The Anti-political Populism of Cultural Studies. In: Ferguson, Marjorie u.a. (Hg.): Cultural Studies in Question. London/Thousand Oaks/New Dehli, S. 25-38.

Goertz, Lutz (1997): Perspektiven der Rezeptionsforschung. In: Scherer, Helmut / Hans-Bernd Brosius (Hg.): Zielgruppen, Publikumssegmente, Nutzergruppen. Beiträge aus der Rezeptionsforschung. München, S. 9-28.

Goethe-Institut (1999): *Lindenstraße* im Deutschunterricht. Arbeitsmaterialien zu sechs Folgen der Fernsehserie (inkl. Videokassette). München.

Göttlich, Udo (1997): Kontexte der Mediennutzung. Probleme einer handlungstheoretischen Modellierung der Medienrezeption. In: montage/av, 1/97, S. 105-113.

Göttlich, Udo / Rainer Winter (1999): Wessen Cultural Studies? Die Rezeption der Cultural Studies im deutschsprachigen Raum. In: Bromley, Roger / dies. (Hg.): Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Lüneburg, S. 25-39.

Göttlich, Udo / Rainer Winter (Hg.) (2000): Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies. Köln.

Graham, Paula (1996): Lesbisch sehen, lesbisch aussehen: Amazonen und Aliens im Science-fiction-Film. Übs. Bruni Röhm. In: Hamer, Diana/Belinda Budge (Hg.): Von Madonna bis Martina. Die Romanze der Massenkultur mit den Lesben. Berlin, S. 209-245.

Gray, Ann (2001): Bilanz der angloamerikanischen Publikums- und Rezeptionsforschung. Probleme mit den Publika. Übs. Susanne Kassel. In: Klaus, Elisabeth / Jutta Röser / Ulla Wischermann (Hg.): Kommunikationswissenschaft und Gender Studies. Wiesbaden, S. 73-92.

Grimm, Jürgen (1993): Der kultivierte Schrecken? Erlebnisweise von Horrorfilmen im Rahmen eines Zuschauerexperiments. In: Publizistik, 2/93, S. 206-217.

Grossberg, Lawrence (1999): Der Cross Road Blues der Cultural Studies. Übs. Rainer Winter. In: Hepp, Andreas / Rainer Winter (Hg.): Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Opladen, S. 15-32.

Grossberg, Lawrence (1994): Cultural Studies. Was besagt ein Name? In: IKUS Lectures, Heft 17/18. Wien, S. 11-40.

Grossberg, Lawrence (2000): Cultural Studies: Was steckt in einem Namen? (Noch einmal). Übs. Oliver Marchart und Roman Horak. In: ders. (Hg.): What's going on? Cultural Studies und Popularkultur. Wien, S. 253-286.

Günthner, Susanne (1997): Zur kommunikativen Konstruktion von Geschlechterdifferenz im Gespräch. In: Braun, Friederike / Ursula Pasero (Hg.): Kommunikation von Geschlecht. Pfaffenweiler, S. 122-146.

Gutiérrez Rodríguez, Encarnación (1999): Intellektuelle Migrantinnen – Subjektivität im Zeitalter von Globalisierung. Eine postkoloniale dekonstruktive Analyse von Biographien im Spannungsverhältnis von Ethnisierung und Vergeschlechtlichung. Opladen.

Habscheid, Stephan (2001): Ratgebersendungen: Gesundheitsmagazine. In: Holly, Werner / Ulrich Püschel / Jörg Bergmann (Hg.): Der sprechende Zuschauer. Wie wir uns Fernsehen kommunikativ aneignen. Wiesbaden, S. 173-186.

Hall, Stuart (1989a): Die strukturierte Vermittlung von Ereignissen. Übs. Gottfried Polage. In: ders.: Ausgewählte Schriften. Ideologie, Kultur, Medien, Neue Rechte, Rassismus. Hg. Von Rora Räthzel. Hamburg/Berlin, S. 126-149.

Hall, Stuart (1989b): Die Konstruktion von Rasse in den Medien. Übs. Gabriela Mischkowski. In: ders.: Ausgewählte Schriften. Ideologie, Kultur, Medien, Neue Rechte, Rassismus. Hg. von Nora Räthzel. Hamburg/Berlin, S. 150-171.

Hall, Stuart (1989c): Antonio Gramscis Erneuerung des Marxismus und ihre Bedeutung für die Erforschung von ›Rasse‹ und Ethnizität. Übs. Nora Räthzel. In: ders.: Ausgewählte Schriften. Ideologie, Kultur, Medien, Neue Rechte, Rassismus. Hg. Von Rora Räthzel. Hamburg/Berlin, S. 56-91.

Hall, Stuart (1994): Die Frage der kulturellen Identität. Übs. Matthias Oberg. In: ders.: Rassismus und kulturelle Identität. Hamburg.

Hall, Stuart (1997): The Work of Representation. In: ders. (Hg.): Representation. Cultural and Signifying Practices. London, S. 13-74.

Hall, Stuart (1999a): Kodieren/Dekodieren. Übs. Bettina Suppelt. In: Bromley, Roger / Udo Göttlich / Carsten Winter (Hg.): Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Lüneburg, S. 92-112.

Hall, Stuart (1999b): Cultural Studies. Zwei Paradigmen. Übs. Gabriele Kreuzner. In: Bromley, Roger / Udo Göttlich / Carsten Winter (Hg.): Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Lüneburg, S. 113-138.

Hall, Stuart (1999c): Ethnizität: Identität und Differenz. Übs. Thomas Hartl. In: Engelmann, Jan (Hg.): Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies Reader. Frankfurt a.M., S. 83-98.

Hall, Stuart (2000): Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt. Ausgewählte Schriften 3. Übs. und Hg. Nora Räthzel. Hamburg.

Hall, Stuart / Christian Höller (1999): ›Ein Gefüge von Einschränkungen‹. Gespräch zwischen Stuart Hall und Christian Höller. In: Engelmann, Jan (Hg.): Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies-Reader, Frankfurt a.M./New York, S. 99-122.

Haller, Dieter (1997): Zur Heteronormativität in der Ethnologie. In: Völger, Gisela (Hg.): Sie und Er. Frauenmacht und Männerherrschaft im Kulturvergleich. Köln, S. 85-90.

Hamer, Diane (1996): Presse im Netz: Ein Spiel mit Martina. Übs. Margarete Längsfeld. In: dies. / Belinda Budge (Hg.): Von Madonna bis Martina. Die Romanze der Massenkultur mit den Lesben. Berlin, S. 69-90.

Hamer, Diana / Belinda Budge (Hg.) (1996): Von Madonna bis Martina. Die Romanze der Massenkultur mit den Lesben. Übs. Margarete Längsfeld u.a. Berlin.

Haraway, Donna (1995): Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer patriarchalen Perspektive. Übs. Dagmar Fink. In: dies.: Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen. Frankfurt a.M., S. 73-97.

Harding, Sandra (1994): Das Geschlecht des Wissens. Übs. Helga Kelle. Frankfurt a.M..

Hark, Sabine (Hg.) (1996): Grenzen lesbischer Identitäten. Berlin.

Hartley, John (2002): Die Behausung des Fernsehens. Ein Film, ein Kühlschrank und Sozialdemokratie. Übs. Malte Krückels. In: Adelmann, Ralf u.a. (Hg.): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Konstanz, S. 253-280.

Haug, Frigga (Hg.) (1988): Frauen – Opfer oder Täter? Berlin/Hamburg.

Haug, Frigga (1995a): Das Projekt – Fragen, Forschungsgruppe und Methode. In: dies. / Brigitte Hipfl (Hg.): Sündiger Genuß? Filmerfahrungen von Frauen. Hamburg, S. 7-14.

Haug, Frigga (1995b): Als mich ein Film berührte, den ich schlecht fand. *Schlaflos in Seattle.* In: dies. / Brigitte Hipfl (Hg.): Sündiger Genuß? Filmerfahrungen von Frauen. Hamburg, S. 15-51.

Haug, Frigga / Brigitte Hipfl (Hg.) (1995): Sündiger Genuß? Filmerfahrungen von Frauen. Hamburg.

Hauschild, Joachim (2001): Sie Schwuchtel! Das Bild des homosexuellen Mannes im deutschen Fernsehen. In: Programmbericht zur Lage und Entwicklung des Fernsehens in Deutschland 2000/2001. Konstanz, S. 57-67.

Hebdige, Dick (1979): Die Bedeutung des Mod-Phänomens. Übs. Thomas Lindquist und Susi Büttel. In: Clark, John u.a. (Hg.): Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen. Frankfurt a.M., S. 158-170.

Heinrichs, Elke / Michael Jäckel (1999): Aus dem Alltag in den Alltag. Zur Bedeutung von Daily Soaps und Serien für Programmanbieter und Zuschauer. In: medien praktisch, 1/99, S. 50-53.

Heinze, Karen (2000): Geschmack, Mode und Weiblichkeit. Anleitungen zur alltäglichen Distinktion in Modezeitschriften der Weimarer Republik. In: Mentges, Gabriele u.a. (Hg.): Geschlecht und materielle Kultur, Frauen-Sachen Männer-Sachen Sach-Kulturen. Münster/ New York/München/Berlin, S. 67-92.

Heinze, Thomas (1990): Medienanalyse. Ansätze zur Kultur- und Gesellschaftskritik. Opladen.

Heitmeyer, Wilhelm (Hg.) (2005): Deutsche Zustände. Folge 3. Frankfurt a.M.

Henkel, Imke (2003): Adieu, Rabenmutter. In: Süddeutsche Zeitung vom 26.07.2003.

Hentschel, Linda (2003): Nestflucht und Bildersucht: Die Blickregime des Spektakels. In: FrauenKunstWissenschaft, 35, S. 52-61.

Hepp, Andreas (1995): ›Das ist spitze ne, dann ist der Schildknecht tot!‹. Die Rolle von Emotionen bei der Aneignung von Fernsehtexten. In: Jurga, Martin (Hg.): *Lindenstraße*. Produktion und Rezeption einer Erfolgsserie. Opladen, S. 211-230.

Hepp, Andreas (1997): Cultural Studies: Medientexte und Kontexte. Ein Beitrag zur Interpretationsdebatte um Terminator 2. In: medien praktisch, 2/97, S. 42-47.

Hepp, Andreas (1998): Fernsehaneignung und Alltagsgespräche. Fernsehnutzung aus der Perspektive der Cultural Studies. Opladen.

Hepp, Andreas (1999): Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung. Opladen.

Hepp, Andreas / Rainer Winter (Hg.) (1999): Kultur - Medien - Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Opladen.

Hepp, Andreas / Carsten Winter (Hg.) (2003a): Die Cultural Studies Kontroverse. Lüneburg.

Hepp, Andreas / Carsten Winter (2003b): Cultural Studies als Projekt: Kontroversen und Diskussionsfelder. In: dies. (Hg.): Die Cultural Studies Kontroverse. Lüneburg, S. 9-32.

Hercher, Jens (1995): Meine *Lindenstraße* – Kreativität des Regisseurs in der Serie. In: Jurga, Martin (Hg.): *Lindenstraße*. Produktion und Rezeption einer Erfolgsserie. Opladen, S. 21-30.

Herrmann, Friederike (2002): ›Ich muss da'n bißchen weiter ausholen‹. Zur Präsentation von Personen und Gefühlen in den Medien. In: Neissl, Julia (Hg.): der/die journalismus. Geschlechterperspektiven in den Medien. Insbruck/Wien/München/Bozen, S. 113-132.

Herrmann, Friederike / Margret Lünenborg (Hg.) (2001): Tabubruch als Programm. Privates und Intimes in den Medien. Opladen.

Hickethier, Knut (1986): Genrewechsel als Politikum. Die neue Seriengeneration bei ARD und ZDF. In: epd / Kirche und Rundfunk, 18/86, S. 3-4.

Hickethier, Knut (1991): Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens. Lüneburg.

Hickethier, Knut (1996): Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart/Weimar.

Hickethier, Knut (1999): Fernsehen und kultureller Wandel. In: Wilke, Jürgen (Hg.): Massenmedien und Zeitgeschichte. Konstanz, S. 143-159.

Hinz, Ralf (1999): Cultural Studies und avancierter Musikjournalismus in Deutschland. In: Hepp, Andreas / Rainer Winter (Hg.): Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Opladen, S. 173-182.

Hipfl, Brigitte (1995a): Als mich ein Film berührte, den ich schlecht fand. *Pretty Woman*. In: Haug, Frigga / Brigitte Hipfl (Hg.) : Sündiger Genuss? Filmerfahrungen von Frauen. Hamburg, S. 52-108.

Hipfl, Brigitte (1995b): Zuschauen, Rezipieren, Partizipieren. In: Haug, Frigga / dies. (Hg.): Sündiger Genuss? Filmerfahrungen von Frauen. Hamburg, S. 148-171.

Hipfl, Brigitte (1995c): Erinnerungsarbeit. Ideologischen Medienwirkungen auf der Spur. 1. Teil: Probleme qualitativer Rezeptionsforschung. In: medien praktisch, 4/95, S. 33-38.

Hipfl, Brigitte (1996a): Erinnerungsarbeit. Ideologischen Medienwirkungen auf der Spur. 2. Teil: Filmerfahrungen zu *Pretty Woman*. In: medien praktisch, 1/96, S. 57-60.

Hipfl, Brigitte (1996b): Erinnerungsarbeit. Erforschung der eigenen Medienerfahrung. In: Marci-Boehncke, Gudrun / Petra Werner / Ulla Wischermann (Hg.): BlickRichtung Frauen. Theorien und Methoden geschlechtsspezifischer Rezeptionsforschung. Weinheim, S. 79-94.

Hipfl, Brigitte (1997): Vom Text zu seinen Lesarten. Analyse von Medienerfahrungen mit Erinnerungsarbeit. In: Medien Impulse, 3/97, S. 47-58.

Hipfl, Brigitte (1998): Die verlorengegangene Dimension der Cultural Studies. Phantasien als Ideologien in den Medien. In: Beinzger, Dagmar u.a. (Hg.): Im Wyberspace. Mädchen und Frauen in der Medienlandschaft. Bielefeld, S. 29-46.

Hipfl, Brigitte (1999a): Inszenierungen des Begehrens: Zur Rolle der Phantasien im Umgang mit Medien. In: Hepp, Andreas / Rainer Winter (Hg.): Kultur - Medien - Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Wiesbaden, S. 145-160.

Hipfl, Brigitte (1999b): Medienpädagogik der Anderen. Ein Plädoyer für Cyborgs. In: medien praktisch, 3/99, S. 23-28.

Hipfl, Brigitte / Elisabeth Klaus / Uta Scheer (2004): Identitätsräume. Nation, Körper und Geschlecht in den Medien. Eine Topografie. Bielefeld.

Pressestelle WDR (2000): Lindenstraße 2000. Köln.

Hobson, Dorothy (1982): *Crossroads*. The Drama of Soap Opera. London.

Hoff, Hans (2005): Die tausend Leiden der Beimers. In: Süddeutsche Zeitung vom 28.01.2005, S. 35.

Hoffmann-Curtius, Kathrin (1997): Unikat und Plagiat. Die Meistererzählung im Comic. In: dies. / Silke Wenk (Hg.): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Marburg, S. 101-114.

Hoffmann-Curtius, Kathrin (1999): Feministische Kunstgeschichte heute: Rück- und Vorschläge. In: Kritische Berichte, 2/99, S. 26-32.

Hoffmann-Curtius, Kathrin / Silke Wenk (Hg.) (1997): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Marburg.

Hole, Anne (2000): Televison. In: Carson, Fiona / Claire Pajaczkowska (Hg.): Feminist Visual Culture. Edingburgh, S. 281-293.

Holert, Tom (1999): Der Flug der Pfeile. Cultural Studies-Stile zwischen Materialitäts- und Fiktionalitätsangebot. In: Engelmann, Jan (Hg.): Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies-Reader. Frankfurt/-New York, S. 256-271.

Holly, Werner (1993): Fernsehen in der Gruppe - gruppenbezogene Sprachhandlungsmuster von Fernsehrezipienten. In: Holly, Werner / Ulrich Püschel (Hg.): Medienrezeption als Aneignung. Methoden und Perspektiven qualitativer Medienforschung. Opladen, S. 137-150.

Holly, Werner (1995): ›Wie meine Tante Hulda, echt.‹ Textoffenheit in der *Lindenstraße* als Produkt- und Rezeptionsphänomen. In: Jurga,

Martin (Hg.): *Lindenstraße*. Produktion und Rezeption einer Erfolgsserie. Opladen, S. 117-138.

Holly, Werner (2001): Der sprechende Zuschauer. In: Holly, Werner / Ulrich Püschel / Jörg Bergmann (Hg.): Der sprechende Zuschauer. Wie wir uns Fernsehen kommunikativ aneignen. Wiesbaden, S. 11-24.

Holly, Werner / Ulrich Püschel (Hg.) (1993): Medienrezeption als Aneignung. Methoden und Perspektiven qualitativer Medienforschung. Opladen.

Holly, Werner / Ulrich Püschel / Jörg Bergmann (Hg.) (2001): Der sprechende Zuschauer. Wie wir uns Fernsehen kommunikativ aneignen. Wiesbaden.

Hornscheidt, Antje (2000): Linguistik. In: Braun, Christina von / Inge Stephan (Hg.): Gender Studien. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar, S. 276-289.

Horton, Donald / Richard Wohl (2002): Massenkommunikation und parasoziale Interaktion. Beobachtungen zur Intimität über Distanz. Übs. Katja Kämper. In: Adelmann, Ralf u.a. (Hg.): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse. Konstanz, S. 74-104.

Huth, Joachim Christian (Hg.) (1998): Das Lindenstraße-Universum. Daten, Fakten, Hintergründe. Köln.

Jäckel, Michael / Jochen Peter (1997): Cultural Studies aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive. In: Rundfunk und Fernsehen, 1/97, S. 46-68.

Jäger, Siegfried (1992): BrandSätze. Rassismus im Alltag. Duisburg.

Jäger, Siegfried (1999): Zwischen den Kulturen: Diskursanalytische Grenzgänge. In: Hepp, Andreas / Rainer Winter (Hg.): Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Opladen, S. 253-272.

Jaeggi, Urs (1975): Theorie der Geschichte: Geschichte der Theorie?. In: Das Argument, 11+12/75, S. 952-975.

Jagodzinski, Jan (2004): Identität im Cyberspace. Ein psychoanalytischer Zugang. In: Hipfl, Brigitte / Elisabeth Klaus / Uta Scheer (Hg.): Identitätsräume. Nation, Körper und Geschlecht in den Medien. Eine Topografie. Bielefeld, S. 338-364.

Johnson, Richard (1999): Was sind eigentlich Cultural Studies? Übs. Michael Haupt. In: Bromley, Roger / Udo Göttlich / Carsten Winter (Hg.): Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Lüneburg, S. 139-188.

Jurga, Martin (Hg.) (1995a): *Lindenstraße*. Produktion und Rezeption einer Erfolgsserie. Opladen.

Jurga, Martin (1995b): Die *Lindenstraße* als kulturelles Forum. In: ders. (Hg.): *Lindenstraße.* Produktion und Rezeption einer Erfolgsserie. Opladen, S. 55-72.

Jurga, Martin (1996): Zur narrativen Struktur von Fernsehserien - Das Beispiel *Lindenstraße*. In: Biere, Bernd Ulrich u.a. (Hg.): Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Fernsehen. Tübingen, S. 163-180.

Jurga, Martin (1999a): Fernsehtextualität und Rezeption. Wiesbaden.

Jurga, Martin (1999b): Texte als (mehrdeutige) Manifestationen von Kultur: Konzepte von Polysemie und Offenheit in den Cultural Studies. In: Hepp, Andreas / Rainer Winter (Hg.): Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Opladen, S. 129-144.

Jurschick, Karin (1999): Es gibt nichts, worüber wir nicht reden könnten. Lesben im Fernsehen. In: Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis, 52, S. 87-91.

Kalpaka, Annita / Nora Räthzel (1994): Wirkungsweisen von Rassismus und Ethnozentrismus. In: dies: (Hg.): Die Schwierigkeit, nicht rassistisch zu sein: Rassismus in Politik, Kultur und Alltag. Köln, S. 12-80.

Kaltenecker, Siegfried (2002): An ihren Taten sollt ihr sie erkennen. Die Stellungen der Männlichkeiten. In: Strunk, Marion (Hg.): Gender Game. Tübingen, S. 168-179.

Kann, Florian (1997): Der Fall Lindenstraße. Juristisches Gutachten über die Machenschaften der Familien Beimer, Kling, Sperling, von der Marwitz und anderen. Frankfurt a.M.

Kaplan, E. Ann (1984): Ist der Blick männlich? Übs. Monika Hamm-Dröser. In: Frauen und Film, 36, S. 45-60.

Kappas, Arvid / Müller Marion G. (2006): Bild und Emotion – ein neues Forschungsfeld. Theoretische Ansätze aus Emotionspsychologie, Bildwissenschaft und visueller Kommunikationsforschung. In: Publizistik, 1/06, S. 3-23.

Katz, Elihu / Daniel Foulkes (1962): On the Use of the Mass Media as ›Escape‹: Clarifikation of a Concept. In: Public Opinion Quaterly, 26, S. 377-388.

Katz, Elihu / Tamar Liebes (1990): The Export of meaning. Cross-Cultural Readings of *Dallas*. Oxford.

Kellner, Douglas (1999): Medien- und Kommunikationsforschung vs. Cultural Studies. Wider ihre Trennung. Übs. Bettina Suppelt. In: Bromley, Roger / Udo Göttlich / Carsten Winter (Hg.): Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Lüneburg, S. 341-363.

Keppler, Angela (1994): Tischgespräche. Über Formen kommunikativer Vergemeinschaftung am Beispiel der Konversation in Familien. Frankfurt a.M.

Kepplinger, Hans Mathias (1987): Darstellungseffekte. Experimentelle Untersuchungen zur Wirkung von Pressefotos und Fernsehfilmen. Freiburg/München.

Kepplinger, Hans Mathias (2004): Nonverbale Kommunikation: Darstellungseffekte. In: Noelle-Neumann, Elisabeth / Winfried Schulz / Jürgen Wilke (Hg.): Das Fischer Lexikon Publizistik/Massenkommunikation. Frankfurt a.M., S. 363-391.

Kepplinger, Hans Mathias / Christiane Tullius (1995): Fernsehunterhaltung als Brücke zur Realität. Wie die Zuschauer mit der *Lindenstraße* und *dem Alten* umgehen. In: Rundfunk und Fernsehen, 2/95, S. 139-157.

Kepplinger, Hans Mathias / Helga Weißbecker (1997): Geborgte Erfahrungen. Der Einfluss enttäuschter Lebensentwürfe auf die Nutzung von Fernsehunterhaltung. In: Medienpsychologie, 9/97, S. 57-74.

Keuneke, Susanne (2001). Zwischen Ironie und Involvement. In: Herrmann, Friederike / Margret Lünenborg (Hg.). Tabubruch als Programm. Privates und Intimes in den Medien. Opladen, S. 167-179.

King, Barry (1986): The classical Hollywood cinema. In: Screen, 6/86, S. 74-88.

King, Barry (1988): A reply to Bordwell, Staiger and Thompson. In: Screen, 1/88, S. 98-118.

Klar, Susanne (1994): Die Netzstruktur der *Lindenstraße*. Eine Untersuchung der Handlungsstränge anhand der Serienfolgen 448 bis 462. In: Felix, Jürgen u.a. (Hg.): Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Marburg, S. 73-92.

Klaus, Elisabeth (1998): Kommunikationswissenschaftliche Geschlechterforschung. Zur Bedeutung der Frauen in den Massenmedien und im Journalismus. Opladen.

Klaus, Elisabeth (2001a): Ein Zimmer mit Ausblick? Perspektiven kommunikationswissenschaftlicher Geschlechterforschung. In: dies. / Jutta Röser / Ulla Wischermann (Hg.): Kommunikationswissenschaft und Gender Studies. Wiesbaden, S. 20-40.

Klaus, Elisabeth (2001b): Das Öffentliche im Privaten – Das Private im Öffentlichen. Ein kommunikationstheoretischer Ansatz. In: Herrmann, Friederike / Margret Lünenborg (Hg.): Tabubruch als Programm. Privates und Intimes in den Medien. Opladen, S. 15-35.

Klaus, Elisabeth / Stephanie Lücke (2003): Reality TV – Definition und Merkmale einer erfolgreichen Genrefamilie am Beispiel von Reality Soap und Doku Sopa. In: Medien & Kommunikationswissenschaft, 2/03, S. 195-212.

Klaus, Elisabeth / Jutta Röser (1996): Fernsehen und Geschlecht. Geschlechtsgebundene Kommunikationsstile in der Medienrezeption und -produktion. In: Marci-Boehncke, Gudrun / Petra Werner / Ulla Wischermann (Hg.): BlickRichtung Frauen. Theorien und Methoden geschlechtsspezifischer Rezeptionsforschung. Weinheim, S. 37-60.

Klaus, Elisabeth / Jutta Röser / Ulla Wischermann (Hg.) (2001): Kommunikationswissenschaft und Gender Studies. Wiesbaden

Klaus, Elisabeth / Marina Saure (2001): Bibliografie kommunikationswissenschaftlicher Geschlechterforschung 1968-2000. In: Klaus, Elisabeth / Jutta Röser / Ulla Wischermann (Hg.): Kommunikationswissenschaft und Gender Studies. Wiesbaden, S. 268-275.

Klemm, Michael (2001a): Sprachhandlungsmuster. In: Holly, Werner / Ulrich Püschel / Jörg Bergmann (Hg.): Der sprechende Zuschauer. Wie wir uns Fernsehen kommunikativ aneignen. Wiesbaden, S. 83-114.

Klemm, Michael (2001b): Themenbehandlung. In: Holly, Werner / Ulrich Püschel / Jörg Bergmann (Hg.): Der sprechende Zuschauer. Wie wir uns Fernsehen kommunikativ aneignen. Wiesbaden, S. 115-142.

Klotz, Volker (1969): Geschlossene und offene Form im Drama. München.

Koch, Gertrud (1980): Warum Frauen ins Männerkino gehen. Weibliche Aneignungsweisen in der Filmrezeption und einige ihrer Voraussetzungen. In: Nabakowski, Gislind / Helke Sander / Peter Gorsen (Hg.): Frauen in der Kunst. Band 1. Frankfurt a.M., S. 15-29.

König, Hans-Dieter (1995): Filmerleben und ästhetische Illusion. Zugleich eine Kritik der gegen meine tiefenhermeneutische Medienanalyse von ›Terminator 2‹ erhobenen Einwände. In: medien praktisch, 2/95, S. 45-51.

Kotthoff, Helga (1993): Kommunikative Stile, Asymetrie und ›Doing Gender‹. In: Feministische Studien, 2/93, S. 79-95.

Kottlorz, Peter (1993): Fernsehmoral. Ethische Strukturen fiktionaler Fernsehunterhaltung. Berlin.

Kramer, Jürgen (1997): British Cultural Studies. München.

Krämer, Sybille (2000a): Was haben die Medien, der Computer und die Realität miteinander zu tun?. In: dies. (Hg.): Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt a.M., S. 9-26.

Krämer, Sybille (2000b): Das Medium als Spur und als Apparat. In: dies. (Hg.): Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt a.M., S. 73-94.

Krämer, Sybille (2002): Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. In: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M., S. 323-346.

Krauss, Cornelia (1996): ›Unsere Mutter bleibt die Beste‹. Zum Familienbild in Fernsehserien. In: Möhrmann, Renate (Hg.): Verklärt, verkitscht, vergessen. Stuttgart/Weimar, S. 261-274.

Kreimeier, Klaus (1995): Lob des Fernsehens. München/Wien.

Kreutzner, Gabriele (1991): Next Time on Dynasty. Studien zu einem populären Serientext im amerikanischen Fernsehen der achtziger Jahre. Trier.

Krotz, Friedrich (1999): Gesellschaftliches Subjekt und kommunikative Identität: Zum Menschenbild der Cultural Studies. In: Hepp, Andreas / Rainer Winter (Hg.): Kultur - Medien - Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Wiesbaden, S. 119-128.

Krotz, Friedrich (2001): Der Symbolische Interaktionismus und die Kommunikationsforschung. Zum hoffnungsvollen Stand einer schwierigen Beziehung. In: Rössler, Patrick / Uwe Hasebrink / Michael Jäckel (Hg.): Theoretische Perspektiven der Rezeptionsforschung. München, S. 73-95.

Krützen, Michaela (1998): Interview lespress mit Michaela Krützen. Permanent einsehbar unter: http://www.lespress.de/1198/texte1198/tv1.html. [Zugriff am 15.02.07]

Kübler, Hans-Dieter (2000): Alles Gaga oder: die pure Lust am Banalen? Analytische Sondierungen darüber, was unterhält. In: medien praktisch, 4/00, S. 4-10.

Küchenhoff, Erich u.a. (1975): Die Darstellung der Frau und die Behandlung von Frauenfragen im Fernsehen. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz.

Kunczik, Michael / Astrid Zipfl (2001): Publizistik. Ein Studienbuch. Köln/Weimar/Wien.

Lacan, Jacques (1973): Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. Wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. In: ders.: Schriften I. Olten, S. 61-70.

Lacan, Jacques (1978): Vom Blick als Objekt klein a. In: ders.: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar von Jacques Lacan, Buch XI. Olten, S. 71-126.

Lalouschek, Johanna (1999). ›Meine Mutter trinkt‹. – Zur Inszenierung von Abweichung und Normalität in Fernsehtalkshows. In: Hofbauer, Johanna (Hg.): Sosein – und anders: Geschlecht, Sprache und Identität. Frankfurt a.M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien, S. 55-76.

Landbeck, Hanne (o.J.): Daily Soap – Der Weg zum Glück. Eine Kulturgeschichte der Seifenoper. Rostock.

Lang, Peter Christian (1991): Wir wohnen alle in der Lindenstraße. Bemerkungen zum Fernsehen als moralische Anstalt. In: medien praktisch, 4/91, S. 23-24.

Laplanche, Jean / Jean-Bertrand Pontalis (1991): Das Vokabular der Psychoanalyse. Übs. Emma Moersch. Frankfurt a.M.

Lauffer, Jürgen / Michaela Thier (1994): Alles total normal? Vorabendserien im Fernsehen. Bielefeld.

Lauretis, Teresa de (1990): Ödipus Interruptus. Übs. Veronika Rall. In: Frauen und Film, 48, S. 5–29.

Lauretis, Teresa de (1993): Der Feminismus und seine Differenzen. Übs. Karin Esders-Angermund. In: Feministische Studien, 2/93, S. 96-102.

Lauretis, Teresa de (1996): Die Technologie des Geschlechts. Übs. Conny Lösch. In: Scheich, Elvira (Hg.): Vermittelte Weiblichkeit: feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie. Hamburg, S. 57-93.

Lauretis, Teresa de (1997): Das Subjekt/Sujet der Fantasie. Übs. Ruth Noack und Roger M. Buergel. In: Kravagna, Christian (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin, S. 98-124.

Lauretis, Teresa de (1999): Die andere Szene. Psychoanalyse und lesbische Sexualität. Übs. Karin Wördemann. Frankfurt a.M.

Lauretis, Teresa de (2000): Reise in die Unterwelt. Übs. Susanna Biscosi. In: Frauen und Film, 62, S. 201-205.

Lee, Minu /Chong Heup Cho (1990): Women Watching Together. An Ethnographic Study of Korean Soap Opera Fans in the United States. In: Cultural Studies, 4/1, S. 30-44.

Lemke, Thomas / Susanne Krasmann / Ulrich Bröckling (2000): Gouvernementalität, Neoliberalismus und Selbsttechnologien. Eine Einleitung. In: dies. (Hg.): Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen. Frankfurt a.M., S. 7-40.

Liebnitz, Martina (1995): Durch die *Lindenstraße* zum deutsch-deutschen Konsens. In: Jurga, Martin (Hg.): *Lindenstraße*. Produktion und Rezeption einer Erfolgsserie. Opladen, S. 231-238.

Liebrand, Claudia (2004): Melodrama goes gay. Jonathan Demmes PHILADELPHIA. In: dies. / Ines Steiner (Hg.): Hollywood hybrid. Marburg, S. 171-191.

Liebrand, Claudia / Ines Steiner (Hg.) (2004): Hollywood hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film. Marburg.

Lindhoff, Lena (1995): Einführung in die feministische Literaturtheorie. Stuttgart/Weimar.

Lindner, Ines u.a. (Hg.) (1989): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin.

Lotze, Wolfram (1995): Das amtliche Lindenstraßenbuch. Frankfurt a.M.

Luca, Renate (2002): Paare vorm Fernsehgerät. Geschlechtsgebundene Genrepräferenzen, Konflikte und Kommunikations-Störungen. In: medien praktisch, 3/02, S. 18-23.

Ludes, Peter / Georg Schütte (1997): Für eine integrierte Medien und Kommunikationswissenschaft. In: Schanze, Helmut / Ludes, Peter (Hg.): Qualitative Perspektiven des Medienwandels. Opladen, S. 27-63.

Lübbecke, Ronald (1996): Alltag und Medienwirklichkeit. Familienserien zwischen Fiktion und Realität. In: medien praktisch, 1/96, S. 17-19.

Lummerding, Susanne (2004): Wasteland TV?/Ödland Fernsehen?. In: Bernold, Monika / Andrea B. Braidt / Claudia Preschl (Hg.): Screenwise. Film. Fernsehen. Feminismus. Marburg, S. 166-174.

Lutter, Christina (2001): Feministische Forschung, Gender Studies und Cultural Studies – Eine Annäherung. In: Waniek, Eva / Silvia Stoller (Hg.): Verhandlungen des Geschlechts: zur Konstruktivismusdebatte in der Gender-Theorie. Wien, S. 21-32.

Lutter, Christina / Markus Reisenleitner (1999): Cultural Studies. Eine Einführung. Wien.

Maasen, Sabine (1999): Wissenssoziologie. Bielefeld.

Mac, Geertje (1999): Wo das Sprechen zum Schweigen wird. Zur historischen Beziehung zwischen ›Frauen‹ und ›Lesben‹. In: Röttger, Kati / Heike Paul (Hg.): Differenzen in der Geschlechterdifferenz. Aktuelle Perspektiven der Geschlechterforschung. Berlin, S. 316-330.

Machenbach, Merle (2000): Daily Soaps – ein Genre für Mädchen? Rollenbilder im Medium Fernsehen und ihre möglichen Auswirkungen auf die geschlechtsspezifische Rezeption und Sozialisation. In: Texte Nr. 3. Sonderheft der Zeitschrift medien praktisch, S. 45-53.

Magnus, Uwe (1990): Programmbegleitende Forschung – das Beispiel der *Lindenstraße*. In: Rundfunk und Fernsehen, 38, S. 578-587.

Maier, Tanja (2000): Cultural Studies und Gender Studies: Beziehungen und Auslassungen. Tagungsbericht. In: metis. Zeitschrift für historische Frauen- und Geschlechterforschung, 18, S. 119-122.

Maier, Tanja (2005): Rezension zu Werner Holly / Ulrich Püschel / Jörg Bergmann (Hg.): Der sprechende Zuschauer. Wie wir uns Fernsehen kommunikativ aneignen. In: Gesprächsforschung:Online-Zeitschrift

zur verbalen Interaktion. Heft 2005. Permanent einsehbar unter: http://www.gespraechsforschungonline.de/heft2005/heft2005.htm [Zugriff am 15.02.07]

Maier, Tanja (2006): Hopeful Signs? Repräsentationen lesbischer Frauen im TV. In: Geiger, Annette u.a. (Hg.): Wie der Film den Körper schuf. Ein Reader zu Gender und Medien. Weimar, S. 259-276.

Maier, Tanja / Stefanie Stegmann (2003): Unter dem Schleier. Zur Instrumentalisierung von Weiblichkeit: Mediale Repräsentationen im ›Krieg gegen den Terror‹. In: Feministische Studien, 1/03, S. 48-57.

Maihofer, Andrea (1995): Geschlecht als Existenzweise. Frankfurt a.M.

Mak, Geertje (1999): Wo das Sprechen zum Schweigen wird. Zur historischen Beziehung zwischen ›Frauen‹ und ›Lesben‹. In: Röttger, Kati / Heike Paul (Hg.): Differenzen in der Geschlechterdifferenz. Aktuelle Perspektiven der Geschlechterforschung. Berlin, S. 316-330.

Maletzke, Gerhard (1987): Kultur oder Unterhaltung – eine fragwürdige Alternative. In: Schmitz, Hermann-Josef / Hella Tompert (Hg.): Alltagskultur in Fernsehserien. Hohenheimer Medientage 1986. Stuttgart, S. 95-113.

Maletzke, Gerhard (1998): Kommunikationswissenschaft im Überblick. Grundlagen, Probleme, Perspektiven. Opladen.

Mangold, Roland / Dagmar Unz / Peter Winterhoff-Spurk (2001): Zur Erklärung emotionaler Medienwirkungen. In: Rössler, Patrick / Uwe Hasebrink / Michael Jäckel (Hg.): Theoretische Perspektiven der Rezeptionsforschung. München, S. 163-180.

Mankekar, Purnima (1993): Television's Tales and a Women's Rage: A Nationalist Recasting of Draupadi's Disrobing. In: Public Culture, 3/93, S. 469-492.

Marci-Boehncke, Gudrun / Petra Werner / Ulla Wischermann (Hg.) (1996): BlickRichtung Frauen. Theorien und Methoden geschlechtsspezifischer Rezeptionsforschung. Weinheim.

Marcuse, Herbert (1994): Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft. München.

Martenstein, Harald (1996): Wir sind alle Patienten. Folge neun: Lindenstraße. Tschernobyl. Und die Stasi. In: ders.: Das hat Folgen. Deutschland und seine Fernsehserien. Leipzig, S. 121-134.

Martin, Biddy (1996): Sexuelle Praxis und der Wandel lesbischer Identitäten. Übs. Claudia Brusdeylins. In: Hark, Sabine (Hg.): Grenzen lesbischer Identitäten. Berlin, S. 38-72.

Marx-Engels Werke (1957ff). Berlin.

Mayer, Ruth / Mark Terkessidis (1998): Globalkolorit. Multikulturalismus und Populärkultur. St. Andrä/Wördern.

McCombs, Maxwell E. / Donald L. Shaw (1972): The Agenda-Setting Fuction of Mass Media. In: Public Opinion Quaterly, 36, S. 176-187.

McGuigan, Jim (1992): Cultural Populism. London/New York.

McLuhan, Marshall (1994): Die magischen Kanäle. Dresden/Basel.

McRobbie, Angela (1999): Bridging the Gap. Feminismus. Mode und Konsum. Übs. Michael Eggers. In: Engelmann, Jan (Hg.): Die kleinen Unterschiede. Frankfurt a.M./New York, S. 202-220.

McRobbie, Angela / Jenny Garber (1979): Mädchen in den Subkulturen. Übs. Thomas Lindquist und Susi Büttel. In: Clark, John u.a. (Hg.): Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen. Frankfurt a.M., S. 217-237.

McRobbie, Angela / Birgit Schmitz (1999): ›Eine komplett andere Welt‹. Email-Konversation zwischen Angela McRobbie und Birgit Schmitz. In: Engelmann, Jan (Hg.): Die kleinen Unterschiede. Frankfurt a.M./New York, S. 221-230.

Mehle, Kerstin (1995): Drahtseilakt Dramaturgie. In: Jurga, Martin (Hg.): *Lindenstraße*. Produktion und Rezeption einer Erfolgsserie. Opladen, S. 31-40.

Merten, Klaus / Siegfried J. Schmidt / Siegfried Weischenberg (Hg.) (1994): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen.

Metz, Christian (1978): Cinéma und Fernsehen. In: Peach, Joachim (Hg.): Film- und Fernsehsprache. Frankfurt a.M., S. 67-69.

Mieth, Dietmar (1986): Die ethische Relevanz von Alltagserfahrungen. In: Schmitz, Hermann-Josef / Hella Tompert (Hg.): Alltagskultur in Fernsehserien. Hohenheimer Medientage 1986. Stuttgart, S. 47-72.

Mikos, Lothar (1987a): Fernsehserien. Ihre Geschichte, Erzählweise und Themen. In: Medien + Erziehung, 1/87, S. 2-16.

Mikos, Lothar (1987b): Übertragungserleben: Soziale Aspekte des Umgangs mit Familienserien. In: Medium, 3/87, S. 28-30.

Mikos, Lothar (1988): Familienserien - Familienbilder. In: Baake, Dieter u.a. (Hg.): Familien im Mediennetz. Opladen, S. 109-124.

Mikos, Lothar (1994a): Es wird dein Leben! Familienserien im Fernsehen und im Alltag der Zuschauer. Münster.

Mikos, Lothar (1994b): Oh Al, tonight's the night! Zur Faszination von Kultsendungen im Fernsehen. In: Medien Concret, 11/94, S. 70-73.

Mikos, Lothar (1995a): Else Kling und das soziale Gedächtnis der *Lindenstraße*. In: Jurga, Martin (Hg.): *Lindenstraße*. Produktion und Rezeption einer Erfolgsserie. Opladen, S. 73-90.

Mikos, Lothar (1995b): Die Faszination von Cyborgs im Actionkino. Kritische Anmerkungen zur tiefenhermeneutischen Rekonstruktion von ›Terminator 2‹. In: medien praktisch, 1/95, S. 47-53.

Mikos, Lothar (1997): Die tägliche Dosis Identität. Daily Soaps und Sozialisation. In: medien praktisch, 4/97, S. 18-22.

Mikos, Lothar (1999): Die Rezeption des Cultural Studies Approach im deutschsprachigen Raum. In: Hepp, Andreas / Rainer Winter (Hg.): Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Opladen, S. 161-172.

Mikos, Lothar (2003): Film- und Fernsehanalyse. Köln/Weimar/Wien.

Mingot, Karl Matthias (1993): Die Struktur der Fernsehkommunikation - der objektive Gehalt des Gesendeten und seine Rezeption. In: Holly, Werner / Ulrich Püschel (Hg.): Medienrezeption als Aneignung. Methoden und Perspektiven qualitativer Medienforschung. Opladen, S. 151-172.

Modleski, Tania (1982): Loving with a Vengeance. Mass-Produced Fantasies for Women. New York/London.

Modleski, Tania (1987): Die Rhythmen der Rezeption: Daytime-Fernsehen und Hausarbeit. In: Frauen und Film, 42, S. 4-11.

Moeller, Beate (1987): Immer wieder sonntags... Die Fernsehserie *Lindenstraße* und ihre Zuschauer. Eine Fallstudie. Berlin. M.A. Arbeit an der Freien Universität Berlin.

Moeller, Beate (1988): Alltag, hochprozentig. Zur Rezeption der Fernsehserie *Lindenstraße*: In: medien praktisch, 2/88, S. 28-31.

Moritz, Peter (1995): Zur Inszenierung von Kommunikationspathologien im TV-Familiendrama - Berta Grieses Fall. In: Jurga, Martin (Hg.): *Lindenstraße*. Produktion und Rezeption einer Erfolgsserie. Opladen, S. 91-115.

Moritz, Peter (1996a): Seife fürs Gehirn. Fernsehen im Serienalltag. Münster.

Moritz, Peter (1996b): Ratgeber ›Lindenstraße‹?. Fernsehen zwischen Moral und Unterhaltung. In: medien praktisch, 4/96, S. 22-25.

Moritz, Peter (1996c): Das TV-Spiel als Gegenstand medienpädagogischer Zuwendung. In: Medienimpulse, 5/96, S. 24-28.

Moritz, Peter (2002): Alltag in Serie. In: ders.: Mediale Botschaften. Philosophisch-politische Reflexionen. Hannover, S. 75-80.

Morley, David (1986): Family Television. Cultural Power and Domestic Leisure. London.

Morley, David (1996): The geography of television: Ethnography, communications and community. In: Hay, James u.a. (Hg.): The Audience and Its Landscapes. Boulder, S. 317-342.

Morley, David (1999): Bemerkungen zur Ethnographie des Fernsehpublikums. Übs. Michael Haupt. In: Bromley, Roger / Udo Göttlich / Carsten Winter (Hg.): Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Lüneburg, S. 281-316.

Morley, David (2001): Familienfernsehen und Medienkonsum zu Hause. In: TELEVIZION, 14, S. 20-25.

Morris, Meaghan (2003): Das Banale in den Cultural Studies. Übs. Thomas Laugstien. In: Hepp, Andreas / Carsten Winter (Hg.): Die Cultural Studies Kontroverse. Lüneburg, S. 51-83.

Morse, Margarete (1983): Sport on Television: Replay and Display. In: Kaplan, E. Ann (Hg.): Regarding Televison. Maryland, S. 44-66.

Morse, Margarete (2004): The Duties of the Wind. Eine Feministin auf den Spuren kulturellen Wandels. Übs. gender et alia. In: Bernold, Monika / Andrea B. Braidt / Claudia Preschl (Hg.): Screenwise. Film. Fernsehen. Feminismus. Marburg, S. 143-148.

Mühlen Achs, Gitta (1997): Zeichen, Rituale, Strategien. Die Konstruktion von Geschlecht durch Körpersprache. In: Cicero, Antonia u.a. (Hg.): Art of Speech. Frauen. Sprache. Macht. Wien, S. 137-151.

Mühlen Achs, Gitta (1998): Geschlecht bewußt gemacht. Körpersprachliche Inszenierungen – Ein Bilder- und Arbeitsbuch. München.

Müller, Eggo (1995): Television Goes Reality. Familienserien, Individualisierung und ›Fernsehen des Verhaltens‹. In: montage/av, 1/95, S. 85-106.

Müller, Eggo (1999): Paarungsspiele. Beziehungsshows in der Wirklichkeit des neuen Fernsehens. Berlin.

Müller, Eggo / Hans J. Wulff (1999): Aktiv ist gut. Anmerkungen zu einigen empirischen Verkürzungen der British Cultural Studies. In: Hepp, Andreas / Rainer Winter (Hg.): Kultur - Medien - Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Wiesbaden, S. 183-190.

Münker, Stefan (1999): Epilog zum Fernsehen. In: ders. / Alexander Roesler (Hg.): Televisionen. Frankfurt a.M., S. 220-236.

Mulvey, Laura (1980): Visuelle Lust und narratives Kino. Übs. Karola Gramann. In: Nabakowski, Gislind / Helke Sander / Peter Gorsen (Hg.): Frauen in der Kunst. Band 1. Frankfurt a.M., S. 30-46.

Nadig, Maya (1996). Zur ethnopsychoanalytischen Erarbeitung des kulturellen Raums der Frau. In: Haase, Helga (Hg.): Ethnopsychoanalyse. Wanderungen zwischen zwei Welten. Stuttgart, S. 143-172.

Nadig, Maya (1997): Die Dokumentation des Konstruktionsprozesses. Theorie und Praxisfragen in Ethnologie und Ethnopsychoanalyse. In: Völger, Gisela (Hg.): Sie und Er. Frauenmacht und Männerherrschaft im Kulturvergleich. Köln, S. 77-84.

Newcomb, Horace / Paul M. Hirsch (1992): Fernsehen als kulturelles Forum: Neue Perspektiven für die Medienforschung. In: Hickethier, Knut (Hg.). Fernsehen: Wahrnehmungswelten, Programmsituation und Medienkonsum. Frankfurt a.M., S. 89-107.

Nierhaus, Irene (1999): Arch^{6}. Raum, Geschlecht, Architektur. Wien.

O'Sullivan, Sue (1996): Frau küsst Frau – na und?. Übs. Margarete Längsfeld. In: Hamer, Diana / Belinda Budge (Hg.): Von Madonna bis Martina. Die Romanze der Massenkultur mit den Lesben. Berlin, S. 91-109.

Paetow, Monika (Hg.) [1989]: Lindenstraße. Das Buch. Geschichten. Bilder. Hintergründe. Düsseldorf. [keine Jahresangabe im Buch; erschienen 1989, T.M.]

Paus-Haase, Ingrid u.a. (1999): Talkshows im Alltag von Jugendlichen. Der tägliche Balanceakt zwischen Orientierung, Amüsement und Ablehnung. Opladen.

Parameswaran, Radhika E. (1999): Pleasure, Privilege, and Leisure Reading: Class Identities and Romance Reading in Postcolonial Urban India. In: AEJMC archives, 3/99. Dauerhaft einsehbar unter: http://list.msu.edu/cgi-bin/wa?A2=ind9902a&L=aejmc&F=&S=&P=311. [Zugriff am 17.02.07]

Peach, Joachim (Hg.) (1978): Film- und Fernsehsprache. Frankfurt a.M

Pias, Claus u.a. (1999): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Stuttgart.

Piazza, Barbara (1987): Die ›Lindenstraße‹: Intention und Realisation. In: Schmitz, Hermann-Josef / Hella Tompert (Hg.): Alltagskultur in Fernsehserien. Hohenheimer Medientage 1986. Stuttgart, S. 31-46.

Playboy (1998): Ausgabe 9/1998.

Playboy (2006): Ausgabe 2/2006.

Preschl, Claudia (1995): Geschlechterverhältnisse im Blickfeld von Liebe und Begehren. In: Angerer, Marie-Luise (Hg.): The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten. Wien, S. 131-150.

Pressestelle des WDR (2000): Lindenstraße 2000. Köln.

Probyn, Elsbeth (1995): Queer Belongings. Eine Politik des Aufbruchs. Übs. Elisabeth Frank-Großebner. In: Angerer, Marie-Luise (Hg.): The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten. Wien, S. 53-68.

Prümm, Karl (1992): Der Supertext des neuen Fernsehens. Die ›Lindenstraße‹ als Erzählung des Echtzeitmediums. In: agenda, 1/92, S. 9-11.

Püschel, Ulrich (1993): ›du mußt gucken nicht so viel reden‹. Verbale Aktivitäten bei der Fernsehrezeption. In: Holly, Werner / Ulrich Püschel (Hg.): Medienrezeption als Aneignung. Methoden und Perspektiven qualitativer Medienforschung. Opladen, S. 115-135.

Radtke, Peter (2003): Zum Bild behinderter Menschen in den Medien. In: Medien + Erziehung, 3/03, S. 141-147.

Radway, Janice A. (1987): Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature. London/New York.

Räthzel, Nora (2000): Vorwort. In: Hall, Stuart: Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt. Ausgewählte Schriften 3. Hg. von Nora Räthzel. Hamburg.

Raumer-Mandel, Alexandra (1990): Medien-Lebensläufe von Hausfrauen. München.

Rausch, Sandra (2004): Männer darstellen/herstellen. Gendered Action in James Camerons TERMINATOR 2. In: Liebrand, Claudia / Ines Steiner (Hg.): Hollywood hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film. Marburg, S. 234-263.

Resch, Christine (1999): Die Schönen Guten Waren. Die Kunstwelt und ihre Selbstdarsteller. Münster.

Riecke, Christiane (1998): Feministische Filmtheorie in der Bundesrepublik Deutschland. Frankfurt a.M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien.

Rieser, Susanne (2002): Geschlecht als Special Effekt. In: Dorer, Johanna / Brigitte Geiger (Hg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Wiesbaden, S. 320-334.

Roesler, Alexander (1999): Jenseits des Bildschirms. Mediale Wahrnehmung und Wirklichkeit. In: Münker, Stefan / ders. (Hg.): Televisionen. Frankfurt a.M., S. 203-219.

Röser, Jutta (2000): Fernsehgewalt im gesellschaftlichen Kontext. Eine Cultural Studies-Analyse über Medienaneignung in Dominanzverhältnissen. Wiesbaden.

Röser, Jutta (2001a): Mediengewalt und Machtverhältnisse. Genderperspektive als Aufforderung zu gesellschaftsbezogener Rezeptionsforschung. In: Klaus, Elisabeth / dies. / Ulla Wischermann (Hg.): Kommunikationswissenschaft und Gender Studies. Wiesbaden, S. 42-72.

Röser, Jutta (2001b): Die gesellschaftliche Dimension der Mediengewalt. Kritische Bilanz der Wirkungsforschung und theoretische Alternativen im Rahmen der Cultural Studies. In: Rössler, Patrick / Uwe Hasebrink / Michael Jäckel (Hg.): Theoretische Perspektiven der Rezeptionsforschung. München, S. 137-161.

Rössler, Patrick / Michael Schenk (1999): Kognitive Harmonisierung in der Wiedervereinigungsdiskussion. Agenda-Setting- und Persuasionseffekte der Massenmedien. In: Wilke, Jürgen (Hg.): Massenmedien und Zeitgeschichte. Konstanz, S. 568-584.

Rogge, Jan-Uwe (1986): Kritik an der Wirklichkeit. Zur psycho-sozialen Funktion von Familienserien. In: Schmitz, Hermann-Josef / Hella Tompert (Hg.): Alltagskultur in Fernsehserien. Hohenheimer Medientage 1986. Stuttgart, S. 73-94.

Rogge, Jan-Uwe (1987): ›... da kann ich mich richtig fallenlassen‹. Zur subjektiven Bedeutung von Familienserien im Alltag. In: Medium, 3/87, S. 22-27.

Rosefeldt, Julian (2001): Global Soap. Ein Atlas. Eigenverlag.

Scannell, Paddy (Hg.) (1991): Broadcast Talk. London/Thousand Oaks/New Delhi.

Schabedoth, Eva (1995): Inhalt oder Form? Überlegungen zur Rezeptionsstruktur der *Lindenstraße*. ›What do we really know about...?‹: Die Nutzung fiktionaler Angebote im Fernsehen. In: Jurga, Martin (Hg.): *Lindenstraße*. Produktion und Rezeption einer Erfolgsserie. Opladen, S. 153-174.

Schade, Sigrid / Monika Wagner/ Sigrid Weigel (Hg.) (1994): Allegorien und Geschlechterdifferenz. Köln.

Schade, Sigrid / Silke Wenk (1995): Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz. In: Bußmann, Hadumond / Renate Hof (Hg.): Genus – Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Stuttgart, S. 341-407.

Schäfer, Gudrun (2000): ›Sie stehen Rücken an Rücken und schauen in unterschiedliche Richtungen‹. Zum Verhältnis von Medienwissenschaft und Publizistik und Kommunikatiosnwissenschaft. In: Heller, Heinz-B. u.a. (Hg.): Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft. Marburg, S. 23-33.

Schaffer, Johanna (2004): Sichtbarkeit = politische Macht? Über die visuelle Verknappung von Handlungsfähigkeit. In: Helduser, Urte / Daniela Marx / Tanja Paulitz (Hg.): Under Construction? Texte zur feministischen Konstruktivismusdebatte. Frankfurt a.M., S. 208-222.

Schaffer, Johanna / Marcella Stecher (2004): Prekäre Fantasien: Objekt- und Subjektsetzungen in lesbisch-queeren Film-/Videobildern mit SM-Bezug. Ein Workshop. In: Bernold, Monika / Andrea B. Braidt / Claudia Preschl (Hg.): Screenwise. Film. Fernsehen. Feminismus. Marburg, S. 79-85.

Scheer, Uta (2001): ›Geschlechterproduktionen‹ in populären Fernsehtexten. Oder: Was kann ein weiblicher Captain? In: Klaus, Elisabeth / Jutta Röser / Ulla Wischermann (Hg.): Kommunikationswissenschaft und Gender Studies. Wiesbaden, S. 103-123.

Schenk, Michael (1988): Realität und Fiktion. Verändern Serien die Vorstellungen von der Realität?. In: Theaterzeitschrift, 26/88, S. 51-57.

Scherer, Brigitte (2000): Thomas Magnum und die Frauen: Produktion und Rezeption einer US-Serie. Konstanz.

Schiebinger, Londa (1995): Am Busen der Natur. Erkenntnis und Geschlecht in den Anfängen der Wissenschaft. Übs. Margit Bergner und Monika Noll. Stuttgart.

Schmidt, Siegfried J. (1994): Kognitive Autonomie und soziale Orientierung. Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur. Frankfurt a.M.

Schneider, Eva / Michael Lavalle (1997): Mikrokosmos ›Lindenstraße‹ oder das Paradigma einer pluralen Welt. In: Schilling, Heinz (Hg.): Nebenan und gegenüber. Nachbarn und Nachbarschaft heute. Frankfurt a.M., S. 27-46.

Schneider, Irmela (1992): Amerikanische Einstellung. Deutsches Fernsehen und US-Amerikanische Produktionen. Heidelberg.

Schneider, Irmela (1995): Variationen des Weiblichen und Männlichen. Zur Ikonographie der Geschlechter. In: dies (Hg.): Serien-Welten. Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten. Opladen, S. 138-176.

Schneider, Irmela (1999): Zur Rolle der Geschlechter in Mediendiskursen. In Wilke, Jürgen (Hg.): Massenmedien und Zeitgeschichte. Konstanz, S. 335-350.

Schneider, Irmela (2001): Genre und Gender. In: Klaus, Elisabeth / Jutta Röser / Ulla Wischermann (Hg.): Kommunikationswissenschaft und Gender Studies. Wiesbaden, S. 92-102.

Schneider, Irmela (2004): Genre, Gender, Medien. Eine historische Skizze und ein beobachtungstheoretischer Vorschlag. In: Liebrand, Claudia / Ines Steiner (Hg.): Hollywood hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film. Marburg, S. 16-28.

Scholl, Armin (Hg.) (2002): Systhemtheorie und Konstruktivismus in der Kommunikationswissenschaft. Konstanz.

Schorb, Bernd (2000): Was guckst du, was denkst du? Der Einfluss des Fernsehens auf das Ausländerbild von Kindern und Jugendlichen. Kiel.

Schosser, Susanne (2003): Vielfalt und eine gewisse Unbekümmertheit. In: TELEVIZION, 16, S. 30-32.

Schrödl, Barbara (2004): Das Bild des Künstlers und seiner Frauen. Marburg.

Schulte, Regina (1992): Bevor das Gerede zum Tratsch wird. In: Hausen, Karin u.a. (Hg.): Frauengeschichte – Geschlechtergeschichte. Frankfurt a.M., S. 67-73.

Schumacher, Heidemarie (2000): Fernsehen fernsehen: Modelle der Medien- und Fernsehtheorie. Köln.

Seeßlen, Georg (2001): Der Tag, als Mutter Beimer starb. Glück und Elend der deutschen Fernsehfamilie. Berlin.

Seeßlen, Georg (2002): Geschlecht, Gewalt und Geschäft. Anmerkungen zur Paradoxie der Bilder-Fabrikation. In: Rüffert, Christine u.a. (Hg.): Wo/Man. Kino und Identität. Berlin, S. 159-182.

Seier, Andrea (2004): ›Across 110th Street‹: Zur Überlagerung performativer Prozesse in Tarantinos JACKIE BROWN. In: Bernold, Monika / Andrea B. Braidt / Claudia Preschl (Hg.): Screenwise. Film. Fernsehen. Feminismus. Marburg, S. 44-56.

Seier, Andrea (2006): Von ›Frauen und Film‹ zu ›Gender und Medium‹? – Überlegungen zu Judith Butlers Filmanalyse von *Paris is bruning*. In: Geiger, Annette u.a. (Hg.): Wie der Film den Körper schuf. Ein Reader zu Gender und Medien. Weimar, S. 81-95.

Seifert, Ruth (1995): Machtvolle Blicke. Genderkonstruktion und Film. In: Mühlen Achs, Gitta / Bernd Schorb (Hg.): Medien und Geschlecht. München, S. 39-56.

Seipel, J. (2006): ›Whether you be top, bottom or on-the-side. Butch, femme or none of the above‹. Dekonstruktion von Gender-Identitäten am Filmbeispiel *Girl King*. In: Geiger, Annette u.a. (Hg.): Wie der Film den Körper schuf. Ein Reader zu Gender und Medien. Weimar, S. 277-298.

Seiter, Ellen (1987): Von der Niedertracht der Hausfrau und der Größe der Schurkin. Studien zur weiblichen Soap-Opera-Rezeption. In: Frauen und Film, 42, S. 35-59.

Seiter, Ellen u.a. (1994): ›Dont't treat us like we're so stupid and naive‹: Toward an ethnography of soap opera viewers. In: Angerer, Marie-Luise / Johanna Dorer (Hg.): Gender und Medien. Wien, S. 161-180.

Sennett, Richard (2000): Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus. Berlin.

Sichtermann, Barbara (1999): Vom Medienerlebnis zum Tagesbegleitmedium. In: Münker, Stefan / Alexander Roesler (Hg.): Televisionen. Frankfurt a.M., S. 113-126.

Silverman, Kaja (1992): Male Subjectivity at the Margins. London.

Silverman, Kaja (1997): Dem Blickregime begegnen. Übs. Natascha Noack und Roger M. Buergel. In: Kravagna, Christian (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin, S. 41-64.

Sontag, Susan (2003): Das Leiden anderer betrachten. München.

Staiger, Janet (1988): Reading King's reading. In: Screen, 1/88, S. 54-70.

Stegmann, Stefanie (2005): ›....got the look!‹ – Wissenschaft und ihr Outfit. Eine kulturwissenschaftliche Studie über Effekte von Habitus, Fachkultur und Geschlecht. Hamburg.

Storey, John (2003): Cultural Studies und die Populärkultur. Übs. Thomas Laugstien. In: Hepp, Andreas / Carsten Winter (Hg.): Die Cultural Studies Kontroverse. Lüneburg, S. 166-181.

Studienschwerpunkt ›Frauenforschung‹ am Institut für Sozialpädagogik der TU Berlin (Hg.) (1990): Mittäterschaft und Entdeckungslust.

Berichte und Ergebnisse der gleichnamigen Tagung vom 6.-10. April 1988 in Berlin. Berlin.

Tasker, Yvonne (1996): Pussy Galore: Lesbische Rollenbilder und lesbische Lust im populären Kino. Übs. Bruni Röhm. In: Hamer, Diana / Belinda Budge (Hg.): Von Madonna bis Martina. Die Romanze der Massenkultur mit den Lesben. Berlin, S. 183-194.

Taz (1988): ›Lindenstraße‹ weckt Aids-Interesse. Die Tageszeitung vom 01.11.1988, S. 5.

Taz (1990): Kein Kuß mehr. Die Tageszeitung vom 06.08.1990, S. 6.

Teichert, Will (1977): Fernsehen und Interaktion. In: Fernsehen und Bildung, 11/77, S. 286-296.

Terkessidis, Mark (2000): Leben nach der Geschichte. Wie in der Berliner Republik Pop und Politik die Plätze tauschen. In: Göttlich, Udo / Rainer Winter (Hg.): Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies. Köln, S. 301-320.

Texte zur Kunst (1999): Heft 35.

Tholen, Georg Christoph (2002): Laute(r) Bilder. Begehrte Blicke im TV-Talk. In: Strunk, Marion (Hg.): Gender Game. Tübingen, S. 41-54.

Thompson, Kristin (1988): Wisconsin project or King's projection? In: Screen, 1/88, S. 48-53.

Thürmer-Rohr, Christina (1988): Aus der Täuschung in die Ent-Täuschung. Zur Mittäterschaft von Frauen. In: dies.: Vagabundinnen: feministische Essays. Berlin, S. 38-56.

Tillner, Georg / Siegfried Kaltenecker (1995): Objekt Mann. Zur Kritik der heterosexuellen Männlichkeit in der englischsprachigen Filmtheorie. In: Frauen und Film, 56/57, S. 115-131.

TV Spielfilm (2004a): Deutschland schaut Global TV. In: TV Spielfilm, 06/04, S. 10-12.

TV Spielfilm (2004b): Ganz weit unten. Aus dem aufwühlenden Leben der Totengräber: Die schräge schwarze US-Serie SIX FEET UNDER startet endlich auf Vox. In: TV Spielfilm, 10/04, S. 12.

Uecker, Georg (2004): ›Wo ist der schwule Wirtschaftsboss?‹. ›Lindenstraßen‹-Darsteller Georg Uecker über Homos, Heteros, Schubladen und noch ausstehende Coming-outs. In: Frankfurter Rundschau vom 30.06.2004, S. 29.

Ulmer, Bernd / Jörg R. Bergmann (1993): Medienrekonstruktionen als kommunikative Gattungen? In: Holly, Werner / Ulrich Püschel (Hg.): Medienrezeption als Aneignung. Methoden und Perspektiven qualitativer Medienforschung. Opladen, S. 81-102.

Valentin, Oliver (1992): ›Lindenstraße‹: modernes Märchen oder Wirklichkeit? Frankfurt a.M.

Vasterling, Veronika (2001): Judith Butlers radikaler Konstruktivismus – Einige kritische Überlegungen. In: Waniek, Eva / Silvia Stoller (Hg.): Verhandlungen des Geschlechts: zur Konstruktivismusdebatte in der Gender-Theorie. Wien, S. 136-146.

Vogelgesang, Waldemar (1995): Jugendliches Medien-Fantum – Die Anhänger der *Lindenstraße* im Reigen medienvermittelter Jugendwelten. In: Jurga, Martin (Hg.): *Lindenstraße*. Produktion und Rezeption einer Erfolgsserie. Opladen, S. 175-192.

Volpers, Helmut (1993): Die ›Lindenstraße‹ in der Presse. Inhaltsanalyse zur journalistischen Rezeption einer Fernsehserie. In: Media Perspektiven, 1/93, S. 2-7.

Vorderer, Peter (1998): Unterhaltung durch Fernsehen: Welche Rolle spielen parasoziale Beziehungen zwischen Zuschauern und Fernsehakteuren? In: Klingler u.a. (Hg): Fernsehforschung in Deutschland. Themen – Akteure – Methoden. Baden-Baden, S. 689-707.

Walkerdine, Valerie (1997): Psychologie, Postmoderne und Popularkultur. Übs. Brigitte Hipfl. In: Das Argument, 6/97, S. 763-780.

Walter, Willi (2000): Gender, Geschlecht und Männerforschung. In: Braun, Christina von / Inge Stephan (Hg.): Gender Studies. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar, S. 97-116.

Waniek, Eva / Silvia Stoller (Hg.) (2001): Verhandlungen des Geschlechts: zur Konstruktivismusdebatte in der Gender-Theorie. Wien.

Warneken, Bernd Jürgen / Andreas Wittel (1997): Die neue Angst vor dem Feld. Ethnographisches research up am Beispiel der Unternehmensforschung. In: Zeitschrift für Volkskunde. 1/97, S. 1-17.

Wartenpfuhl, Birgit (2000): Dekonstruktion von Geschlechtsidentität – Transversale Differenzen. Eine theoretisch-systematische Grundlegung. Opladen.

Warth, Eva (1987): ›And That's My Time‹. Daytime Soap Operas als Zeitkorsett im weiblichen Alltag. In: Frauen und Film, 42, S. 24-34.

Warth, Eva (2003): Eye/Identity. Blickstrukturen in Filmen der 90er Jahre. In: Rüffert, Christine u.a. (Hg.): Wo/Man. Kino und Identität. Berlin, S. 65-80.

Weber, Samuel (1994): Zur Sprache des Fernsehens: Versuch, einem Medium näher zu kommen. In: Dubost, Jean-Pierre (Hg.): Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung. Leipzig, S. 72-88.

Wenk, Silke (1996): Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne. Köln.

Wenk, Silke (1997): ›Kulturwissenschaftliche Geschlechterstudien‹ als Aufbaustudiengang – ein transdisziplinäres Projekt. In: Metz-Göckel,

Sigrid u.a. (Hg.): Frauenuniversitäten: Initiativen und Reformprojekte im internationalen Vergleich. Opladen.

Wenk, Silke (1999): Geschlechterdifferenz und visuelle Repräsentationen des Politischen. In: FrauenKunstWissenschaft, 27, S. 25-42.

Wenk, Silke (2001): Transdisziplinarität als hochschulpolitisches Programm: neue Perspektiven für Frauen- und Geschlechterstudien in Forschung und Lehre?. In: Batisweiler, Claudia u.a. (Hg.): Geschlechterpolitik an Hochschulen: Perspektivenwechsel. Opladen, S. 107-118.

Werber, Niels (2001): Universal Soap. Der Traum von der Universalsprache oder: Zur Globalisierungsgeschichte von Pathosformeln. In: Rosefeldt, Julian (Hg.): Global Soap. Ein Atlas. Eigenverlag, S. 83-105.

Wetterer, Angelika (1995): Dekonstruktion und Alltagshandeln. Die (möglichen) Grenzen der Vergeschlechtlichung von Berufsarbeit. In: dies. (Hg.). Die soziale Konstruktion von Geschlecht in Professionalisierungsprozessen. Frankfurt a.M./New York, S. 223-246.

Whatling, Clara (1996): Schön war's: Coming-out mit Jodie Foster. Übs. Bruni Röhm. In: Hamer, Diana / Belinda Budge (Hg.): Von Madonna bis Martina. Die Romanze der Massenkultur mit den Lesben. Berlin, S. 195-207.

Wiegard, Daniela (1999): Die ›Soap-Opera‹ im Spiegel wissenschaftlicher Auseinandersetzung. Marburg.

Wilkens, Katrin (2003): Sozialkritisch auf Schritt und Tritt. Die Lindenstraße hat in ihren 900 Folgen kein Tabuthema ausgelassen. In: Frankfurter Rundschau vom 1.03.2003, S. 14.

Williams, Raymond (2002): Programmstruktur als Sequenz oder flow. Übs. Malte Krückels. In: Adelmann, Ralf u.a. (Hg.): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse. Konstanz, S. 33-43.

Willis, Paul (1979): Spaß am Widerstand. Gegenkultur in der Arbeiterschule. Übs. Nils Thomas Lindquist. Frankfurt a.M.

Winter, Rainer (1995): Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozeß. München.

Winter, Rainer (1996): Zur König/Mikos-Debatte. Kritische Anmerkungen zur Relevanz der Tiefenhermeneutik für die Medienforschung anlässlich der Interpretation von ›Terminator 2‹. In: medien praktisch, 1/96, S. 54-56.

Winter, Rainer (1997): Vom Widerstand zur kulturellen Reflexivität. Die Jugendstudien der British Cultural Studies. In: Charlton, Michael / Silvia Schneider (Hg.): Rezeptionsforschung. Theorien und Untersuchungen zum Umgang mit Massenmedien. Opladen, S. 59-72.

Winter, Rainer / Lothar Mikos (Hg.) (2001): Die Fabrikation des Populären: der John Fiske-Reader. Bielefeld.
Wirth, Uwe (Hg.) (2002): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M.
Women's Studies Group (Hg.) (1978): Women Take Issue. London.
Yuval-Davis, Nira (2001): Geschlecht und Nation. Übs. Marcel Stötzler und Lars Stubbe. Emmendingen.
Zima, Peter V. (Hg.) (1977): Textsemiotik als Ideologiekritik. Frankfurt a.M.
Zoonen, Liesbet van (1994): Feminist Media Studies. London/Thousand Oaks/New Dehli.

Verzeichnis der elektronischen Dokumente

Inge R.: http://www.lindenstrasse.de/lindenstrasse/lindenstrassecms.nsf/nonflashindex?openframeset [Zugriff am 11.05.03]
Sahra S.: http://www.lindenstrasse.de/lindenstrasse/lindenstrassecms.nsf/nonflashindex?openframeset [Zugriff am 11.05.03]

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Julian Rosefeldt: Zyklus Mnemories / Samples (1999-2000). Die Abbildungen finden sich auch in Rosefeldt 2001.
Abb. 2. Julian Rosefeldt: *Madonnen* (1999-2000). Die Abbildungen finden sich auch in Rosefeldt 2001.
Abb. 3-5: Lindenstraße / Mara Lukaschek

Ich danke....

....dem SV Werder Bremen
»Grau ist alle Theorie,
und grün-weiß des Lebens goldner Baum«

....meiner Betreuerin Silke Wenk, die meine Arbeit kontinuierlich mit Kritik, wertvollen Anmerkungen und Zuspruch begleitete.

....Brigitte Hipfl, für die inhaltichen Anregungen und die Begutachtung der Dissertation.

....Sigrid Maier und Heinz Escher, die immer an mich geglaubt haben und ohne deren Hilfe diese Arbeit nicht zustande gekommen wäre.

....Hanno Balz für seinen Pragmatismus, seine herausfordernden Thesen und seine unschätzbare Hilfe bis zum Schluss.

....Bozena Choluj, Karen Ellwanger, Irene Nierhaus, Sigrid Schade, Johanna Schaffer, Astrid Schmidt, Stefanie Stegmann und Klaus Viehmann, die sich mit ihrer Kritik, ihrem scharfen Blick und ihrem Engagement an vielen Stellen in diese Arbeit eingeschrieben haben.

....den KollegiatInnen und Lehrenden des Kollegs Kulturwissenschaftliche Geschlechterstudien, die meine Arbeit von der Idee bis zum Schluss mit klugen Fragen und anregenden Kommentaren kritisch begleiteten.

....den Teilnehmerinnen des Feministischen Methodenkolloquiums der Kunst- und Kulturwissenschaft für die vielen Diskussionen und die Möglichkeit, einzelne Teile auch in der Zeit der Fertigstellung der Dissertation besprechen zu können.

....Julian Rosefeldt, der mir Bildmaterial aus seinem Ausstellungskatalog Global Soap zur Verfügung gestellt hat. Mara Lukaschek für die Abbildungen.

....Jens Gerdes, Claudia Kuper und Verena Laube, für's Korrekturlesen selbst in letzter Minute. Holger Ihle und Daniel Lorenz für's Layout und Korrekturlesen.

....allen bisher genannten sowie Simone Böcker, Marc Buggeln, Josch Hoenes, Traute Helmers, Daniela Könecke, Thomas Köcher, Nicole Mehring, Patricia Mühr, Regan Mundhenke, Sophia Schmitz, Lüder Tietz und Kea Wienand, die mir immer wieder geholfen haben und mich in allen Phasen dieser Arbeit mit wissenschaftlichen und freundschaftlichen Gesprächen unterstützten.

Studien zur visuellen Kultur

Sigrid Adorf
Operation Video
Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre

November 2007, ca. 400 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 35,80 €, ISBN: 978-3-89942-797-4

Corinna Tomberger
Das Gegendenkmal
Avantgardekunst, Geschichtspolitik und Geschlecht in der bundesdeutschen Erinnerungskultur

September 2007, ca. 360 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 33,80 €, ISBN: 978-3-89942-774-5

Tanja Maier
Gender und Fernsehen
Perspektiven einer kritischen Medienwissenschaft

August 2007, 284 Seiten, kart., 27,80 €, ISBN: 978-3-89942-689-2

Marion Hövelmeyer
Pandoras Büchse
Konfigurationen von Körper und Kreativität. Dekonstruktionsanalysen zur Art-Brut-Künstlerin Ursula Schultze-Bluhm

April 2007, 284 Seiten, kart., zahlr. Abb., 30,80 €, ISBN: 978-3-89942-633-5

Yvonne Volkart
Fluide Subjekte
Anpassung und Widerspenstigkeit in der Medienkunst

2006, 302 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 28,80 €, ISBN: 978-3-89942-585-7

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter: www.transcript-verlag.de