

Was verdeckt an Schließungen (wieder-)eingeführt wird

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

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

Narrative Schließungen

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

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

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

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

Genre und Geschlechterdifferenz

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bezogen auf die LINDENSTRASSE hat Lothar Mikos darauf aufmerksam gemacht, die Figur der »klatschstüchtigen Hausmeisterin« Else Kling (Annemarie Wendl) stehe in der Serie für die Kontinuität der Erzählung. Diese übermäßig neugierige und »geschwätzige« Figur³⁴ dient laut Mikos als Informationsverteilerin im Seriengeschehen: Meistens im Hausflur redet sie über aktuelle Geschehnisse und Charaktereigenschaften von Figuren in der Gemeinschaft der Lindenstraße Nr. 3, sie erinnert an vergangene Ereignisse und ehemalige Bewohnerinnen und Bewohner und liefert in ihren Gesprächen rückblickende biographische Exkurse über die Nachbarn und Nachbarinnen. »Sie ist das bindende Glied, das die Gemeinschaft als soziale Gruppe konstituiert. [...] Sie bindet [...] die Zuschauer in diese Sozialgemeinschaft ein als vermittelnde Instanz zwischen der fiktionalen Welt der *Lindenstraße* und der Lebenswelt der Zuschauer« (Mikos 1995a: 87). Somit bestimmt Mikos die Figur der Else

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Durchquerungen

Wenn wir verstehen wollen, wie ein televisueller Text die Zuschauenden aktiviert und zugleich positioniert, dann müssen wir den forschenden Blick auch auf die Erzählstrukturen und die Dramaturgie der LINDENSTRASSE lenken, wie Lothar Mikos ganz zu Recht anmerkt (vgl. Mikos 1995a: 74). Als wichtige Erzählmuster der LINDENSTRASSE benennt Mikos neben dem Aspekt der Intimität auch die Darstellung aus der persönlichen Sicht der Betroffenen (vor allem über Dialoge), die Dramatisierung der Handlung, die Serialität, die Emotionalisierung und die Konstruktion von scheinbar realistischen Charakteren und Handlungen (vgl. Mikos 1994a: 143ff; Mikos 1995a: 74ff; aber auch Frey-Vor 1996: 178ff). Ich habe bereits angesprochen, dass diesem Schein vor Realität, den das Genre der alltagsnahen Serie konstruiert, eine wichtige Rolle bei der Einbindung der Rezipierenden in das Seriengeschehen zukommt. In diesem Zusammenhang verweist Mikos auf die emotionalisierende und adressierende Funktion der Groß- und Nahaufnahmen, die in der LINDENSTRASSE häufig eingesetzt werden (vgl. Mikos 1994a: 151f; Mikos 1995a: 78). Die Großaufnahmen sollen den Zuschauenden vor allem einen Einblick in das Innenleben der Figuren gewähren, wodurch ein enger gefühlsmäßiger Kontakt zwischen den Figuren im Fernsehen und den Zuschauenden vor dem Fernseher gestiftet werden soll. Mimik und Gestik der Figuren in den Nah- und Großaufnahmen³⁸ fördert die Subjektivierung der Seherfahrung (vgl. Mikos 1994a: 153). Man scheint die Personen auf dem Bildschirm zu kennen, verbunden mit den dazugehörigen Gefühlen von Sympathie, Ablehnung etc. So können emotionale Bindungen zu den Figuren entstehen, wobei Einblicke in deren Gedanken, Emotionen und Gefühle von entscheidender Bedeutung für die Konstruktion von Nähe, Emotionalität und Intimität sind.³⁹

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

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

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

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

Während bei Mikos und Frey-Vor der Fokus auf den Erzählstrategien liegt und weitere ›fernsehsprachliche‹ Mittel nur vereinzelt thematisiert werden, interessiert sich Joan Kristin Bleicher für das Ineinandergreifen von narrativen, auditiven und visuellen Inszenierungsstrategien. Sie zeigt, wie in der LINDENSTRASSE das *alltagsnahe* Schauspielen mit Inhalten und Handlungen aber auch mit Elementen der Dramaturgie, der Kameraarbeit und der Montage verknüpft ist (vgl. Bleicher 1999b). »Alltagsnähe ist nicht nur in den Bereichen Konzept und Dramaturgie, sondern auf allen Vermittlungsebenen der Serie bis hin zur Requisite anzufinden. Erst dieses Zusammenspiel ermöglicht den geschlossenen Gesamteindruck« (Bleicher 1999b: 225). Anhand verschiedener Beispiele verdeutlicht sie, wie der alltagsnahe Realismus durch die Art und Weise des Schauspiels, die Handlungen, Themen und Figuren aber eben auch die Nah- und Großaufnahmen, Requisiten, Musik, Kamerafahrten, Kostüme, Licht, Schatten, Farben, Gestik und Mimik hergestellt wird. Erst das Zusammenspiel verschiedener Elemente verortet die Zuschauenden im Prozess der Erzählung und produziert eine Vorstellung gegenüber dem Gezeigten. Solche unterschiedlichen Darstellungskonventionen, wie sie Bleicher aufgreift, werden in der Forschung zur LINDENSTRASSE, abgesehen von wenigen Ausnahmen⁴⁰, bezogen auf die Frage der Bedeutungsproduktion meist vernachlässigt.

Nach meinem Dafürhalten kann die Serienforschung bezogen auf diese Problemforschung auch von Teilen der Reality-TV-Forschung⁴¹ profitieren, und umgekehrt. Ich denke, das Genre der Langzeitfamilienserie ist mit dem Reality TV eng verknüpft, so dass sich auch die Erzählmuster und Darstellungskonventionen mitunter (an)gleichen. Damit ist nicht gemeint, eine Doku Soap arbeite mit den gleichen narrativen und visuellen Strategien wie die LINDENSTRASSE. Wie Elisabeth Klaus und Stefanie Lücke zeigen, greift das Reality-TV auf bekannte Elemente aus Serien zurück (vgl. Klaus/Lücke 2001). Wie in Dauerserien werden im Reality-TV zum Beispiel Themen medial aufbereitet, die lange Zeit dem privaten Bereich zugeordnet wurden. Neben Gewalt in der Familie oder privaten Beziehungen auch der Bereich der Sexualität, dessen immer

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sehen und Sichtbarkeit

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

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



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

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

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

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

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



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

Von wenigen personellen Ausnahmen abgesehen, bleibt ein großer Teil der deutschsprachigen Fernsehforschung (zur LINDENSTRASSE) gegenüber Fragen nach Visualität⁴³ sowie Sehen und Sichtbarkeit seltsam verschlossen. Mit der von mir vorgeschlagenen Perspektive auf das Ineinandergreifen von Aktivität und Struktur möchte ich den Blick auch darauf richten, wie das Fernsehen zu sehen gibt, denn »[j]ede Art des Zu-Sehen-Gebens⁴⁴ ist auch Deutung, Konstruktion von Bedeutung, zu welcher nicht zuletzt auch der Ort der Präsentation beiträgt« (Schade/Wenk 1995: 343). Für die Bedeutung der Fernsbildästhetik stellen die Ausführungen von John Ellis – erstmals 1982 erschienen – noch immer einen wichtigen Bezugspunkt dar (vgl. Ellis 2002: 58ff). Sein Interesse gilt den spezifischen Darstellungsformen und -weisen des Fernsehens und ihren Effekten auf die Zuschauenden beziehungsweise auf das Zuschauen. Grundlegend für das Fernsehen sei zunächst, so Ellis, dass das Filmbild wesentlich kleiner als das Kinobild sei und das Medium zudem im häuslichen Rahmen rezipiert würde. »Das Regime des Sehens unterscheidet sich daher grundlegend vom Film: Die Konzentration des Zuschauers wird vom Fernsehen nicht im selben Maß gefördert. Den Zuschauer umgibt keine Dunkelheit, es gibt keine Anonymität unter den Zuschauern, kein großes Bild, keine Unbeweglichkeit des Zuschauers, keine gebannte Aufmerksamkeit. Fernsehen ist gewöhnlich nicht die einzige Sache, die sich gerade abspielt, manchmal noch nicht einmal die wichtigste. Man behandelt Fernsehen eher beiläufig als konzentriert. Es ist mehr so etwas wie die letzte Zuflucht (>Was gibt es denn heute Abend noch im Fernsehen<) als ein besonderes Ereignis. Es erhält vom Betrachter ein geringeres Maß anhaltender Konzentration, aber dafür eine viel ausgedehntere Phase des Zuschauens und eine viel häufigere Nutzung als das Kino« (Ellis 2002: 59).⁴⁵

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

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

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

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

im Fernsehen sehen. Es vermittelt den Zuschauenden so einen bestimmten Eindruck von Nähe zu den dargestellten Ereignissen; – ein ›Hier und Jetzt‹ der Darstellung. Die ununterbrochene Präsenz (auch das bundesdeutsche TV ist seit Ende der 1980er Jahre rund um die Uhr auf Sendung), erzeuge ein Gefühl ständiger Gegenwärtigkeit⁴⁶. Die US-amerikanische Serie 24, die in der BRD erstmals 2003 ausgestrahlt wurde, hat den Gegenwärtigkeitscharakter von Serien sozusagen überboten. Sie läuft in sogenannter ›Echtzeit‹. Das heißt, die erzählte Zeit ist identisch mit der Erzählzeit. 60 Minuten im Leben der Figuren in der Serie sind somit auch 60 Minuten der Zeit, die die Zuschauenden vor dem Fernsehgerät verbringen. Die LINDENSTRASSE hat diese Erzählweise in einer Folge aufgegriffen, noch bevor 24 im deutschsprachigen Raum ausgestrahlt wurde.⁴⁷ Es ist gerade so, als würde man den ›Lindensträflern‹ live zusehen.

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

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

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

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

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

Obwohl Weber sich mehr auf ganz bestimmte Sendeformen bezieht, nämlich auf solche, die Ereignisse dokumentarisch übertragen,⁴⁸ lassen sich daraus Konsequenzen für die Beschaffenheit der Medialität des Fernsehens ableiten. Gewendet mit Marshall McLuhans bekannter Behauptung »Das Medium ist die Botschaft« hieße dies, die Botschaft des Fernsehens ist es, uns bestimmte Dinge »nahe zu bringen«. Diese Intimität und Nähe der Medialität des Fernsehens wiederum hat Konsequenzen darauf, wie wir etwa eine Serie sehen: Aus der Ferne schauen wir in die Nähe, ganz nah betrachten wir die alltäglichen Verhaltensweisen unserer imaginären Nachbarn und Nachbarinnen. Diese mediale Raum- und Zeitwahrnehmung, die das televisuelle Sehen erzeugt, hat Susan Sontag in einem anderen Zusammenhang⁴⁹ als Tele-Intimität bezeichnet, das Anwesend-sein und zugleich Abwesend-sein auf dem jeweiligen Schauplatz (vgl. Sontag 2003).

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

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

49 Sontag spricht vom Anwesend-Sein auf dem »Schlachtfeld«.

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

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

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

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

Zum Ineinandergreifen von öffnenden und schließenden Kräften

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