

CULTURAL STUDIES UND GENDER STUDIES. EINE THEORETISCH-METHODISCHE ANNÄHERUNG

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

Als Erstes problematisiere ich die Unterscheidung in ›high and popular culture‹ innerhalb der traditionellen Kulturforschung und knüpfe an transdisziplinäre Kulturtheorien an, die keine Dichotomie von Hoch- und Populärkultur reproduzieren. Meine Zielsetzung erfordert es weiter, einen theoretischen Rahmen zu skizzieren, der Fragen nach der Bestimmung des Verhältnisses von Aktivität und Struktur mit gesellschaftlichen Macht- und Herrschaftsverhältnissen, insbesondere Geschlechterverhältnissen und -ideologien, in Verbindung bringt. Dazu schlage ich vor, kritische Modifikationen der Cultural Studies mit den Frauen- und Geschlechterstudien zu verknüpfen.¹ Zu erörtern sind die Anschlussmöglichkeiten und Beziehungen von Theorien und Fragestellungen der Cultural Studies und der Gender Studies bzw. der kritisch-feministischen Forschung. Ergänzt werden diese Überlegungen durch Ansätze der (feministischen) Filmtheorie, die sich unter anderem mit den ideologischen, unbewussten, nicht intendierten Effekten befassen, die im Prozess der Aneignung² von Fernsehen respektive Fernsehserien zum Tragen

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

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

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

Öffnung der Grenzen: Ein prozessualer Kulturbegriff

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

Langzeitfernsehserien erfreuen sich weltweit anhaltender Beliebtheit bei den Zuschauenden. Sie sind seit den 1960/70er Jahren ein wichtiger Teil der bundesdeutschen televisuellen Bilderwelten. Gesendet wurden zu dieser Zeit im deutschen Fernsehen insbesondere Familien- und Alltagsserien (z.B. EIN HERZ UND EINE SEELE; SALTO MORTALE), amerikanische Western-Serien (wie BONANZA; DIE LEUTE VON DER SHILOH-RANCH), Action-Serien (etwa KOBRA, ÜBERNEHMEN SIE oder PERRY MASON) sowie Krimi-Serien (wie TATORT). Mit dem Erfolg von DALLAS⁴ und darauf folgend DENVER-CLAN in den 1980er Jahren setzte

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

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

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

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

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

- 5 Zur Geschichte der bundesdeutschen Fernsehserie sowie die Einordnung der LINDENSTRASSE in diese Tradition vgl. Mikos 1987a; Frey-Vor 1990; Frey-Vor 1992, Frey-Vor 1994; Frey-Vor 1996: 17ff; Giesenfeld/Prugger 1994; Bleicher 1995.
- 6 Zur journalistischen Berichterstattung über die Lindenstrasse vgl. Volpers 1993.
- 7 Die Kritische Theorie hatte und hat in der bundesdeutschen Auseinandersetzung um ›Massenmedien und Manipulation‹ einen bedeutenden Einfluss. In den 1970er Jahren wurde in der BRD auf dieser Theorie aufbauend verschiedene Ansätze zu einer kritischen Analyse der Massenmedien und –kommunikation entwickelt. Der Band von Thomas Heinze bietet einen guten Überblick über die Kulturtheorien der Kritischen Theorie, die er hinsichtlich technologischer Veränderungen modifiziert (vgl. Heinze 1990). Standen hier oft ökonomische Verhältnisse im Mittelpunkt, finden sich in der aktuellen Fernsehforschung hingegen wenige Studien, die sich mit den Produktionsverhältnissen auseinander setzen. Der medien- und kommunikationswissenschaftliche Schwerpunkt liegt heute vor allem auf der Seite der Texte und der Rezeption.
- 8 In einer frühen Fernsehkritik sieht Knut Hickethier dagegen in den Inszenierungsweisen, die oft als ungenügend und mangelhaft beschrieben wurden (wie die Dialoge, die Ausleuchtung etc.), ein nach vorne gewendetes Moment: Er liest sie als kritisches Zitat auf die US-amerikanische Serienflut (vgl. Hickethier 1986: 4).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Für mein Vorhaben bieten sich die Cultural Studies besonders an, unter anderem, da sie sich bereits seit langer Zeit intensiv mit Fragen der *televisuellen* Bedeutungsproduktion auseinander setzen. Gegenstand der Cultural Studies waren in ihren Anfängen zunächst die britische Jugend-Subkultur, die Arbeiterklasse, das Erziehungs- und Schulbildungssystem. Erst später kamen andere Aspekte wie die Geschlechterverhältnisse, kulturelle Identität und Differenz, Rassismus und auch die im bundesdeutschen Kontext viel beachteten Medienstudien hinzu.¹² Vielen der kritischen Untersuchungen im Rahmen der Cultural Studies lag und liegt noch immer eine Bestimmung von Kultur zugrunde, die sich auf die marxistische Dialektik von Handlung und Struktur¹³ bezieht: »Die Menschen machen ihre eigene Geschichte, aber sie machen sie nicht aus freien Stücken, nicht unter selbstgewählten, sondern unter unmittelbar vorgefundenen, gegebenen und überlieferten Umständen« (Marx-Engels Werke 8: 115). Hier setzt die vorliegende Arbeit ein: Beim Insistieren darauf, dass wir mediale Alltagskulturen aktiv formen und von ihnen geformt werden. John Clarke, Stuart Hall, Tony Jefferson und Brian Roberts beschreiben diese Kulturauffassung im Rahmen der Arbeiter- und Jugendstudien des CCCS Kultur folgendermaßen: »Eine Kultur enthält ›die Landkarten der Bedeutung‹, welche die Dinge für ihre Mitglieder verstehbar machen. Diese ›Landkarten der Bedeutung‹ trägt man nicht einfach im Kopf mit sich herum: sie sind in den Formen der gesellschaftlichen Organisationen und Beziehungen objektiviert, durch die das Individuum zu einem ›gesellschaftlichen Individuum‹ wird. Kultur ist die Art, wie die sozialen Beziehungen einer Gruppe strukturiert und geformt

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

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

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

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

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

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

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

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

Aus diesen Gründen schlägt Kellner vor, auf ideologische Label wie ›Masse‹ oder ›populär‹ zu verzichten, anstelle dessen von Medienkultur zu sprechen (vgl. Kellner 1999: 351). Für meine Zwecke erscheint der Begriff der Medienkultur auf den ersten Blick nützlich, weil er darauf aufmerksam macht, dass Kultur nicht ohne Medien denkbar ist und umgekehrt, die Medien nicht losgelöst von Kultur zu betrachten sind. Ien Ang meint, anders als in der traditionellen Publizistik- und Kommunikationswissenschaft¹⁷, die dazu tendiere, die ›Massenmedien‹ von gesellschaftlichen und kulturellen Aspekten abzuspalten, versuchen die Cultural Studies, mediale Diskurse und Prozesse als einen konstitutiven Teil von Kultur in kapitalistischen Gesellschaftsformen zu theoretisieren (vgl. Ang 1999b: 11). Allerdings schlage ich vor, von medialen Kulturen oder medialen Alltagskulturen zu sprechen, um den Begriff prozessual zu halten. Ich halte es für wichtig, stärker zwischen unterschiedlichen medialen Alltagskulturen zu differenzieren, um auf diese Weise die Besonder-

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

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

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

Wendepunkte – Verbindungsstränge – Anknüpfungspunkte

›Pessimismus des Gedankens, Optimismus des Bestrebens‹

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

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

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

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

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

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

Im Zusammenhang mit dem Feminismus als wichtiger theoretischer und politischer Intervention in das Forschungsfeld muss auch die zu dieser Zeit enorm ansteigende (zumeist feministische) Auseinandersetzung mit dem Genre der ›Soap Opera‹¹⁹ gesehen werden. Bei der Dauerserie handelt es sich um ein viel erforschtes Genre, wie etwa der gute kritische Forschungsüberblick bei Elisabeth Klaus zeigt (vgl. Klaus 1998: insb. 321ff). 1987 widmete sogar die Zeitschrift *Frauen und Film*, in der themenbedingt vergleichsweise wenig Beiträge zum Fernsehen erscheinen, dem Thema Dauerserie ein Schwerpunktheft (vgl. darin die Beiträge von Warth 1987; Seiter 1987; Modleski 1987; Feuer 1987). In der frühen *textanalytischen* ›Soap-Opera‹-Forschung wurde nach den möglichen Positionen für die Zuschauerinnen gefragt, die durch genrespezifische Erzähl- und Darstellungsweisen konstruiert werden (vgl. z.B. Modleski 1982). Andere Studien haben den Zusammenhang zwischen den Strukturen der täglich ausgestrahlten Dauerserien und dem häuslichen Arbeitsalltag von ›Hausfrauen‹ herausgearbeitet (vgl. insb. Warth 1987; Modleski 1987; Seiter 1987) und/oder in Ethnographien des Publikums untersucht, wie dieses von Frauen viel genutzte Genre interpretiert, mit Bedeutung versehen und aus ihm vielfältiges Vergnügen gezogen wird (vgl. z.B. Ang 1986; Seiter u.a. 1994). Die vorliegenden Studien lokalisieren dieses Vergnügen von Frauen an Serien unterschiedlich, weshalb Elisabeth Klaus die diesbezüglichen Befunde systematisiert hat und zwischen dem formalen, inhaltlichen, fantasievollen, kommunikativen und realistischen Vergnügen analytisch unterscheidet (vgl. Klaus 1998: 338ff). Vergleichsweise wenig neuere Forschung besteht zu Fragen der medialen Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit in Serien und zu den Geschlechterpraxen²⁰, die beim Fernsehen bedeutsam werden.

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

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

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

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

- 21 Anknüpfend an die anglo-amerikanische Forschung haben Marie-Luise Angerer und Johanna Dorer eine ähnliche Systematisierung vorgeschlagen, wobei sie eine Einteilung entlang der politischen Konzepte des liberalen Feminismus, des radikalen Feminismus und des sozialistischen bzw. marxistischen Feminismus vornehmen (vgl. Angerer/Dorer 1994b: 16ff).
- 22 Dieses Denken beruht auf der Bedingung, Identitäten als einen unabgeschlossenen Prozess und kein Sein zu bestimmen (vgl. z.B. Butler 1991; Butler 1995; Hall 1994; Hall 1999c).

theoretisch im letztgenannten Forschungsfeld, worauf ich noch zurückkommen werde.

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

Die Rezeption der Cultural Studies im deutschsprachigen Raum

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

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

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

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

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

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

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

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

Brechung I: Ideologie, Repräsentation, Medialität

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

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

In *Cultural Studies*. *Zwei Paradigmen* beschreibt Hall, wie der zunächst kulturalistisch orientierte Zugang, der die kulturellen Praktiken und Handlungsmöglichkeiten von Individuen und Gruppen innerhalb spezifischer sozialer Kontexte untersucht, eine Unterbrechung durch den Strukturalismus und die Semiologie erfuhr (vgl. Hall 1999b). Der »kulturalistische Ansatz« – insbesondere durch die Arbeiten Raymond Williams und E.P. Thompsons beeinflusst – versteht »Kultur« als einen Weg, gemeinsame Erfahrungen und Werte einer Gruppe zu leben. Dementsprechend wird Kultur weniger als passives Resultat einer dominanten Kultur verstanden, denn vielmehr als bestimmte alltägliche, kollektive Praxis. Untersucht werden daher keine kulturellen Artefakte, sondern der Alltag der Akteure und ihre Beziehungen zueinander (vgl. Hall 1999b: 123). Eine besondere Stärke des Strukturalismus sieht Hall – der selbst maßgeblich zur Integration strukturalistischer Arbeiten innerhalb der Cultural Studies beigetragen hat – nun darin, dass er es ermögliche, über die Beziehungen innerhalb einer Struktur²⁷ nachzudenken, ohne sie auf die bloße Beziehung zwischen Personen zu reduzieren (vgl. Hall 1999b: 129). In diesem Zusammenhang wird auch der Begriff der Ideologie virulent, wie ihn Louis Althusser als das imaginäre Verhältnis der Individuen zu ihren realen Existenzbedingungen beschrieben hat (vgl. Althusser 1977). Ideologien sind nicht einfach falsche Ideen, sondern die meist »unbewußten Kategorien, durch die die Verhältnisse repräsentiert und gelebt werden« (Hall 1999b: 127). Althussters Ausführungen zum materiellen Charakter von Ideologien²⁸ und zur Interpellation (Anrufung) sind wichtige Ausgangspunkte in feministischen wie medienwissenschaftlichen Theorien, die Fragen nach der ideologischen (Re-) Produktion von Macht- und Herrschaftsverhältnissen im Feld des Kulturellen

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

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

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

Hall wie auch Richard Johnson plädieren dafür, die kulturalistischen und die strukturalistischen Vorhaben zusammen zu denken, um auf diese Weise sowohl die verschiedenen kulturellen Praktiken als auch die sie konstituierenden gesellschaftlichen Verhältnisse im Kreislauf der Kultur, so eine Formulierung von Richard Johnson (vgl. Johnson 1999: insb. 147ff), denken zu können. Hall hat daher auch von einer *Unterbrechung* durch den Strukturalismus gesprochen, womit er ausdrückt, dass es ihm nicht um ein Nebeneinander der beiden Zugänge geht, sondern um eine reflexive Synthese. Davon ausgehend haben es sich einige Autoren und Autorinnen im Bereich der Medienforschung zur Aufgabe gemacht, die Produktion (Struktur) und die Konsumtion (Handlung) in ein aktives, reflexives Verhältnis zu setzen³⁰ – also eine Bestimmung des Verhältnisses von Aktivität und Struktur, wie ich es in der vorliegenden Arbeit aus einem geschlechterorientierten Blickwinkel untersuche.

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

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

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

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

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

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

Was bedeutet es überhaupt, zu sagen, das Fernsehen konstruiere Wirklichkeit? Aus einer semiologischen Perspektive meint Stefan Münker: »Die vom Fernsehen *generierte* Wirklichkeit allerdings ist nicht einfach identisch mit der im Fernsehen *dargestellten* Realität. Vielmehr gilt: Realitätskonstruktion *durch* das Medium Fernsehen ist ein Effekt des Umgangs *mit* dem Medium Fernsehen« (Münker 1999: 230, Herv. im Orig.). Fernsehen ist demnach eine soziale Praxis. »Es muß Ereignisse in Geschichten übersetzen – in Worte und Bilder« (Hall 1989a: 134). Folglich kann das, was im Fernsehen gezeigt wird, ›die Realität‹ nicht reflektieren. Das Fernsehen *repräsentiert* nach Hall Realität, kodiert in Botchaften und Bedeutungen. »In representation, constructionist argue³¹, we use signs, organized into languages of different kinds, to communicate meaningfully with others. Languages can use signs to symbolize, stand for or reference objects, people and events in the so-called ›real‹ world. But they can also reference imaginary things and fantasy worlds or abstract ideas which are not in any obvious sense part of our material world. There is no simple relationship of reflection, imitation or one-to-one correspondence between language and the real world. The world is not accurately or otherwise reflected in the mirror of language. Language does not work like a mirror. Meaning is produced within language, in

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

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

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

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

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

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

In *The Work of Représentation* benennt Hall neben einem semiologischen Ansatz auch eine diskursive Herangehensweise, mittels derer die mediale Bedeutungsproduktion und Wirklichkeitskonstruktion untersucht werden kann (vgl. Hall 1997: 30ff). Diskursive Verfahren konzentrieren sich vornehmlich auf die Frage, welche Artikulationen in welchem spezifischen gesellschaftlich-kulturellen Kontext vorgenommen werden, sie fragen nach den politischen und gesellschaftlichen Konsequenzen bestimmter Bedeutungszuschreibungen. Während die semiologische Analyse sich mit dem *Wie* der Bedeutungsproduktion beschäftigt, frage ein diskursanalytischer Zugang stärker nach den jeweiligen gesellschaftlichen Effekten: »In semiotics, you will recall the importance of signifier/signified, *langue/parole* and ›myth‹, and how the making of difference and binary oppositions are crucial for meaning. In the *discursive* approach, you will recall discursive formations, power/knowledge, the idea of a ›regime of truth‹, the way discourse also produces the subject and defines the *subjectpositions* from which knowledge proceeds and indeed, the return of questions about ›the subject‹ to the field of representation« (Hall 1997: 62, Herv. im Orig.). Der semiologische Ansatz frage nach der Poetik, der diskursanalytische Ansatz hingegen nach der Politik. Hall weist darauf hin, dass diese beiden Ansätze³⁴ in Medienstudien miteinander kombiniert werden können, aber auch oft unabhängig voneinander eingesetzt werden.

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

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

Brechung II: Feministische Filmtheorie und Cultural Studies

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Brechung III: Hegemonie und Widerstand

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

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

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

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

-
- 39 Über die historische, diskursive Verfasstheit schreibt Andrea Maihofer, die den Hegemoniebegriff auf die Geschlechterdifferenz angewandt hat: »Hegemonial ist ein Diskurs, wenn er innerhalb einer Gruppe, Klasse, Gesellschaft oder gar gesellschaftsübergreifend dominiert, indem er z.B. die herrschenden Normen, Werte und Verhaltensstandards einer Gesellschaft konstituiert. Das muß allerdings historisch und gesellschaftlich spezifiziert werden. [...] *Hegemonial* ist ein Diskurs darüber hinaus, weil in ihm das Denken, Fühlen und Handeln der Menschen normiert, zensiert und diszipliniert wird. Seine »Wirkungsweise« ist dabei jedoch nicht lediglich repressiv. Im Gegenteil, sie ist vor allem produktiv« (Maihofer 1995: 81 und 82, Herv. im Orig.).
- 40 Es lässt sich im Rahmen dieser kurzen Darstellung nicht vermeiden, hier ein etwas verkürztes Bild der jeweiligen Cultural-Studies-Diskurse zu entwerfen. Die unterschiedlichen Positionen werden im Laufe der Arbeit deutlicher herausgearbeitet.
- 41 Der publikumszentrierte Ansatz der Populärkulturfor schung wird insbesondere mit den Arbeiten von John Fiske in Beziehung gesetzt (z.B. Fiske 1987; Fiske 1989), einem der wohl bekanntesten und auch im bundesdeutschen Kontext stark rezipierten Vertreter dieser Strömung. Kritisiert wird der »übertriebene Populismus« (McGuigan 1992) dieser Forschungstradition vor allem in den Arbeiten von John Corner (vgl. Corner 1991), Tim McGuigan (vgl. McGuigan 1992) sowie in den Beiträgen des Sammelbandes von Marjorie Ferguson und Peter Golding (Ferguson/Golding 1997). Eine deutschsprachige Einführung in die sogenannte »Revisionismus-Debatte« liefert Hepp 1999: 139ff. Eine gute Kritik findet sich bei Gray 2001; Ang 2003: 92ff.

Widerständigkeit alltäglicher Kulturen (auf der Text- wie Rezeptionsseite) zu sprechen und zu schreiben. In diesem Zusammenhang wird immer wieder auf die Arbeiten John Fiskes verwiesen. Fiske hat vor allem die Frage nach der Wechselbeziehung von Vergnügen und Bedeutung gestellt, wobei sich sein Blick auf kulturelle Praktiken wie lustvolles Shoppen, Videospiele, das Strandleben oder das Fernsehen richtet. Der Gedanke der Offenheit medialer Texte, den Fiske entwirft und den ich noch ausführlicher betrachten werde, und die Frage nach der Politik des Vergnügens⁴² wurden international breit aufgenommen.

Diese Sichtweise wurde in verschiedenen Ausformungen grundlegend für einen immer größer werdenden Strang der Cultural Studies; insbesondere in den USA. Aufgrund dieser Entwicklung, weg von den ideologischen und hegemonialen Strukturen hin zur Subversivität und Widerständigkeit⁴³ der Kulturprodukte und der Betonung der Aktivität der Rezipierenden, wurde das Verständnis von medialen Prozessen und Praktiken in einigen Modifikationen der Cultural Studies in die entgegengesetzte Richtung erneut eingeeengt. Die Kritik betrifft die Frage der Einflussmächtigkeit des medialen Textes und damit zusammenhängend die Möglichkeiten der Handlungsfähigkeit und das Vergnügen des Publikums.⁴⁴ In der Konsequenz geht es um die Spaltung zwischen einer Forschungstradition, welche sich mit den hegemonialen Stabilisierungsmechanismen medialer Repräsentationen beschäftigt und einer Forschungstradition, welche die widerständigen kulturellen Praktiken und die Einbindung medialer Produkte und Praktiken in den Alltag fokussiert. In mitunter polemischer Weise wurde – etwa von kommunikationswis-

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

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

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

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

Die Probleme einer Ausrichtung auf Textualität, Publikum und Rezeption sind auch »reflexiver« debattiert worden, sowohl in Teilen der kommunikationswissenschaftlichen Forschung als auch selbstreflexiv innerhalb der Cultural Studies (vgl. z.B. Kellner 1999; Ang 1999a; Morris 2003). So betont Lawrence Grossberg, »Cultural Studies weigern sich zwar anzunehmen, daß Menschen kulturell Betrogene⁴⁵ seien, und sie dementsprechend zu behandeln, dennoch nehmen sie nicht an, daß diese immer alles unter Kontrolle haben, immer Widerstand leisten, aufmerksam sind und in vollster Kenntnis des Kontexts handeln« (Grossberg 2000: 277).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Einsicht in die ›Aktivität von Geschlecht‹

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

Mit dem prozessualen Geschlechterbegriff wurde der Gedanke theoretisiert, dass, und wie, Frauen und Männer daran beteiligt sind, die Geschlechterdifferenz und -hierarchie auch selbst herzustellen und aufrechtzuerhalten. Damit ist angesprochen, dass Gender nicht etwas ist, das wir von Natur aus *haben*, sondern etwas, das wir *tun* (vgl. u.a. Gildemeister/Wetterer 1992). Es wird danach gefragt, »wie die Zweigeschlechtlichkeit hergestellt [...], statt von der Natur bereitgestellt wird« (Gildemeister/Wetterer 1992: 202). In diesem Zusammenhang wurde auf historische und empirische Arbeiten zurückgegriffen, die die Natürlichkeit und Universalität der Geschlechtsidentität wie auch der Geschlechterkörper bezweifeln und ihre Konstruiertheit aufzeigen (u.a. Schiebinger 1995: 168ff). Mit den stärker philosophisch ausgerichteten Arbeiten von Judith Butler zur Performativität⁴⁸ von Geschlecht wurde der Gedanke der Prozesshaftigkeit der Geschlechtsidentität weiter ausgebaut und deren Konstruktionsmechanismen theoretisiert. Die Psychoanalyse Freuds und Lacans, Annahmen Foucaults, Lévi-Strauss', Simone de Beauvoires und anderen bilden den Ausgangspunkt von Butlers Überlegungen, mit denen sie erklärt, die Geschlechteridentität sei ein wiederholendes Zitieren, ein Re-Inszenieren von Konventionen und Normen⁴⁹ sowie ihrer ›konstituti-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Methodische Herangehensweise

Situiertes Wissen – verkörpertes Wissen

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

Einen entscheidenden Schritt zur Radikalisierung der Frage nach der Standortabhängigkeit der wissenschaftlichen Praxis kommt darum auch aus der feministischen Forschung, aber auch die britischen und schließlich die US-amerikanischen Cultural Studies haben sich für die (Selbst-)Reflexion über die Standortgebundenheit des Wissens und des Fragens geöffnet. In Frage gestellt wird insbesondere die Vorstellung eines universalen Wissens wie auch die Rationalität der Forschenden⁵³ selbst. So wird dem vermeintlichen Anspruch einer neutralen, interesselosen und wertefreien Wissenschaft entgegengetreten. Nach Foucault, der das Wechselspiel von Macht und Wissen beschreibt, ist ein (wissenschaftlicher) Diskurs »nicht bloß das, was die Kämpfe oder die Systeme der Beherrschung in Sprache übersetzt: er ist dasjenige, worum und womit man kämpft; er ist die Macht, deren man sich zu bemächtigen sucht« (Foucault 2000a: 11). Insofern üben wissenschaftliche Diskurse Macht aus; wobei die Macht *über* die Diskurse unterschiedlich verteilt ist. Es

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die symptomatische Lektüre

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zum Material

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

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

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

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

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

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

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

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