

Nolda, Sigrid

Distanzierte Familiaritäten. Zur möglichen Pädagogik von Fernseh-Familienserien

Zeitschrift für Erziehungswissenschaft 1 (1998) 1, S. 89-102



Quellenangabe/ Reference:

Nolda, Sigrid: Distanzierte Familiaritäten. Zur möglichen Pädagogik von Fernseh-Familienserien - In: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft 1 (1998) 1, S. 89-102 - URN: urn:nbn:de:0111-opus-45016 - DOI: 10.25656/01:4501

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-opus-45016>

<https://doi.org/10.25656/01:4501>

in Kooperation mit / in cooperation with:



VS VERLAG

<http://www.springerfachmedien.de>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.

This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

Mitglied der


Leibniz-Gemeinschaft

Inhaltsverzeichnis

EDITORIAL

Dieter Lenzen	Eine neue Zeitschrift für Erziehungswissenschaft!.....	3
---------------	--	---

SCHWERPUNKT: MEDIEN

Bernd Schorb	Stichwort: Medienpädagogik.....	7
Hartmut von Hentig	Jugend im Medienzeitalter.....	23
Stephan Sting	Die Schriftlichkeit der Bildung. Medienimplikationen im Bildungsdenken von Herbart und Schleiermacher	45
Yasuo Imai	Neue Medien im Spiegel der pädagogischen Diskussion in Japan (1984 – 1996).....	61
Marie B. Gillespie	Media, Minority, Youth and the Public Sphere	73
Sigrid Nolda	Distanzierte Familiaritäten. Zur möglichen Pädagogik von Fernseh-Familienserien.....	89

THEMA: JUGEND

Richard Münchmeier	Jugend als Konstrukt. Zum Verschwimmen des Jugendkonzepts in der „Entstrukturierung“ der Jugendphase – Anmerkungen zur 12. Shell-Jugendstudie.....	103
--------------------	---	-----

THEMA: HISTORISCHE ANTHROPOLOGIE

Friedrich Cramer/ Klaus Mollenhauer	Dialog über Christoph Wulf (Hrsg.): Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie	119
--	---	-----

REZENSIONEN

Sigrid Nolda	Schwerpunktrezension Medien.....	127
Ortfried Schöffter	Bereichsrezension „Selbstorganisiertes Lernen in der Weiterbildung“	134
Dieter Nittel	Rezension: Arno Combe/Werner Helsper (Hrsg.): Pädagogische Professionalität. Untersuchungen zum Typus pädagogischen Handelns.....	140
Impressum		U 2
Manuskripthinweise		U 3

Sigrid Nolda

Distanzierte Familiaritäten

Zur möglichen Pädagogik von Fernseh-Familienserien

Zusammenfassung

Das Verhältnis zwischen Pädagogik und Fernsehen ist nach wie vor auf die Frage der vermittelten Inhalte und Werte sowie nach der Realitätsadäquanz konzentriert. Was bisher weniger in den Blick kam, sind die medienspezifischen Präsentationsformen, die unterschiedliche Aneignungsweisen ermöglichen.

Am Beispiel von Familienserien wird dargestellt, wie über die formalen Elemente der Serialität, der Narration und Repetition sowie der Dialogizität und Montage in einem durch Überfülle und Nebeneinander von neuen und wiederholten, naiven und persiflierenden Serien geprägten Programm Rezeptionen ermöglicht werden, die Familiarität mit Distanz verbinden und dadurch bisher übersehene Bildungschancen enthalten. Die hier als Möglichkeit bezeichnete Pädagogik von Fernseh-Familienserien ist eine der Form, die bisher – wenn überhaupt – eher anerkannten Kunstwerken und nicht Trivialproduktionen zugebilligt wurde und die die bisherige Konzentration kritischer Pädagogen auf Inhalte- und Wertevermittlung durch das Fernsehen in Frage stellt.

Summary

Pedagogy has always focused on two issues regarding television: the question of what contents and values are transported through television and how adequate television is with regard to reality. Less attention has been paid to the various forms of media-specific presentation and the different means of reception that they enable.

By examining family-oriented television series, this paper will show how reception is enabled through formal elements such as serial structure, narration, and repetition as well as through dialogues and montages within programs that are characterized by a profusion and combination of new events and repeated ones, of naive elements and ones that are complex and satirical. These combinations make use of familiarity and distance and therefore project educational possibilities which have remained hitherto unnoticed. The pedagogical method that is drawn from family-oriented television programming in this paper takes on a form that has previously been associated with – when it has been taken into consideration at all – recognized art work and non-trivial productions. It therefore also calls into question the concentration (even obsession) of Critical Pedagogy on the transportation of contents and values through television.

1 Serialität und Serie

Die Präsentation des Fernsehens ist von seiner prominentesten und für das Medium typischsten Form geprägt, nämlich der Serie. Fernsehserien – ob mit abgeschlossener Folgenreihe, mit aufeinander aufbauenden Folgen, ob mit oder ohne Ende – sind weltweit die beliebteste Programmform (vgl. BOLL 1995, S. 19). Sie werden als prototy-

pisch für das Fernsehen gesehen, weil sie Offenheit und Präsenz suggerieren: Gerade bei Endlos-Serien kann immer nur mit Teil-Abschlüssen gerechnet werden, und es wird zusätzlich der Eindruck vermittelt, das Geschehen vollziehe sich zeitgleich mit dem Leben der Zuschauer. Serialität ist insofern tatsächlich auch als Kennzeichen anderer Programmbereiche verwendbar, als damit die Unabgeschlossenheit oder Rekursivität und die spezifische Präsenz des Fernsehens bezeichnet wird. Andererseits enthält die Serie wiederum in besonderer Weise die typischen Fernseh-Merkmale der Segmentierung, der Intertextualität und der Heteroglossie (vgl. KREWANI 1995, S. 219ff.), da sie durch die Vielzahl von Einzelhandlungen und Werbeunterbrechungen besonders stark ‚zerstückelt‘ ist, auf viele andere, fiktionale und nicht-fiktionale ‚Texte‘ innerhalb und außerhalb des Mediums verweist sowie ebenso stark von sprachlichen wie von visuellen Codes gekennzeichnet ist.

Die spezifische Vermittlungsleistung des Fernsehens ist eine serielle: Sie ist es in der grundsätzlichen und am Detail immer wieder realisierten Spannung zwischen Konstanz und Variation (vgl. HEINZE 1991, S. 81f.) und in der Negierung eines Endes – generell, weil jede Sendung eine weitere Sendung verspricht (vgl. LUHMANN 1996, S. 26), speziell auf die Serien bezogen, weil auch als abgeschlossen bezeichnete Serien bei einem entsprechend vehementen Publikumswunsch durch weitere Staffeln fortgesetzt werden können, ältere abgeschlossene Serien immer wieder in den unterschiedlichsten Sendern wiederholt werden, und die Etablierung von festen Untergruppen wie Kriminal- oder Arztserien sicherstellt, daß auch wenn eine bestimmte Serie nicht mehr weitergeführt wird, eine andere deren Platz einnimmt.

Dem Verzicht auf das Ende entspricht das Fehlen von Ganzheit. Eine Folge ist als solche ein Teil und ist in sich aus den Teilen unterschiedlicher Erzählstränge zusammengesetzt. In der ‚Frühzeit‘ des bundesdeutschen Fernsehens betraf dies lediglich wenige Serien, die wie die „Familie Schölermann“ oder die Reihe der Durbridge-Kriminalfilme mit Spannung von einer zwar kleineren, aber noch nicht zersplitterten Fernsehgemeinschaft gesehen wurden. Das gegenwärtige Programmangebot aber – das aus neuen einheimischen, neu synchronisierten ausländischen, alten einheimischen und ausländischen Serien sowie aus im Laufe des gleichen Tages, nach einigen Tagen oder nach Jahren wiederholten Folgen besteht – macht Serien ständig verfügbar und zugleich unübersehbar. Hinzu kommt, daß über Serien in anderen Medien und in der Alltagskonversation kommuniziert wird. Printmedien bieten Hintergrundinformationen über die Stars, und die sogenannten Programmzeitschriften bereiten auf die Rezeption vor, begleiten oder aber ersetzen diese. Durch zusätzliche, über die Serien berichtende Sendungen sowie durch Auftritte von Schauspielern in anderen Serien und Sendungen wird diese Unübersichtlichkeit und Allpräsenz medienintern noch verstärkt. Kaum jemand ist in der Lage, alle Folgen einer wöchentlich oder gar täglich ausgestrahlten Serie zu sehen und kaum jemand wird dies vollständig (inklusive des Vor- und Abspanns und der Werbeblöcke) und mit voller Aufmerksamkeit tun. Die vorgegebene Segmentierung wird durch dieses Zuschauerverhalten zur Fragmentierung. Gerade die Bemühungen, Zuschauer durch die rasche Schnittfolgen und das Abbrechen eines Spannungsbogens vor der Werbepause und am Ende einer Folge (cliff hanger) zu ‚halten‘, verstärken aber die Fragmentierung. Kommerzielle Zwänge und verändertes Zuschauerverhalten wirken hier zusammen.

Unter den Serien spielen die Familienserie eine besondere Rolle. Sie gehört zu den internationalen seriellen Früh- und Grundformen und fungiert als Reservoir für alle möglichen Themen, die mit der Alltagsgeschichte einer oder mehrerer Familien verbunden

sind. Die Verbundenheit mit der jeweiligen nationalen Alltagswelt läßt derartige Serien als besonders geeignet erscheinen, um in ihnen Spiegel der gesellschaftliche Entwicklungen im Bereich des Privaten, Kleingemeinschaftlichen zu sehen und dann festzustellen oder zu monieren, daß sie diese Spiegelfunktion nicht oder unzureichend wahrnehmen bzw. keinen Ausblick auf Utopien zulassen. So wurden beispielsweise die aufgrund wissenschaftlicher Literatur ermittelten Fakten über die Bereiche Lebensverhältnisse, Familienpolitik und Sexualität in einem bestimmten Zeitabschnitt mit deren Darstellung in Familienserien verglichen, die in diesem Zeitraum entstanden sind (vgl. BEILE 1994). Das Bild der Familie und der Frauen sowie das Wertesystem in diesen Serien (vgl. WÜNSCH/DECKER/KRAH 1996) bilden zentrale Gegenstände von Untersuchungen, in denen die Produktion und Rezeption von Familienserien primär inhaltlich gesehen werden. Diese Ausrichtung auf Inhalte, die auch die pädagogische Betrachtung des Genres prägt, scheint aber für eine Erklärung des (an der starken Zuschauerbeteiligung gemessenen) Erfolgs von Familienserien unzureichend.

2 Narration und Repetition

Im folgenden werden deshalb einige genrespezifische Formprinzipien behandelt, die das Interesse der Zuschauer wecken und erhalten (sollen), die aber auch pädagogische Wirkungen erzielen (können). Eine Bestimmung dieser Formprinzipien könnte auf der Basis minutiöser Rekonstruktionen und Interpretationen von einzelnen Folgen geschehen. Im Rahmen dieses Aufsatzes soll zunächst ein anderer Weg beschritten, sich gewissermaßen vom Rand dem eigentlichen Phänomen genähert werden, und zwar über zum Wirkungszusammenhang von Serien gehörende Sekundärtexte, die sich auf zwei deutlich voneinander abweichende Typen beziehen. Der erste Text ist eine bebilderte Ankündigung aus einer Programmzeitschrift, der auf der Grundlage von Informationen des Senders entstanden ist und sich an Adressaten insofern in pädagogischer Weise wendet, als er erklären und animieren will. Hinzu kommt, daß potentielle Zuschauer auf der Basis der Lektüre solcher Kurztexte darüber entscheiden, ob sie die Sendung sehen (wollen) oder nicht oder aber sich einfach auf dem laufenden halten wollen.

Der Text, um den es geht, ist einer Programmzeitschrift entnommen, die sich vornehmlich an ein junges Publikum wendet. Er ist in einer der ersten Nummern des Jahres 1996 auf der Seite „Alle Sparten – Höhepunkte im Schnellüberblick“ plaziert, und zwar als erster Text in der Spalte „Serie“. In der ersten Zeile ist links rot unterlegt groß die Anfangszeit und etwa kleiner schwarz unterlegt der Sender angegeben, gefolgt von dem gesperrt und fett gedruckten Serientitel („Aus heiterem Himmel“). Darunter in der zweiten Zeile findet sich der Folgentitel („Tobias’ Krise“), der nach einem Gedankenstrich wie in einer Überschrift erläutert wird („Tobias Sandmann hat ein Problem: Was tun gegen die Midlife-Crisis?“). Davon abgesetzt folgt der Beschreibungstext, der eingeleitet wird von der rot hervorgehobenen Spezifikation „Familienserie“. Dieser Text hat den Wortlaut:

„Eine mißglückte Affäre und die Meinung der Studenten, die Tobias für ein Relikt aus den 70er Jahren halten, zeigen Wirkung: Eine Verjüngung muß her. Doch vergeblich versucht Tobias mit Techno, Fitneß und neuem Outfit sein Gruftie-Gefühl zu überwinden. Da schickt ihn Julia zum Psychiater ...“

Direkt im Anschluß an diesen Text folgt kursiv die Länge des Films und der Zeitpunkt seines Endes. Darunter ist ein den gleichen Raum einnehmendes farbiges Bild plazierte, auf dem links ein auf einem Sofa liegender jüngerer Mann mit auf dem Bauch gefalteten Händen zu sehen ist, der seinen Kopf zu einem rechts von ihm im Sessel sitzenden älteren Mann mit Brille neigt, der ihn konzentriert anschaut. Mit der klein gedruckten Bildunterschrift „Bringt die Urschreitherapie Tobias (D. Friedrich, I.) wieder in Form?“ endet der auf diese Sendung bezogene Text.

Die Folge wird als einer der Höhepunkte des Tages und der an ihm gezeigten Serien präsentiert, der Blick des Lesers von der Anfangszeit über den Serientitel zum Szenenbild gelenkt: Leitend für die Auswahl ist also weniger das Thema als das Genre und die Platzierung im Tageslauf: Denjenigen, die eine (Familien-)Serie am Vorabend sehen wollen, wird empfohlen, sich gerade für diese zu entscheiden (was darauf verweist, daß im fraglichen Zeitraum andere Serien von anderen Sendern ausgestrahlt werden). Argumente für den Vorschlag liefern zusätzlich die Bekanntheit der Serie und der in ihr auftretenden Schauspieler bzw. das Versprechen, mit Unverhofftem und Unbekanntem (etwa einer psychoanalytischen Sitzung) konfrontiert zu werden. Der Untertitel suggeriert eine Bekanntheit mit den Hauptfiguren, so daß allein die Nennung des Vornamens zu genügen scheint, um Interesse zu wecken. Andererseits kann damit auch erst die Herstellung von Familiarität, also eine prospektive Bekanntheit, bezweckt sein. Schließlich ist es auch möglich, daß Zuschauer, die sich nicht ganz sicher sind, wer sich hinter dem angegebenen Vornamen verbirgt, diskret mit dem notwendigen Wissen versorgt werden: Die Ankündigung enthüllt zwar nicht explizit, daß es sich um den Vater der Familie handelt, wohl aber, wie der Genannte aussieht und welcher Generation er angehört. Der Kernbegriff „Krise“, synonymisiert und spezifiziert durch die folgenden Wörter „Problem“ und „Midlife-Crisis“, ist als Hinweis auf die narrative Struktur zu verstehen, die durch eine Mangelsituation ein Erzählprogramm in Gang setzt, das mit dem Schluß eine Lösung präsentiert (vgl. KELLER/HAFNER 1986, S. 57ff.) bzw. nach Darstellung einer Ausgangssituation über eine Veränderung zu einer Endsituation führt (vgl. WÜNSCH/DECKER/KRAH 1996, S. 125). Diese Mangelsituation erscheint hier als Exposition, in der zwei voneinander unabhängige Ereignisse für den Protagonisten zum Anlaß werden, sich zu ändern. Daß er dabei eine biologisch nicht durchführbare Veränderung, nämlich eine Verjüngung, anstrebt, deutet bereits die Erfolglosigkeit seiner Bemühungen an. Der Leser (und Zuschauer) muß diesen Verlauf ahnen, wird aber trotzdem in Spannung hinsichtlich des Ausgangs versetzt. Nach einer Folge von unterschiedlichen Versuchen des Helden, dem erhofften Ziel nahezukommen, folgt er der Empfehlung, einen „Psychiater“ (sic!) aufzusuchen. Wie diese Begegnung ausgeht und welche Lösung das Problem damit erfährt, wird in der Ankündigung bewußt nicht mitgeteilt: durch Mittel der Interpunktion (Pünktchen, Fragezeichen), vor allem aber auch durch das Szenenbild, das den fragenden Blick des Helden festhält. Der erfahrene Zuschauer weiß natürlich, daß die „Urschreitherapie“ den Helden nicht „wieder in Form“ bringt; er weiß, daß die Lösung nicht durch Expertenintervention von außen, sondern nur durch Einsicht und familiären Rückhalt zu gewinnen ist. Er weiß aber auch, daß die Lösung – welche es auch immer sei – keine endgültige ist, daß der Held dieser Folge und andere Familienmitglieder als Helden anderer Folgen immer wieder ähnliche ‚Probleme‘ haben werden, die immer wieder ähnlich vorläufig gelöst werden. Der Ausdruck ‚Krise‘ für eine doch eher alltägliche Verstimmung ist natürlich ebenso übertrieben wie der der ‚Lösung‘. Familienserien spielen demnach mit dramatischen Urformen, ohne je den Boden ihrer Alltäglichkeit zu verlassen, wobei allerdings

anzumerken ist, daß die Dramatisierung durchaus auch Merkmal des Alltagslebens und Hyperbolisierung typisch für die Alltagssprache ist. Die Beibehaltung der gleichen Grundstruktur von Familienserien, deren mythische oder religiöse Ursprünge in der Literatur mehr oder weniger überzeugend benannt wurden (vgl. beispielsweise die Rückführung der „Dallas“-Serie auf das Modell der biblischen Genesis bei LIEBES/KATZ 1988, S. 118f.), ist verbunden mit einem flexiblen Aufgreifen aktueller Themen und Konstellationen: im angeführten Fall das Phänomen der *midlife crisis*, die Offenlegung des erotischen Lebens eines (allerdings jung verwitweten) Familienvaters (mit fast erwachsenen Kindern, von denen er jahrelang getrennt gelebt hat), das Thema der alternden Altacht- und sechziger, die Einbindung von Erscheinungen wie Techno-Musik und Fitneß-Wahn¹ und die vermutlich ironische Behandlung der Therapiegläubigkeit von Mittelschichtintellektuellen.

Die Unterschiede zwischen dieser deutschen Familienserie, die eine moderne Patchwork-Familie vorführt (in diesem Fall entstanden aus einer Wohngemeinschaft von zwei Männern, die plötzlich mit der Verantwortung für zwei leibliche Kinder im Teenager-Alter und eines adoptierten farbigen Jungen im Kindergartenalter konfrontiert sind), und einer bodenständigen amerikanischen Familienserie wie beispielsweise den „Waltons“, die sich ausdrücklich – als Bewahrer von traditionellen ‚family values‘ versteht, sind – wie der im folgenden zitierte Sekundärtext zeigt – im Grunde eher gering. Man vergleiche etwa die kurzen Inhaltsbeschreibungen, wie sie dem im Internet verfügbaren „Episode Guide“ zu entnehmen sind. Dort wird der Inhalt der ersten Sendefolge wie folgt zusammengefaßt:

The Foundling 9/14/72

A small girl is abandoned at the Walton home. They lovingly care for her and teach her sign language, but their attention causes a crisis for Elizabeth.

Auch hier wird die Bekanntheit der Figuren (allerdings retrospektiv) vorausgesetzt, auch hier fällt der ein Narrationsschema auslösende Begriff der ‚Krise‘ und auch hier wird die Lösung nicht genannt. Thema ist offensichtlich im Rahmen des Themenbereichs zwischenmenschlicher Beziehungen die Differenz zwischen außen und innen, d.h. zwischen Familienmitgliedern und Fremden, die im ersten Beispiel – zumindest in dem hier zitierten Sekundärtext – keine Rolle spielt. Diese Differenz wird in Familienserien übrigens meist in der hier erkennbaren Form bewältigt: nicht als Abgrenzung gegenüber Fremden, sondern als bewußte Hilfe für andere, die nicht in einem Familienverbund leben. Wenn diese moralische Einstellung inner- oder außerhalb der Familie auf Widerstand stößt, ist dies nicht als Kritik oder Relativierung zu verstehen, sondern als Chance, thematisiert und so zusätzlich herausgestellt zu werden. Die Hilfeleistung gegenüber Fremden löst die Familie nicht auf, sondern festigt sie um so mehr als Gemeinschaft, die durch die Verwirklichung moralischer Werte verbunden ist (zur Integration wünschenswerten Verhaltens in die Familie und zur Ausgrenzung von Verstößen gegen Werte und Normen in Familienserien vgl. WÜNSCH/DECKER/KRAH 1996).

Das Narrationsschema bietet Spannung und in der Gewißheit des – in der Regel positiven – Ausgangs und des Vertrautseins mit den Figuren und ihrem Handlungsrepertoire Sicherheit an, die durch die zahlreichen Wiederholungen und Variationen noch gesteigert wird. Strukturelle Unterschiede zwischen modernen und traditionellen Fernsehserien gibt es in dieser Hinsicht kaum. Die offensichtlichen Auswirkungen des Wertewandels, etwa bezogen auf die Sexualität, können an der Grundstruktur nichts ändern. Hinzu kommt,

daß ältere Serien nicht unbedingt ‚konservativ‘ und neuere nicht unbedingt ‚progressiv‘ sind. So wird etwa 30 Jahre nach der Erstausstrahlung der Serie „Familie Hesselbach“ (1960-1967) lobend festgestellt, daß sie Zweifel daran aufkommen lasse, ob Ehe und Familie wirklich erstrebenswert seien: „Verstärkt werden diese Zweifel an der unbedingten Notwendigkeit dieser Institutionen in ihrer gängigen Ausprägung durch die Einstellung des Vaters, der die Familie – für seine Zeit sehr fortschrittlich – als gesellschaftlich bedingt betrachtet. Dies macht – konsequent zuende gedacht – bei veränderten gesellschaftlichen Bedingungen auch eine veränderte Form des Zusammenlebens denkbar“ (BEILE 1994, S. 351). Es seien an dieser Stelle Zweifel gestattet, ob es gerade diese Einstellung ist, die den Erfolg der immer wieder wiederholten Serie begründet. Was Serien beliebt macht, ist kaum die Feststellung, daß die Protagonisten über die richtige Einstellung verfügen, sondern das Vergnügen der Repetition, das darin besteht, sie in ihrer dem Zuschauer nahen und doch fernen Alltäglichkeit als immer wieder Scheiternde und auch immer wieder Reüssierende zu betrachten, ihr Verhalten vorherzusagen oder nachträglich zu kommentieren.

Das trifft auch auf die neuere Form der sitcom, die ‚Situationskomödie‘ amerikanischer Provenienz, zu, wie sie die Serien „Eine schrecklich nette Familie“ („Married with children“) verkörpert. Diese hat anfangs – ähnlich wie „Dallas“ bei den an ‚brave‘ Familienserien gewöhnten Zuschauern Irritationen ausgelöst, weil die Erwartungen an traditionelle moralische Werte vertretende Protagonisten enttäuscht wurden und die Form des schlagfertig-witzigen Dialogs im deutschen Fernsehens noch ungewohnt war. Inzwischen haben sitcoms in diesem Bereich – allerdings wohl eher bei jüngeren Zuschauern – Zuspruch gefunden – übrigens weltweit – „überall dort, wo das Leben Schwierigkeiten hat, sich auf dem Niveau der Sonntagspredigten, des Freitagsgebets oder der Sylvesteransprache des Bundeskanzlers zu halten“ (MOHR 1994, S. 73). Als die Serie im Frühsommer 1997 in den USA nach zehn Jahren beendet wurde, war dies dem SPIEGEL einen Nachruf wert, der unter der Überschrift „Anders als die anderen“ den Schuhverkäufer Al Bundy, den „notorischen Verlierer, der seine Familie kaum ernähren konnte“, seine Ehefrau Peggy, „die immer nur an Sex und Shopping“ dachte, Tochter Kelly, „eine geile, blonde Schlampe“ und ihren Bruder Bud, einen „zwar schlaue(n), aber verkorkste(n) Kerl“ feierte. Die Begeisterung über „Zoten und Geschmacklosigkeiten, die meist unter die Gürtellinie zielten und dabei allen Regeln der ‚political correctness‘ trotzten, die in Familienserien gelten“, läßt vergessen, daß auch diese Serie die narrative Grundstruktur des Genres mit der über Repetition geleisteten Sicherheit für die Zuschauer verbindet, immer wieder in der gleichen Konstellation der (trotz sichtlicher Alterung der Kinder) ewig aneinander gebundenen Familienmitglieder mit den gleichen Problemen und ihrer vorläufigen Lösung rechnen zu können.

Das Genre ermöglicht die Darstellung süßlicher Harmonie ebenso wie die eines zynischen Kampfes ‚jeder gegen jeden‘. Der Zuschauer, der um 18.55 Uhr der Bundy-Familie zuschaut, wie sie statt auf das Haus ihrer Freunde aufzupassen, dieses ausplündern, kann eine halbe Stunde später in „Forsthaus Falkenau“ verfolgen, wie „Oma, Florian und Mama Susanna“ das Weihnachtsfest genießen. Der Zuschauer oder die Zuschauerin kann sich in beiden Welten vertraut fühlen, kann die Zynismen und die Sentimentalitäten goutieren. Die biedere Absage „Schuhe, Sex und schräge Witze gibt es morgen wieder bei der schrecklich netten Familie“, mit der der Sender die Zuschauer binden will, unterminiert die täglich pünktlich erscheinende Provokation, und die Darstellung der harmonischen Försterfamilie kann von Zuschauern mit Seherfahrungen aus weniger idyllischen Serien und anderen Sendungen zum Thema Familie durchaus in bewußter Distanz als Flucht aus dem Alltag in den Kitsch genossen werden.

3 Dialogizität und Montage

Die oben beschriebene narrative Grundstruktur ist nicht zu verwechseln mit der literaturtheoretischen Zuordnung der Familienserien zur erzählenden Gattung: „Narrative Strukturen sind (...) nicht auf spezifische Gattungen beschränkt, sondern können in jedem Texttyp auftreten“ (WÜNSCH/DECKER/KRAH 1996, S. 125). Selbstverständlich handelt es sich um dramatische Texte, die durchgehend im Modus der unmittelbaren Darstellung stehen und bei denen im Gegensatz zu episch-narrativen Texten die Erzählerfigur als vermittelnde Instanz fehlt (vgl. PFISTER 1977, S. 20). Serien sind demnach nicht ‚interaktiv‘², sprechen nicht direkt die Zuschauer an wie etwa die ebenfalls private Themen behandelnden sogenannten Reality-Shows vom Typ „Bitte melde dich“ oder „Nur die Liebe zählt“. Auch fehlt hier die Moderatorenpersönlichkeiten, die als „anchor (men oder women) dem parasozialen Wiedererkennungseffekt dienen“ (SCHUMACHER 1995, S. 276). Vor deren Einordnungs-, Nivellierungs- und Harmonisierungsversuchen ist der Zuschauer in fiktionalen Serien geschützt. Er ist also unmittelbar mit der fremden und doch vertrauten Welt der Serie konfrontiert, die sich primär über Dialoge realisiert. Damit ist es nicht länger eine einzige – auratische – Person, die die Verbindung zwischen Zuschauer und Thema herstellt und ihre Sicht im Sinne einer Expertenbeglaubigung (vgl. NOLDA 1996) als einzig richtige erscheinen läßt. Auch in den simpelsten soaps sind es immer mehrere Perspektiven, die dem Zuschauer angeboten werden und so das bereitstellen, was KADE/SEITTER (1996) – bezogen auf das lebenslange Lernen im Rahmen des Funkkollegs – einen ‚Möglichkeitsraum‘ genannt haben. Die Autoren haben damit auf einen am Verhältnis zwischen Bühne und Publikum entwickelten Begriff zurückgegriffen, „aufs Widerspiel zwischen bestimmten Maßnahmen des dramatisch-szenischen Angebots und der darauf antwortenden geistigen Antworten der Zuschauer“, (a.a.O., S. 19, Fn. 6). Die von der dialogischen Präsentation ausgehende Unmittelbarkeit wird nun verstärkt durch die Art und Weise, wie in Familienserien die diversen Erzählstränge aneinandergeschnitten werden.

Zur Illustration mag ein Vorspann der RTL-Serie „Unter uns“ dienen, der sich jeweils aus aktuellen Kurzausschnitten der letzten Folge zusammensetzt. Begleitet von der Erkennungsmelodie der Serie ist zunächst das schnell rotierende Bild des Kölner Doms zu sehen, vor das sich dann das wie ein Markenzeichen wirkende Logo der Serie schiebt. Danach folgen einige (hier zur besseren Übersicht nummerierte) Szenenausschnitte:

(1)

Interieur: Wohnzimmer, auf Couch und Sessel sitzt ein Paar mit einem halbwüchsigen Jungen.

Frau: (mitfühlend) Wo hapert's am meisten, in welchen Fächern?

Junge: (verdrückt) Überall.

Mann: (ärgerlich) Is' doch kein Wunder, weil du dir kein bißchen Mühe gibst.

Junge: Stimmt gar nicht. Ich bin eben blöd (verschränkt die Arme vor der Brust).

(2)

Interieur: Krankenhaus, in einem Bett liegt ein kleines Mädchen.

Ältere Frau: (mit Nachdruck) Eins, zwei, ...

Kind: (bittend) Oma, bitte nicht, das ist doch ...

ältere Frau: (zu einer anderen älteren, verwahrlost aussehenden Frau) drei. Raus hab' ich gesagt.

(3)

Interieur: Badezimmer, auf dem Beckenrand sitzt der Junge aus (1); ein Mädchen vor ihm beugt sich über seine Hand.

Mädchen: Schließlich könnte dich auch deine Mutter verarzten. Wär' doch normal oder nich'?

Junge: Normal schon. Aber längst nicht so prickelnd wie von einer schönen Frau.

(4)

Interieur: Büro einer Künstleragentur (Fotos an den Wänden, Aufschriften „Köln“ und „New York“). Eine junge, auffällig angezogene Frau und ein Mann in mittleren Jahren mit Sonnenbrille unterhalten sich.

junge Frau: Ich hab' bestimmt Talent als Musikjournalistin und ... vorzeigbar bin ich ja auch. Warum nimmt Franco mich nicht mit heute abend zu dem Empfang?

Mann: Du bist ganz schön raffiniert für dein Alter.

(5)

Interieur: Schlafzimmer, die junge Frau aus (4) liegt im Bett, lächelt einen jungen Mann an, der mit Hut und Tasche das Zimmer betritt.

junge Frau: (leise, lächelnd) Hi

junger Mann: (entsetzt) Was hast du hier zu suchen?

junge Frau: (schlägt Bettdecke zurück, blickt jungen Mann auffordernd an)

(6)

Interieur: Wohnzimmer, die ältere Frau aus (2) macht ein betroffenes Gesicht.

ältere Frau: (bestimmt) Es geht um Anna, es geht ihr wieder schlechter.

Der Mann aus (1) schaut sie entsetzt an.

ältere Frau: Ja, sie hatte einen Rückfall.

Nach diesen Ausschnitten folgen schnelle, mit der Handkamera aufgenommene Bildschnitte, in denen viele lachende, vorwiegend junge Leute in Bewegung zu sehen sind. Unter den unscharfen Gesichter kann man einige der Schauspieler ausmachen, die in den Ausschnitten aufgetreten sind. Unterlegt von der Erkennungsmelodie ist wieder das bewegte Bild des Kölner Doms zu sehen.

Anfangs- und Schlußbild des Vorspanns verweisen auf den Ort, an dem die Serie spielt. (Ein Bezug zu Religion und Kirche scheint als Lesart ausgeschlossen. Der Dom ist eher als touristisches Kennzeichen der Stadt Köln zu sehen, die hier wiederum eher allgemein für eine westdeutsche Großstadt steht. Tatsächlich hat die Serie auch keinen Regionalbezug, der sich in Anspielungen auf örtliche Gegebenheiten oder Verwendung eines Dialekts äußern könnte.) Der Titel „Unter uns“ zielt auf die Darstellung einer Gemeinschaft und suggeriert Vertrautheit bzw. auch Vertraulichkeit. Diesen ‚statischen Elementen‘ sind durch die schnelle Abfolge der Dialoge und die hektische Bildführung Elemente der Dynamik, aber auch der Modernität und Jugendlichkeit hinzugefügt.

In dem Vorspann ist das Prinzip der durch harte Schnitte getrennten, fragmentarischen Behandlung mehrerer unterschiedlicher Themen auf die Spitze getrieben. Bei der Montage hat man sich nicht bemüht, die Schnitte ‚unsichtbar‘ zu machen, sondern führt die Materialität des Mediums (vgl. HICKETHIER 1992, S. 140) unübersehbar vor. Den Zuschauern bleibt es überlassen, Verbindungen zu ziehen (etwa diachrone zwischen dem 2. und 6. sowie dem 4. und 5. Segment oder synchrone zwischen dem 1., 2. und 4. oder zwischen dem 5. und 6. Segment). Er kann diese Präsentation aber auch als Widerspiegelung einer montageförmigen Realität verstehen, aus der Reihung oder dem Zusammenprall von

Elementen eine Bedeutung konstruieren oder aber die offene textuelle Struktur als solche wahrnehmen (vgl. PAECH 1988, S. 129). Die agierenden Personen werden nicht bezeichnet, die Dialoge machen aber deutlich, in welcher Beziehung sie zueinander stehen: In (1) handelt es sich eindeutig um ein Ehepaar und seinen Sohn, in (2) um eine Großmutter mit ihrer Enkelin, in (6) um den Vater aus (1) mit seiner Mutter oder Schwiegermutter, die in (2) aufgetreten ist, so daß vermutlich das Kind aus (2) die Tochter des Ehepaars aus (1) ist. Damit wird der Mann aus (1) als Vater eines Sohnes mit Schulproblemen und einer kranken Tochter sowie als Sohn oder Schwiegersohn einer problematischen Mutter oder Schwiegermutter gezeigt. Der Junge aus (1) hat als Sohn Schwierigkeiten mit seinen Eltern, vor allem mit seinem Vater, scheint aber Chancen zu haben, zum Freund eines attraktiven Mädchens zu werden. Die ältere Frau in (2) tritt sowohl in der offiziellen Umgebung eines Krankenzimmers als auch in der privaten eines Wohnraums sehr bestimmt auf: Sie vertreibt gegen den Willen ihrer Enkeltochter eine Frau und verkündet ihrem entsetzten Sohn, daß das Mädchen einen Rückfall hatte. Neben der aus Mutter, Vater, Sohn, Tochter Anna und Großmutter bestehenden Familie wird der Zuschauer mit zwei familienfremden Frauen und Männern konfrontiert: der fürsorglichen (künftigen?) Freundin des Sohns und der durchtriebenen jungen Frau, die für die Karriere offensichtlich zu allem bereit ist, sowie dem lebenserfahrenen Manager und dem jungen Mann Franco, der sich als Mann mit karriereförderlichen Beziehungen dem eindeutigen Angebot der jungen Frau ausgesetzt sieht.

Der Zuschauer wird demnach abrupt mit einer Vielzahl unterschiedlicher offener Situationen konfrontiert. Trotzdem hat auch derjenige, der diese Folge zum erstenmal sieht, durchaus Chancen, zu erkennen, was vor sich geht und in welcher Verbindung die Personen zueinander stehen. Grund dafür ist der Verbalismus einerseits und die Stereotypie andererseits. Serien stehen nämlich unter dem Zwang zur Explizitheit: Da ein ‚Erzähler‘ – etwa durch eine Stimme im Off – fehlt und immer mit unaufmerksamen Zuschauern gerechnet werden muß, werden alle Inhalte, und dazu gehören in Familienserien auch (und vor allem) Gefühle, explizit verbalisiert. Typisch ist der Ausschnitt (3), in dem darauf hingewiesen wird, daß eigentlich auch die Mutter den Sohn verarzten könnte, die Hilfe des jungen Mädchens also als Interesse an dem jungen Mann aufgefaßt werden kann und in dem der Sohn seine Gefühle gegenüber dem Mädchen formuliert. Wenn eine Figur aber – selten genug – unaufrichtig ist, dann gibt es zumindest eine Person, der sie sich – wie die junge Frau in (3) – anvertraut, so daß ihre wahren Ansichten und Empfinden offengelegt werden. Der Satz „Du bist ganz schön raffiniert für dein Alter“ bewirkt eine solche Offenlegung. Er ist – obwohl grammatisch-dialogisch an die junge Frau gerichtet – eigentlich eine an den Zuschauer gerichtete Erläuterung. Figuren sprechen nur dann nicht oder nicht vollständig, wenn die Situation wie in (5) offensichtlich ist oder wenn wie in (2) eine Spannung aufgebaut werden soll. Der fragmentarische Satz „das ist doch ...“ mag den einen oder anderen Zuschauer bewegen, die Folge zu sehen, um festzustellen, wer die (in diesem Ausschnitt) stumme Frau ist, um die es geht. Da es keinen Kommentator gibt, wird empörendes Verhalten an eine unsympathische Figur delegiert, die dieses explizit verbalisiert und von einem Sympathieträger der Serie meist ebenso explizit kritisiert wird. ‚Falsches‘ Verhalten wird auf diese Weise eindeutig erkennbar.³ Die Dialoge enthalten zudem ein Minimum an Ambivalenz. Auch Zuschauer, die die Serie nicht kennen oder sich kurz zugeschaltet haben, erfahren so, worum es jeweils geht. Während in der realen Alltagskonversation immer auf das gemeinsame Wissen der Beteiligten Bezug genommen und so vieles weggelassen kann oder nur deiktisch angedeutet werden muß, sind die

Seriendialoge durch eine extreme Explizitheit geprägt: Statt es bei der Frage „Wo hapert's am meisten?“ zu belassen, wird ergänzend „in welchen Fächern“ konkretisiert, statt lediglich „es geht ihr wieder schlechter“ zu sagen, wird der Satz „Ja, sie hatte einen Rückfall“ nachgeschoben. Keiner spricht undeutlich oder benutzt Wörter einer Privat- oder Familiensprache. Die Personen sind eben *nicht* ‚unter sich‘, sie reden im Grunde nicht miteinander, sondern mit dem nicht sichtbaren Zuschauer. Hinter dem vordergründigen Dialog der Figuren wird der Dialog des Drehbuchschreibers mit den Zuschauern erkennbar.

Den Zuschauern wird nicht nur ständig bedeutet, was das Thema ist, sondern auch, wer welche – eindeutige – Rolle innehat: Die Mutter ist mitfühlend, der Sohn frech und charmant, die Tochter hilflos, die Großmutter resolut, die junge Frau berechnend und falsch, der Vater der Familie regt sich auf. So wie es keine Zwischentöne gibt, so werden auch Aussehen, Gestik und Mimik der Figuren nicht zur Differenzierung des Gesagten, sondern zur weiteren Vereindeutigung eingesetzt. Eine solche Dramaturgie wirkt bisweilen wie eine Parodie ihrer selbst und kann dann eben auch als solche genossen werden – eine Rezeptionsmöglichkeit, die übrigens auch vom Fernsehen selbst vorgeführt wird (z.B. in der RTL-Comedy-Serie „Samstag nacht“). Die Stereotypie wird in Serien häufig noch durch die Verwendung sprachlicher Klischees gesteigert. Über solche ‚Kalendersprüche‘ („Du wirst beides lernen müssen, die Liebe und den Schmerz“ oder „Ich bin für Teamwork und Freundschaft“) kann man sich empören (vgl. BECKER/BECKER 1993), man kann sie aber auch bewußt registrieren und sich darüber amüsieren. Da sich durch die verwendeten Stereotype aber schnell auch Langeweile einstellen kann, wird die zur Zuschauerbindung benötigte Spannung durch die unterbrochenen Narrationsbögen aufgebaut, die Fragen aufkommen lassen wie: Wird es der Sohn schaffen, in der Schule besser zu werden? (1) Welche Folgen hat der Rausschmiß im Krankenzimmer? (2) Wie geht es zwischen den beiden jungen Leuten weiter? (3) Erreicht die junge Frau ihr Ziel? (4) Wie reagiert der junge Mann auf ihr Angebot? (5) Wird die Tochter wieder gesund? (6). Mit diesen unausgesprochenen Fragen hatte die letzte Folge die Zuschauer entlassen und mit diesen durch die Dialoge vergegenwärtigten Fragen animiert sie sie zum Weiterverfolgen der Serie.

Die Montage ermöglicht die gleichrangige Behandlung sehr unterschiedlicher Themen (Schul- und Erziehungsprobleme, Generationskonflikte, Krankheit, Karriere, Sexualität), die eine möglichst große Zahl von Zuschauern ansprechen sollen. Die Montage verhindert die Konzentration auf eines dieser Themen und ermöglicht deren Relativierung. Sie bewirkt aber auch, daß sich Zuschauer mit vielleicht ferner stehenden Themen befassen – so wie die von MIKOS (1994, S. 401) als allgemeines Kennzeichen von Familienserien bezeichnete Multiperspektivität der dialogischen, unkommentierten Präsentation die Seher zwingt, andere Sichtweisen als die eigene (Sohn, Mutter, Vater, Tochter, Großmutter; Mann, Frau; Angestellte, Chef; Verführerin, Verführter) zu registrieren und vielleicht sogar einzunehmen.

4 Distanzierte Familiaritäten

Die Präsentation stark typisierter Figuren in einer entsprechenden Umgebung erleichtert die Herstellung einer schnellen Vertrautheit, die durch Seherfahrungen mit anderen Seri-

en des Genres und seiner Untergruppen zusätzlich befördert wird: Wer einmal „Dallas“ gesehen hat, wird „Denver“ („Dynasty“) schnell verstehen; wer die Schonungslosigkeit von Kelly und Bud Bundy, mit der sie mit ihren Eltern umgehen, goutiert, wird sich an dem (die Familiengemeinschaft ebenso wenig erschütternden) Sarkasmus von Darleen erfreuen, der Tochter von „Roseanne“.

Zuschauer werden von der Vertrautheit mit Konstellationen, Umgebungen, Figuren – trotz und manchmal gerade wegen der unübersehbaren Klischees und der Primitivität von Drehbuch und schauspielerischer Darbietung – angezogen und in eine kurzfristige Neugier auf die ‚Krise‘ der jeweiligen Folge und eine Spannung, wie sie sich dieses Mal oder beim nächsten Mal löst, versetzt. In der Sicherheit des Arrangements ohne Zwang und Möglichkeit der Selbstbeteiligung können Themen des Zusammenlebens, des Älter- bzw. Erwachsenwerdens sowie der Erfüllung und Zuweisung von Geschlechterrollen ‚unterhaltsam‘ behandelt und dabei familiär und distanziert zugleich rezipiert und verarbeitet werden.

Massenmedien wie das Fernsehen produzieren ‚Realität‘, aber nicht isoliert, sondern – über Akzeptanzannahmen und über das Anschließbarkeitsgebot – in einer Wechselbeziehung mit den Rezipienten bzw. der Gesellschaft, in der und für die sie produziert werden. Sie repräsentieren die von einer Gesellschaft geteilten Überzeugungen, und ihre Kommunikation könnte insofern eher als konfirmatorische und weniger als informatorische charakterisiert werden (vgl. CAREY 1988, S. 18). Dem entspricht die These, daß die kommunikative Leistung von Serien vor allem darin bestehe, „daß in der medialen Kopplung Bedeutungszuschreibungen vorgenommen werden, die in einem hohen Maße konsensuell sind“ (SCHNEIDER 1992, S. 141). Dabei ist allerdings zu bedenken, daß es sich – im Sinne des symbolischen Interaktionismus – um einen dynamischen Prozeß der Produktion, der Aufrechterhaltung, aber auch der Veränderung handelt. Unter der Perspektive der cultural studies wird Medienkonsum als „Teilhabe an den gemeinsamen kulturellen Kontexten“ (KROTZ 1995, S. 248) verstanden. Dabei werden durchaus auch die Beschränkungen und Hegemonien (im Sinne GRAMSCIS) gesehen, aber auch die Chancen alternativer und/oder oppositioneller Kulturen, sich zu äußern. Diese Sicht entspricht dem Diskurskonzept FOUCAULTS (vgl. 1991), in dem Zurichtungs- und Ausschließungsprozeduren beschrieben werden, das aber auch die Möglichkeit einer Opposition offenläßt (und selbst eine solche darstellt). Durch das Fernsehen wird der Diskurs als Gesamtheit der akzeptierten Themen und Aussageweisen wesentlich gestützt und getragen, er kann aber auch – und dies wäre die über die Unterrichtung von Inhalten und die Vermittlung von Werten hinausgehenden Bildungsmöglichkeit – Einsicht in die Diskurshaftigkeit des Diskurses vermitteln. Das Fernsehen macht ein Angebot, das in unterschiedlichster Weise genutzt werden kann: Es besteht die Möglichkeit, sich identifikatorisch auf den affirmativen oder kritischen Inhalt zu beziehen, vorhandenes Wissen zu erweitern, Präsentationen (Dramaturgie, Dialoge, ‚plots‘) distanziert zu beurteilen und – nicht zuletzt – zwischen diesen Formen der Wahrnehmung und Verarbeitung zu wechseln. Zuschauer müssen sich nicht als Belehrte vornehmen, sondern können – je nach Hintergrund – „act as connoisseurs of life, or stories, or both“ (LIEBES/KATZ 1988, S. 124). Gerade dadurch, daß Zuschauer als Kenner agieren können, sind sie den im Medium angelegten Lernmöglichkeiten gegenüber offen, die sich auf Verhaltensnormen und Werte, aber eben auch auf die Machart von aktuellen und historischen Sendungen und die in ihnen zum Ausdruck kommenden Diskurse beziehen können.

Wesentliches Kennzeichen von medialer Themenpräsentation in fiktionalen Serien ist ihre Defokussierung und Diffundierung. Themen werden kurz angerissen, unterbrochen,

wieder aufgenommen, vermischt. In fiktionalen Serien werden Probleme unter Wegfall einer steuernden Erzähler- oder Moderatoreninstanz immer aus der Sicht mehrerer daran Beteiligter mit gleichen Rederechten dargestellt. Zu diesen allen, aber auch, wenn er will, nur zu einzelnen oder immer wieder zu verschiedenen Figuren kann der Zuschauer para-familiäre Beziehungen herstellen, ohne aus seiner Anonymität hervorzutreten. Eine ungebremste Identifikation – wie sie etwa bei der absorbierenden Lektüre von Romanen, die aus der Sicht eines Protagonisten geschrieben sind, möglich ist – wird durch die Präsentation des Fernsehens und speziell seiner Serien erschwert. Die schnelle, immer wieder unterbrochene Abfolge unterschiedlichster Erzählstränge innerhalb von Folgen (wie sie der Vorspann von „Unter uns“ paradigmatisch vorführt) und die Situierung der Einzelsendung in einer Masse von ähnlichen Sendungen der gleichen oder einer anderen Serie sowie die Möglichkeit des problemlosen Umschaltens auf andere Sender multiplizieren die Familiarität, relativieren und schaffen Distanz.

In der Relativierung und Distanzierung liegt nun aber die – ungewollte und sprachunabhängige – Bildungschance, die mögliche Pädagogik des Fernsehens, die von erziehungswissenschaftlicher Seite Schwierigkeiten hat, als solche wahrgenommen zu werden (vgl. z.B. LADENTHIN 1997). Auch wenn den einzelnen Serien pädagogische (Belehrungs-)Konzepte zugrunde liegen – wie z.B. bei der „Lindenstraße“, deren Aufklärungsanspruch von dieser Seite zu Recht kritisiert wurde (vgl. MORITZ 1996) – werden sie durch die Einzel- und Gesamtpräsentation tendenziell wieder aufgehoben, und zwar in einer Weise, die wiederum dem eigentlichen Anspruch der Pädagogik auf Ermöglichung selbstbestimmter Aneignung zugute kommen (können).

Kritische Medienanalysen, die den offenen oder verdeckten Konservatismus von Familienserien beschreiben, gehen mehr oder weniger explizit von der Annahme aus, daß die in den Serien vorgeführten Werte von den Zuschauern geteilt oder sogar übernommen werden. Demgegenüber sprechen Untersuchungen zur Aneignung von Familienserien für die zunehmende Verbreitung einer Haltung, die zwischen Familiarität und Distanzierung liegt, die den Genuß am Vertrauten mit der Fähigkeit zur Reflexion verbindet (vgl. MIKOS 1994). Das gemeinsame Ansehen ‚schlechter‘ Serien, wie es unter Jugendlichen verbreitet ist, oder die nachträgliche Erhebung von Serien zum ironisch goutierten ‚Kult‘ sprechen für die These, daß „Ironisierung und Nostalgisierung von Serien (...) ein fester Bestandteil“ des Lebenslaufs „von großen Teilen des Publikums“ ist (MARTENSTEIN 1996, S. 84). Dies ist aber nicht allein als Leistung genießerisch und distanziert zugleich agierender Rezipienten zu werten, sondern bereits durch die Präsentationsweise des Fernsehprogramms und der einzelnen Sendungen angelegt

Angeichts der Vielfalt unterschiedlichster unmittelbar aufeinanderfolgender Sendungen, die heute vom Durchschnittszuschauer gesehen werden, hat am ehesten das Serienformat mit seiner Wiederkehrbarkeit und Wiedererkennbarkeit die Chance, in einer Familiaritäten und Distanzierungen verbindenden Weise genutzt zu werden. Verstärkt wird diese Wirkung gerade auch durch den Gegensatz zwischen schnell nach bekannten Schemata gefertigten Serien über solche das Genre persiflierenden bis hin zu ‚anspruchsvollen‘, die – wie etwa die Serie „Löwengrube“ – in den Feuilletons seriöser Zeitungen lobende Erwähnung finden. Das – unvollständige und beiläufige – Hinter-, Nebeneinander- und Immer-wieder-Sehen dieser unterschiedlichen Typen erschwert Identifikationen und eine an ‚Aussagen‘ orientierte Rezeption. Familienserien sind so Teil des unterschiedliche Ausrichtungen umfassenden Diskurses über Familie, erhalten aber durch ihre Präsentation die Chance, als solche wahrgenommen zu werden.

Die hier als Möglichkeit vorgestellte Pädagogik des Fernsehens ist keine Pädagogik des Inhalts, sondern eine der Form. Die mediale Darbietung schließt damit auch bei Trivialproduktionen Rezeptions- und Bildungsmöglichkeiten ein, die üblicherweise nur ernsthaften, speziell modernen Kunstwerken zugebilligt werden: Einerseits werden durch Aussparungen und Schnitte Lücken gelassen, die der Zuschauer mit seinen eigenen Erfahrungen füllen kann (vgl. ISER 1974, S. 166), andererseits kann die zirkuläre Organisation der repetitiven ‚Texte‘ ein In-Frage-Stellen vorheriger – vielleicht naiv-identifikatorischer – Rezeptionen bewirken (vgl. KLAUS 1997). Damit rückt die Frage nach der Realitätsadäquanz des Dargestellten zugunsten der formalen Darbietung in den Hintergrund. Die medien- und spartenspezifische Präsentation stellt das Segment über die Ganzheit, die Wiederholung über die Einmaligkeit, die Vielheit über die Einheit, die Endlosigkeit über den Abschluß, die Synchronie über die Diachronie. Mit diesen Präferenzen werden Anagnosen ermöglicht, die die vermittelten Inhalte und ihre Ideologie überrollen und die Ausschließlichkeit gerade auch des pädagogischen Blicks darauf in Frage stellen.

Anmerkungen

- 1 Während die Begriffe Techno und Fitneß auch so in der Folge selbst vorkommen, sind die Begriffe „Outfit“ und „Gruffie“ wohl als Konzessionen der Redaktion an die jugendliche Zielgruppe der Zeitschrift zu verstehen. Vgl. den entsprechenden Ankündigungstext im „stern tv-magazin“: „Nach der verunglückten Liebesnacht mit Kessy stürzt Tobias in eine Krise. Als ihn auch noch seine Studenten als Überbleibsel aus den 70er Jahren bezeichnen, bricht er fast zusammen“.
- 2 Versuche, außerhalb der eigentlichen Serie mit Zuschauern über Fan-Clubs, Serienfeste oder neuerdings über das Internet in Verbindung zu treten, wirken eher verkrampft (z.B. die „Olli Klatt Haß-Page“ im Internet, die dazu aufruft, eine der unsympathischen Figuren aus der „Lindenstraße“ elektronisch zu ‚beschimpfen‘). Sie tragen nicht zur Vermischung von Fiktion und Realität bei und vermögen auch nicht, die Prinzipien von Produktion und Rezeption fiktionaler Serien zu ändern.
- 3 Diesen Mechanismus führen in der Serie „Lindenstraße“ die Dialoge zwischen dem politisch rechts eingestellten und egoistischen ‚Onkel Franz‘ und Mitgliedern der Familie Beimer vor. In der Serie „Unter uns“ ist es die Großmutter von Anna, die ihr unsoziales und unsensibles Verhalten – in der angeführten Folge z.B. gegenüber einer Obdachlosen – verbalisiert und von anderen zurechtgewiesen wird.

Literatur

- BECKER, H./BECKER, W. (1993): Das Ideal vom privaten Glück in der Familie. Anmerkungen zu neuen Fernsehserien. In: merz, H. 1, S. 5-11.
- BEILE, J. (1994): Frauen und Familien im Fernsehen der Bundesrepublik. Eine Untersuchung zu fiktionalen Serien von 1955 bis 1976. Frankfurt/M.
- BOLL, U. (1995): Das Serien-Geschäft. Zur wirtschaftlichen und ideologischen Bedeutung von Fernsehserien. In: medium, H. 2, S. 18-22.
- CAREY, J. W. (1988): Communication as Culture. Essays on Media and Society. Boston.
- FOUCAULT, M. (1991): Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konersmann. Frankfurt/M.
- HEINZE, H. (1991): Kontextualisierung. Überlegungen zu einem historischen Gattungsbegriff der bundesdeutschen Fernsehserie. In: KREUZER, H./SCHANZE, H. (Hrsg.): Bausteine II. Neue Beiträge zur Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien. Arbeitsheft Bildschirmmedien 30. Siegen, S. 79-83.
- HICKETHIER, K. (1992): Film- und Fernsehanalyse. 2., überarbeitete Auflage. Stuttgart.
- ISER, W. (1974): Die Appellstruktur der Texte. In: DEHN, W. (Hrsg.): Ästhetische Erfahrung und literarisches Lernen. Frankfurt/M., S. 159-170.

- KADE, J./SEITTER, W. (1996): *Lebenslanges Lernen. Mögliche Bildungswelten*. Opladen.
- KELLER, O./HAFNER, H. (1986): *Arbeitsbuch zur Textanalyse. Semiotische Strukturen, Modelle, Interpretationen*. München.
- KLAUS, M. (1997): *Lust an der Wiederholung. Wie der Nouveau Roman Geschichten erzählt*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 15.10.1997, S. N5.
- KREWANI, A. (1995): *Ein Überblick über Positionen der anglo-amerikanischen Serienforschung*. In: SCHNEIDER, I. (Hrsg.): *Serien-Welten. Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten*. Opladen, S. 214-224.
- KROTZ, F. (1995): *Fernsehrezeption kultursoziologisch betrachtet. Der Beitrag der cultural studies zur Konzeption und Erforschung des Mediengebrauchs*. In: *Soziale Welt*, H. 3, S. 245-265.
- LADENTHIN, V. (1997): *Bildung und Fernsehen. Zu einer Theorie ‚Negativer Hermeneutik‘*. In: *Pädagogische Rundschau*, H. 51, S. 51-62.
- LIEBES, T./KATZ, E. (1988): *DALLAS and GENESIS. Primordality and Seriality in Popular Culture*. In: CAREY, J. W. (Hrsg.): *Media, Myths, and Narratives. Television and the Press*. Newbury Park, S. 113-125.
- LUHMANN, N. (1996): *Die Realität der Massenmedien*. 2., erw. Auflage. Opladen.
- MARTENSTEIN, H. (1996): *Endlich geliebt werden. Der Traum der Lindenstraße*. In: *Freibeuter*, H. 69, S. 79-85.
- MIKOS, L. (1994): *Es wird dein Leben! Familienserien im Fernsehen und im Alltag der Zuschauer*. Münster.
- MOHR, E. (1994): *„Al Bundy, übernehmen Sie“*. Anmerkungen zu einer schrecklich netten Familienserie. In: *medium spezial*, S. 73-75.
- MORITZ, P. (1996): *Seife fürs Gehirn. Fernsehen im Serienalltag*. Münster.
- NOLDA, S. (1996): *Expertenbeglaubigung als Form der medialen Wissensvermittlung*. In: NOLDA, S. (Hrsg.): *Erwachsenenbildung in der Wissensgesellschaft*. Bad Heilbrunn, S. 171-188.
- PAECH, J. (1988): *Film- und Fernsehsprache*. Frankfurt/M.
- PFISTER, M. (1977): *Das Drama. Theorie und Analyse*. München.
- SCHNEIDER, I. (1992): *Zur Theorie des Stereotyps. Vorüberlegungen zur Untersuchung amerikanischer Serien im deutschen Fernsehen*. In: HOFF, P./WIEDEMANN, D. (Hrsg.): *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft*, Bd. 43, S. 129-147.
- SCHUMACHER, H. (1995): *Zur Ästhetik des B-Fernsehens*. In: *Medienwissenschaft*, H. 3, S. 270-277.
- VORDERER, P. (1996): *Rezeptionsmotivation: Warum nutzen Rezipienten mediale Unterhaltungsangebote?* In: *Publizistik*, H. 3, S. 310-326.
- WÜNSCH, M./DECKER, J.-O./KRAH, H. (1996): *Das Wertesystem der Familienserien im Fernsehen. Unabhängige Landesanstalt für das Rundfunkwesen (ULR)*. Kiel.

Anschrift der Verfasserin: Frau Priv.-Doz. Dr. Sigrid Nolda, Unterweg 17, 60318 Frankfurt/M.