

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

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

Von deterministischen Setzungen und »produzierenden Subjekten«

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

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

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

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

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

Der zweite Komplex, der Fernsehserien öffne und verschiedene Lesarten ermögliche, bezieht sich auf inhaltliche Merkmale (vgl. Jurga 1999a: 159ff; Jurga 1995b: 57ff). Die LINDENSTRASSE verfüge über eine *Vielfalt* des Dargestellten und Darstellbaren, weshalb Jurga auch von einer qualitativen und quantitativen »Pluralisierung der narrativen Welt« (Jurga 1999a: 159) spricht: Eine Vielfalt an *Figuren, Themen, Handlungen und Bewertungen*, die eine Interpretationsvariabilität erzeugen. Im Gegensatz zu Mehrteilern und Reihen⁷ verfüge eine Dauerserie wie die LINDENSTRASSE über eine Figurenvielfalt. Mit ihren durchschnittlich 35 Stammfiguren⁸ (vgl. Jurga 1999a: 159ff; Jurga 1996: 172f) bietet die LINDENSTRASSE eine Fülle an Charakteren an, mit denen sich das Publikum identifizieren kann. Zudem könne in der Serie nahezu jedes Thema aufgegriffen werden, aus der Vielfalt könnten sich die Rezipierenden aussuchen, was sie interessiere. Außerdem entstünden in diesem Zusammenhang textuelle Lücken, da »die Probleme und Konflikte der Serienpersonen, die im Text thematisiert werden, zunächst nicht gelöst werden und entstehende Fragen unbeantwortet bleiben« (Jurga 1999a: 163). Die »Bewertungsvielfalt« des Dargestellten »durch ideologisch diametral entgegengesetzte Individuen« (Jurga 1999a: 190) öffne den TV-Text für unterschiedliche Deutungen: »Die Serie ist insofern »offen«, als sie den Zuschauern keine einfache verbindliche Wertung vorschreibt, sondern ihnen die Möglichkeit gibt, einen Sachverhalt von verschiedenen Positionen und Blickwinkeln aus zu betrachten« (Jurga 1999a: 172).⁹ Schließ-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Diese Form der Aktivität kann auch von den Studien nicht erfasst werden, die von einer klassischen Manipulationstheorie bezogen auf Fragen der Wirklichkeitskonstruktion ausgehen. Gemeint sind damit die-ologieorientierte Fernsehanalysen, die sich mit der Frage nach dem Verhältnis von Fiktionalität und Realität beschäftigen (vgl. z.B. Lübbecke 1996; Moritz 1995; Moritz 1996a; Moritz 1996b; Moritz 1996c; Moritz 2002¹⁵). Sie fordern keine realistischeren Darstellungen, sondern gehen davon aus, die Serie verändere die Wirklichkeitserfahrungen der Zuschauenden. Hier wird das Publikum also durchaus »mitgedacht«, allerdings scheinen sie machtlos zu sein. Dies liest sich etwa so: »Im Kontext »wohlthuender« Unterhaltung kann der Zuschauer Bier trinkend und Salzstangen lutschend die feilgebotene Betroffenheit [die in der LINDENSTRASSE inszeniert wird, T.M.] spielend konsumieren. Er lernt das Leben, so, wie es ist, lieben – zum Beispiel als amüsante Form von Kommunikationskonflikten. Dieser Mechanismus bedingt eine Desensibilisierung, die die Menschen gegenüber realen Leiden kalt macht« (Moritz 1996a: 206; siehe auch Moritz 1996b: 24). Die Zuschauenden scheinen nicht in der Lage zu sein, Bedeutungen zu schaffen.

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

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

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

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

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

Öffnende Kräfte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Schließende Kräfte

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

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

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

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

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

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