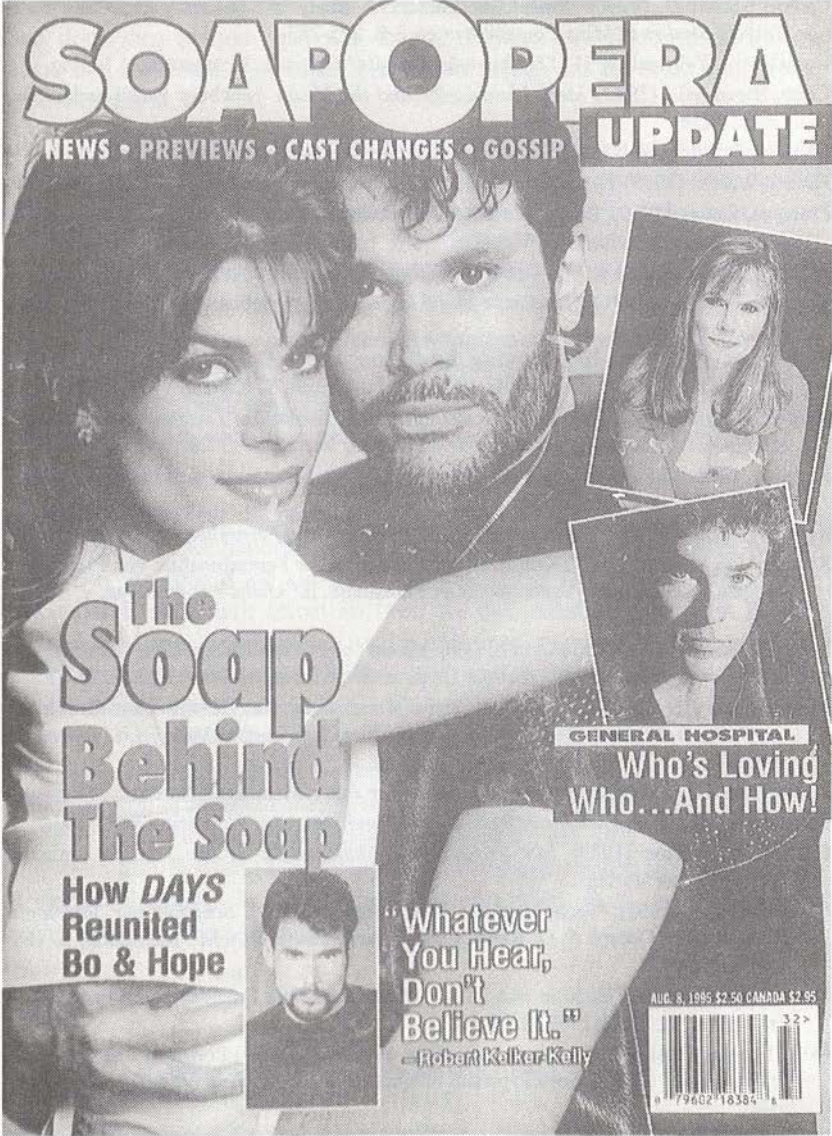


SOAP OPERA

NEWS • PREVIEWS • CAST CHANGES • GOSSIP

UPDATE



The Soap Behind The Soap

How *DAYS* Reunited Bo & Hope



Whatever You Hear, Don't Believe It.TM
—Robert Walker Kelly



GENERAL HOSPITAL

Who's Loving Who...And How!

AUG. 8, 1995 \$2.50 CANADA \$2.95



Angela Keppler

Person und Figur

Identifikationsangebote in Fernsehserien

Menschen, mit denen wir im alltäglichen Leben zu tun haben, nehmen wir *als* Personen wahr; Menschen hingegen, denen wir beim Betrachten einer Fernsehserie begegnen, nehmen wir (zumeist) *wie* Personen wahr, wissend, daß sie keine realen Personen, sondern Figuren einer fiktiven Handlung sind. Die Helden einer Fernsehserie sind allgemeinverständliche *Zeichen* von Personen oder Personentypen, jedoch keine wirklichen Personen; wirkliche Personen hingegen sind je besondere *Individuen*, ohne jedoch Zeichen ihrer Fähigkeiten und Eigenheiten zu sein.

Ich möchte im folgenden nach der Persistenz dieser Unterscheidung fragen. Ich möchte untersuchen, ob und in welchem Maß Figuren als Personen wahrgenommen werden können und welche Bedeutung dies für die Betrachtung von Serien im Fernsehen hat. Nach einer Erinnerung an einige fundamentale Voraussetzungen der Rezeption von Fernsehserien und einigen Stichworten zur Differenz zwischen medialer und alltäglicher Realität wende ich mich einer bestimmten Form der Rede über reale und fiktive Personen zu –†dem Klatsch. Ausgehend von einem Blick auf die Serie WIR SIND AUCH NUR EIN VOLK (die seinerzeit heftig dafür kritisiert wurde, daß in ihr bloß Figuren, aber keine echten Personen zu sehen seien) möchte ich anschließend klären, wie sich identifikatorische und nicht-identifikatorische Wahrnehmung bei der Betrachtung von Fernsehserien zueinander verhalten.

1. Einige Bedingungen der Rezeption von Fernsehserien

Fernsehserien sind in erster Linie Serien. Sie beziehen ihre Wirkung vor allem aus der Wiederholung bekannter Elemente. Diese Repetition ist für den Zuschauer keineswegs verdeckt oder verschleiert, im Gegenteil, sie ist offensichtlich und soll es auch sein. Denn ein wesentlicher Teil des Vergnügens, das diese Serien ihren Betrachtern bieten, entsteht gerade aus der Vertrautheit der Fernsehzuschauer nicht nur mit den Serienfiguren, sondern auch mit den im wesentlichen gleichbleibenden Situationen, in denen diese agieren, also mit dem gleichbleibenden Erzählschema einer Serie.

Serien bieten ein in hohem Maß schematisiertes und fiktives Bild der Wirklichkeit dar und müssen keineswegs für bare Münze genommen werden, um mit dem Vergnügen der Unterhaltung und Ablenkung wahrgenommen werden zu können. Serienzuschauer zeichnen sich meist durch ein kontinuierliches Zuschauen aus; wer aber seit Jahren jede Woche die LINDENSTRASSE sieht, kann gar nicht umhin, die Wiederholung bekannter Elemente zu bemerken. Eine fortgesetzte Negation des bereits Bekannten wäre ein pathologisches Verhalten. Die Vertrautheit der Zuschauer mit den fixen Charakteren und den im wesentlichen gleichbleibenden Situationen erzeugt ein charakteristisches Interesse an den Möglichkeiten der unendlichen *Variation* des – nach den Regeln der Serie – Immergleichen (vgl. Eco 1987). Repetition und Innovation werden durch die Serialität in ein periodisches Kontinuum gesetzt, aus dem die Zuschauer Unterhaltung und Gefallen gewinnen: Sich in der Welt einer bestimmten Serie auskennen heißt, das nie ganz vorhersehbare Spiel aus Regel und Abweichung verfolgen zu können. Weil dies zum Witz einer Fernsehserie gehört, gehört auch eine Bewegung der Distanzierung des Gezeigten zum Vergnügen ihrer Wahrnehmung – auch wenn diese Distanzierung sich weniger an den formalen Bedingungen des Zeigens als vielmehr an den inhaltlichen Variationen des im Grundmuster voraussehbaren Geschehens orientiert.

Eine wichtige Bedingung dieses Vergnügens ist die "Expertenschaft" der Zuschauer in Fragen der betreffenden Serien, eine Kennerschaft, die sich immer auch auf die formale Gemachtheit der Produkte, das heißt auf dramaturgische, ökonomische oder auch formalästhetische Bedingungen der Fernsehproduktion erstreckt. So sehr nämlich die Produkte solcher Serien auf Identifikation angelegt sind – und zwar auf eine Identifikation nicht nur mit den Helden der Serie, sondern mit der einigermaßen grotesken Schematisierung der Wirklichkeit, in der diese ihre Taten vollbringen –, so wenig darf man übersehen, daß die bloße Form der Serie Effekte erzeugt, die nicht vollständig mit der Ideologie einzelner oder auch aller Folgen der Serie vereinbar sind. Die Bindung an Handlung und Botschaft der Serie ist gleichsam gelockert durch das gleichzeitige Interesse dafür, wie gut oder schlecht es den Machern der Serie gelingt, den Knoten der Handlung zu lösen bzw. aufs neue zu schürzen. Für das fortdauernde Vergnügen an der Serie ist gerade dieses formale Interesse wesentlich. Ohne dieses Interesse an der Form der Serie, und das bedeutet, ohne diesen Blick für ihre Besonderheit als Fernsehserie im Unterschied zur dramaturgischen Armut des wirklichen Lebens, gibt es kein Interesse an der fiktiven Wirklichkeit einer Serie. Wer Serien anschaut, schaut eben nicht einen endlosen Film an, dem er mit zunehmender Dauer auf den Leim geht; er schaut eine Reihe von Filmen an, die er immer wieder im Kontrast zu den vorangegangenen Folgen wie auch zur eigenen Wirklichkeit erlebt. Deswegen ist es falsch zu meinen, in der "Vermischung"

von eigener Welt und Fernsehwelt liege der primäre Reiz für die Zuschauer von fiktiven Fernsehserien. Die Zuschauer sind sich der Konstruiertheit der Welt der Serienfamilien durchaus bewußt, sie wollen nicht, wie immer wieder behauptet wird, die Grenze zwischen der Sendung und ihrem Alltag vergessen. Sie wollen bei aller (ihrerseits unstillen, nur auf Abruf gewährten) Identifikation mit einzelnen Figuren eher die Differenz dieser beiden "Welten" erleben.

Daß bei stereotypen und eindimensionalen Produkten der Kulturindustrie wie den Fernsehserien eine distanzierte Aufnahme nicht allein ("unter den Gebildeten") möglich, sondern auch ("im Volk") verbreitet ist, läßt sich empirisch recht gut belegen. Die kulturpessimistisch beklagte oder postmodern bejubelte "Vermischung der Realitäten" findet weit seltener statt als viele Kritiker dies vermuten – und die Vermarktungsindustrie es gerne hätte. Diese setzt nämlich ebenso wie viele Medienwissenschaftler darauf, daß die Zuschauer keinen Unterschied zwischen den Serienfiguren und ihren Darstellern machen können. Auch die Yellow Press hat ihr ureigenes Interesse daran, den Erfolg der Seriendarsteller für ihren Verkaufserfolg zu nutzen. Wenn Schauspieler einem größeren Publikum zum ersten Mal als Verkörperung einer bestimmten Serienfigur bekannt werden, wen will es da verwundern, daß die Ankündigung eines Interviews oder eine Schlagzeile, in der der Name der Fernsehfigur genannt wird, größere Aufmerksamkeit auf sich zieht als der weitgehend unbekannt Name der Privatperson, des Schauspielers. Die vermeintliche – und in Ausnahmefällen gewiß auch tatsächliche – Verwechslung der Figuren mit den Personen dient hier eindeutig aufmerksamkeitsregenden und damit nicht zuletzt ökonomischen Zwecken.

Demgegenüber wird in alltäglichen Unterhaltungen vielmehr ein ironischer Umgang mit den Serienhelden und -heldinnen gepflegt. So wird häufig gelacht, wenn etwa die Handlungen eines Film-Darstellers kommentiert werden, als wären es solche der Serienfigur, wobei das Lachen nichts anderes ist als das wechselseitig kundgegebene Wissen um die entscheidende Differenz. Viele Unterhaltungen thematisieren die Machart der Serien: Es wird erörtert, wie die Produzenten einen bestimmten Eindruck von etwas erzeugen, etwa wie in der LINDENSTRASSE verhüllt wird, daß sich das Gezeigte nicht – wie suggeriert – in einer Straße in München, sondern in einer Pappkulisie in einem Kölner Studio abspielt. So ist es immer auch dieses mehr oder weniger spielerische, mehr oder weniger distanzierte Interesse an der Machart der Serien, das die Zuschauer bei der Stange hält. Sie erquicken sich zum Beispiel daran, "was denen vom Fernsehen da wieder eingefallen ist" oder "wie sie das nun wieder hingekriegt haben", daß dieser oder jene plötzlich wieder auftaucht, nachdem man glaubte, er oder sie habe sich endgültig aus der Serie verabschiedet – wie etwa in einer jüngeren Folge der LINDENSTRASSE der nach Amerika geflüchtete Lebensgefährte von Helga Beimer, der als

Scheich verkleidet plötzlich wieder im ehemals gemeinsamen Reisebüro stand.¹ In den Gesprächen, die Anhänger bestimmter Serien über diese führen, gehen Bemerkungen zu formalen Eigenschaften oder über die Qualität von Schauspielern oft in einem Atemzug mit solchen über bestimmte Serienergebnisse zusammen. Eine Verwechslung fiktiver Figuren mit realen Personen aber findet dabei in der Regel nicht statt. In alltäglichen Unterhaltungen zeigt es sich vielmehr, daß gerade das *Verhältnis* der verschiedenen Welten zueinander nicht selten das Gespräch über die Medien prägt.² Ein solches Verhältnis aber ist dasjenige zwischen der Person, die jemand ist, und der Figur, die im Rahmen einer filmischen Inszenierung durch jemanden zur Darstellung gebracht wird.

2. Klatsch über Personen und über Figuren

Die Vermutung, daß die Grenze bei der Wahrnehmung von Figuren und Personen bei vielen Zuschauern zunehmend unscharf werde, hat manche Medienkritiker gerade im Zusammenhang mit Fernsehserien dazu veranlaßt, von "Ersatznachbarn" zu sprechen, die für einen Großteil der Bevölkerung die realen Nachbarn ersetzen. Nun ist gewiß nicht zu bestreiten, daß eine Identifikation der Zuschauer mit bestimmten Serienfiguren stattfindet. Nur darf man dies nicht als Indiz dafür nehmen, daß die Zuschauer nicht länger zu unterscheiden wüßten zwischen Schauspielern und den Figuren, die sie verkörpern. Mit einer Serienfigur mitzuleiden oder sich mit ihr zu freuen, vor dem Fernsehapparat in Tränen oder Lachen auszubrechen, diese emotionale Identifikation hat nichts damit zu tun, daß wir nicht länger um den Unterschied zwischen dargestellten und realen Personen wüßten.

Der Fernsehzuschauer befindet sich also gerade nicht in Platons Höhle (vgl. Keppler 1994). Er weiß stets zu unterscheiden zwischen seiner eigenen Alltagswirklichkeit – der Welt, in der der "hellwache, erwachsene Mensch" inmitten seiner Mitmenschen handelt, auf die er einwirkt und die von pragmatischen Zwängen beherrscht wird – und der Welt des Fernsehens. Dies gilt prinzipiell und nicht nur für die Rezeption von Inhalten, die die Zuschauer der "fiktionalen Form" zuordnen. Knut Hickethier ist zuzustimmen,

¹ Im Unterschied zu Eggo Müller (1995, 90) würde ich allerdings aufgrund empirischer Evidenzen behaupten, daß es sich hierbei nicht bloß um eine allmähliche Aufmerksamkeitsverlagerung von den Figuren zu den Produzenten von Serien handelt, die dann eintritt, wenn die Produzenten einer in die Jahre gekommenen Serie "ihre eigenen Ideologien, Konstruktionsweisen und Stereotypen" selbst thematisieren, sondern um einen grundsätzlichen, die Rezeption von Serien generell kennzeichnenden Vorgang.

² Für genauere Belege siehe Keppler/Seel 1991.

wenn er sagt, daß die "Mehrheit der Zuschauer bereits nach wenigen Sekunden nach dem Einschalten eines Programms weiß, ob man sich gerade in einer dokumentarischen oder einer fiktionalen Form befindet" (1995, 77). Noch nicht genügend untersucht aber scheint mir, welche Konsequenzen dieses Wissen um die Form einer Sendung für den angenommenen Realitätscharakter des Gezeigten hat. Es genügt meiner Meinung nach nicht zu sagen, daß der Zuschauer "die Teilhabe an den verschiedenen Wirklichkeiten durch das televisuelle Ein- und Aussteigen als Teil seiner Wirklichkeit versteht" (ibid., 80), solange der Wirklichkeitsbegriff nicht differenzierter gebraucht wird. "Das Einklinken in Diskursströme und Erzählkontexte, die das Fernsehen dem Zuschauer als 'Wirklichkeit' anbietet" (ibid.), stellt sicher eine dem Kinoerlebnis gegenüber andere Form des Zuschauens dar; aber die Rede von "parallelen Welten", an denen der Fernsehzuschauer teilhaben kann, erscheint mir dennoch als unzureichend. Denn in welchem Sinn sind diese Welten "parallel" – und in welchem Sinn nicht? Sind fiktionale und dokumentarische Sendungen in derselben Weise parallel? Und: Wozu stellen sie Parallelen dar? Wenn es die Lebenswelt ist, zu der die Fernsehwelt Parallelen darstellt – können wir die eine so gut wie die andere bewohnen? Oder ist es nicht so, daß wir nur die eine bewohnen können, in Wohnungen freilich, in denen heute stets der Übergang zur Betrachtung und zum phantasierenden Miterleben der anderen offensteht?

Auf diese Fragen suche ich eine Antwort am Leitfaden des Verhältnisses von Figur und Person. Die Begegnung oder Identifikation mit einer Figur im Fernsehen unterscheidet sich von der Begegnung mit einer realen Person aus meiner Nachbarschaft, Bekanntschaft oder der eigenen Familie. Der grundsätzliche Unterschied liegt trivialerweise in der Form der möglichen Kommunikation. Diese ist nur im letzteren Fall wechselseitig und unmittelbar, im ersteren Fall medial vermittelt, also nicht-wechselseitig und mittelbar. Dieser trivial erscheinende Unterschied hat aber für die Form der Wahrnehmung der entsprechenden Personen respektive Figuren und deren Handlungen weitreichende Folgen.

Die Helden einer Fernsehserie sind Typisierungen, die aus einer Abstraktion sozialer Akteure und ihrer individuellen Züge gewonnen sind; wirkliche Personen hingegen sind immer je besondere Individuen, die wir manchmal – etwa im Klatsch – sozial typisieren, d.h. einer allgemeinen Kategorie zuordnen. Doch diese Typisierungen sind nicht von ewiger Dauer, sie können wechseln, und dies tun sie auch. Mit den Veränderungen, denen die Personen unterliegen, verändern sich auch die Schemata, die ihnen zugeordnet werden; diese beiden Veränderungsprozesse bilden im sozialen Leben eine Einheit. Figuren einer Fernsehserie dagegen ändern sich in aller Regel nicht grundsätzlich; sie verkörpern einen bestimmten Typus Mensch und bleiben sich deshalb im wesentlichen gleich, solange das Drehbuch ihnen nicht einen

Gestaltwechsel verordnet, was aber nur sehr selten passieren darf, wenn die Serienfigur ihre Kontur nicht verlieren soll. Diese Fixiertheit der Charaktere ist – anders als im wirklichen Leben, wo man sich miteinander vertraut machen oder halten und sich wieder voneinander entfernen oder entfremden kann – die Voraussetzung für eine Vertrautheit des Betrachters mit den Figuren. Man kennt die "Regel" der Figur, und man kann nach dieser Regel das Spiel ihrer Welt verfolgen, wobei es nicht selten zu einem Spiel mit dieser Welt kommt. Die Tatsache, daß man hier, von allen Handlungszwängen entlastet, die – überschaubar geregelten – Interaktionen anderer verfolgen kann, setzt auch Potentiale frei für einen distanzierten und kritischen Umgang mit den Serienfiguren, für ein Sich-lustig-Machen über bestimmte Handlungen oder auch über die von ihnen ausgefüllten und verkörperten Rollen. Wie feministische Untersuchungen zu Serienfans betonen (vgl. z.B. Cantor/Pingree 1987 oder Brown 1990), kann dabei ein karnevalistischer Effekt im Sinne Bachtins entstehen. Ein Lachen bricht aus, das subversiv ist und das Distanz zur eigenen Rolle ebenso beinhalten kann wie zu gesellschaftlichen Rollenklischees. Eine Distanz zur eigenen Rolle, wie sie im Alltag eingenommen wird, kann so in der Rezeption von Fernsehserien spielerisch ausprobiert werden.

Eine solche Analyse des Rezeptionsverhaltens setzt eine Konzeption voraus, die die Fernsehserie als "offenen Text" begreift, als einen Text also, für den es nicht nur eine einzige "richtige" Lesart gibt, sondern mehrere verschiedene und das heißt auch unterschiedliche faktische Rezeptionsweisen. Medieninhalte sind immer Kommunikationsangebote, die einige Wahrnehmungen eher nahelegen als andere, zu einigen Aktivitäten der Aneignung eher ermutigen als zu anderen, in denen eine Art der Rezeption eher angelegt ist als eine andere. Doch ist die Wahrnehmungslenkung durch das Produkt, seine potentielle Rezeption nur ein Teil der Rezeption im ganzen. Die faktische Rezeption kann, aber sie muß nicht gemäß der intendierten oder angelegten Rezeption erfolgen. Diesen Aspekt betonen zahlreiche Untersuchungen aus dem Bereich der Cultural Studies, insbesondere Analysen des Rezeptionsverhaltens von "soap operas" durch weibliche Zuschauergruppen. Medienrezeption wird hier grundsätzlich als ein Ineingreifen von medial vermittelter und unmittelbar-konkreter, von medialer und personaler, von produzierter und angeeigneter Kultur gesehen.

So versucht Mary Ellen Brown in ihren Analysen von Fernsehserien, eine Verbindung zu ziehen zwischen den narrativen Praktiken der Serien, den Gesprächen mit Fans, Bachtins Karnevalisierungs-Theorie und der Funktion des Klatsches als einer spezifisch weiblichen Form des Diskurses. Am Beispiel zahlreicher Gesprächsausschnitte zeigt sie, daß

[...] soaps' audiences often play with conversations about characters as if they existed in real life. 'Real life' is, of course, contained and articulated by dominant discursive practices, and the audience's talking about the characters as though they were real defies that dominant conception of what constitutes reality. The extent of the viewers' willingness to entertain the fiction can be seen in the elaborate published genealogies of soaps' characters, which assign them actual dates of birth. There is an insistence on the value of such fantasy to certain subcultural groups in this intertextual practice. Far more is involved than the audience's being simply sucked in by the fictional world of the soap opera. Likewise, the importance of genealogies in the soaps and in women's culture in general denies the status of the official 'histories' promulgated in dominant discourse. [...] It is easy to see that the genealogies are very disorderly indeed in soap operas, and knowledge of the former relationships and parentage of characters is an important element in gossip and discussions between fans and in their understanding of narrative developments (Brown 1990, 195).

Die stabile Ordnung der fiktionalen Serienwelt wird von diesen Benutzerinnen zum Anlaß genommen, die Ordnungen ihrer sozialen Welt spielerisch auf den Kopf zu stellen:

It is, however, through the cheerful suspension of 'first world' reading practices that soap fans play with the construction of 'second world' meanings. In addition, kinship systems entail elaborate rules of social behaviour, and women are often entrusted with the important role of knowing who is kin to whom and at what level. The fact that kinship on the soaps is different from the dominant kinship situations operating in our culture constitutes a kind of in-joke on the subject of kinship. [...] A striking element in such reading practices is laughter. Often it is laughter at the absurdity of plot construction or characters (ibid., 196).

Dieses Lachen wird von Brown im Anschluß an Bachtin als ein karnevalistisches interpretiert, in dem alles, einschließlich der eigenen Rolle und Position in Frage gestellt, auf den Kopf gestellt wird. Das geschieht in einem Bewußtsein nicht nur der Relativität der kulturellen Ordnungen, in die man ansonsten eingefügt ist, sondern auch noch der humoristischen Überschreitung und Verlachung dieser Ordnungen:

The ability to see things both ways, as both humorous and serious, characterises both carnival participants and soaps fans. [...] They codify life in some humorous and grotesque ways, ways in which utterance takes precedence over the language. They help us to laugh at ourselves and the absurdity of subordinate cultural positioning (ibid., 197).

So einleuchtend diese Interpretation ist, in einem Punkt greift sie doch zu kurz. Brown schreibt, daß Serienfans mit den Konstruktionen der Serienwelten spielen, indem sie die "first world reading practices" außer Kraft setzen. Gleichzeitig ist aber ein elaborierter Alltagsverstand, z.B. eine genaue Kenntnis von Verwandtschaftssystemen und deren Bedeutung, die Voraus-

setzung dafür, sich an den oftmals "unplausibel" konstruierten Verwandtschaftsverhältnissen der Serienfiguren delektieren zu können. Die Erfahrung einer *Differenz* der Welten ist also auch hier die Voraussetzung für das Vergnügen der Rezeption – was nicht heißt, daß nicht *beide* in ihrer Differenz bewußten Welten Gegenstand der karnevalistischen Verlachung werden können.

Wie sich diese Differenzerfahrung in alltäglichen Unterhaltungen niederschlägt, läßt sich im einzelnen am Beispiel der Gesprächsform des Klatschens genauer verfolgen. Auch hier zeigt sich, daß der Klatsch über gute Bekannte oder Nachbarn anders funktioniert als der Klatsch über Fernsehfiguren.

Um dies zu belegen, sind einige Hinweise auf die allgemeine Verfassung von Klatschgesprächen nötig (vgl. auch Keppler 1987). Der Klatsch lebt in erster Linie von einer intimen Kenntnis des Klatschobjekts, der Person also, über die geklatscht wird. Die Kenntnis der dritten, abwesenden Person, über die gesprochen wird, ist die Voraussetzung dafür, daß das, was berichtet werden soll, das, worüber gesprochen wird, überhaupt interessant ist. Denn so sehr der Klatsch von der Neuheit einer Begebenheit oder einer Information lebt, so gewinnt diese ihren Stellenwert, ihre Brisanz erst im Hinblick auf die Gesamtbiographie und Gesamtperson. Geklatscht wird zumeist und in erster Linie über Ereignisse und Verhaltensweisen, die als auffällig, erstaunlich, befremdlich, unkonventionell, beunruhigend oder falsch angesehen werden. Gegenstand eines Klatschgesprächs sind Ereignisse oder Verhaltensweisen, die vom Klatschproduzenten entweder selbst beobachtet oder miterlebt wurden oder über die er von einer beteiligten Person informiert wurde. Im allgemeinen wird ein Ereignis (eine Handlungsweise) beschrieben, bewertet und kommentiert. Durch die Mitteilungen findet nicht nur eine Transmission neuer Informationen statt, es werden auch subjektive Interpretationen der fraglichen Ereignisse übermittelt. Mit der Klatschgeschichte wird ein Verhalten rekonstruiert und bewertet, auf dessen Basis dem Klatschobjekt ein bestimmter moralischer Charakter zugesprochen wird. Auf diese Weise verständigen sich die Gesprächsteilnehmer über ihre eigenen normativen Standards, ohne diese als Standards thematisieren und begründen zu müssen. In der gemeinsamen Anwendung (und auch Modifikation) dieser Standards wird vielmehr ihre Gemeinsamkeit kommunikativ beglaubigt.

Klatsch ist aber keine einseitige Sache. Zum Klatschen gehören immer mindestens zwei oder eigentlich drei Personen: diejenige, die im Besitz einer neuen Information ist, diejenige, die sich für diese Information interessiert, und diejenige, von der die Geschichte handelt. Konstitutiv für diese kommunikative Gattung ist die wechselseitige wertende Kommentierung der berichteten Geschehnisse oder Verhaltensweisen durch die Klatschproduzentin

und die Rezipientin. Die Tatsache nun, daß es sich bei der Person, über die gesprochen wird, um eine allen Klatschparteien persönlich bekannte Person handelt, führt in der konkreten Interaktion allerdings in aller Regel dazu, daß deren Verhalten oder Handlungen zwar verurteilt, aber niemals vollends niedergemacht werden. Dies hat seinen einfachen Grund darin, daß Klatsch ein ganz wesentliches Mittel zur Aufrechterhaltung und Stabilisierung sozialer Beziehungen und Netzwerke ist und so vorwiegend Personen betrifft, mit denen man in relativ intimen, häufig auch verwandtschaftlichen Beziehungen steht. Dieses spezifische soziale Beziehungsgeflecht der beteiligten Personen, das die Voraussetzung des Klatschens ist, findet seinen pragmatischen Niederschlag in einer den Klatsch immer auch kennzeichnenden Sympathiekomponente; man verständigt sich über eine andere Person, an der einem in irgendeiner Weise doch auch etwas liegt. Informationen über deren persönliche Angelegenheiten werden aber nur an Freunde (Bekannte, Verwandte) weitergegeben – mit Fremden klatscht man nicht über Freunde und Bekannte. Eine gewisse Vertraulichkeit auch dem Objekt des Klatsches gegenüber bleibt gewahrt; allzu extreme Formulierungen werden vermieden bzw. durch nachfolgende positive Äußerungen relativiert. Diese aus dem sozialen Beziehungsgeflecht ableitbare Verpflichtung zur – wie auch immer eingeschränkten – Solidarität mit dem abwesenden Klatschobjekt rührt nicht zuletzt daher, daß alle an einem Klatschgespräch Beteiligten wissen, daß sie selbst morgen schon Gegenstand eines ebensolchen Gesprächs sein können, in dem die, mit der oder denen man jetzt spricht, nun über einen selbst herziehen können. Darin unterscheidet sich die Klatschkommunikation wesentlich von anderen Gattungen der mündlichen Kommunikation wie zum Beispiel dem Verbreiten eines Gerüchts oder der Verleumdung.

Gerade diese Komponente der Rücksicht auf den Gegenstand der despektierlichen Rede fehlt beim Klatsch über Figuren. Weil sie moralisch nicht belangbar sind, müssen sie moralisch auch nicht berücksichtigt werden – so sehr die Verständigung über ihr Verhalten ebenfalls eine Verständigung über die evaluativen und normativen Standards der Gesprächspartnerinnen ist. Außerdem sind die Figuren einer Serie selbst keine potentiellen Kommunikatoren – von ihnen haben die am Klatsch Beteiligten keine Gegenrede zu erwarten. Dieser doppelte Ausfall im Vergleich mit der Standardsituation von Klatschgesprächen – Ausfall eines moralischen Gegenübers und Ausfall eines potentiellen kommunikativen Akteurs – ermöglicht jene von Brown beschriebene "karnevalistische" Reaktion, die auf nichts und niemanden Rücksicht zu nehmen braucht, die alles, selbst die eigene Position mit umfassen kann. Es besteht kein – wie immer potentielles – soziales und kommunikatives Band zu den und mit den Figuren, über die gesprochen wird. Sie sind zu nichts sonst da als zur Unterhaltung mit ihnen und über sie (was keiner von seinen realen Mitmenschen wird sagen wollen). Daher können die

Reaktionen hier auch viel extremer und ungeschützter ausfallen. Moralische Verurteilungen des Verhaltens von Figuren fallen dementsprechend häufig wesentlich totaler und grundsätzlicher aus. Sie sind gleichzeitig aber ohne jede Konsequenz. Wird Helga Beimer heute für völlig bescheuert und unzurechnungsfähig erklärt, hindert das keinen Zuschauer daran, sie beim nächsten Mal als vernünftige Person und gescheite Reisebüroleiterin einzustufen. Denn Charaktere in Serien, so festgelegt sie auch sein mögen, dürfen im Unterschied zu realen Personen ruhig inkonsistent sein. Inkonsistenz ist bei Serienfiguren oft durchaus eine Tugend, während sie bei Personen meist als ein Laster empfunden wird. Die in Serien dargebotenen Charaktere sind stets abhängig von ihren vergangenen und gegenwärtigen Beziehungen mit anderen Charakteren und auch vom jeweiligen (manchmal auch wechselnden) Schauspieler, der die Figur verkörpert. Ein Teil der Gespräche kenntnisreicher Zuschauer über Serien dreht sich gerade um die Wahrnehmung solcher Kontraste. Während Inkonsistenz des Verhaltens im Alltag Anlaß zu massiven Beschwerden über eine Person wäre, wird die Inkonsistenz von Serienfiguren als eine unvermeidbare Konsequenz der Produktionsgesetze ihres fiktiven Daseins gesehen. Das oberste dieser Gesetze aber lautet, daß die Figuren und ihre Handlungen *interessant* sein müssen, gleichgültig, ob ihre Verhaltensweisen als einleuchtend oder richtig erscheinen. Daß sie uns immer wieder *interessieren*, ist viel wichtiger, als daß sie uns in ihrem Verhalten *überzeugen*. Sie müssen uns nur darin überzeugen, daß sie das Spiel der Serie so vorantreiben und tragen, daß wir uns kurzweilig auf dieses Spiel einlassen und uns über es auslassen können.³

³ Die Überlegungen, die ich hier anstelle, könnte man mit dem etymologischen Hinweis zu unterlaufen versuchen, daß die Unterscheidung zwischen Personen und Figuren selber fiktiv sei, da "Person" (seiner lateinischen Herkunft nach) doch eigentlich nichts anderes bedeute als Figur, Rolle oder Maske (ursprünglich: innerhalb einer Bühnenaufführung). Abgesehen von dem zweifelhaften Status etymologischer "Argumente" in sachlichen Kontexten wäre dieser Hinweis aber auch deshalb unangebracht, weil die hier beobachteten Differenzen nicht in einem fixen Verständnis von "Personsein" liegen (davon, was Personen "eigentlich" sind), sondern in *Unterschieden der Interaktion*. Ich unterscheide zwischen Individuen (Personen oder solche, die es werden und waren), die faktische oder potentielle *Teilnehmer* an wechselseitiger sozialer Praxis sind, und fiktiven Gestalten (Figuren), die dies nicht sind. Die einen interessieren uns (wenn sie uns interessieren), weil sie in derselben sozialen Position sind wie wir selbst, die anderen interessieren uns (wenn sie uns interessieren), weil sie nicht in dieser Position sind, sondern eine andere, eine fiktive, eine Spielwelt bevölkern.

3. Fallstudie: Wenn Figuren als Figuren erscheinen

Dafür ist es freilich in den meisten Fällen wichtig, daß uns die Figuren einer Serie nicht *als Figuren* begegnen, sondern *wie Personen*. Die Fiktion von Serien lebt davon, daß wir von ihr zwar als Fiktion wissen, daß sie uns jedoch nicht jederzeit wie Fiktion begegnet. Obwohl die dargebotenen Charaktere (wie wir wissen) nur Figuren sind, agieren sie doch, als wären sie echte Personen. Nur so ergibt sich die Spiel-Welt einer Serie. Die Vertauschung, die hierin liegt, ist ebenso wichtig wie das Wissen um diese Vertauschung. Der Schein, es gehe in der Serie so zu wie im richtigen Leben, ist für die meisten Serien durchaus konstitutiv – nicht weniger aber das Bewußtsein der Zuschauer, daß es sich hierbei um einen Schein handelt. Denn ihr Interesse gilt ja gerade nicht der Wirklichkeit, sondern eben ihrem Schein: einer vereinfachten, geordneten und nach dramatischen Gesetzen rhythmisierten Wirklichkeit, die auf *andere* Weise verfolgt und genossen werden kann als die viel komplexere, weit ungeordnetere, oft ereignisarme und erheblich unverlässlichere Wirklichkeit des eigenen Lebens.

Wäre das Bewußtsein des Scheincharakters von Serien nicht wesentlich für ihre Betrachtung, ließe sich nur schlecht erklären, wie es Serien geben kann, die ostentativ auf ihren Scheincharakter verweisen: die ihre Geschichten immer mal wieder als fiktive zu erkennen geben, die in ihren Charakteren immer mal wieder die Figur durchscheinen lassen (vgl. auch Müller 1995, 90). Wenn ich im folgenden eine so verfaßte Serie kommentiere, möchte ich freilich nicht behaupten, im Grunde seien alle Fernsehserien so verfaßt wie diese. Ich möchte vielmehr die Gelegenheit nutzen, das Verhältnis von Person und Figur an einem Fall zu studieren, der uns gerade, weil er kein repräsentativer Fall ist, viel über das in Serien übliche Verhältnis von realer und fiktiver Lebenswirklichkeit verrät.

Die recht kurze (aus zehn Folgen bestehende), von Jurek Becker geschriebene und Regisseur Werner Masten inszenierte, im Winter 1994/95 ausgestrahlte Fernsehserie *WIR SIND AUCH NUR EIN VOLK* zeichnet sich dadurch aus, daß sie die Fiktion, ihre Darsteller seien Personen aus dem wirklichen Leben, immer wieder durchsichtig werden läßt. Dies ist weder einfach ein Zufall noch eine postmoderne Marotte, sondern entspricht der satirischen Konzeption der Serie. Am Beispiel eines arrivierten westlichen Schriftstellers, der von einer Produktionsfirma den Auftrag bekommen hat, das Drehbuch einer Fernsehserie über das Leben im Osten des wiedervereinigten Deutschland zu schreiben, und seiner Beispielfamilie, die ihm – gegen Bezahlung – möglichst viele Einblicke in dieses Leben verschaffen soll, werden die Unmöglichkeiten eines entspannten Zusammenlebens der beiden deutschen Kulturen vor Augen geführt, bis in der allerletzten Szene doch ein unverkrampftes Miteinander in Aussicht gestellt wird: Es bahnt sich eine

Männerfreundschaft zwischen den beiden Hauptfiguren an, die wiederum durch die sich ebenfalls anbahnende Liaison zwischen dem Sohn des einen und der jugendlichen Gattin des anderen konterkariert wird. Dabei changiert das Spiel aller Akteure zwischen der Verkörperung 'wirklicher' Menschen und ihrer komisierenden Herausstellung als soziale Typen, in denen überindividuelle Charakterzüge in übertreibender Drastik hervorgehoben werden. Besonders die Vertreter des "Westens" – der unvolkstümliche Schriftsteller und seine ebenso schöne wie leere Frau, daneben die Bande der Produzenten und Fernsehdirektoren – werden immer wieder als Karikaturen ihrer selbst gezeichnet, im Unterschied zu der warmherzigen Schlichtheit und leidgeprüften Schlaueit der Ostmenschen, die zwar auch immer wieder als Klischees, aber doch als Klischees mit Gemüt agieren dürfen.

Dieses Changieren der dargestellten Charaktere zwischen (fiktivem) Personsein und bloßem Figurensein hat seinerzeit nicht wenigen der professionellen Kritiker mißfallen. Barbara Sichtermann ließ ihren Unmut in der *Zeit* vom 30.12.94 folgendermaßen vernehmen:

Wie sieht ein Schriftsteller aus? Es gibt da kaum etwas Typisches. Er kann aussehen wie sonstwer – aber nicht wie Dietrich Mattausch. [...] Für diesen Beruf, dessen Profil sozusagen nach innen gekehrt ist, bringt er einfach nicht die richtige Ausstrahlung mit. Die leicht säuerliche Miene, das korrekt-eckige Auftreten und schließlich die frisierte Schnauze, all das disqualifiziert ihn für die Rolle eines Dichters. [...] Wie kommt nur Jurek Becker, der sich ja in Ost und West gleich gut auskennt, auf die Idee, ein im Westen beheimateter Kollege sei konstitutionell unfähig, sich in Ostverhältnisse hineinzudenken? [...] Da hilft auch Manfred Krug nicht weiter, der den Ost- 'Haushaltsvorstand' Benno Grimm in der ihm eigenen Mischung, mit Mutterwitz und Verschlagenheit bestechend, hinlegt (Sichtermann 1994).

Die Kritikerin erwartet eine Darstellung von Menschen, wie sie wirklich sind oder wenigstens sein können – und trifft auf Charaktere, die, wie es der satirischen Absicht der Serie entspricht, diese Erwartung gerade nicht erfüllen, sondern immer wieder *als* Figuren eines Spiels mit Verhaltenserwartungen agieren. Die Serie arbeitet nicht nur – wie jede andere – mit Figuren, die so agieren, als wären sie Personen aus Fleisch und Blut, sie betont zugleich immer wieder, daß dies nur *Figuren* sind. Die Kritikerin erwartet und vermißt, mit anderen Worten, ein "normales" Serienverhalten – den Genuß des Scheins, daß es zugehe wie im wirklichen Leben. Das ist schon für eine "normale" Serie eine ziemlich riskante Erwartung, insbesondere wenn es um Schriftsteller geht, an denen ja – wie Sichtermann richtig feststellt – außer ihren Texten oft überhaupt nichts Besonderes ist. Die Stilisierung, die für die fiktionale Darstellung eines Schriftstellers unvermeidlich ist, soll aber nach dem Geschmack der Kritikerin gerade so ausfallen, daß sie als Stilisierung und Schematisierung (Vereinfachung, Vereinseitigung usw.) nicht eigens

auffällt – so, daß der Seriencharakter auch "als Mensch" glaubhaft ist. Dieses Kriterium nun erfüllt Dietrich Mattauschs Darstellung des Schriftstellers in *WIR SIND AUCH NUR EIN VOLK* evidentermaßen nicht.

Ob Sichtermann dieses Kriterium zu recht auf diese Serie angewandt hat, soll hier nicht weiter interessieren. Wichtig ist allein, daß sie eine Erwartungshaltung formuliert, die durch viele andere Serien erfüllt, aber durch bestimmte Serien auch unterlaufen werden kann: die Erwartung, daß uns die Figuren eines Spielfilms und auch einer Filmserie "wie Personen", wie Menschen aus dem richtigen Leben begegnen. Es ist aber genau dieses Prinzip, das im satirischen und grotesk-komischen Film (und anderen Kunstformen) durchbrochen wird und durchbrochen werden muß, wenn es zu den gewünschten Effekten einer erhellenden oder zersetzenden Komik kommen soll. Und wie unser Beispiel zeigt, gibt es Serien, die dieses Kriterium durchaus *als Serien* durchbrechen können (wie es etwa auch in der Fortsetzung der ursprünglich von Becker geschriebenen Serie *LIEBLING KREUZBERG* der Fall gewesen ist).

Der Ausschnitt aus Sichtermanns Rezension gibt aber Anlaß zu weiteren Beobachtungen. Dem ihrer Ansicht nach fehlbesetzten Dietrich Mattausch wird der Schauspieler Manfred Krug gegenübergestellt, der zwar die Serie nicht retten könne, aber doch wenigstens die Rolle des Benno Grimm überzeugend ausfülle. Krug also erfüllt den Anspruch der Kritikerin, nicht nur eine Figur, sondern eine echte Person zur Darstellung zu bringen (obwohl man bezweifeln könnte, daß er es tatsächlich durchgängig tut). Interessant ist aber der Zusatz, durch den die Kritikerin ihre Meinung begründet: Krug gebe den Familienvater "in der ihm eigenen Mischung, mit Mutterwitz und Verschlagenheit". Erneut tut sich hier eine Differenz auf zwischen der Person, die scheinhaft zur Darstellung kommt und – diesmal nicht: der *Figur*, die sie in Wahrheit (nur) ist, sondern – dem *Typus*, den dieser Schauspieler generell, in vielen oder allen seiner Rollen, zum besten zu geben versteht. So wie man von Humphrey Bogarts späten Filmrollen sagen kann, in ihnen werde in Variationen doch immer derselbe Typus zur Darstellung gebracht, so wird Krugs Könnerschaft darin gesehen, daß ihm dies auch hier, im Kontext einer (vermeintlich) mißratenen Produktion gelungen sei. Hier wird von der Kritikerin eine weitere Hinsicht genannt, in der der Schein, es werde eine wirkliche Person (und nichts als das) zur Darstellung gebracht, innerhalb einer Serie durchbrochen werden kann: in allen Rollen, die der Schauspieler X oder die Schauspielerin Y zum besten gibt, erkennen die Zuschauer – zu ihrer Freude oder manchmal auch zu ihrem Leidwesen – den berühmten X- oder Y-Effekt wieder.

Hier aber handelt es sich um eine Brechung des Serien-Scheins, die keineswegs – wie die zunächst genannte satirische Brechung – einen Ausnahmefall

in der Produktion und Betrachtung von Fernsehserien darstellt. Es ist vielmehr eine Regel sowohl der Produktion als auch der Rezeption solcher Serien, daß die Serie gewinnt, wenn die in ihr verkörperten Personen transparent werden für einen Typus, wie er von diesem Schauspieler/dieser Schauspielerin üblicherweise (mehr oder weniger virtuos) zur Darbietung gebracht wird.⁴ Hier nämlich wird den Zuschauerinnen und Zuschauern eine doppelte Identifikation mit den Serienhelden angeboten, die manchmal sogar zu einer dreifachen wird. Sie können sich – erstens – mit der *Figur* als einer fiktiven Person identifizieren, die von einem bekannten Darsteller verkörpert wird. Sie können sich – zweitens – mit dem *Typus* identifizieren, zu dem diese Person in dieser Darstellung wird, ohne an diese Serie (oder diesen Film oder diese Bühnenaufführung) gebunden zu sein. Und schließlich – drittens – können sie sich mit den jeweiligen *Darstellern* als medienvermittelten Personen identifizieren, zumal wenn durch die Massenmedien genügend Informationen zur Verfügung stehen, die es möglich erscheinen lassen, auch den Menschen "hinter" seinen Rollen zu bewundern. Diese Variationen innerhalb einer identifikatorischen Wahrnehmung von Serienhelden stellt nicht wie die satirische Brechung einen Sonderfall dar, sie bezeichnet einen Normalfall der Rezeption von Serien, den sich übrigens auch eine erfolgreiche satirische Serie, wie der Einsatz von Manfred Krug in *WIR SIND AUCH NUR EIN VOLK* beweist, nicht ganz versperren darf.

Die entscheidende Beobachtung nun, die unsere bisherigen Betrachtungen zur Verfassung von Fernsehserien und ihrer Rezeption bestätigt, liegt wiederum darin, daß diese unterschiedlichen Arten der Identifikation mit Serienfiguren (im Schein ihres Personseins) nicht unbedingt auf einer Linie liegen. Die Zuschauer können einen dargebotenen Typus bewundernswert, gleichzeitig aber die konkrete Rolle in einer bestimmten Serie dramaturgisch und psychologisch höchst unplausibel finden. Sie können für den Darsteller schwärmen, aber mit ihm leiden, weil er in einer so grausamen Serie mitspielen muß. Die drei unterschiedenen Arten der Identifikation können sich also gleich mehrfach durchkreuzen und dementieren, so daß sich nicht eine stabile, durch alle Serienfolgen hindurch gleichbleibende Identifikation aufbauen kann, sondern allein eine, die immer wieder und immer neu *unterschiedliche* Ansatzpunkte eines identifikatorischen Sehens findet. Ein solches differentielles Sehen kann außerdem jederzeit in Formen der Betrachtung übergehen, die nicht länger als identifikatorische beschrieben werden können. Dies führt erneut zu dem Schluß, daß das identifikatorische Wahr-

⁴ Dieser Effekt ist natürlich nur möglich, wenn es sich um Schauspieler handelt, die ihre Popularität nicht allein dem Auftreten in dieser einen Serie verdanken – wie bei Marie-Luise Marjan alias Helga Beimer, im Unterschied zu Krug als Benno Grimm oder Klaus-Jürgen Wussow als Dr. Brinkmann.

nehmen einer Serienfigur (ebenso wie das phantasierende Sich-Einleben in eine Serienwelt, für das die Wahrnehmung einer Figur als Person hier ein Beispiel ist), so zentral es ist, die Wahrnehmung von Serien und ihren Figuren nicht durchgehend prägt, sondern immer wieder von distanzierender Aufmerksamkeit durchbrochen wird. Das Interesse an den Helden einer Serie, zumal dort, wo es in starker Form gegeben ist, geht *immer* über das Interesse für die durch den jeweiligen Schauspieler verkörperte Rolle hinaus. Es ist niemals ein Interesse an einer fiktiven Person allein. Es ist immer ein Interesse daran, wie diese Person dargeboten wird – vom Schauspieler, in der Machart dieser Sendung und im Vergleich mit anderen Produktionen (anderen Serien, Filmen, Talkshows oder auch Bühnenaufführungen). Serien bieten eine komplexe Identifikation mit ihren Helden an, die nur durchzuhalten ist, wenn sie nicht stur durchgehalten wird – wenn sie den Raum läßt für Formen der Distanzierung und Komisierung, für Klatsch und Gelächter, mit einem Wort: für das nicht allein verdrängte, sondern umgekehrt gerade ausgekostete und ausgespielte Bewußtsein, daß Serien Serien sind, die sich vom eintönigen und unwiederholbaren Verlauf des realen Lebens signifikant unterscheiden.

Literatur

- Brown, Mary Ellen (1990) Motley Moments: Soap Operas, Carnival, Gossip and the Power of the Utterance. In: *Television and Women's Culture: The Politics of the Popular*. Ed. by Mary Ellen Brown. London: Sage Publications, S. 183-198.
- Cantor, Muriel / Pingree, Susan (1987) *The Soap Opera*. London: Sage Publications.
- Eco, Umberto (1987) Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien. In: Ders.: *Streit der Interpretationen*. Konstanz: Universitätsverlag.
- Hickethier, Knut (1995) Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells. In: *Montage/AV* 4,1, S. 63-83.
- Keppler, Angela (1987) Der Verlauf von Klatschgesprächen. In: *Zeitschrift für Soziologie* 16,4, S. 288-302.
- (1994) *Wirklicher als die Wirklichkeit? Das neue Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- / Seel, Martin (1991) Zwischen Vereinnahmung und Distanzierung. Vier Fallstudien zur Massenkultur. In: *Merkur* 45, 7/8, S. 877-889.
- Müller, Eggo (1995) Television Goes Reality. Familienserien, Individualisierung und 'Fernsehen des Verhaltens'. In: *Montage/AV* 4,1, S. 85-106.
- Sichtermann, Barbara (1994) Mehr als dürftig. In: *Die Zeit* v. 30.12.94, S. 42.