

liche Vorstellungen über die Offenheit oder Geschlossenheit kultureller Bedeutungspraktiken zugrunde. Anknüpfend an die Diskussionen über textuelle Offenheit werde ich neben den Stärken des Modells hinsichtlich der Überwindung klassischer Kommunikationsmodelle auch einige Probleme seiner aktuellen Auslegung anhand der Literatur zur LINDENSTRASSE erörtern. Zuvor werde ich einige grundlegende Konzepte textueller Offenheit skizzieren. Anschließend mache ich mir Ansätze zunutze, die, anknüpfend an Hegemonietheorien, die Bedeutungsangebote des Fernsehens als umkämpft (als ›Kampf um Bedeutungen‹) konzipieren. Kritisch erweitern werde ich diese Sichtweise, indem ich Geschlechtertheorien aufgreife. Gefragt wird nach den spezifischen Darstellungskonventionen und Erzählstrategien des Fernsehens, mit denen televisuelle Repräsentationen an der Hervorbringung (und Anfechtung) von Hierarchisierungen und Normierungen/Normalisierungen beteiligt sind. Mein Blick richtet sich dabei einerseits auf die narrative Variationskraft des Fernsehens, andererseits auf visuelle Strategien. Die Ausführungen sollen Überlegungen dazu liefern, wie man die komplexen hegemonialen Zusammenhänge, die in Texten arbeiten, präziser fassen kann. Die mediale Bedeutungsproduktion mit ihren Grenzziehungen und Brüchen werde ich abschließend anhand der lesbischen Figuren der LINDENSTRASSE exemplarisch analysieren – mit Bezug auf ihre hegemonialen gesellschaftlichen Effekte.

Konzepte textueller Offenheit

Der Theoriebildung zur Offenheit von *Medienprodukten* ging eine literatur- und kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung voraus. In der Literaturwissenschaft, Semiotik und Rezeptionsästhetik wird die offene Form von Texten bereits in den 1960er Jahren betont. Erwähnt sei hier etwa Roland Barthes Unterscheidung in ›lesbare Texte‹ und ›schreibbare Texte‹ (vgl. Barthes 1987), Wolfgang Klotzs Merkmale der geschlossenen und offenen Form des Dramas (vgl. Klotz 1969) und Wolfgang Isters Konzept des ›impliziten Lesers‹ (vgl. Iser 1972).¹ Bevor ich auf die Debatte um die Offenheit der LINDENSTRASSE eingehe, möchte ich zunächst cursorisch drei semiologisch orientierte Theorien vorstellen, die sich mit der Offenheit televisueller Texte beschäftigen. Damit möchte ich nicht nur zu einem besseren Verständnis der Frage der Bedeutungs-

1 Martin Jurga hat die Parallelen zwischen semiotischen, hermeneutischen und poststrukturalistischen Ansätzen textueller Offenheit mit der Offenheit populärer Texte (beispielhaft anhand der LINDENSTRASSE) ausführlich beschrieben (vgl. Jurga 1999a: 121ff; Jurga 1999b; auch Holly 1995: 118f).

produktion beitragen, sondern auch zeigen, wie sich in der akademischen Forschung die Grenzziehungen zwischen medialen Alltagskulturen einerseits und der so genannten ›Hochkultur‹ andererseits verändert haben.

Das offene Kunstwerk (Umberto Eco)

1962 erschien erstmals *Das offene Kunstwerk*, in dem sich Umberto Eco mit dem Problem der Interpretation beschäftigt. Beim offenen Kunstwerk – er nennt etwa James Joyes ULYSSES, Stockhausens KLAVIERSTÜCK XI oder Skulpturen von Gabo – sei der/die Lesende »am Machen des Werkes beteiligt« (Eco 1977a: 41, Herv. T.M.). Seine These ist, dass sich die Texte und die Lesenden gegenseitig hervorbringen. Eco definiert die Offenheit von Texten als »ihre Fähigkeit, auf verschiedene Arten verstanden zu werden und unterschiedliche und komplementäre Lösungen anzuregen« (Eco 1977a: 201). Das offene Kunstwerk sei mit Leerstellen durchsetzt, die der Lesende aktualisieren müsse. Die eingebauten Leerstellen fordern die Lesenden heraus, die Zwischenräume des offenen Kunstwerks sinnvoll zu ergänzen. Die Kategorie des offenen Kunstwerks berücksichtigt die Rolle des/der Lesenden im Lektüreprozess, wie es für poststrukturalistisches Denken kennzeichnend ist. Ecos offenes Kunstwerk bezeichnet ein spezifisches Leser-Text-Verhältnis, es gibt die »Struktur einer Rezeptionsbeziehung« (Eco 1977a: 15) wieder. Wenn Eco dagegen von Geschlossenheit spricht, dann meint er, dass »der Künstler eine in sich geschlossene Form [produziert] und möchte, daß diese Form, so wie er sie hervorgebracht hat, verstanden und genossen werde« (Eco 1977a: 30).

Die Lesenden haben durchaus Freiheiten in der Interpretation, jedoch sind diese Freiheiten auch bei einem offenen Text durch dessen Strukturen eingeschränkt: »Man kann den Text nicht benutzen, wie man will, sondern nur so, wie der Text von einem genutzt zu werden gewillt ist. Ein offener Text, so ›offen‹ er auch ist, kann nicht jede mögliche Interpretation gewähren. Ein offener Text umreißt ein ›geschlossenes‹ Projekt seines Modell-Lesers als einer Komponente seiner strukturellen Strategie« (Eco 1989: 200). Neben der Kommunikationssituation und den strukturellen Strategien des Textes wird die Auswahl der Codes von den »ideologischen Voraussetzungen des Empfängers beeinflusst« (Eco 1977c: 54). Eco berücksichtigt demnach neben den textuellen Strategien, mit denen der Text den Leser ›vorsieht‹, auch die Lesenden als aktives Prinzip der Interpretation.

Eco beschäftigt sich aber nicht nur mit Kunstwerken. Er hat sich bereits früh in seinen Arbeiten mit verschiedenen medialen Repräsentationen auseinander gesetzt. Bereits in *Das offene Kunstwerk* interessierte er

sich für die Ästhetik des Fernsehens, indem er die spezifische narrative Struktur der Live-Sendung analysiert² (Eco 1977a: 186ff). Entgegen der offenen Form moderner Kunstwerke beschreibt er bestimmte mediale Texte allerdings als geschlossene Formen (vgl. auch Eco 1977b; Eco 1989: 198f). Zu den geschlossenen Texten zählt er etwa Ian Flemings JAMES BOND Romane, die er als ideologisch in sich geschlossene fiktionale Welt interpretiert (vgl. Eco 1977b). Aber Eco betont, dass die Bedeutungsproduktion nicht mit der Intention der Textproduzierenden gleichgesetzt werden kann. Damit unterscheidet er zwischen der Autorintention, der Textintention und der Intention der Lesenden. In seinem publizierten Vortrag *Für eine semiologische Guerilla* spricht er 1967 in New York über das Text-Lesende Verhältnis der medialen Alltagskulturen: »Es genügt aber auch, sich einmal vorzustellen, was hier in den Vereinigten Staaten geschehen wäre, wenn damals, als das Magazin *Eros* jene berühmten Fotos brachte, auf denen man eine weiße Frau und einen farbigen Mann, beide nackt, im Kuß vereint sah, eine große TV-Gesellschaft dieselben Fotos landesweit ausgestrahlt hätte [...]. Ein kalifornischer Hippie oder ein »Radikaler« des Village hätten darin die Verheißung einer neuen Gemeinschaft gesehen, ein Mitglied des Ku-Klux-Klan das Schreckensbild übelster Vergewaltigung. Die Welt der Massenkommunikation ist voll von solchen gegensätzlichen Interpretationen, ich würde geradezu sagen, die Interpretationsvariabilität ist das Grundgesetz der Massenkommunikation« (Eco 1987a: 152).

In dieser Zitatpassage wird deutlich, dass Offenheit auch bei »geschlossenen« Texten auf der Rezeptionsseite von den Lesenden hergestellt werden kann. Den Lesenden steht also eine gewisse Freiheit offen, anders zu lesen, wobei hier die Leseweise außer von der Rezeptionssituation auch von den ideologischen Voraussetzungen der Lesenden beeinflusst ist (vgl. auch Eco 1977a: 54). Eco meint daher, »die Botschaft ist vom Code abhängig« (Eco 1987a: 153).

Enkodieren, Dekodieren (Stuart Hall)

In teilweiser Abweichung zu dieser Position wird in der Medienforschung der Cultural Studies auch die Offenheit von »populären« Texten betont. Insbesondere Stuart Halls encoding/decoding-Modell wurde zum Ausgangspunkt für die Vorstellung von televisuellen Texten als offene Textsorte (vgl. Hall 1999a). Polysemie von televisuellen Texten, also deren Mehrdeutigkeit, ist bei Hall nicht nur auf der Rezeptionsseite ange-

2 Er betont insbesondere die Montage und damit zusammenhängend das »Zusammenfallen von realer Zeit und Zeit der Fernsehdarstellung« (Eco 1977a: 189).

legt, sondern auch auf der Textseite. Halls Modell ist eher eine politische und theoretische Intervention in die gängigen Kommunikationsmodelle der 1970er Jahre mit ihren Implikationen denn eine programmatische Beschreibung des Prozesses der Massenkommunikation (vgl. Gray 2001: 78ff; Hepp 1998: 118). Er wendet sich gegen das lineare ›Sender-Botschaft-Empfänger‹ Modell wie gegen den Uses-and-Gratifications Ansatz, der sich nur auf *individuelle* Gratifikationen eines isolierten Individuums konzentriert. Halls Aufsatz ist in der angloamerikanischen und bundesdeutschen Medienforschung viel rezipiert, er wurde richtungswiesend für die Entwicklungen der Cultural Studies. Das encoding/decoding-Modell fand darüber hinaus Eingang in die Publizistik-, Kultur- und Kommunikationswissenschaften. Ich möchte hier keine weitere Interpretation des Modells hinzufügen,³ sondern lediglich einige Punkte kurz herausstellen, die für die Entwicklung der Produkt- und Rezeptionsforschung (auch zur LINDENSTRASSE) bedeutend sind.

Halls grundlegende These ist: Von der Art und Weise, wie Fernsehproduzierende ein Medienprodukt kodieren, kann noch nicht einfach darauf geschlossen werden, wie es von den Konsumenten und Konsumentinnen dekodiert wird. Von strukturalistischen und semiologischen Überlegungen inspiriert, meint Hall, televisuelle Zeichen verfügen über keine feststehenden Bedeutungen. Um dies zu verdeutlichen, unterscheidet er in Anlehnung an Roland Barthes zwischen den denotativen und den konnotativen Potenzialen eines Zeichens. Die konnotative Ebene sei der entscheidende »Punkt, an dem sich *bereits kodierte* Zeichen mit den tiefen semantischen Codes einer Kultur kreuzen und zusätzliche, aktivere ideologische Dimensionen annehmen« (Hall 1999a: 102, Herv. im Orig.). Und weiter: »Die sogenannte denotative *Ebene* des televisuellen Zeichens wird von bestimmten, äußerst komplexen (jedoch eingeschränkten oder ›geschlossenen‹) Codes fixiert. Seine konnotative *Ebene* hingegen, obwohl auch begrenzt, ist offeneren, aktiveren *Umwandlungsprozessen* unterworfen, die seine polysemen Werte ausschöpfen. Jedes dieser bereits so konstituierten Zeichen läßt sich potentiell in mehr als eine konnotative Konfiguration transformieren« (Hall 1999a: 103, Herv. im Orig.). D.h., televisuelle Zeichen sind eingeschränkt polysem, was wiederum verschiedene interpretative Strategien der Rezipierenden ermöglicht.

Da es für Hall »keine zwangsläufige Korrespondenz zwischen Kodieren und Dekodieren gibt« (Hall 1999a: 106), identifiziert er drei hypothetische Lesepositionen (oder Dekodierungs-Positionen):

3 Für eine gute Auseinandersetzungen mit dem encoding/decoding-Modell mit weiterführenden Fragen vgl. insb. Gray 2001.

- 1) Die *dominante Lesart* (preferred readings) ist dann gegeben, wenn die Rezipierenden die dominanten hegemonialen Bedeutungen des Textes übernehmen.
- 2) Die *ausgehandelte Lesart* (negotiated readings) ist eine widersprüchliche Position, sie ist eine Mischung aus dominanten und oppositionellen Elementen.
- 3) Mit der *oppositionellen Lesart* (oppositional readings) entlarven die Rezipierenden die dominanten Bedeutungen als ideologisch (vgl. Hall 1999a: 107ff).

Hall betont also, Medientexte würden immer schon bestimmte dominante Bedeutungen vorgeben und nahe legen, diese aber niemals determinieren oder den Lesenden in irgendeiner Form »aufzwingen«. Selbstverständlich blieb das encoding/decoding-Modell nicht ohne Kritik: Problematisiert wird insbesondere, dass nicht nur Erfahrungen der Klassenzugehörigkeit für die Bedeutungsproduktion relevant seien, wie Hall dies ausführt, sondern auch Kategorien wie Geschlecht, Alter, Bildung oder Ethnizität (vgl. z.B. Fiske 2001a). Von anderen wurde Halls Einteilung in eine Lesarten-Trichotomie als zu starr angesehen, weitere mögliche Lesarten wurden identifiziert (vgl. z.B. Morley 1986; Newcomb/Hirsch 1992: 102). Jedoch ist die Annahme, dass Medientexte unterschiedlich interpretiert und gelesen werden, mittlerweile in weiten Teilen der Medienforschung unbestritten. Das Modell von Hall wurde in der Rezeptionsforschung wie in Textanalysen nutzbar gemacht.

Der produzierbare Text (John Fiske)

Während Hall sich in seinen weiteren Arbeiten zum Fernsehen insbesondere auf die einschränkenden medialen Strategien konzentrierte, mit denen die Texte eine dominante Lesart konstruieren (z.B. Hall 1989a; Hall 1989b), hat insbesondere John Fiske anlehnend an das encoding/decoding-Modell die Vorstellung der textuellen Offenheit weiter ausgeführt und konzeptionalisiert. Anders als etwa Umberto Eco, der wie gezeigt davon ausgeht, die Interpretation laufe innerhalb eines vom medialen Text vorgegebenen Rahmens ab, geht John Fiske von einer vergleichsweise freien Zirkulation von Bedeutungen und Vergnügen aus. Er meint, Bedeutungen seien einem Text nicht inhärent, sondern werden erst in und durch kulturelle Praktiken produziert. »Popular culture is always in process; its meanings can never be identified in a text, for texts are activated, or made meaningful, only in social relations and in intertextual relations. This activation of meaning potential of a text can occur only in the social and cultural relationships into which it enters. The social relationships of

texts occur at their moment of reading as they are inserted into the everyday lives of the readers« (Fiske 1989: 3). Grundlegend für diese Annahme ist seine Auseinandersetzung mit der Polysemie von Texten, wobei er eng an das encoding/decoding-Modell von Hall anknüpft. Fiske, der sich dafür interessiert, wie »populäre« Texte Bedeutungen produzieren, sucht nicht nach den dominanten Bedeutungen eines Textes. Vielmehr interessiert er sich für die Strukturen, die bestimmte Bedeutungen präferieren und andere marginalisieren. Zeitschriften, Fernsehserien oder Filme seien mehr oder weniger offene Textsorten. »Alle Texte sind polysemantisch«, schreibt Fiske, »für die Textualität des Fernsehens aber ist diese Polysemie absolut zentral« (Fiske 1999b: 237). Um die Offenheit von televisuellen Texten nachzuweisen, identifiziert er verschiedene Merkmale, die Leerstellen produzieren. Einige dieser Merkmale sind die Segmentierung des TV-Textes, der semiotische Exzess⁴ oder die Ironie (vgl. Fiske 1987: 85ff).

Für ein theoretisches Verständnis der Merkmale televisueller Texte führt der Autor den »producerly text« als Konzept textueller Offenheit in die Diskussion ein. Den Begriff entwickelt er unter Bezugnahme auf Roland Barthes Unterscheidung in schreibbare Texte und lesbare Texte.⁵ Während Barthes sich mit literarischen Texten auseinander setzt, liegt Fiskes Augenmerk auf den »populären« Texten. »Die Kategorie *produzierbar* ist notwendig, um den populären, schreibbaren Text zu beschreiben« (Fiske 1999a: 67) Und dieser produzierbare Text verbindet Merkmale und Lektürepraktiken der schreibbaren Texte und der lesbaren Texte. Produzierbar ist »ein Text, der trotz seiner schreibbaren Tendenz nicht notwendigerweise schwer zu lesen ist, der den Leser nicht herausfordert, aktiv Bedeutung zu konstituieren, der den Leser nicht durch seine gravierende Differenz sowohl zu anderen Texten als auch zu dem gewohnten Alltag in Verlegenheit bringt. [...] Er beinhaltet – während er versucht, diese zu unterdrücken – Stimmen, die denjenigen, die er favorisiert – widersprechen. Er hat lose Enden, die sich seiner Kontrolle entziehen, sein Bedeutungspotenzial übertrifft seine eigene Fähigkeit, dieses

4 Mit »Exzess« meint Fiske sowohl Übertreibungen, wie sie sich häufig in den Medien finden, als auch den semiotischen Überschuss, einen Überschuss an Bedeutungen.

5 Für Barthes ist der lesbare Text das, was lediglich gelesen werden kann, ein geschlossenes Produkt und keine Produktion (vgl. Barthes 1987: 8f). Der schreibbare Text dagegen mache »aus dem Leser nicht mehr einen Konsumenten, sondern einen Textproduzenten« (Barthes 1987: 8). »Der schreibbare Text, das sind *wir beim Schreiben*« (Barthes 1987: 9, Herv. im Orig.). Das Schreibbare sei gekennzeichnet durch »die Pluralität der Zugänge, die Offenheit des Textgewebes, die Unendlichkeit der Sprachen« (Barthes 1987: 9).

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).