media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V. (Hg.)

montage AV: Popkultur / John Fiske

1993

https://doi.org/10.25969/mediarep/31

Veröffentlichungsversion / published version
Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V. (Hg.): *montage AV: Popkultur / John Fiske*, Jg. 2 (1993), Nr. 1. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/31.

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:
This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.
By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

montage/av Zeitschrift für Theorie & Geschichte
2/1/1993 audiovisueller Kommunikation

Populärkultur / John Fiske

montage/av Zeitschrift für Theorie & Geschichte
2/1/1993 audiovisueller Kommunikation

Populärkultur / John Fiske

	Statt eines Editorials: Populärkultur als mediale Folklore?	2
John Fiske	Populärkultur: Erfahrungshorizont im 20. Jahrhundert. Ein Gespräch mit John Fiske	5
John Fiske	Elvis: Body of Knowledge. Offizielle und populäre Formen des Wissens um Elvis Presley	19
Eggo Müller	"Pleasure and Resistance". John Fiskes Beitrag zur Populärkulturtheorie	52
Lothar Mikos	Liebe und Sexualität in PRETTY WOMAN. Intertextuelle Bezüge und Erfahrungsmuster in einem Text der Populärkultur	67
Jan Mukařovský	Versuch einer Strukturanalyse des Schau- spielerischen (Chaplin in CITY LIGHTS)	87
Oksana Bulgakowa	Das Phänomen FEKS: "Boulevardisierung" der Avantgarde Mit einem Anhang: Charlot und die Russen	94
Hans-Otto Hügel	Ästhetische Zweideutigkeit der Unterhaltung. Eine Skizze ihrer Theorie	119
Hans J. Wulff	Phatische Gemeinschaft / Phatische Funktion: Leitkonzepte einer pragmatischen Theorie des Fernsehens	142
	Zu den Autoren	164

Statt eines Editorials:

Populärkultur als mediale Folklore?

Entzieht man dem Begriff der Folklore das Folkloristische und greift die Reichweite dieses Konzeptes auf, wie es 1929 von Jakobson und Bogatyrev in ihrem Artikel "Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens" entworfen wurde, stößt man auf eine Perspektive, die sich auch den Eigenarten des Populären anmessen läßt. So, wie man sich in der Sprachwissenschaft für die Sprache und nicht für das Sprechen interessiere, das Reguläre, Überindividuelle, Kollektive also dem Zufälligen, Subjektiven und Besonderen vorziehe, ließe sich auch der Punkt gewinnen, von dem aus Folklore als Gegenstand konstituiert werden könne:

> Wenn wir nun vom Gebiete der Sprachwissenschaft zu dem der Folklore übergehen, so stoßen wir hier auf parallele Erscheinungen. Die Existenz eines Folkloregebildes als solches beginnt erst, nachdem es von einer bestimmten Gemeinschaft angenommen wurde, und es existiert von ihm nur das, was sich diese Gemeinschaft angeeignet hat,

schreiben Jakobson und Bogatyrev. Und sie schließen, daß die Existenz eines Folklorewerkes eine es aufnehmende und sanktionierende Gruppe zur Voraussetzung haben müsse. Bei der Untersuchung der Folklore müsse man stets als Grundbegriff die "Präventivzensur der Gemeinschaft" im Auge behalten (heute würde man vielleicht eher von der "Sigle der sozialen Akzeptanz" sprechen).

In Folge dieser Ausgangsthese werden verschiedene Eigenheiten des Gegenstandes zu Bestimmungsstücken des Folkloristischen (und, wie wir meinen, auch des Populären). Insbesondere das zentrale Moment der Rezeption, nicht rezeptionsästhetisch im etablierten Verständnis, da es gar nicht mehr um das einzelne Werk geht, eröffnet eine weitere Perspektive zur Bestimmung des Populären: Indem es nicht als Werk, sondern als ein soziales Faktum auftritt, dessen Wert nicht immanent ästhetisch zu bestimmen ist, sondern allein über den Nachvollzug der Bedingungen und Leistungen, die es mit dem sozialen Leben verbinden, lenkt es den Blick auf seinen sozialen Gebrauch.

Unter dem gesetzten Grundbegriff schießen unmittelbar Aspekte hinein in das Feld dessen, das es zu beschreiben gilt, die von produktions- oder werkästhetischen Theorien nicht zu fassen sind, soziale Normen, Alltagskonventionen, soziale Praxis und dergleichen mehr, d.h. Dimensionen, die sich in ständiger Evolution befinden. Das, was die Formalisten das nicht-literarische, das nicht-mediale Leben genannt haben und das einen Rahmen abgibt für alltägliche Bedeutungserfindung und -zuschreibung. Darunter nicht zuletzt die Differenzierung des Kollektiven in subkulturelle Interpretationsgemeinschaften.

So wäre das Populäre eine komplexe Form medial ermöglichter und vermittelter Folklore, will man diesen verfremdend-erhellenden Begriff eine Weile gelten lassen. Welche Problemstellungen für eine theoretische Durchdringung sich hieraus ergeben:

- die Offenheit populärer Texte, die der Tatsache gegenübersteht, daß es eigentlich um Prozesse der Bedeutungszuweisung geht; oder, wie Jakobson und Bogatyrev es sagen: das populäre Werk ist außerpersönlich, ist nur ein Komplex bestimmter Normen und Impulse, ein "Canevas aktueller Tradition";
- die Souveränität, die dem Benutzer gegenüber dem Produkt zukommt;
- das Phatische als zentrale Kategorie, bildet es doch die Nabelschnur zwischen den Medien selbst und ihren Nutzern;
- das Spannungsverhältnis im "Populären" schließlich, ist es doch kaum zu steuern, weil immer auch reflexive und widerständige Kräfte hineinwirken, und trägt es dennoch, als Vergesellschaftendes, immer Dimensionen des Steuerns.

Das rein Textuelle wird überschritten, versucht man erst das Populäre genauer zu bestimmen. Popularität im einen Verständnis ist ein Modus des Wissens um kulturelle Einheiten (wie Elvis oder Madonna), im anderen ein Modus sozialer Praxis (wie John Fiske es am *beaching* - den kulturellen Verrichtungen, die um den Strand gruppiert sind - in der australischen Kultur illustriert hat), im dritten ein Modus spielerischer Selbstinszenierung, die sich verschiedenster Medien bedient, eine Bindung, die zugleich die Medien an ihre Benutzer bindet wie umgekehrt. Auch dies gehört zur Homöostase der Beziehungen zwischen dem Populären und den Kollektiven, die es tragen.

Natürlich steht das Populäre im Warenkreislauf. Doch auch hier verkehrt sich der Ausgangspunkt: Populäre Produkte als Waren zu verstehen, wird nicht kulturkritisch enggeführt und als "Konsumismus" den Nutzern angelastet, sondern ist als produktive Kategorie zu sehen: Teilnahme und Teilhabe am Konsum als gesellschaftliches Aneignungsmuster, das keine Grenze zwischen Individuellem und Kollektivem denkbar macht, aber die zwischen verschiedenen, differenzierten subkulturellen Orientierungen.

Welche Verführung gleichzeitig auch das Populäre darstellt: als Köder, der eingesetzt werden soll, um einer explizit avantgardistischen Poetik den Massenzuschauer zu erobern. Und welcher Widerstand dazu überwunden werden muß und doch kaum jemals überwunden wurde! Avantgarde und Popularität zusammenzubringen, ist ein altes Projekt der Avantgarde unseres Jahrhunderts. Alle Versuche, dies umzusetzen, werden im Nachhinein als gescheiterte Versuche kolportiert. Auch dies ein Indiz, wie eigenbestimmt das Populäre ist.

Zurückzugreifen auf Jakobson und Bogatyrev und das Populäre als unsere spätkapitalistische Folklore zu denken, kann Perspektiven zusammenzubringen helfen, die in diesem Heft verfolgt werden: Das Populäre als ein Ensemble von Produkten, Formen und Praktiken, das weiter gestreut ist als das einer sogenannten "klassischen" Folklore, weiter gestreut, weil ein breiteres Spektrum von Realisationsmöglichkeiten, vor allem medialen, gegeben ist. Als ein Ensemble von Gegenständen des kulturellen Verkehrs, das nicht fabriziert werden kann, sondern sich wildwüchsig "ergibt" - werden die Produkte, an denen das Populäre angeheftet werden kann, doch erst in jenem Augenblick, in jenem Prozeß zum populären Produkt, in dem der Nutzer ihm die Sigle seiner sozialen Akzeptanz gibt.

Wolfgang Beilenhoff / Hans J. Wulff

montage/av 2/1/1993
Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation

Herausgeber: Wolfgang Beilenhoff (Bochum), Jörg Frieß (Berlin), Frank Kessler (Nijmegen), Britta Hartmann (Berlin), Stephen Lowry (Bremen), Eggo Müller (Hildesheim), Hans J. Wulff (Berlin), Peter Wuss (Berlin)
Träger: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Berlin
Redaktionsanschrift: c/o Dr. Hans J. Wulff, Lotter Str. 17, W-4535 Westerkappeln (neue Postleitzahl ab 1.7.1993: 49492 Westerkappeln), Telefon: 05404/5266
Erscheinungsweise: zweimal jährlich (Mai/November) mit einem Umfang von ca. 150 Seiten
ISSN: 0942-4954
copyright: für die Beiträge bei den Autoren, für das Heft bei den Herausgebern
Titelillustration: Associated Press
Druck: Offset-Druckerei Gerhard Weinert GmbH, Berlin
Preise und Abonnement: Einzelheft DM 20,- (im Postbezug plus DM 5,- Versandkosten), Jahres-Abonnement DM 40,- frei Haus (Übersee: DM 50,-), Jahres-Abonnement für Studierende DM 30,- frei Haus (Übersee: DM 40,-) bei Einsendung eines gültigen Studiennachweises. Jahres-Abonnements verlängern sich um je ein weiteres Jahr, wenn sie nicht mindestens drei Monate vor Ablauf schriftlich gekündigt werden.
Anzeigen: Es gilt Anzeigenpreisliste Nr. 2, Anzeigenvertretung: Jörg Frieß
Vertrieb: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Eisenbahnstr. 46/47, W-1000 Berlin 36 (neue Postleitzahl ab 1.7.1993: 10997 Berlin), Telefon: 030/611 61 65
Bankverbindung: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., PostGiro Berlin, Kto.-Nr. 1902 78-101, BLZ 100 100 10

Populärkultur: Erfahrungshorizont im 20. Jahrhundert

Ein Gespräch mit John Fiske*

Eggo Müller: Herr Fiske, Sie beschäftigen sich schon seit langem mit der Theorie und Analyse von Populärkultur und Fernsehen. Was motiviert Sie, in diesem Gebiet zu arbeiten?

John Fiske: Nun, ich habe englische Literatur studiert, bin dann aber darauf gekommen - vielleicht erst etwas spät -, daß, obwohl ich aus der Beschäftigung mit Literatur wohl viel Nützliches lernen konnte, ich an der Literatur selbst eigentlich kein großes Interesse hatte. Wenn ich mich entspannen wollte, bin ich ins Kino gegangen oder habe ferngesehen, oder wenn ich ein Buch gelesen habe, habe ich ein populäres Taschenbuch gelesen, aber bestimmt nicht 'hohe' Literatur. So bin ich allmählich darauf gekommen, daß die Kultur, in der die meisten Menschen leben, die Kultur, die sie beeinflußt, die für sie am wichtigsten ist, mit der sie die meiste Zeit verbringen, nicht die sogenannte Hochkultur ist, sondern Populärkultur, Massenkultur, Alltagskultur - wie auch immer man sie nennen will. So kommt ein persönliches Interesse - ich kann mich nicht mit irgendetwas beschäftigen, das mich nicht interessiert, das mir kein Spaß macht - mit der Erkenntnis zusammen, daß dies die wichtigste Form der Kultur in der heutigen Gesellschaft ist.

Haben Ihre Interessen eine politische Dimension?

Sicherlich, da ich ein sehr politischer Mensch bin. Meine Motivation hat sich, denke ich, über die Jahre geändert. Früher hat mich ein eher typisch marxistisches Bestreben, den Kapitalismus zu verändern, motiviert. Der Wunsch nach Veränderung besteht noch, aber ich glaube nicht mehr, daß sich der Kapitalismus umstürzen lassen wird. Er ist zu flexibel, und er tut das, was er tut, nämlich seine eigene Macht zu erhalten, zu gut. Daher denke ich, daß er eher für Veränderung auf der Mikroebene offen ist, Veränderung von innen, Evolution von innen, für langsame Verschiebungen und nicht Revolution.

Der Ideologiebegriff war zentral in Ihrer Theorie. Welche Bedeutung hat dieser Begriff für Ihr Denken inzwischen?

---

* Das Gespräch fand am 19. September 1991 in Madison, Wisconsin statt.

Ich glaube nicht mehr daran, daß Ideologie die Menschen verblendet und ihnen ihre gesellschaftliche Erfahrung und Identität in verstellter Form repräsentiert, so wie ich mir das früher vorgestellt habe. Je mehr ich mich mit untergeordneten sozialen Formationen beschäftigt habe, um so mehr habe ich gesehen, daß diese Menschen sehr scharfsinnig und genau erkennen, was der Kapitalismus mit ihnen macht. Sie lassen sich ganz und gar nicht von Ideologien an der Nase herumführen. Ich habe in meinen neueren Arbeiten versucht, von untergeordneten sozialen Formationen zu lernen, wie Kapitalismus aus ihrer Perspektive aussieht, und im Versuch, das zu verstehen, beginne ich, die 'Politik der Populärkultur' neu zu konzipieren.

Sie verwenden jetzt den Begriff "Diskurs" in ihren Schriften. Ersetzt dieser Begriff den der Ideologie, oder wie definieren Sie das Verhältnis zwischen diesen Begriffen?

Wahrscheinlich stammen meine Schwierigkeiten mit dem Ideologiebegriff aus seinem Gebrauch im traditionellen Marxismus, in dem Ideologie eine sehr homogene Art des dominanten Wissens repräsentiert. Je mehr sich der Schwerpunkt meiner Arbeit auf das reale Leben der Menschen im Kapitalismus verlagert, um so mehr erkenne ich, daß es eine enorme kulturelle Vielfalt unter den untergeordneten Schichten gibt. Menschen leben auf sehr unterschiedliche Weise, sie verstehen ihr gemeinsames gesellschaftliches System auf sehr unterschiedliche Art. Ideologietheorie kann diese Vielfalt erstens nicht erklären, und zweitens kann sie nicht begreifen, was die Menschen aus ihrer eigenen sozialen Geschichte in ihr Leben einbringen - das ist etwas, was außerhalb der Reichweite der Ideologie liegt. Keine Theorie der Ideologie bietet eine Möglichkeit zu begreifen, daß Menschen etwas Eigenes in ihr Leben bringen, etwas Anderes. Und das ist mir mehr und mehr bewußt geworden. So arbeite ich mittlerweile mehr mit Diskursbegriffen, mit den Foucaultschen Begriffen des Wissens und der Macht, wobei ich diese Begriffe weiterführe als Foucault, viel weiter, indem ich versuche zu verstehen, wie die alternativen Machtsysteme von unten und das viel homogenere Machtsystem von oben zusammenprallen und miteinander konkurrieren.

Ist dabei das Verhältnis zu ökonomischer Macht noch entscheidend?

Ja, auf einer Ebene ist die ungleiche Verteilung des Reichtums extrem wichtig, auf einer anderen Ebene aber ist die Kultur nicht in dem Umfang ökonomisch bestimmt wie manche Richtungen des Marxismus behaupten. Insbesondere sind die Strategien, wie Leute mit ökonomischer Armut leben und sie unterschiedlich begreifen, nicht durch dasselbe System bestimmt, das die Armut produziert.

Haben Sie das aus der Diskussion um die 'Postmoderne' gelernt?

Nein, nicht von der 'Postmoderne'. Ich bin etwas unzufrieden mit dem Postmodernismus. Mir scheint es, daß die einzigen, die wirklich in der Lage sind, mit einem postmodernen Bewußtsein zu leben, relativ reich sind. Ich sehe wenig, was dafür spricht, daß die Dritte Welt unter postmodernen Bedingungen lebt. Ich sehe wenig, was dafür spricht, daß die Armen, die Unterdrückten in unserer Gesellschaft unter postmodernen Bedingungen leben. Ich glaube, es sind eher die städtischen Mittelschichten, die ein postmodernes Leben führen. Trotz dieser Einschränkung gibt es doch etwas Wertvolles im postmodernen Denken, insbesondere in der Art, wie es die Bedeutsamkeit des Diskurses und des Images einschätzt, wie es ein direktes oder determinierendes Verhältnis zwischen Realität und Image abstreitet. Das zu formulieren und darüber nachzudenken ist sicherlich wichtig.

Die Debatte um die Postmoderne ist inzwischen abgekühlt. Was sollten wir Ihrer Ansicht nach daraus gelernt haben?

Das ist schwer zu sagen. Es ist sicherlich so, daß in der englischsprachigen Welt die Debatte über die Postmoderne weitgehend auf die 'hohen' Künste bezogen war. Postmoderne Theorie befaßt sich zum großen Teil mit Literatur, Architektur, Malerei. Populärkultur kommt weniger vor, mit Ausnahme des einen Beispiels MTV. Wenn Leute über postmodernes Fernsehen sprechen, stürzen sie sich immer sofort auf MTV. Vielleicht hat die Fernsehtheorie also doch nicht viel dazugelernt. Es gibt aber einiges Nützliche, was ich aus dem Postmodernismus gelernt habe, nämlich daß organisierende Faktoren wie Genres, Perioden oder Erzählmodi immer 'von oben her' arbeiten. Wenn Leute Fernsehen benutzen, übertreten sie aber sehr häufig diese Einteilung in Disziplinen, diese begriffliche Ordnung. Die Baudrillardsche Einschätzung des Widerstands der Massen, die sagt, daß die Menschen Signifikanten und Images konsumieren können, die Bedeutungen aber zurückweisen und nicht konsumieren, ist meiner Meinung nach nur begrenzt hilfreich. Das geht nicht weit genug, denn es sagt nichts darüber aus, was die Menschen mit den Signifikanten machen, die sie den ideologischen Signifikaten entrissen haben. Der Prozeß ist da noch nicht zu Ende; die Menschen machen ja etwas mit den Signifikanten, und was sie machen, ist überhaupt nicht postmodern. Sie beziehen sie sehr eng auf ihre unmittelbaren Existenzbedingungen, auf die unmittelbaren Bedingungen ihres alltäglichen Lebens. Es gibt keine unendlich aufgeschobene Bedeutung im Leben 'der Leute' [*the people*]*, es gibt Bedeutungen, die sehr fest in ihren Lebensbedingungen fundiert sind.

In Ihren jüngsten Arbeiten haben Sie den Begriff des Alltagslebens eingeführt. Welchen theoretischen Stellenwert hat dieser Begriff?

---

* Vgl. zum Begriff "the people", der weder als "die Leute" noch als "Volk" angemessen ins Deutsche übertragbar ist, die Erläuterungen auf S. 55 in diesem Heft; AdÜ.

Wiederum geht es um eine Theorierichtung, die nicht so bereitwillig aufgenommen wurde wie andere französische Theorien. Sie erstreckt sich von Henri Lefèbvres pessimistischer Einschätzung des Alltagslebens bis zur weitaus erfrischenderen Ansicht von de Certeau. Diese Richtung hängt aber auch mit der ganzen "Annales"-Schule der französischen Historiographie zusammen, mit der Wiederentdeckung der Alltagsgeschichte und mit der Art, wie Menschen kämpfen, um etwas Kontrolle über ihre unmittelbaren Lebensbedingungen zu gewinnen und die Sphäre ihrer Selbstbestimmung innerhalb einer weitaus größeren Machtsphäre, die sie nicht beherrschen können, zu erweitern. Der Streit zwischen diesen beiden Formen der Macht - Macht über die eigenen unmittelbaren Lebensbedingungen und die Macht der großen determinierenden Strukturen -, das ist der Kampf im Alltagsleben.

Dann stammt Ihr Begriff des Alltagslebens nicht aus der soziologischen Phänomenologie?

Nun, Lefèbvre schließt natürlich an die soziologische Tradition an. Das Problem mit der Phänomenologie, mit der ich zu tun habe - eher der amerikanischen als der europäischen Variante -, ist, daß sie kein Modell der Auseinandersetzung oder des Kampfes um Bedeutung bietet. Sie sagt einfach: Wenn etwas geschieht, ist es auch wichtig. Meine Arbeit stammt aber aus dem marxistischen Denken. Wenn ich mich nicht in dieser Tradition entwickelt hätte, wäre ich nicht der, der ich bin. Ich glaube nicht, daß ich heute noch Marxist bin, aber der Marxismus hat meine Denkweise tief geprägt. Ich unterscheide mich von der Phänomenologie dadurch, daß ich meine Gegenstände im Rahmen sozialer Auseinandersetzungen und sozialer Konfrontation betrachte, während die Phänomenologie ein weitaus liberaleres Modell der Gesellschaft benutzt, das ich nicht sonderlich überzeugend finde.

Sie konzipieren das Alltagsleben als eine Quelle der Macht und des Widerstandes. Woher kommt diese Macht?

Das ist eine gute Frage. Ich glaube nicht, daß irgendjemand eine richtige Theorie darüber entwickelt hat. Bachtin deutet darauf hin, daß die Opposition gegen die Macht dem Natürlichen sehr nahekommt, daß sie fast eine menschliche Natur ist, die mit dem Rest der Natur zusammenhängt, von der sich die zivilisierenden Mächte eher entfernt haben. De Certeau geht kaum auf die Frage ein, aber wenn er es tut, tendiert er dazu, Naturmetaphorik zu benutzen. Ich neige immer mehr dazu, Foucaults Theorie dahingehend zu erweitern, daß Widerstand aus unterschiedlichen Erfahrungen der gleichen gesellschaftlichen Ordnung entspringt und daß die Menschen nur überleben können, indem sie die Fähigkeit und die Kraft entwickeln, ihre unmittelbaren Lebensbedingungen zu beherrschen. Nehmen wir das extremste Beispiel: die Sklaverei in den Vereinigten Staaten. Neuere Studien über die Sklaverei zeigen immer deutlicher, wie Sklaven es auch unter Bedingungen der extremsten

Unterdrückung geschafft haben, ihren eigenen Sinn, ihre eigenen Bedeutungen zu produzieren, kleine Bruchstücke ihrer eigenen Existenz zu bestimmen und schrittweise diese Kontrolle auszuweiten. Ich denke daher, daß Widerstand aus der unterschiedlichen Erfahrung der gleichen Gesellschaftsordnung entspringt.

Gibt es nicht aber einen Unterschied zwischen einer Gesellschaftstheorie wie der Bachtins, die die Gesellschaft klar in zwei verschiedene Klassen getrennt sieht, und dem Denken über moderne kapitalistische Gesellschaften?

Ja, den gibt es, und ich glaube, wir müssen flexibel sein, wenn wir Theorien wie die von Bachtin oder selbst die von Bourdieu anwenden. Was ich nützlich finde, ist nicht ihre Arbeit über, wie Sie sagen, verschiedene Klassen, sondern vielmehr, wie diese Arbeit, die von der Existenz verschiedener Klassen ausgeht, zeigen kann, wie Machtkämpfe ausgetragen werden. Noch nützlicher finde ich Stuart Halls Formulierung des Unterschieds zwischen dem 'Block der Macht' [*power bloc*] und 'den Leuten', der 'breiten Masse' [*the people*], wobei weder der 'Block der Macht' noch 'die Leute', 'das Volk' objektive soziale Klassen repräsentieren, sondern Träger gesellschaftlicher Interessen sind, die sehr fließend sind.

Konzipieren Sie denn 'die Leute' und den 'Block der Macht' als Entitäten oder als theoretische Begriffe?

Sie bilden einen theoretischen Begriff. Sie existieren nicht als gesellschaftliche Kategorien, sondern als entgegengesetzte soziale Interessen, mit denen sich verschiedene soziale Kategorien verbinden oder aber bekämpfen - zu unterschiedlichen Zwecken, in unterschiedlichen historischen Phasen und in unterschiedlichen Bereichen ihrer Existenz. Ein Arbeiter kann sich mit den Interessen des Machtblocks in seinem Geschlechterstandpunkt und mit den Interessen 'der Leute' in seinem Klasseninteresse verbinden. Es sind keine sozialen Kategorien, sei es Klasse, Rasse, Geschlecht, Alter oder sonst etwas, sondern es sind fließende und sich wandelnde Gruppierungen von Bündnissen, die die Auseinandersetzungen strukturieren.

Kommen wir nochmals auf den Begriff "Alltagsleben" zurück. Das ist der Ort, an dem Sie den Begriff des Vergnügens, der Lust [pleasure] *lokalisieren. Was heißt das theoretisch? Ist das nicht ein sehr vager Ausdruck?*

Es ist ein schwer greifbarer Begriff, ein schwieriger Begriff. Ich glaube nicht, daß ich mich damit ausführlich genug beschäftigt habe. Ich denke aber, daß er besonders wichtig ist, weil die Lust eine starke Motivation ist. Und ich meine das nicht nur im Freudschen Sinne, sondern daß Leute keine Tätigkeit - ob politisch oder gesellschaftlich oder sonst eine - ausführen, die nicht einen Moment der Lust beinhaltet. Ein Problem mit linken Theorien ist nicht nur, daß sie keine Theorie der Lust gehabt haben, sondern auch, daß sie selbst

wenig Lust bereitet haben. Die Linke ist so puritanisch gewesen, daß es keine Überraschung ist, daß die Leute nicht mitmachen wollten. Daher halte ich es für wichtig, Lust [*pleasure*] als eine Motivation zu verstehen, die zu einem progressiven oder zumindest konfliktbereiten Verständnis der sozialen Ordnung führt. Diese Art Lust muß man unterscheiden von der Art ideologischer Lust, die als Köder oder Haken der Hegemonie dient. Wir müssen auch verstehen, daß Lust mit unserer körperlichen, physischen Erfahrung zusammenhängt und einen Teil davon bildet. Sie ist nicht nur geistig. Alle Theorien des populären Widerstandes begründen diesen Widerstand auf die eine oder andere Weise im Körper 'der Leute'.

Dann meinen Sie, daß es so etwas wie eine natürliche Kraft im Körper gibt?

Ich glaube, daß der Körper ein wichtiger Ort der Auseinandersetzung ist. Wahrscheinlich wichtiger als Fragen der Ideologie oder des Bewußtseins sind jetzt die Fragen, wer den Körper besitzt, wer oder welches Ensemble sozialer Kräfte die Macht über ihn und über seine Verhaltensweisen hat. Denn das Bewußtsein folgt aus dem Körper, nicht - wie die Ideologietheorie behaupten würde - andersherum, daß der Körper sekundär im Verhältnis zum Bewußtsein ist. Das würde ich jetzt umgekehrt sehen.

Lassen Sie uns mit Blick auf das Bewußtsein zu einer anderen theoretischen Richtung kommen, zum Kognitivismus, der wahrscheinlich das führende Paradigma in den nächsten Jahren sein wird. Wie würden Sie das Verhältnis zwischen Ihrer Theorie und dem Kognitivismus beschreiben?

In mancher Hinsicht arbeiten sie relativ parallel, in anderer Hinsicht setzen sie unterschiedliche Schwerpunkte. Ich denke, eine Parallele ist, daß sowohl die produktive Richtung des Kognitivismus als auch mein Ansatz zur Populärkultur den Menschen ein bestimmtes Maß an Handlungsmächtigkeit [*agency*] zuerkennen. In beiden Ansätzen werden sie als aktive Subjekte, die etwas tun, und nicht einfach als untergeordnet oder passiv betrachtet. Mir scheint das eine wichtige Ähnlichkeit zu sein. Die Unterschiede liegen, glaube ich, mehr auf der Ebene der Schwerpunkte beider Theorien. Für mich findet die wesentliche Aktivität der Menschen in der Gesellschaft statt. Für den Kognitivismus ist die Aktivität mental. Ich glaube nicht, daß die beiden Ansätze sich überhaupt widersprechen, außer vielleicht, daß ich den Verdacht habe, daß manche kognitive Theorien nach menschlichen Universalien suchen. Sie gehen davon aus, daß universelle menschliche Formen, Information zu verarbeiten, am wichtigsten sind. Wenn es sich aber um Universalien handelt, dann kann man sie schlicht voraussetzen. Worauf es ankommt, sind die unterschiedlichen Arten, wie das Allgemeine unter unterschiedlichen sozialen Bedingungen zu unterschiedlichen historischen Zeiten umgesetzt wird. Nochmals, es ist mehr eine Frage des Schwerpunktes. Ich habe die Arbeiten von einigen kognitivistischen Psychologen - besonders im Bereich

der Mathematik - gelesen, die zur Zeit sehr interessante Untersuchungen über kontextbezogene Kognition durchführen. Zum Beispiel konnte ein junger Mann als Anschreiber für eine Bowlingmannschaft schnell und akkurat rechnen, also im Alltagskontext, aber wenn er die nach Meinung der Forscher gleichen Rechnungen im abstrakten Kontext eines Klassenzimmers ausführen sollte, versagte er völlig. Hausfrauen im Supermarkt können sehr schnell und genau das Verhältnis von Gewicht und Preis im Kopf ausrechnen, während sie Dosen in der Hand halten oder sie im Verkaufsregal anschauen. Wenn man sie bittet, solche Rechenaufgaben auf eine abstrakte oder verallgemeinerte Weise zu lösen, schaffen sie es wiederum nicht. Diese Art Kognitivismus, die den Kontext einbezieht und davon ausgeht, daß die unmittelbaren Bedingungen, unter denen ein Prozeß funktioniert, wesentlich sind, finde ich sehr anregend. Ich glaube, sie ist einem Teil meiner Arbeit sehr ähnlich.

Betrachten Sie denn Medienrezeption als einen bewußten und nicht als unbewußten Prozeß?

Naja, als nicht ganz bewußten. Der Begriff menschlicher Handlungsmächtigkeit [*popular agency*], mit dem ich arbeite, beinhaltet, daß Menschen ihre gesellschaftlichen Interessen erfassen können, obwohl sie sie vielleicht nicht artikulieren können und sie ihnen nicht unbedingt völlig bewußt sind, und daß sie auch daran arbeiten können, diese Interessen zu verfolgen. Daher bin ich nicht sicher, ob Bewußtsein der produktivste Begriff ist, denn er impliziert einen Grad der Selbstreflexion und Artikulation, die auf populäre Erfahrung nicht unbedingt zutrifft. Populäre Erfahrung ist oft nicht auf diese Weise selbstreflexiv. Deshalb bin ich nicht davon überzeugt, daß bei solchen Angelegenheiten die Differenzierung zwischen bewußt und unbewußt sonderlich wichtig ist.

Ich habe diese Frage angesprochen, weil Noël Carroll sowohl Ideologietheorie als auch Psychoanalyse gerade deshalb verwirft, weil beide nicht auf der Ebene des Bewußtseins argumentierten.

Wie gesagt, meine Abweichung von manchen Formen der Ideologietheorie und der Psychoanalyse mag gewisse Parallelen dazu aufweisen, ist aber nicht ganz dasselbe. Ich glaube nicht, daß Aktivität [*agency*] - mit diesem Wort anstelle von Kognitivismus würde ich den Gegensatz von Ideologietheorie und Psychoanalyse bezeichnen - so funktioniert wie Carrolls Gegenüberstellung. Es gibt Ähnlichkeiten insofern, als daß Aktivität rational sein *kann*, bewußt sein *kann*, zielgerichtet sein *kann*, aber es ist nicht notwendigerweise so. Und ein anderer Unterschied besteht darin, daß ich nicht an das freie, rationale Subjekt [*agent*] glaube. In Carrolls Modell finden sich noch Spuren der aufklärerischen Rationalität, während ich die Betonung viel mehr auf die Besonderheit der sozialen Lokalisierung, die Besonderheit der politischen

und gesellschaftlichen Faktoren lege, in deren Rahmen Aktivität entwickelt wird.

In Ihren Schriften finden sich Spuren eines Modells des gesellschaftlichen Überbaus, zum Beispiel, wenn Sie die Verteilung der semiotischen Macht in Texten mit der Verteilung von sozialer Macht in der Gesellschaft vergleichen. Das scheint mir so etwas wie ein Widerspiegelungskonzept zu sein.

Wie gesagt, meine intellektuelle Entwicklung ist insgesamt vom Marxismus geprägt. Man hat mich schon einen Postmarxisten genannt. Vielleicht bin ich das auch, aber "post" heißt dann nicht, daß man alles verwirft, was man einmal gedacht hat. Das ist vielmehr der Weg, den man gegangen ist, und natürlich hinterläßt er Spuren. Ich bin unsicher, welche Gültigkeit die marxistische Analyse heute noch hat - ich denke, jedenfalls mehr, als ich ihr bisweilen explizit zugestehe. Ich glaube nicht, daß der Kampf um die Bedeutung von Texten eine *Widerspiegelung* des sozialen Kampfes ist, sondern ich glaube, daß er *Teil* davon ist. Ich möchte nicht sagen, daß die eine Auseinandersetzung Priorität über die andere hat. Ich würde aber sagen, daß der soziale Kampf um materielle Verhältnisse nicht geführt werden kann, wenn sich 'die Leute' nicht über die Bedeutung dieser Verhältnisse auseinandersetzen können. Nur wenn sie ihren Sinn, ihren eigenen Sinn in den materiellen Bedingungen finden können, können sie um diese Verhältnisse auch materiell zu streiten beginnen. Wenn es also Spuren einer Basis-Überbau-Dichotomie in meinem Denken gibt - und ich sehe Spuren davon -, ist die Hierarchie der beiden eher umgekehrt. Wenn ich es zuspitzen sollte, würde ich sagen, daß - wenn es darum geht, den Kapitalismus zu verändern - Bedeutungen vor materiellen Bedingungen kommen. Ich würde liebend gern ein weitaus organischeres Verhältnis der beiden formulieren. Aber keinesfalls würde ich sagen, daß materielle Bedingungen Bedeutungen determinieren.

Kommen wir auf die Frage der Interpretation zurück. Wie soll man - nach alldem - Texte interpretieren?

Erstens ist klar, daß es so etwas wie eine einzige Bedeutung eines Textes gar nicht geben kann. Zweitens sind Interpretation und Kritik Teil des Kampfes um Bedeutungen. Interpretieren ist kein neutraler, voraussetzungsloser oder objektiver Akt, weshalb wir explizit sagen müssen, daß wir auf eine politisierte und theoretische Weise interpretieren, die sich mit anderen Interpretationsweisen streitet. Deswegen sage ich, daß der Text als eine Ressource betrachtet werden soll, eine semiotische Ressource...

Haben Texte Bedeutungen oder nicht?

Sie haben potentielle Bedeutungen. Ich halte die Diskussion um diesen Punkt für wichtig: Vielleicht favorisiert ein Text manche Bedeutungen, er kann auch Grenzen ziehen, und er kann sein Potential einschränken. Andererseits

kann es auch sein, daß er diese Präferenzen und Grenzen nicht allzu effektiv festschreibt. Durch die Analyse des Textes können wir zu völlig falschen Interpretationen seiner Grenzen kommen. Akademische Kritiker werden oft überrascht von der Art, wie Leute mit Texten umgehen. Das Wichtigste für mich ist nicht zu verstehen, *was* der Text ist, sondern *wie* Leute ihn benutzen. Wichtig ist, wie der Text funktioniert, wie er verwendet wird und wie unterschiedliche soziale Formationen versuchen, Texte recht unterschiedlich zu gebrauchen. Natürlich versucht die Industrie, Texte ökonomisch zu nutzen, um ein Publikum zu produzieren, dem sie etwas verkaufen können. Die Menschen in ihren verschiedenen sozialen Bindungen hingegen versuchen, Texte ganz anders zu nutzen. Somit ist ein Text für mich nicht so sehr etwas Bestimmtes, als vielmehr etwas, womit soziale Formationen etwas zu machen versuchen. Und was sie damit machen, ist wichtiger als der Text selbst.

Es ist also nicht sinnvoll, sich allein auf die Analyse von Texten zu konzentrieren? Muß man die Rezeption immer mit berücksichtigen?

Man kann sich bestimmt nicht mehr auf einen Text als ein im überkommenen ästhetischen Sinne eigenständiges, in sich geschlossenes Kunstobjekt konzentrieren. Texte funktionieren immer im gesellschaftlichen Kontext. Sie sind ein wichtiger Teil der sozialen Zirkulation von Bedeutungen - so definiere ich Kultur. Darin erschöpft sich ihre Funktion aber nicht. Sie sind auch im ökonomischen Leben wichtig, eigentlich in jeder Form des Lebens. Texte werden immer gekauft und verkauft, sie sind immer auch eine Form der ökonomischen Zirkulation in einer Gesellschaft - auch diesen Aspekt muß man beachten. So bin ich entschieden dagegen, daß Texte isoliert werden, daß sie aus dem Kontext der ökonomischen und sozialen Zirkulation herausgerissen und als Ding an sich behandelt werden. Ich glaube, das funktioniert überhaupt nicht. Drängen Sie mich aber auch nicht ins andere Extrem, indem Sie sagen, ich würde dem Text überhaupt keinen Wert beimessen. Ich denke schon, daß Texte analysiert werden müssen. Große Teile meiner Arbeit bestehen ja aus der Analyse von Texten, wobei ich zu zeigen versuche, welches Potential des Textes Leute benutzen, nicht etwa um zu sagen, das und das ist der Text oder das und das sagt der Text *eigentlich* aus.

Denken Sie, daß Identität in jeder Art zu lesen oder zuzuschauen eine Rolle spielt?

Ja, ich glaube, daß Identität dabei sehr stark involviert ist, aber ich möchte Identität nicht im Sinne von Individualismus definieren, sondern als soziales Konstrukt, als Verhältnis zwischen der sozialen Formation und dem Individuum. Das spielt sehr wohl eine Rolle, nicht nur in der Produktion bestimmter Lesarten, sondern es ist genauso wichtig, daß bestimmte Lesarten eines Textes benutzt werden, um Identität zu produzieren. Es gibt ein wechselseitiges Verhältnis zwischen Identität und Interpretationen.

Glauben Sie nicht, daß das 'Lesen' z.B. von Genre-Texten einfach ein Denkspiel sein kann, in dem Identität keine Rolle spielt?

Für Intellektuelle könnte das schon so sein, aber ehrlich gesagt interessiere ich mich nicht sonderlich für Intellektuelle. Andererseits hat uns Bourdieu natürlich gezeigt, daß die Bourgeoisie sich von ihrer eigenen Kultur distanziert, ganz anders als die Proletarier, die immer darin eingebunden sind. Daher, glaube ich, ist Identität in der Populärkultur wesentlich wichtiger als in der akademischen Kultur.

Gibt es aber nicht doch Fan-Gruppen, die über ihr Genre ein sehr spezialisiertes Wissen besitzen?

Ja, natürlich, ein sehr spezialisiertes Wissen, aber auch ein hohes Maß an Identität, die in die Fan-Gruppe investiert wird, oh ja! Sie identifizieren sich selbst oft als "Ich bin ein Fan von so und so". Um es nochmals zu betonen: Ich glaube nicht, daß Identität individualistisch ist, sondern sie ist die Schnittstelle zwischen der eigenen Definition seiner selbst - nicht von oben her definiert im Sinne davon, wie 'sie' uns haben wollen -, also die Schnittstelle zwischen dem Selbstbild und den sozialen Verhältnissen, in denen man sich bewegt. Fan-Sein ist immer eine höchst komplizierte Mischung aus der Gruppenidentität einer solchen Fan-Gemeinschaft und der Identität jedes einzelnen.

Wenn Sie sagen, daß Identität immer impliziert ist, engt das nicht Ihre Fragestellung zu sehr ein? Ich sehe in manchen Ihrer Analysen eine Tendenz, binäre Oppositionen aufzustellen, z.B. bei der Frage des Geschlechtes. Sie modellieren Texte nach diesen Gegensätzen, während Sie in Ihrer Theorie sagen, daß es in unseren kapitalistischen Gesellschaften keine solchen einfachen Oppositionen mehr gibt.

Es ist theoretisch sehr wichtig, dies festzustellen, aber es ist tatsächlich sehr schwierig, analytisch all das nachzuzeichnen, was in jedem einzelnen Moment vorgeht. Und wahrscheinlich extrahiere ich bestimmte Kräfte aus den Verhältnissen, statt alles im Zusammenhang zu sehen, weil es dadurch einfacher ist, in der Auseinandersetzung ein klares Argument zu entwickeln. Ich versuche, Möglichkeiten zu finden, wie man Momente von Kultur oder das Zusammentreffen von Texten und Menschen analysieren kann, Möglichkeiten, die diese Komplexität stärker berücksichtigen. Theoretisch kenne ich die Vorteile, sich von binären Oppositionen loszusagen, aber in der Praxis ist es extrem schwierig, auf eine Weise zu denken, zu schreiben oder zu sprechen, die nicht doch auf irgendeiner tiefen Ebene noch von binären Oppositionen geprägt ist - vielleicht ist das ein Problem meiner Arbeit, vielleicht ist es aber auch ein Problem unserer westlichen Kultur. Diese Art zu denken hat sich so tief eingeprägt, daß es außergewöhnlich schwer ist, sich davon frei zu

machen. Ich bin mir auch gar nicht sicher, ob wir das überhaupt sollten. Wenn binäre Oppositionen, diese entgegengesetzten Kräfte eine Art gemeinsame Bedeutungsstruktur in der Gesellschaft ausmachen, wenn Menschen die Konflikte ihres Alltagslebens in diesen Oppositionen erfahren, dann sollen sie vielleicht auch die Struktur der Analyse hergeben, die ihnen angemessen ist. Es ist eine sehr, sehr schwierige, unbedingt diskussionswürdige Frage.

Sie argumentieren mit einer solch binären Opposition in Ihren jüngeren Arbeiten: der Trennung von Kommerziellem und Populärem. Meiner Meinung nach tendiert das zu einem normativen Begriff des Populären. Sollte Populärkultur nicht immer als Mischung unterschiedlicher Kräfte theoretisiert werden?

Ja, aber ich glaube, daß die Mischung ein Widerspruch zwischen Interessen ist und daß kommerzielle Interessen und populäre Interessen unterschiedlich sind. Ich sage nicht, daß *dieses* ein Stück Populärkultur ist und *jenes* ein Stück kommerzieller Kultur. Was ich sage ist, daß eine kulturelle Ware der Ort ist, wo der kulturelle Kampf zwischen den Interessen des Kommerzes und den Interessen 'der Leute' ausgefochten wird. Daher glaube ich, daß wir da nicht so unterschiedlicher Meinung sind. Ich denke, Populärkultur ist immer von der kommerziellen Kultur durchsetzt, aus der sie gemacht wird. Ich sage also, daß es ein Streit der Interessen ist.

Aber ist nicht das Populäre selbst eine Mischung aus verschiedenen Kräfteverhältnissen von Dominanz und Unterwerfung? Populäre Filme wie z.B. STAR TREK ...

Ja, Texte wie diese sind in sich immer widersprüchlich, sie bieten immer unterschiedliche Möglichkeiten ihrer Nutzung durch 'die Leute', aber ich glaube nicht, daß die Interessen 'der Leute' in derselben Weise zerstritten oder widersprüchlich sind wie die Texte. Obwohl die Interessen 'der Leute' komplex und historisch verwickelt sind, kann man dennoch behaupten, daß 'die Leute' Interessen haben, die sich *sehr wohl* von den Interessen der Industrie und von denen der Bourgeoisie unterscheiden. Es kann sehr schwierig sein, sie genau festzulegen. Im theoretischen Modell aber geschieht die Vermischung im Kampf zwischen kommerziellen Interessen und populären Interessen. An beiden Enden des Spektrums kann man so, auch wenn es offensichtlich keine reinen Zustände gibt, klarer zwischen den beiden Interessenkomplexen differenzieren. In der Praxis, wenn man Einzelfälle untersucht, findet man beide Kräfte im Kampf miteinander, und zwar immer. 'Die Leute' bestehen aus sehr komplexen Ansammlungen von Kräften, aber die Opposition zwischen ihren Interessen und denen des *power-blocs* hat einen Kern aus einfachen binären Strukturen.

An welchen Themen arbeiten Sie derzeit?

Über die Art, wie Wissen konstruiert und ausgetauscht wird, über unterschiedliche Formen des Wissens, unterschiedliche Arten, die Welt zu verstehen, unterschiedliche Arten, sich selbst zu verstehen. Texte spielen dabei eine Rolle, aber eben nur zum Teil. Ich verwende "Wissen", wie ich schon sagte, in einem Foucaultschen oder post-Foucaultschen Sinn, wobei Wissen sowohl mit Macht als auch mit Lust [*pleasure*] zusammenhängt. Was mich, im Unterschied zu Foucault, stärker interessiert, sind Momente von Kontrolle, die spezifischen, einzelnen Momente, in denen unterschiedliche Wissensformationen sowie die Macht, die sie tragen, in Auseinandersetzung miteinander treten. So möchte ich von einigermaßen abstrakten systematischen Begriffen des Wissens ausgehen und sehen, wie mit ihnen in spezifischen Verhältnissen umgegangen wird und wie Wissen in spezifischen Verhältnissen in Praxis umgesetzt wird.

Arbeiten Sie diese Theorie in einem bestimmten Feld aus?

Ja, wovon ich rede - wieder liegen dem Ganzen starke binäre Oppositionen zugrunde -, ist in etwa das, was ich "imperialisierendes Wissen" nenne, Wissen, das ich als charakteristisch für die westliche, europäische Zivilisation ansehe. Es breitet sich ständig aus, es kennt keine Grenzen, es will keine Grenzen anerkennen. Es umspannt in der einen Richtung die Sterne und die Galaxie, in der anderen, nach innen, reicht es bis zu den kleinsten Einzelheiten des alltäglichen Lebens. Es ist ein sich ständig ausbreitendes, 'imperialisierendes' Wissen. Dagegen steht eine Vielfalt von unterschiedlichen Wissensarten, die ich 'lokalisierende' nenne, die ihre Grenzen kennen und die durch unmittelbare soziale Bedingungen eingegrenzt sind. Sie sind defensiv, sie wollen sich nicht unbegrenzt über andere Leute, über die physische Realität ausbreiten. Sie beschränken sich auf das, was notwendig ist, um die unmittelbaren Bedingungen zu meistern, unter denen Menschen leben. Nochmals: Ich versuche, Argumente zu entwickeln, die zeigen, daß imperialisierende Wissensformen, obwohl sie sogenannte Fortschritte für die Entwicklung der Gesellschaft gebracht haben, auch verdammt viele Schäden angerichtet haben, nicht nur Schäden an der natürlichen Umwelt, sondern auch Schäden an Menschen, an sozialen Formationen, an Gesellschaften. Auf der anderen Seite haben lokalisierende Wissensformen kaum Schäden angerichtet. Sie haben vielleicht gar nicht die Kraft dazu, aber das heißt auch, daß sie nicht so viel Schaden verursachen können. Also versuche ich, eine Theorie auszuarbeiten, die diese unterschiedlichen Formen des Wissens erklären kann, die aufzeigen kann, wie sie funktionieren und wie sie in der Praxis an Stellen umgesetzt werden, die ich Punkte der Kontrolle nenne.

Denken Sie dabei an bestimmte Quellen, an eine Basis dieser Wissensformen?

Beim Entwurf der Einleitung zu dem Buch, an dem ich gerade arbeite, entdeckte ich, daß ich zum ersten Mal dabei war, über etwas Allgemeinmenschliches, eine anthropologische Konstante zu schreiben, und ich glaube, wenn es etwas Allgemeinmenschliches gibt, wenn etwas die Menschen zur dominanten Spezies auf der Welt gemacht hat, dann ist es das Streben nach Kontrolle, das Verlangen, die physische Umwelt zu beherrschen, egal, ob wir dabei an unsere unmittelbare Umwelt oder das ganze Universum denken, dann ist es der Drang zu beherrschen, was wir von einander wissen, was und wie wir von der Welt um uns wissen. Sein Drang zur Kontrolle hat den Menschen zu derartiger Dominanz verholfen. Aber nachdem wir das festgestellt haben, können wir zu der Einsicht übergehen, daß es darauf ankommt, *wie* unter unterschiedlichen sozialen Bedingungen, unter unterschiedlichen historischen Bedingungen auch das Streben nach Kontrolle sehr unterschiedliche Formen annimmt: in Ost und West, im Norden und im Süden, bei unterschiedlichen Klassen, Geschlechtern, Rassen, bei so vielem von dem, was unser Leben strukturiert. Für mich ist also die weitaus interessantere Frage, wie dieser Drang nach Kontrolle tatsächlich umgesetzt wird, was die Leute beherrschen wollen und was sie meinen, kontrollieren zu müssen, um für sich ein zufriedenstellendes Leben aufzubauen. Das Allgemeinmenschliche kann ich in wenigen Absätzen abhandeln. Was das Buch schwierig macht, ist herauszuarbeiten, wie sich diese Eigenschaft unter bestimmten gesellschaftlichen Bedingungen ausprägt.

Sie leben seit drei Jahren in den USA. Ist Ihre Arbeit durch die Erfahrungen hier beeinflußt worden?

Ja, das hat den Untergang des Konzepts von "Klasse" in meinen Arbeiten beschleunigt. Ich meine, daß man den Klassenbegriff nicht tilgen kann, er wird bleiben, aber er muß viel komplexer gedacht werden. In der amerikanischen Gesellschaft spielt Klasse eine ganz andere Rolle als in der britischen oder in europäischen Gesellschaften. In Amerika ist Rasse viel entscheidender, ein weitaus größeres gesellschaftliches Problem, obwohl es natürlich auch in Europa an Bedeutung zunimmt. Auch ist die materielle Armut in Amerika in vielerlei Hinsicht eher durch die Rassentrennung als in Kategorien von Klasse zu erklären; die Rassenzugehörigkeit bestimmt die Klassenzugehörigkeit und nicht umgekehrt. Die beiden hängen immer eng zusammen. Wenn das Denken über Rassen auf der Geschichte der Sklaverei basiert, ergibt das ein völlig anderes historisches Bewußtsein über Rassenunterschiede, als wenn es wie in Europa aus einer Geschichte der Kolonialisierung resultiert. Auch wenn Kolonialismus und Sklaverei Produkte desselben Systems sind, bleiben sie doch *unterschiedliche* Produkte des Systems. Sie produzieren unterschiedliche Bewußtseinsformen, unterschiedliche Denkweisen darüber, wie Rassenunterschiede entstehen. Ich nehme auch an, daß die

jüngeren Einwanderungsbewegungen sehr große Unterschiede produziert haben. Daß Amerika zum großen Teil durch Einwanderer im letzten Jahrhundert aufgebaut worden ist, macht ethnische Unterschiede in den USA extrem wichtig - nicht nur Unterschiede der Rassen. Die vielfältigen Unterschiede innerhalb der amerikanischen Gesellschaft sind viel elaborierter, viel widersprüchlicher als in den europäischen Gesellschaften, in denen ich aufgewachsen bin und die mir eher vertraut sind. Ja, die Erfahrung, in dieser Gesellschaft zu leben, hat mein Denken bestimmt verändert.

Hat auch die spezifische Art der amerikanischen Populärkultur und des amerikanischen Fernsehens Ihr Denken beeinflußt?

Ein Grund, warum ich hierher kommen wollte, war, daß ich mich so stark für Populärkultur interessiert habe, und Amerika produziert die Populärkultur der Welt - im Sinne einer Definition zumindest. Ja, das hat sicherlich viel damit zu tun, auch damit, daß Film, Fernsehen und populäre Musik sich nicht in der Art verteidigen müssen, wie es in Europa oft der Fall ist, daß sie viel mehr als ein integraler Teil des kulturellen Lebens der Leute akzeptiert werden. Man kann darüber streiten, welcher Teil des Lebens das ist und ob es gut oder schlecht ist, aber es wird hier für selbstverständlich gehalten, daß Film, Fernsehen und populäre Musik ein wichtiger, integraler Teil der Kultur sind. Und man braucht sie nicht als ernstzunehmende Forschungsgegenstände zu rechtfertigen - anders als in Europa, wo man oft noch Plädoyers für die Bedeutung dieser entscheidenden industrialisierten Formen der Kultur des 20. Jahrhunderts halten muß. Können wir uns vorstellen, heutzutage ohne Film, Fernsehen und Rockmusik zu leben? Sie begründen den Erfahrungshorizont des westlichen Bewußtseins im 20. Jahrhundert.

Aus dem Englischen von Stephen Lowry

John Fiske

Elvis: Body of Knowledge

Offizielle und populäre Formen des Wissens um Elvis Presley*

Der Tod wirft den Körper auf den offenen Markt: Der lebendige, "bewohnte" Körper hat zumindest einen rechtlichen Besitzer, doch der Moment des Todes macht die Besitzfrage in bezug auf den Körper noch komplizierter, als sie es im Leben je war. Wer "besitzt" ihn jetzt: der Staat mit seinen Autopsien, Beamten, Gerichten und der Polizei? Die Erben, Verwandten und Mitglieder des Haushalts, den der Verstorbene mit seinem Tod verlassen hat? Oder, im Fall einer öffentlichen Person wie Elvis, die Fans, die Besitzer des Copyrights, die Industrie?

Der Körper ist der Ort, an dem Kontrolle und Macht wesentlich werden: was sonst bloße Abstraktionen sind, wird hier zur Materie, sozio-historische Strukturprinzipien werden in gelebte Erfahrung umgewandelt. Auf dem Terrain des Körpers entsteht ein signifikanter und gleichzeitig prekärer hegemonialer Konsens. Zu Lebzeiten war Elvis' Körper ein Terrain, auf welchem er selbst mühsam um Kontrolle kämpfte; doch sein Tod am 16. August 1977 eröffnete allen Interessenten das Schlachtfeld.

Der Kampf, den ich hier nachzeichnen möchte, geht um verschiedene Formen des Wissens, denn die Macht des Wissens ist gleichzeitig die Macht der Kontrolle, und die Fähigkeit, Gewußtes in eine allgemein anerkannte Wahrheit zu verwandeln, ist nichts anderes als eine gesellschaftliche Ausübung dieser Macht. Das Wissen um Elvis' Körper im Moment seines Todes ist das Wissen um Elvis' wahre Identität - ein Wissen, das auf diesen Körper geschrieben ist, denn Elvis' Lebensart, sein ganzes Dasein wird im Tod auf seinem Körper textualisiert. So ist sein Körper ein umstrittener und widersprüchlicher Text, in dem der Kampf um die Kontrolle über sein Leben lesbar wird - ein Kampf, der bis in das Ringen um die Kontrolle der Bedeutungen seines Körpers hineinreicht...

Auf dem kulturellen Terrain, welches wir "Elvis Presley" nennen, ist keine Tatsache unumstritten, und keine Annahme bleibt unwidersprochen, denn die

---

* Dieser Artikel wird in Fiskes Buch "Power Plays - Power Works" (London: Verso 1993) erscheinen. Wir danken für die freundliche Genehmigung zur Übersetzung.

Wahrheit ist auf diesem Terrain nie faktisch oder objektiv, sondern völlig abhängig von der Macht derer, die sie aussprechen. Im folgenden möchte ich einigen Auseinandersetzungen über verschiedene Formen des Wissens um Elvis' Körper nachgehen, Auseinandersetzungen, in denen es auch um die verschiedenen Formen der Produktion dieses Körpers geht.

Die erste Auseinandersetzung dreht sich um die Frage, ob Elvis' Körper überhaupt "faktisch" tot sei. Offizielle Stimmen, wie diejenigen der Gerichte und der Medizin, die durch den Autopsiebericht und das Todeszertifikat sprechen, "wissen", daß er es ist. Viele Fans wissen jedoch mit der gleichen Sicherheit und einer weit größeren Leidenschaft, daß er es nicht ist: Sie wissen, daß sein Tod aus einer Reihe von Gründen fingiert wurde. Ich werde im Verlauf dieses Essays auf einige der Weisen zurückkommen, in denen das offizielle Wissen des Machtblocks durch die populären*, skeptischen Wissensformen in Frage gestellt wird; an dieser Stelle sei nur auf den Widerspruch hingewiesen.

Die populären Medien bringen verschiedene Stimmen in Umlauf: die der Fans, die auf verschiedene Weisen wissen, daß Elvis nicht "wirklich" tot ist; die der Anti-Fans, die ihren Skeptizismus gegen andere populäre Formationen richten; und schließlich die des Machtblocks. In kommerzieller Hinsicht zehren sie von ihrer Fähigkeit, diesen vielschichtigen diskursiven Kampf auszunutzen, indem sie versuchen, zwischen den verschiedenen Wissensformen, die darin zur Geltung kommen, zu vermitteln.

Die Stimmen, die wir in den Medien am undeutlichsten vernehmen, sind die der Fans, da der Diskurs der Boulevardpresse einem Medienpopulismus das Wort redet und nicht "den Leuten" [*the people*]**. Die Unterscheidung zwischen dem Populären und dem Medienpopulismus ist wichtig: Mit "populär" bezeichne ich die Wissensformen und Interessen "der Leute" in ihren verschiedenen und vielfältigen Formationen, während ich unter "Medienpopulismus" den Versuch der kommerziellen Medien verstehe, ihre eigene Version einer populären Stimme durchzusetzen - sei es, um "die Leute" nach außen hin zu repräsentieren oder um von außen zu "den Leuten" zu sprechen. Der Medienpopulismus ist also eine Strategie der Vermittlung, und als solche durchziehen ihn diskursive Spuren der gesellschaftlichen Formationen, zwischen denen er vermittelt. Zwar entstammt er nicht dem Populären, doch findet sich im Populismus der Medien das Echo einer wirklich populären Sprache: Der Populismus mag zwar eine Strategie des Machtblocks sein, mit deren Hilfe das Populäre ausgebeutet werden soll; Erfolg kann diese Strategie aber

---

* "Populär" bezeichnet in Fiskes Terminologie, ausdrücklich unterschieden von den produktbezogenen Termini "Kulturindustrie" und "Massenkultur", den Prozeß der Aneignung durch "die Leute" bzw. dessen Ergebnisse; AdÜ.

** Vgl. zum Terminus "the people" S. 55 in diesem Heft; AdÜ.

nur dann haben, wenn sie dem Populären irgendeinen Raum für dessen eigene Stimmen bietet. Und genau in dem Maße, in dem dieses Angebot auch wahrgenommen wird, kann die Ausbeutungsstrategie nie totalen Erfolg haben.

Die Geschichte aus der *Sun* vom 8.9.1989 - "Elvis ruft aus dem Himmel an... um die Kranken zu heilen!" (S. 23) - ist insofern ein typisches Beispiel für den Medienpopulismus, als wir darin sowohl die Stimmen des Machtblocks als auch die Stimmen "der Leute" (sowohl der Fans als auch der Anti-Fans) finden können. Die Geschichte handelt von Kranken, die von Elvis geheilt wurden. Dr. Hansel Rietzel erklärt in offiziell gefärbter Sprache, daß "diese besonderen Fälle auf Nachahmung beruhen und möglicherweise eine Form der Hysterie darstellen". Doch öffnet diese Geschichte gleichzeitig eine Lücke in der Angemessenheit eines solchen offiziellen medizinischen Wissens, indem sie zugibt, daß Wunderheilungen, welche von der Medizin nicht erklärt werden können - sei es, weil sie göttlichen Ursprungs sind oder durch den menschlichen Geist verursacht werden -, in der Tat vorkommen. So kommt Rietzel zum Schluß, daß "wir keinem im Weg stehen wollen, den der Glaube an Elvis' Heilkraft beruhigt". Diese Einladung, einen Moment des Zögerns im offiziellen Wissen des Machtblocks zu nutzen, wird durch die direkten Bezeugungen von Fans, die durch Elvis geheilt wurden, noch erweitert. Andererseits kann der offizielle Verweis auf "Hysterie" ebenso in das Gemeinwissen des Anti-Fans integriert werden und dazu dienen, den Glauben der Fans an Elvis' magische Kräfte ins Lächerliche zu ziehen. Die Schlagzeile "Elvis ruft aus dem Himmel an" enthält eine Spur der Überzeugung einiger Fans, Elvis halte auch nach seinem Tod die Verbindung mit ihnen aufrecht, aber der Widerspruch zwischen der gängigen Erfahrung des Telefons und der spirituellen Erfahrung einer Stimme aus dem Reich der Toten gehört zu den typischen diskursiven Mitteln, mit denen der Medienpopulismus den Streit zwischen Fan und Anti-Fan, beziehungsweise zwischen Gläubigem und Skeptiker ausbeutet. Die Pünktchen und das Ausrufezeichen in der Wendung "... um die Kranken zu heilen!" verleihen darüberhinaus der Glaubensaussage einen skeptischen Akzent.

Ich sollte an dieser Stelle hinzufügen, daß ich die Begriffe "Fan" und "Anti-Fan" im Sinne inklusiver und zueinander gehöriger Kategorien verwende. Zur Kategorie der "Fans" zähle ich alle diejenigen Stimmen und Wissensformen, die man als "pro-Elvis" bezeichnen könnte. Sie finden sich in einem Kontinuum, welches von den *hardcore*-Fans bis zu den weniger involvierten, gelegentlichen Elvis-Anhängern reicht. Die Kategorie der "Anti-Fans" erstreckt sich in ähnlicher Weise von den Stimmen, die den Fans ausdrücklich ungläubig und oppositionell gegenüberstehen, bis zu den weniger emphatischen, die wir vielleicht eher als "Non-Fans" denn als "Anti-Fans" bezeichnen würden. Mir ist klar, daß die umfassende Bestimmung meiner "Fan"-Kategorie den Prakti-

ken derer entgegenläuft, die ihr zuzurechnen sind, da sowohl die Fans als auch die sonstigen Anhänger auf die scharfe Trennung zwischen dem wahren Fan und allen anderen Wert legen; doch möchte ich mein Argument aus Gründen der Klarheit und der Kürze auf das Verhältnis zwischen offiziellen und populären Formen des Wissens beschränken und bei letzteren wiederum bloß die Beziehung zwischen Fan- und Anti-Fan-Wissen in Betracht ziehen. Ich bin allerdings zuversichtlich, daß dieses Modell auf das Verhältnis zwischen Fans und Anhängern ebenso angewandt werden könnte.

Der tote Körper

Mit seinem Tod wird Elvis' Körper zu einem Buch des Wissens. Dabei handelt es sich nicht so sehr um eine fertig verfaßte Schrift, welche bloß noch der Entzifferung bedürfte, als vielmehr um ein Buch, das erst im Prozeß des Lesens geschrieben wird, um einen Ort des Wissens, welches unter dem Deckmantel des Entzifferns produziert wird und zirkuliert. Der Körper ist nicht nur der Ort, an dem wir erfahren, wie unsere je eigenen Bahnen im gesellschaftlichen Feld zur Materie des Alltagslebens werden, er ist auch das Logbuch dieser Erfahrungen. Der Körper ist der Ort, in den "wir" eingeschrieben sind und wo das Gesellschaftliche uns wiederum eingeschrieben wird. Mit de Certeau (1988) gesprochen "textualisiert" das Gesellschaftliche den Körper, während der Körper das Gesellschaftliche "einfängt". In der postmodernen Welt des Spätkapitalismus, wo Formen der Subjektivität gespalten sind und durch Vervielfältigung und Fragmentierung zu ihrer eigenen Destruktion beitragen, wo gesellschaftliche Formationen fließend gebildet und erneuert werden, ist vielleicht der Körper die einzige Konstante, über die wir noch verfügen, das einzige materielle, bleibende Zeichen dafür, daß wir existieren, existiert haben und daß wir jemanden verkörpern. Der Körper wird zum Kennzeichen von Identität, und das Wissen um den Körper wird zum Mittel, diese Identität zu kennen und zu kontrollieren.

Elvis' Körper zu kennen bedeutet also, nicht nur seinen Tod, sondern auch sein Leben zu kennen; und dieses Wissen zu lesen bedeutet auch, es zu produzieren. Denn Wissen kann nie ein träges Corpus von Fakten sein, sondern es ist eine gesellschaftlich bestimmte und je gesellschaftlich aktivierte Form des Wissens, die sich immer gegen andere Formen durchsetzen muß. Damit ein Feld des Wissens von einer trägen Faktensammlung und deren Rahmenbestimmungen in eine gesellschaftlich aktive Form des Wissens umgewandelt werden kann, muß es geglaubt werden. Wissen, welches nicht in Glauben umgewandelt wird, bleibt fern und passiv; es mag wohl rational verstanden sein, geht aber in keine Lebensform ein. Glauben ist aktiviertes Wissen: durch Glauben gehen Formen des Wissens in Lebensformen über. Um festzustellen, welches Wissen für welche gesellschaftliche Formation zum Glauben werden

kann, ist es unumgänglich, die Arten zu untersuchen, in denen Wissen produziert wird und durch die es zur Geltung gelangt.

Offizielles, wissenschaftliches Wissen zirkuliert unter Mitgliedern des Machtblocks, die ihm auch seine Geltung verleihen. Die Methoden, mit denen es produziert und zur Geltung gebracht wird, sind nur denen zugänglich, die darin auch ausgebildet worden sind, und zwar gewöhnlich in Bildungsinstitutionen, die der Machtblock eingerichtet hat und welche wiederum dessen Macht etablieren. In instrumenteller Hinsicht ist solches Wissen das mächtigste - es produziert die Macht, sowohl die gesellschaftliche als auch die physikalische Welt im eigenen Interesse auszubeuten. Dabei entsteht Sinn auf eine Weise, die die Macht dieses Wissens sowohl demonstriert als auch naturalisiert. Es ist ein einstimmiges Wissen: Dank seiner Machtposition braucht es sich das eigene Verhältnis zu anderen, "schwächeren" Wissensformen nicht einzuschreiben.

Das Wissen um Elvis' Körper, das im Autopsiebericht zur Geltung kommt, wurde durch wissenschaftliche Instrumentarien und Vorgehensweisen produziert und ratifiziert. Der gesellschaftliche Zugang zu dieser Produktion ist begrenzt, wodurch dieses Wissen gegenüber anderen, stärker populären Wissensformen entfremdet wird. Ein solches offizielles, "autopsisches" Wissen ist nicht nur wegen seines Inhalts, sondern auch wegen seiner Produktions- und Ratifikationsmechanismen für viele andere gesellschaftliche Formationen, die es in Frage stellen, unzureichend. Daher werden durch die Erfahrungen der Fans ganz andere Formen und Inhalte des Wissens um Elvis produziert und aufgewertet, die oft eng mit der Erfahrung ihrer eigenen Körper zusammenhängen: dazu gehört, wie sie ihn gesehen, gehört, gefühlt haben. Diese Form des Wissens geht über das Glauben jeweils in eine Lebensform ein, und insofern diese als lebbar erfahren wird, wird sie wiederum in das Wissen integriert, welches das Glauben bestätigt und stärkt. Solche populären Wissensformen sind gelebt, situationsgebunden und werden geglaubt. Sie funktionieren sowohl gesellschaftlich als auch epistemologisch ganz anders als abstraktes, verallgemeinertes, abgehobenes wissenschaftliches Wissen. Populäre Formen des Wissens sind vielschichtiger, und da sie sowohl gesellschaftlich als auch instrumentell "schwächer" sind, müssen sie sich mehr oder weniger explizit zum offiziellen Wissen in Verhältnis setzen. Sie sind immer vielfältig akzentuiert, da sie bis zu einem gewissen Grad die Akzente, von denen sie sich absetzen, noch beinhalten.

Der Medienpopulismus ist ständig bestrebt, den Unterschied vom Populären zum Offiziellen zu überbrücken, wobei er mal in die eine Richtung schweift und mal in die andere. Er erscheint sowohl in der Form von Zeitschriften (oft Boulevardpresse) als auch in Buchform; er richtet sich sowohl an Fans als auch an Nicht-Fans und arbeitet nicht an der Produktion von Wissen, sondern

an der Vermittlung von widersprüchlichen Wissensformen und deren Produktion/Geltung. Einer der dominanten Vermittlungsmechanismen verlängert das offizielle Wissen um Elvis' Körper in die populären Wissensformen hinein, indem er weniger wissenschaftliche, stärker populäre Beweise anbietet, die die Lücken im offiziellen Wissen ausfüllen sollen. Es gibt im wesentlichen drei Erscheinungsformen solcher vermittelter Erklärungsmuster: Elvis' Tod geht auf einen Fehler, auf einen Mord oder auf einen Selbstmord zurück. Am seltensten sind die "Mord"-Geschichten, die "Fehler"-Geschichten sind dem offiziellen Wissen am nächsten, die "Selbstmord"-Geschichten dem populären.

Der Bericht des *Star* vom 25.12.1990 ("What Really Killed Elvis", S. 43) stellt eine typische "Fehler"-Geschichte dar. Der Artikel fußt auf einem unveröffentlichten Buch ("The Death of Elvis") und beginnt mit der Wiedergabe der Zusammenfassung der wesentlichen Punkte des Autopsieberichts durch die Autoren, also mit dem offiziellsten (medizinischen und rechtlichen) Wissen um Elvis' Körper:

1. In den Lungen wurde eine Ansammlung von Flüssigkeit gefunden.
2. Vom Unterleib bis zum Hals wurden kleine Blutergüsse gefunden.
3. Um die Augen herum gab es Anzeichen von Bindehautentzündung.
4. Aufgrund mangelnden Sauerstoffes im Blut war es im Bereich des Unterleibs zu zyanotischen oder bläulichen Zuständen gekommen.

Es folgt ein direktes Zitat aus dem Autopsiebericht:

> Unserer Ansicht nach wurde der Tod im Falle A77-160 des Baptist Memorial Hospitals durch multiple Drogenaufnahme herbeigeführt (gewöhnlich als 'Polypharmazie' bekannt). Es ist hier vor allem die Verbindung von Kodein, Ethchlorvynol und Barbituraten zu nennen, die in den Körperflüssigkeiten und -geweben gefunden wurden.

Diese offizielle, pharmazeutische Lesart von Elvis' Körper bezog sich nur auf die offensichtlichen Bedeutungen und versuchte gar nicht erst, die Geschichte zu ermitteln, in deren Verlauf diese Zeichen auf den Körper geschrieben worden waren. Die Autoren des Buches gehen dieser Lücke jedoch nach. Sie teilen uns mit, daß Elvis' Körper zu Lebzeiten allergisch auf Kodein reagiert hat. Am Tag seines Todes habe sein Zahnarzt ihm Kodeinpillen gegeben, woraufhin Elvis stattdessen um Dilaudid gebeten habe. Da die beiden Medikamente in Form von Pillen verabreicht werden, die sich sehr ähnlich sind, nahm Elvis aus Versehen Kodein statt Dilaudid. Daraufhin nahm sein Körper die Sache in die Hand:

> Als die allergische Reaktion begann, saß er gerade auf der Toilette. Er empfand einen Juckreiz und Atemnot. Er war kaum in der Lage, um Hilfe zu rufen. Im Schlafzimmer der Bediensteten hatte niemand Nachtdienst. Seine Freundin, Ginger Alden, schlief.
> Plötzlich war das Buch, das er las, schwer geworden und wurde zur Last. Er schleuderte es beiseite. Mit größter Mühe stand er auf - stolperte jedoch bei

> dem Versuch, seine Schlafanzughose hochzuziehen. Er fiel vornüber auf seine Brust, den Kopf zu einer Seite. Einen Moment später war der King of Rock an Polypharmazie, einer versehentlichen Überdosis verschiedener Medikamente, gestorben.

Diese Lesart des Körpers erweitert die offizielle um eine persönliche Geschichte, die anhand der pharmazeutischen Zeichen geschrieben wird. Dabei wird gleichzeitig das offizielle Wissen um den Körper "Baptist Memorial Hospital A77-160" durch das populäre Wissen um Elvis als Pop-Figur modifiziert. In diesem Sinne vermittelt der obige Text zwischen dem, was der Beamte weiß, und dem, was die Fans über Elvis wissen. Obgleich diese Lesart an ein populäres Publikum gerichtet ist, ist sie keineswegs selber populär: Sie erweitert das Beamtenwissen, um sie mit dem Wissen des Fans in eine Linie zu bringen. Weit davon entfernt, die offiziellen Wissensformen in Frage zu stellen, arbeitet diese Lesart an deren Vermittlung. Die Nachforschungen des Journalisten benutzen dieselben wertstiftenden Kriterien der Objektivität und der Faktizität wie die des Wissenschaftlers; ersterer erweitert aber die Grenzen des Wissens derart, daß das, was der Wissenschaftler zum Beispiel eine "deduktive Wahrscheinlichkeit" nennen könnte, beim Journalisten auf der Ebene der "Fakten" auftreten kann. Dies ist eine minimale Modifikation offiziellen Wissens, die nur bedingt als eine Form des Medienpopulismus gelten kann.

Ein Artikel aus *The Sun* (19.12.1989) vollzieht die Vermittlung des unveröffentlichten Buches auf ganz andere Weise (hier erhält das Buch gar einen anderen Titel - "Elvis, Dead on Arrival"), doch betont auch dieser Artikel noch das körperliche Verhalten und die körperlichen Begierden bei seinem Tod - Elvis hatte sich Monate vor seinem Tod schon nicht mehr geduscht oder gebadet, er litt unter Inkontinenz, war impotent und las gerade, als er auf der Toilette starb, Pornographie: Ein körperlicherer Todesmoment läßt sich kaum vorstellen.

Dieser Populismus richtet sich nun an eine ganz andere populäre Formation als an den Fan: nämlich an den Anti-Fan. Er nimmt dem Fan den Körper und suggeriert durch die Betonung einer abstoßenden, entwürdigenden Körperlichkeit, daß der Körper, um den das Wissen des Fans konstruiert ist, idealisiert und unwirklich sei. Der populäre Skeptizismus des Anti-Fans wird hier nicht, wie in den meisten Fällen, gegen das offizielle Wissen gerichtet, sondern wendet sich gegen ein anderes Wissen, das ebenfalls populär ist. Es scheint bloß konsequent, daß der Medienpopulismus, der hier dazu verwendet wird, zwischen verschiedenen populären Formationen zu vermitteln, Elvis zum Gegenbild des karnevalesken Körpers bei Bachtin macht: Während beim Karneval jeglicher körperliche Exzeß, die Lust an den Körperfunktionen, groteske Körperlichkeit und die Reduktion von Erfahrung auf die eine Ebene des Körpers, auf der alle

Menschen gleich sind, als Zeichen der Vitalität des Volks gelesen werden können, sind diese Merkmale hier bloße Zeichen des Todes. Das Karnevaleske ist schon eine Umkehrung des Offiziellen, es ist eine "verkehrte Welt": indem dieser Populismus nun die groteske Körperlichkeit des Karnevals selbst wieder umkehrt, kehrt er zum offiziellen Körper und Wissen zurück. Der Anti-Körper wird anti-populär gemacht.

Dabei ist es wesentlich, daß *The Sun* das Buch in diesem Bericht nicht direkt vermittelt, sondern sich der Version des Buches bedient, die die *Chicago Tribune* gegeben hatte; wenn die *Tribune* nun aber versucht, zu einem Teil "der Leute" zu sprechen anstatt zum Machtblock, so unterscheiden sich die Adressaten dennoch wesentlich von den populären Formationen von Elvis-Fans. Folglich wird ein anderer populistischer Akzent verwendet werden, um sie zu erreichen.

In einer "Mord"-Geschichte wird behauptet, Elvis sei durch einen Karatehieb umgekommen, der zwar "den Nacken nicht völlig gebrochen haben mag; doch aufgrund dieses Hiebes fing Elvis an, nach Luft zu ringen, woraufhin er schließlich starb" (*The Globe*, 31.7.1990, S. 11). In die Autopsie sind keine Röntgenaufnahmen mit eingegangen, und so hat sie dieses zentrale "Wort" im Text von Elvis' Körper übersehen. Das offizielle, wissenschaftliche Wissen war unzureichend, und den Experten mangelte die Expertise.

"Selbstmord"-Geschichten hingegen schenken den populären Wissensformen gewöhnlich mehr Aufmerksamkeit als dem offiziellen Wissen; dabei verwenden sie Akzente, welche sowohl der Form als auch dem Inhalt nach den Akzenten "der Leute" näher sind. In diesen Texten erscheint der Selbstmord als Akt, durch den Elvis die Kontrolle über seinen Körper wiedergewinnt. Diesem populären Wissen zufolge war Elvis' Leben außer Kontrolle geraten, sein Ruhm und Erfolg hatten ihn isoliert und von seiner "eigentlichen", gewöhnlichen (populären) Lebensweise abgeschnitten. Diese "andere" Lebensform hat sich mittels der Drogen auf Elvis' Körper eingeschrieben: Der Druck, unter "ihrer" Kontrolle zu leben, ließ sich an dem Verfall seiner Körperorgane und seiner Gewebe ablesen, und selbst Ginger Alden (seine letzte Freundin) hat seinen Körper sowohl vor wie nach seinem Tod dazu benutzt, sich Zugang zu Ruhm und Vermögen zu verschaffen. Wie der Ruhm, der Reichtum und die Industrie, so hat auch Ginger Alden dem Körper von Elvis Macht eingeschrieben: die Macht zu lügen, die Macht, den Körper derjenigen Wahrheit zu entziehen, die sowohl er als auch seine Fans als die echte, weil populäre, Wahrheit kannten. Hier wird die Situation für die Fans unangenehm, denn sie werden durch Elvis' Ruhm mitbeschuldigt: Ihre übermäßige Liebe zu Elvis begründete sich auf dem Gefühl, er gehöre wirklich zu ihnen, so daß sie mit ihm eine Gemeinschaft bilden könnten; doch eben diese Liebe war es, die zu dem Ruhm führte, der ihn ihnen nahm. Diese Ambivalenz von Schuld und

Liebe führt zur wiederholten Antwort der Fans "wir verstehen, warum er es getan hat" (ganz gleich, ob "es" hier den Selbstmord oder den vorgetäuschten Tod bedeutet): Sie fühlen sich weder verlassen noch betrogen. Ihrer Meinung nach hat Elvis, der entweder die Wahrheit oder die Falschheit seines eigenen Todes in der Hand hat, den populären gegenüber dem offiziellen, verfallenden Elvis bestärkt. Elvis' Krankheit war die Schrift seines entfremdeten Lebensstils auf seinem eigenen Körper, eine Schrift, über die er keine Kontrolle hatte, da jene eben den Verlust an Kontrolle be-schrieb:

> "Elvis hatte drei Herzanfälle, von denen er nicht einmal wußte: Krebs, grünen Star, Arthritis, zu hohen Blutdruck, einen spastischen Darm, eine kranke Leber - und dennoch strebte er danach, seine Fans zufriedenzustellen. Er litt unter ungeheuren Schmerzen. Die Autopsie hat gezeigt, daß sein ganzer Körper von Knochenkrebs befallen war." Elvis hat beschlossen, nach seinen eigenen Regeln zu sterben (*The Globe*, 8.11.1988, S. 8f).

Abschließend spekuliert der *Globe*, daß

> Elvis Ginger (Alden) unendlich liebte - und er absichtlich gestorben sei, weil er wußte, daß die zwanzigjährige Schönheitsprinzessin ihn nur wegen seines Geldes und Ruhms ausbeutete.

In den "Mord"- oder "Fehler"-Geschichten ist nicht nur der Tod des Körpers, sondern auch sein Leben unmittelbar zuvor außerhalb von Elvis' Kontrolle. Die "Selbstmord"-Geschichten zeigen dagegen einen Elvis, der um Kontrolle über seinen eigenen Körper ringt - sowohl zu Lebzeiten, als er den Körper bezwingt, um weitere Aufführungen für seine Fans durchzustehen, als auch im Moment des Todes, dem letzten, wenn auch verzweifelten Akt der Kontrolle. Dabei ist es wesentlich, daß Elvis seinen Körper unter Kontrolle zu bringen versuchte, um "seine Fans zufriedenzustellen" und mit ihnen in dieser Art von Gemeinschaft zu leben, ganz im Gegensatz zur Krankheit, zu den Drogen und der sexuellen Ausbeutung, die von den Mächten der anti-populären Lebensformen seinem Körper zugeschrieben werden. Sein Körper war ein vielfach umkämpfter Ort, an dem die "Selbstmord"-Geschichten den Fans und ihrem "wahren" Elvis einen größeren Handlungsanteil zugestehen. Er wollte es dem Verfall seines Körpers nicht erlauben, die Bedeutung von Elvis zu diktieren, den Sieg von Ruhm über Popularität:

> Elvis begann, selbstzerstörerisch zu werden. Eines Tages hat er einfach aufgegeben. Er wollte einfach nicht alt, fett oder häßlich sein. Er wollte nicht mehr allein sein. (*The Globe*, 8.11.1988, S. 8f)

Am Abend von Elvis' Tod war Amber Alden, Gingers Nichte, in Graceland, wo sie gehört hat, "wie verzweifelte Stimmen den Körper beschworen: 'Atmen, Elvis, atmen'". Sie wird wohl eine der "Insiders" gewesen sein, die der *Globe* in seiner Beschuldigung zitiert, Ginger Alden sei an Elvis' Tod Schuld gewesen. Diesem Vorwurf zufolge habe sie ihn über eine Stunde lang tot (oder

sterbend) auf dem Boden liegen lassen, während sie ihr Make-up auflegte, sich anzog (d.h. sich um ihren eigenen Körper kümmerte, statt um Elvis') und einen befreundeten Pressefotografen anrief. Aber "die Polizei stellte fest, daß ihre Handlungen nicht strafbar waren, da sie den Körper nicht berührte". Wer hat also den Tod des Körpers am umfassendsten kontrolliert: Ginger Alden, ohne ihn zu berühren? Die Insider und Freunde, denen es nicht gelang, ihn wiederzubeleben? Oder Elvis, der nach seinen eigenen Regeln sterben wollte? Obgleich der *Globe* Ginger die Schuld zuweist, gesteht er ihr letztlich die Kontrolle nicht zu.

Der Streit darum, "wer" Elvis eigentlich war und wer das Wissen um seine Identität kontrolliert, konzentriert sich auf das Wissen um seinen Körper; hier ist der Fan ein wesentlicher Akteur. Eine Anhängerin, die den Tag seines Todes wiedergibt, kämpft ausdrücklich um ihr Wissen um Elvis' Körper - er war schön -, das sie von dem Wissen der "anderen" absetzt - er war aufgedunsen. Dabei beschreibt sie ihr eigenes Wissen von Elvis' Körper im Gegensatz zum Kortison und all seinen Implikationen:

> Wir sind den ganzen Tag gefahren und gefahren, um hierher [nach Memphis] zu kommen, und meine Tochter, die hat gesagt: "Wir schaffen das nie, den noch zu sehen, du weißt doch, daß die gesagt haben, sie machen zu und lassen niemanden rein nach sechs." Und sie hat gesagt: "Ich halt das nicht aus. Ich glaub', ich werde sterben, wenn ich ihn im Sarg sehe, und ich glaub', ich sterbe, wenn ich ihn nicht sehe." Und wissen Sie, was ich ihr gesagt habe? Ich habe gesagt: "Aber nicht doch, wir müssen ihn sehen, es ist das letzte Mal, daß wir ihn sehen werden."
> Und Elvis, er war so wunderschön. Aber er hatte ja immer schon lange schlanke Finger mit hübschen, schlanken Händen, und Sie wissen ja, er hat dieses Kortison genommen, das einen so dick macht. Er war nicht dick. Elvis war nie dick. Er ist so angeschwollen in seinem Bauch und im Gesicht und an den Händen, seine armen Hände waren angeschwollen. Er war von dem ganzen Kortison aufgedunsen. Und wir hatten ihn im Dezember in Birmingham gesehen, Sie wissen schon, 1976, und er sah blendend aus. Er sah aus, als ob er 80 kg wog. Zwei Monate später haben wir ihn gesehen und sein Gesicht, ach, das war dieses Kortison...
> Weil Elvis war nämlich so ein eleganter Mann, schöne Augen, lange Wimpern. Meine Tochter hat gesagt: "Der Arme." Sie wissen schon, lächelnd, seine schönen lachenden Augen und dieses schiefe Grinsen. Aber Rodonna sagt: "Für mich ist er immer noch schön. Ist mir egal, wie er aussieht. Für mich ist der immer noch schön." (Hazel Brock aus Fort Payne, Alabama, im Gespräch mit Susan Hacker).

Der Kampf um die Ästhetik von Elvis' Körper (handelte es sich um den Ausdruck der aufgeblähten, verfallenen gesellschaftlichen Kräfte, die ihn kontrollierten, oder blieb es für die Fans weiterhin möglich, dem Körper ihr Gegenwissen von Elvis als schön und sensibel abzulesen?) wird zu einem Kampf um das Wissen um den physischen Körper ausgeweitet. Die Identität des Körpers

lag jenseits der Untersuchung durch offizielles Wissen, doch bleibt sie für diejenigen Fans wesentlich, die wissen, daß Elvis im letzten Akt, mit dem er seinen Körper und sein Leben unter seine Kontrolle gebracht hat, keinen Selbstmord begangen, sondern nur vorgetäuscht hat.

Tot liegt/lügt er da

Um seinen Tod vorzutäuschen, mußte Elvis seinen Körper lügen lassen, womöglich die größte Lüge schlechthin. Die erste dieser Lügengeschichten entwickelt der Körper auf dem Fußboden der Toilette. Brewer-Giorgio erklärt sich diese Lüge durch Elvis' Fähigkeit, eine "totale geistige Kontrolle über seinen Körper" (1988, 127) auszuüben: eine Fähigkeit, die er im Zusammenhang mit seinem Interesse für östliche geistige Religionen entwickelt hatte. Brewer-Giorgio zufolge habe er sich oft darin geübt, "seinen Körper als Attrappe zu benutzen", um seine Entourage glauben zu machen, er liege in einem drogenbedingten Koma.

Die zweite Unwahrheit bezieht sich auf den Körper, der öffentlich im Sarg aufgebahrt ist, und hierum kreist der Großteil der populären Wissensformen. Einige der Fans und Verwandten, die Elvis am besten kannten, behaupten, daß sie seine Lüge durchschaut hätten, als sie den Körper besichtigten. Die meisten Fans haben jedoch nur ein Foto gesehen, lassen sich aber auch in diesem Fall nicht von dem dort liegenden, lügenden Körper [*lying body*] hinters Licht führen. Sie wissen, daß dieser Körper, der vorgibt, Elvis zu sein, nicht Elvis ist: Sie wissen, daß diese Nase gegenüber Elvis' "klassischer" (sprich "schöner") Nase zu "stubsnäsig" (sprich "aufgedunsen") ist (THE ELVIS FILES, 1990). Sie wissen auch, daß der Haaransatz nicht stimmt, als läge eine Perücke auf dem Leichnam (Perücken nehmen besondere Bedeutung an in den Geschichten von Elvis' lebendigem Körper nach dessen fingiertem Tod), und es gibt sogar ein Zitat von seinem Friseur, der aussagt, er sei noch gerufen worden, um eine lose hängende Kotelette wieder anzukleben.

In populärer Sicht gibt es zwei Wahrheiten bezüglich des Körpers, der dort aufgebahrt lag: Einerseits wird behauptet, es habe sich um eine Wachsfigur gehandelt, während andere sagen, es sei ein englischer *look-alike* Fan gewesen, der als Krebskranker nach Graceland eingeladen worden war. Die erste Wahrheit findet in der Tatsache Unterstützung, daß der Sarg ca. 450 kg wog, wobei sich der Hauptanteil dieses Gewichts von der eingebauten Kühlanlage, die ein Schmelzen des Wachses verhindern sollte; hinzu kommen die Aussagen einiger Fans, sie hätten beim Vorübergehen am Sarg einen kühlen Hauch gespürt.

Die zweite Wahrheit, die wegen des viel reichhaltigeren und befriedigenderen Wissens, von dem sie spricht, viel produktiver ist, ist die des *look-alike*.

(Nebenbei gesagt ist es wesentlich, daß diese beiden Wahrheiten innerhalb des Fanwissens niemals gegeneinander ausgespielt werden, sondern sich immer gegen die offizielle Wahrheit von Elvis' Tod richten.) Eine der Formen, in denen eine Bedeutung dieser Wahrheit zirkuliert, besteht in der enormen Anzahl an Elvis-Imitatoren, die ihn metaphorisch verkörpern, so daß Elvis' Körper in zahlreichen Körpern vervielfältigt wird. Diese Körper unterliegen nun der Kontrolle der Fan-Imitatoren, die sie dazu verwenden, das Verhältnis zwischen Elvis und den anderen Fans erneut zu verkörpern. Diese Körpervielfalt steht nicht nur für eine postmoderne Verneinung der absoluten Wahrheit irgend eines Körpers; vielmehr kommt in ihnen auch eine postmoderne Gelegenheit für Elvis und seine Fans zum Ausdruck, eben die Unsicherheit hinsichtlich Elvis' tatsächlicher Identität auszunutzen. So erzählt ein Bericht, daß der "Elvis", der in der letzten Konzerttournee vor seinem "Tod" auftrat, ein Double war, dessen Duplizität durch seine behaarte Brust entdeckt wurde; denn der wahre Elvis hatte eine unbehaarte Brust, derer er sich schämte und die er vor den Kameras zu verstecken suchte. In seinem Buch "Me 'n Elvis" schreiben Hodge und Goodmann (1984): "Er mochte es nicht, wenn man seine nackte Brust fotografierte [...]. Daher konnte man ihn nur selten ohne T-Shirt oder Bademantel am Strand sehen." Der *National Examiner* vom 11.4.1989 fährt nach diesem Zitat fort:

> Doch auf seiner letzten Konzerttournee stellte "Elvis" den Frauen im Publikum seine behaarte Brust zur Schau - ein obszönes Benehmen, das überhaupt nicht zu seinem Charakter paßte. (S. 23)

Der Text wird noch durch zwei Fotos unterstrichen, von denen eines einen jungen, schlanken Elvis mit unbehaarter Brust zeigt, das andere aber den aufgeblähten, behaarten Elvis der letzten Tournee. Der *look-alike* aber war aufgedunsen, weil *er* es war und nicht Elvis, der an Krebs litt und dafür die Medikamente einnehmen mußte. Währenddessen war der "wahre" Elvis keineswegs fett und aufgedunsen, sondern behielt fern der Bühne die Kontrolle über sein Leben wie über seinen Körper. Dieses "Wissen" beruht auf Wahrscheinlichkeit statt auf Faktizität, doch wird die Wahrscheinlichkeit "faktualisiert", weil sie keineswegs bloß der wunscherfüllenden Phantasie eines Fans entspringt, sondern sich aus dem Tatsachenmaterial eines gedienten (offiziellen, wenn auch außerdienstlichen) Beamten der Kripo von Los Angeles herleitet! Glaubhaft wird diese Wahrscheinlichkeit durch die wachsende Vielfalt der Körper der Elvis-Imitatoren, von denen einer laut *National Examiner* (3.1.1989) Elvis persönlich ist. Diese Unsicherheit, *wer* jeder dieser Elvis-Körper tatsächlich *ist*, wird noch zusätzlich dadurch verstärkt, daß Elvis' Zwilling Jesse in Wirklichkeit nicht totgeboren war, wie es uns das offizielle Wissen weismachen will, sondern quicklebendig ist und seinen Körper in diese Verwirrung mit einbringt (*Weekly World News*, 13.12.1988, S. 5).

Für den fingierten Tod zirkulieren zwei populäre Erklärungen: eine behauptet, daß Elvis und seine Entourage diesen Plan ausgeführt haben, um ihn aus dem Gefängnis des Superstar-Daseins zu befreien, während die andere Erklärung das FBI dafür verantwortlich macht (möglicherweise im Zusammenhang mit einem Plan zum Schutz von Zeugen). Das Wissen, welches zur Unterstützung der ersten Erklärung herangezogen wird, reicht von der Tatsache, daß Elvis tatsächlich wegen der Falschheit seines Lebens als Superstar unglücklich, ja suizidgefährdet war, bis hin zu der Tatsache, daß Colonel Tom Parker, der ihn zum Superstar gemacht hatte, um ihn später auszubeuten, selbst eine Fälschung war - er war ein illegaler Einwanderer ohne Pass oder sonstige offizielle Identität; konsequenterweise könnte er Elvis nach dessen Tod mit der gleichen Expertise ein neues, falsches (doch wahrhaftiges) Leben als gewöhnlicher Mensch aufgebaut haben, wie er es auch im Falle des alten, wahren (aber falschen) Lebens vor dessen Tod als Superstar gekonnt hatte.

Das Beweismaterial für die zweite Erklärung ist offizieller: Es stammt unter anderem aus der FBI-Akte über Elvis und beinhaltet die offiziellen Tatsachen, daß Elvis ein *special agent* des FBI war, der mit der Drogenbekämpfung (besonders unter jungen Leuten) beauftragt worden war; ferner, daß ein Mitglied seiner Band zur Drogenkontrollbehörde (DEA) gehörte; und schließlich, daß er viele anonyme Todesdrohungen gegen ihn selbst und gegen seine Familie erhalten hatte, von denen einige durchaus von Drogenhändlern gestammt haben mögen. Dabei ist es für das Fanwissen vollkommen unwichtig, ob es nun der FBI oder Colonel Tom Parker "war", der den fingierten Tod und sein anschließendes Untertauchen organisiert hat. Denn beide Instanzen sind im populären Imaginären an einer ähnlichen Stelle verortet, einer Stelle, die ein Fan (s.u.) als die "höheren Kreise" bezeichnet - die mysteriöse (und suspekte) Welt des Wohlstands, des Ruhms und des Einflusses, in welche Elvis' Superstar-Status ihn geführt hatte.

Das Wissen, daß Elvis lebt, erfordert es, daß wir auch wissen, was für ein Leben er lebt. Hier hat ihm die populäre Einbildungskraft zwei verschiedene und durchaus inkompatible Leben erstellt. In einer Version verbringt er ein ganz gewöhnliches, wenn auch getarntes Leben - womöglich in Kalamzoo, Michigan, oder auch auf einer Ranch in Arizona. Auf der anderen Seite steht ein außerordentliches Leben als Missionar oder Heilkundiger in Südamerika. 1988 traf der deutsche Priester Vater Secker in Bolivien einen weißhaarigen, humpelnden Elvis, der mit Leprakranken arbeitete:

> Presley sagte mir, daß er zum ersten Mal in seinem Leben etwas Lohnendes tue. Und dann sagte er noch: "Ich bin hierher gekommen, weil das Gottes heiliger Wille war." (*National Examiner*, 1.5.1990, S. 17)

Der französische Anthropologe Henri Boujean traf auf einen Stamm brasilianischer Indianer, die

> von Elvis Presley, dem sie 1981 begegnet waren, dermaßen beeindruckt sind, daß sie noch immer selbstgemachte Elvis-Perücken tragen - und zu Dschungelversionen seiner Melodien tanzen! (*Weekly World News*, 4.4.1989, S. 47)

Neben diesem "Tatsachen"-Wissen, daß Elvis noch lebt (egal ob in einem gewöhnlichen oder außergewöhnlichen Leben), existiert aber auch noch ein "Erfahrungs"-Wissen über sein Weiterleben: Wenngleich sein Körper tot sein mag, weiß dieses Wissen, daß er in den Erfahrungen seiner Fans weiterlebt. Hier ist Elvis aus der Gefangenschaft seines verderbenden Körpers/Lebensstils entkommen und lebt nun als derjenige Elvis, dessen Wahrheit nicht in seinem eigenen Körper, sondern in den Körpern und Leben seiner Fans zum Ausdruck kommt. Fans erfahren Elvis' Gegenwart in ihrem Leben durch parapsychologische Erfahrungen, oft in der Form von Träumen oder Visionen wie zum Beispiel im Fall der vier Marinesoldaten, denen Elvis in Saudi-Arabien in den Gewändern eines arabischen Scheichs wie Lawrence of Arabia erschien:

> Der Mann, der wie Elvis aussah, sagte mit seinem typischen Akzent: "Seid unbesorgt, ich werde über Euch und Eure Kameraden wachen. Ich werde Euer Schutzengel sein und in den kommenden Schlachten an Eurer Seite stehen [...]"
>
> "Seit seinen Tagen beim Militär verband Elvis eine enge Beziehung zu allen Militärs", sagte der Elvis-Experte John Jenks aus Nashville, Tennessee.
>
> "Seine Zeit in Deutschland hat ihn tief geprägt. Mich wundert es überhaupt nicht, daß er unseren Jungs in Saudi-Arabien als Schutzengel beisteht. So war er einfach - immer hat er an die anderen gedacht." (*National Examiner*, 18.9.1990, S. 27)

In anderen Berichten, von denen einer schon weiter oben erwähnt wurde, werden Kranke nach Elvis-Visionen geheilt. In dieser Hinsicht ist die zweiundfünfzigjährige Velda Ralphs aus Liverpool in Großbritannien typisch. Nachdem der Krebstumor, den man bei ihr vermutet hatte, verschwunden war, sagte sie: "Sie behaupten, es sei ein Wunder. Ich behaupte, es war Elvis." (*Sun*, 1.8.1989, S. 23)

Laut *Sun* vom 12.9.1989 gibt es in New York eine Elviskirche, die ähnliche Kulte in Bonn und anderen europäischen Städten hervorgebracht hat, und es entwickelt sich um Elvis eine vollständige Religion, in welcher seine Imitatoren als Priester auftreten, Graceland zum Wallfahrtsort wird, die kleinen Erinnerungsstücke zu Reliquien werden und die in den verschiedensten privaten Schreinen, Visionen und Wunderheilungen Gestalt annimmt. Mentz, ein Imitator, bestätigt ausdrücklich diese Entwicklung, wenn er behauptet, er sei "wie ein Priester bei dessen Live-Aufführung in einer Kirche - Gott ist da nicht körperlich anwesend, wir können ihn nicht sehen, so wie auch Elvis hier nicht körperlich anwesend ist, wir können ihn nicht sehen" (MONDO ELVIS, 1984). Berichte, daß kleine Velveton-Bildchen von Elvis echte Tränen geweint haben sollen, decken sich völlig mit dieser Form von Erfahrungswissen.

Solche parapsychologischen Erfahrungen von Elvis wechseln ihren ontologischen Status, wenn seine Reinkarnation buchstäblicher ist. Die beiden Elvis-Fans Rita und Chuck Clerkswell aus Liverpool, England, haben einen Sohn mit einer 5 cm breiten Elvis-Tätowierung am Oberarm zur Welt gebracht, der, kaum daß der Kopf zum Vorschein gekommen war, anfing, eine Melodie zu summen, die sich ganz nach "Don't be Cruel" anhörte. "Er ist der King", erklärt Rita überglücklich, "wir sind als Medium verwendet worden, ihn wieder in diese Welt zu tragen" (*Sun*, 9.5.1989, S. 27). Allerdings ist Elvis der *Weekly World News* zufolge schon in Honolulu als Bruno Hernandez zurückgekehrt (12.6.1990, S. 24f).

Weitaus geläufiger, aber in den Medien weit weniger präsent ist das gewöhnlichere Fanwissen, daß Elvis in ihren wiederkehrenden Erfahrungen mit ihm fortlebt. Die Großbuchstaben in einer Reklame für einen Imitator verkünden: "Elvis lebt. Und jetzt ist er *live in concert* zu hören. Die Tom Green Show. Ein Elvis-Tribut." Etwas kleiner steht zu lesen: "Elvis' Musik lebt für immer. Ihr habt ihn im Radio gehört. Ihr habt ihn im Fernsehen gesehen." Das Wissen ist hier dermaßen fließend, daß es kaum festzumachen ist. "Live" heißt hier zugleich "nicht aufgenommen" und "nicht tot", und die Bedeutung von "nicht tot" bewegt sich fließend zwischen den verschiedenen Referenten für den, der da live im Radio oder im Fernsehen erlebt werden kann. "Er" heißt zweideutig Elvis und/oder Tom Green, doch ist "er" letztendlich eine Figur aus dem Bereich des populären Imaginären, das gegenüber diesen beiden, zumindest in ihren buchstäblichen Verkörperungen, immer noch etwas "mehr" ist.

Während der Show in Dream Lanes, Madison, am 13.4.1991 las Tom Green einen Zettel vor, den man ihm hochgereicht hatte: "Bitte singen Sie 'Loving You', und danke, daß Sie Elvis am Leben halten." Er blickte auf und sagte in seinem Elvis-Akzent: "Yeah, aber ganz so ist es nicht... wir Elvis-Imitatoren... Elvis wäre immer noch der größte Entertainer aller Zeiten... selbst ohne uns... wir lieben und verehren ihn auch, aber ihr seid es; alle, die in diesem Saal sind, sind Fans, und ihr Fans seid es, die Elvis am Leben halten, in euren Herzen, nicht wir..."

Während dieser Szene saß ich zusammen mit fünf Fans an einem Tisch, die aus dem fast zwei Stunden entfernt gelegenen Racine angefahren waren: zwei Frauen, die ich auf Mitte Fünfzig schätzen würde, zwei Frauen Mitte Zwanzig und ein Teenager. Drei von den Frauen hatten weiße Seidenschals mitgebracht, die sie Tom Green während des Auftritts überreichten. Dieser wiederholte einen Elvis-Akt, indem er sich jeden der Schals einen Moment lang um seinen Hals legte, den Schweiß aus dem Gesicht wischte, um sich dann herunterzubeugen und der jeweiligen Frau den Schal wieder um den Hals zu legen. Ich unterhielt mich mit den beiden älteren Frauen über die Schals.

A: Ich hab' eine Schublade voll, weiß nicht, vielleicht 50 oder 100.

B: Nein, eher um die 500.
A: Nein.
B: Doch, die Schublade ist bis obenhin vollgestopft.
Ich: Holen Sie sich von jedem Imitator einen oder von jeder Show?
A: Nein, nur die guten.
B: Sie müssen schon gut sein - wir nehmen das sehr genau.
Ich: Und der hier, ist der gut?
A: Klar, von dem haben wir 'nen Haufen.
Ich: Warum machen Sie das?
A: Ach, das ist ein Stück Elvis.
Ich: Machen Sie sich an jeden einen kleinen Zettel, wo Sie ihn herhaben, oder können Sie sich auch so erinnern?
A: Nein, es macht gar nichts, wo sie herkommen.

Der Schal ist nicht so sehr ein Zeichen, welches Bedeutungen überträgt, als vielmehr ein Gegenstand, der den Körper von Elvis (seinen Schweiß) auf ihren überträgt. Der Schweiß ist der physische Beweis für das, was Elvis von sich selbst in die Auftritte für seine Fans investierte, und in Memphis verkaufen Souvenirläden "Authentischen Elvisschweiß". Die Schublade voller schweißgetränkter Schals ist nicht mit Texten vollgestopft, denn jeder Schal ist buchstäblich unlesbar, die Spuren von Elvis' Körper, die darauf geschrieben sind, bleiben unsichtbar. Stattdessen handelt es sich hier um einen Gegenstand des Wissens. Das Wissen, das dieser Gegenstand verkörpert, läßt sich nicht verallgemeinern, es ist ihr spezifisches Wissen um ihre physische Verbindung zu Elvis' Körper. Das Lesen dieses Wissens ist kein Entziffern, wozu jeder im Stande wäre, bedarf es doch einer (Leicht-) Gläubigkeit, eines zu Wissen gewordenen Glaubens, welcher dieser Frau eigen ist. Ich nehme im übrigen an, daß diese Anhäufung von Wissens- und Glaubensgegenständen etwas über deren Wichtigkeit aussagt - die Fülle der vollgestopften Schublade ist ein materielles Zeichen dafür, wieviel ihr dieses Glaubenswissen wert ist.

Das Glaubenswissen ist nie absolut, nie letztgültig vollständig und fixiert. Es handelt sich vielmehr um ein prozeßhaftes Wissen, welches den Gegebenheiten der Situation, in der diese sich jeweils befindet, immer fließend angepaßt werden kann. Sie weiß wohl, inwiefern der Imitator Elvis ist/nicht ist, und sie verwirft schlechte Imitatoren, deren mangelndes Talent einen zu großen Unterschied zwischen ihnen und Elvis entstehen läßt: In solchen Fällen läßt sich das Kontinuum zwischen "ist" und "ist nicht", entlang dessen das Glaubenswissen der Fans sich so fließend bewegt, nicht mehr überbrücken. Sie glaubt-weiß, daß Tom Green nicht Elvis ist, und doch glaubt-weiß sie ebensogut, daß er es ist; sie selbst bestimmt die Abstufungen in diesem Glaubenswissens-Kontinuum, und ihre jeweiligen Zuordnungen leiten sich aus ihrer eigenen Lust und ihrem Interesse her.

Sowohl Imitatoren als auch Fans sind sich ausdrücklich im klaren darüber, daß es sich bei diesen Auftritten nicht um Reinkarnationen, sondern um Imitatio-

nen von Elvis handelt; die Sänger geben nicht vor, Elvis zu *sein*, sondern ihn zu vertextlichen, das heißt ihren Körpern, Gesten und Stimmen die Zeichen seines Daseins einzuschreiben. Doch obwohl diese Imitationen ausdrücklich "nicht Elvis" sind, erlauben sie eine Reihe von Fanverhalten und -vergnügen, das in einem Modus des "als ob" existiert: Obgleich die Fans wissen, daß die Imitatoren nicht Elvis sind, können sie dennoch wissen-glauben-handeln, als ob die Imitatoren Elvis wären.

Charakteristisch für diese "Elvis lives"-Shows ist insbesondere der wahrhafte, begeisterte *Spaß*, den die Fans bei solchen Anlässen empfinden. Die Fähigkeit, sich zu vergnügen, hängt besonders in einer repressiven, trägen Gesellschaft wie der unseren wesentlich von der Fähigkeit ab, sich von der Welt des "So-Seins" in die Welt des "als ob" zu begeben. Es handelt sich dabei um eine Bewegung zwischen dem Realen und dem Imaginären, welche nicht nur die Eindeutigkeit der Grenze, die diese beiden Bereiche voneinander scheidet, in Frage stellt; denn darüberhinaus widersetzt sich diese Bewegung gleichzeitig der offiziellen Hierarchie, welche dem "Realen" einen essentiellen oder natürlichen Vorrang über "das Imaginäre" einräumt. Wenn "das Reale" der Ort ist, an dem wir die Macht der Disziplin und Unterwerfung am direktesten zu spüren bekommen, kann es gut sein, daß die Fähigkeit, sich in der Erfahrung zwischen den Welten des "So-Seins" und des "als ob" zu bewegen, eine Eigenschaft der Populärkultur darstellt, die für diejenigen, die in untergeordneten, aber nicht unterworfenen Positionen stehen, zur notwendigen Taktik geworden ist.

Diese Elvis-Fans sind durchaus in der Lage, so zu handeln-wissen-glauben, als sei er *und* als sei er nicht am Leben, ohne daß sie sich deshalb in lähmenden Widersprüchen verfangen müßten. Die Gewohnheitsmäßigkeit dieses Verhaltens bringt es mit sich, daß dieses oft nicht erwähnt oder auch nur bemerkt wird. Wo es allerdings exzessiv und außergewöhnlich wird, wird es von den populistischen Medien schnell sensationalisiert (denn was ist die Sensation anderes als das ins Abnormale gesteigerte Normale?) und wird so für den Anti-Fan-Populismus verfügbar gemacht. So berichtet die *Sun* (21.2.1989, S. 23) zum Beispiel über die vierunddreißigjährige Vicki Hanwell, die sich von ihrem Mann scheiden läßt, weil "mein Gewissen [es] einfach nicht [zuläßt], daß ich mit einem anderen Mann außer Elvis zusammen bin"; und in der *Weekly World News* (12.3.1991, S. 46f) heißt es von Alice Jones, die ihrem Wissen, daß Elvis noch am Leben ist, Ausdruck geben will, indem sie seit seinem "Tod" kein Wort gesprochen hat und bis zu seiner Wiederkehr auch nichts mehr sagen wird.

Instrumentelles, machtvolles Wissen

Die Macht des Wissens, Wahrheit zu produzieren, und die Macht dieser Wahrheit, den Interessen derjenigen gesellschaftlichen Formationen zu dienen, die es akzeptieren und in Umlauf bringen, sind zwei Formen der Macht, die sich gegenseitig stärken. In ihrer Wechselseitigkeit dienen sie dazu, die gesellschaftliche Formation, in der sie zirkulieren, zu definieren und zu fördern. In aller Regel sind die gesellschaftlichen Formationen des Machtblocks in das Geschäft der Herrschaft verwickelt, und ihr System von Wissen und Macht verfügt daher über einen instrumentellen Charakter. Die Wissenschaft und der Rationalismus produzieren Wahrheiten über die physische und über die gesellschaftliche Welt, die es den Inhabern solcher Wahrheiten ermöglichen, diese Welten zu ihren eigenen Gunsten zu beherrschen und auszubeuten. Es ist daher kaum verwunderlich, daß diejenigen Nationen, deren Machtblöcke wissenschaftliche und rationalistische Formen des Wissens gefördert haben, nun die Welt beherrschen und ausbeuten, so wie auch im Inneren dieser Nationen eben jene Machtblöcke dieselben Wissensformen dazu verwenden, andere gesellschaftliche Formationen zu beherrschen und auszubeuten. Diejenigen Wissensformen, die auf diese Weise über instrumentelle Macht verfügen, verstecken den politischen Nutzen ihres Wissens hinter einer Rhetorik der Objektivität: Dadurch werden die Wahrheiten deplaziert und in einer äußerlichen Natur oder Realität verortet, statt in der Macht jener, die sie produzieren oder gebrauchen. In dem Maße, in dem die jeweilige Wissensform in dieser Hinsicht effizient ist (im allgemeinen ist diese Effizienz praktisch total), naturalisiert sie ihre Macht, indem sie sie nicht als einen Effekt der Geschichte der Herrschaft darstellt, sondern sie vielmehr als das Resultat der Fähigkeit, die Wahrheit zu sehen, verkauft. Die physische und die politische Instrumentalität dieses Wissens bestärken einander gegenseitig und sind voneinander abhängig: Sie sind zwei Seiten derselben Medaille.

Die instrumentelle Effizienz des offiziellen Wissens hängt letztendlich von dessen Macht ab, das Terrain zu definieren, auf dem diese Instrumentalität als "Realität" auftritt: Die fundamentale epistemologische Macht ist die, die zwischen dem Realen und dem Irrealen die Grenze zieht und diese bewacht, so daß diejenigen Formen der Erfahrung, die zu den Wahrheiten eines wissenschaftlichen Rationalismus passen, in die Wirklichkeit integriert werden, während andere Erfahrungsweisen ausgeschlossen werden. Für diesen Rationalismus ist die Patrouille, die an den Grenzen kontrolliert, was zur Welt der wissenschaftlichen Wahrheit zugelassen wird, von überragender Bedeutung. Diese Grenze ist niemals eine neutrale Linie; sie begründet vielmehr ein hierarchisches Verhältnis zwischen dem, was sie einschließt, und dem, was sie ausschließt. Was sie aber ausschließt (z.B. intuitives Wissen), das kann per definitionem als unwirklich abgetan werden. So trennt diese Grenze nicht nur

das Reale vom Irrealen, das Wahre vom Unwahren, sondern sie dient auch der Unterscheidung zwischen Fakt und Fiktion, zwischen wissenschaftlicher Forschung und bloßer Einbildung sowie der Herstellung eines Verhältnisses der Überlegenheit vom ersten zum zweiten Begriff dieser Paare. (Es geht mir hier nicht darum, die Verhandlungen innerhalb des Machtblocks nachzuvollziehen, vermittels derer menschliche Universalien, welche in Kunst und Religion konstruiert werden, in instrumentellere Formen des Wissens eingespannt werden können, indem ein besonderes Verhältnis zwischen Arbeit und Freizeit postuliert wird [Arbeit ist real, Freizeit irreal]: Worauf es mir hier ankommt, sind vielmehr die verschiedenen gesellschaftlichen Verhältnisse, die im Spiel sind, wenn einerseits die imaginäre Welt des "als ob", die der Elvis-Fan beim Sammeln von Seidenschals produziert und ausspielt, verworfen wird, während wir doch andererseits die imaginäre Welt des "als ob" eines Shakespeare-Enthusiasten durchaus akzeptieren.)

Dieses offizielle, wissenschaftliche Wissen arbeitet ständig am Grenzschutz gegenüber vielen anderen Wissensformen, angesichts derer es sich als überlegen definiert. Das ist nicht so aufzufassen, als stelle die Wahrheit des ersteren andere Wahrheiten in Frage; vielmehr gilt jene als einzig korrekte Wahrheit, während andere "Wahrheiten" als bloßer Glaube oder schlicht als falsch abgetan werden können.

Ich habe bislang vom Wissen oder der Wissensform im Singular gesprochen, weil das herrschaftliche Wissen zur Monoglossie oder Monoakzentualität tendiert. Es ist nicht in seinem Interesse, untergeordnete Wissensformen zu integrieren, sondern es geht darum, diese auszuschließen und zu entwerten. So verwendet das herrschaftliche Wissen häufig solche Begriffe wie "abergläubisch", "unbewiesen", "unwissenschaftlich", um andere Wissensformen zu diskreditieren und um dem Unterschied jeglichen Wert abzusprechen: Andernorts pathologisiert es diejenigen, die unterschiedliche Wissensformen anwenden, als Opfer ihrer eigenen wunscherfüllenden oder kompensatorischen Phantasien.

Formen populären Wissens

Ich möchte mich nun einigen Mitteln zuwenden, durch welche sich die populären Wissensformen vom offiziellen Wissen unterscheiden. Im Gegensatz zum Machtblock definieren sich die verschiedenen Volksformationen nicht aufgrund der Macht, die sie über andere ausüben - vielmehr geht es hier darum, irgendeine Kontrolle über die unmittelbaren Bedingungen des alltäglichen Lebens einschließlich der eigenen gesellschaftlichen Identitäten auszuüben. Ziel dieser Formationen ist nicht die Macht über die Totalität der gesellschaft-

lichen und physichen Existenz, folglich ist eine extensive Instrumentalität kein Kriterium für die Effizienz ihrer Wissensformen.

Heteroglossie

Auch wenn das offizielle Wissen in der Lage ist, alle anderen als unwahr abzutun, können die Wissensformen, die das Leben untergeordneter gesellschaftlicher Formationen bestimmen, sich nicht den Luxus leisten, das dominante Wissen zu verwerfen: denn dessen Macht, eine Wahrheit zu produzieren und ihnen aufzuzwingen, gehört unausweichlich zur gesellschaftlichen Erfahrung eines solchen Lebens. Hier entstehen und zirkulieren also die Wissensformen stets im Verhältnis zur dominanten - sie mögen ihm widersprechen oder versuchen, ihm auszuweichen: frei davon sind sie nie. Denn dessen Spuren finden sich überall, hier in großen Lettern, dort im Kleingedruckten, immer jedoch unauslöschlich eingeschrieben. Folglich tendieren untergeordnete Wissensformen zur Heteroglossie und zur Multiakzentualität: Ihnen ist dasjenige, was sie nicht sind, eingeschrieben, so daß die, die sie produzieren und in Umlauf bringen, nie einsprachig sein können.

Zum Beispiel kann sich das populäre Wissen, daß manche Menschen mit Elvis nach seinem Tod "reale" Erfahrungen gemacht haben, nie von dem offiziellen Wissen befreien, das diese Erfahrungen als irreal benennt. Berichte von Kranken, die durch Visionen von Elvis geheilt wurden, werden in der Regel einem medizinischen Wissen gegenübergestellt, welches dazu dient, zwei Dinge zu bestätigen: (a) daß diese Heilungen tatsächlich (d.h. im wissenschaftlichen Sinne) stattgefunden haben und (b) daß sie außerhalb der wissenschaftlichen Wirklichkeit liegen. So auch in dem Fall, in dem Elvis den Marinesoldaten in Saudi-Arabien erschienen ist: Dieses Erlebnis wurde durch das populäre Wissen bestätigt, daß Elvis sich um seine Fans sorge und engen Kontakt mit ihnen suche. Dem hatte das offizielle Wissen die Behauptung entgegenzusetzen, die Männer hätten aufgrund von Erschöpfung, Hitze und Wassermangel begonnen zu halluzinieren. Dieses offizielle Wissen entkräftet das populäre nicht unbedingt (obwohl das für die Anti-Fans so aussehen mag), sondern schafft die gesellschaftlichen Verhältnisse, innerhalb derer sich populäre Wissensformen herausbilden. Der Bericht wird noch von zwei Fotografien untermalt: einem offiziellen, echten Foto von Elvis als Soldat in Uniform mit dem deutlich lesbaren Namensschild "Presley" und den Abzeichen der "US Army" und einem populären, unechten, auf dem Elvis' Kopf (eindeutig) auf einen arabisch gekleideten Körper montiert ist, bei dem es sich weder um einen echten Araber noch um den echten Lawrence of Arabia handelt, sondern um Peter O'Toole, der einen als Araber verkleideten Lawrence spielt.

Die medienpopulistischen Versionen dieser populären Wissensformen verwenden häufig eine Art manipulierter Fotografie, die sich zu einem Charakteristikum dieser Versionen herausgebildet hat. Im offiziellen oder öffentlichen Diskurs verbürgt das Foto eine Faktizität und Wahrheit, die gut zum offiziellen Wissen paßt. Der Medienpopulismus kann sich jedoch mit der fotografischen Fähigkeit, eine singuläre, objektive Wahrheit zu produzieren, nicht zufriedengeben, sondern er muß diese Wahrheit zum Populären hin vermitteln, sie mit einem populären Akzent versehen, welcher fast immer einen Hauch Skeptizismus beinhaltet. Indem der Medienpopulismus also das "wahre" Foto manipuliert (entweder fotografisch durch Überblendung oder manuell durch Retuschieren), verwandelt er das Foto in einen heteroglossischen Diskurs, der sowohl offizielles als auch populäres Wissen vermittelt. Das hierbei entstandene "Foto", wenn man es denn als solches bezeichnen möchte, verleiht der Manipulierbarkeit des Realen Ausdruck, die nichts anderes ist als eine populäre Entmystifizierung der Objektivität offizieller Wirklichkeit des ursprünglichen Fotos. Ganz gleich was diese "neuen Fotos" abbilden, immer repräsentieren sie einen populären Skeptizismus, einen Unglauben gegenüber der angeblichen Macht des offiziellen Wissens, für alles eine Erklärung finden zu können. Die Glaubwürdigkeit der Fotografie wird nicht zur Stärkung eines Glaubens mobilisiert, vielmehr trägt sie hier dazu bei, die Grenzen zwischen dem Realen und dem Irrealen zu zerstören und sowohl die Hierarchie des Wissens als auch die gesellschaftlichen Unterschiede abzubauen, die durch diese Grenzen aufrechterhalten werden.

Dieser Skeptizismus verläuft nicht nur in einer Richtung: Das "Foto" von "Elvis of Arabia" läßt sich nicht nur als Repräsentation eines populären Skeptizismus gegenüber dem offiziellen Wissen lesen, sondern auch als Ausdruck des Skeptizismus des Anti-Fans gegenüber dem Wissen der Fans (was in diesem Falle sogar wahrscheinlicher ist). Dabei geht es mir hier gar nicht so sehr darum zu zeigen, wie der Skeptizismus mobilisiert wird, sondern eher um die Art und Weise, mit der er durch die ausdrückliche Manipulation der Glaubwürdigkeit von Fotografie produziert wird. Diese manipulierten Fotos sind heteroglossisch und sind daher in populärer Hinsicht der Monoglossie unretuschierter, offiziell "wahrer" Fotografien entgegengesetzt.

Wenn uns also die *Weekly World News* vom 26.3.1991 eine kunstvolle Retuschierung eines "echten" Elvis-Fotos präsentiert, dann kommt in diesem Foto nicht die indikative Welt dessen, was *ist*, zum Ausdruck, sondern die konditionale des "als ob"; deren Wahrheit ist die Wahrheit, "als wenn" Elvis heute am Leben wäre. Das Wissen des "als ob" ist ein Wissen, welches nur existieren kann, indem es die offizielle Grenze zwischen dem Wahren und dem Unwahren, dem Realen und dem Irrealen zerstört. Diese Zerstörung ist in der Fiktionalisierung des tatsächlichen Fotos durch den Künstler repräsentiert, so

daß das gedruckte Bild weder faktisch noch fiktional, weder wahr noch falsch ist.

Ein weiterer Grund für die zentrale Funktion der Fotografie innerhalb dieses Medienpopulismus liegt in ihrer Affinität zum Körper. Fotos reproduzieren die Partikularität des *hic et nunc*, wo der Körper lebt und sich bewegt. Wenn sie sich auch von einer abstrahierten, verallgemeinerten Wissensform einspannen lassen, so können sie zumindest in gleichem Maße dazu dienen, eine körperliche, partikulare Form des Wissens zu fördern. Fan-Fotografien von Elvis erhalten seinen Körper wie die Aufnahmen seine Stimme und die Seidenschals den physischen Kontakt zwischen ihm und seinen Fans. Fan-Fotografien sind jedoch "echte" Fotos vom "echten" Elvis, und insofern sind diese manipulierten Fotos nicht Teil des populären Diskurses jener Fotografien, sondern sie gehören einem populistischen Diskurs an; dieser enthält zugegebenermaßen Elemente populärer Diskurse (sowohl des Fans als auch des Anti-Fans), auch wenn er es darauf abgesehen hat, sich diese Diskurse zum finanziellen Nutzen einzugliedern.

Egal was sie sonst noch sein mögen, diese Fotos des "als ob" machen Spaß, und insofern verbindet sie ein gewisser Akzent mit der Welt des "als ob" eines Elvis-Imitators und mit dem Spaß, den der Eintritt in diese Welt mit sich bringt. Sie sind auch skeptisch, und ihr Spiel mit dem Glauben-Unglauben wird stets von einem populären Wissen gegen das andere ausgespielt. Ganz gleich welche Wahrheiten diese neuen Fotografien zu produzieren im Stande sind, der Akzent ihrer Produktion bleibt ein hedonistischer Skeptizismus, eine Stimmlage, die uns unabhängig vom jeweiligen Inhalt dazu anhält, uns zu vergnügen und kein Wort von dem zu glauben, was "sie" uns weismachen wollen.

Aberglaube

Populäres Wissen beinhaltet stets einen Modus des Unglaubens. Folglich darf es nicht als ein Phänomen mit einer ihm eigenen, essentiellen Identität mißverstanden werden: Es handelt sich vielmehr um eine Reihe kultureller Praktiken und Überzeugungen, welche sich nur deshalb herausgebildet haben, weil sie sich vom herrschenden Diskurs unterscheiden. Die Ursache für die weitverbreitete populäre Form der Wissensproduktion und -wertung, die der herrschende Diskurs als "Aberglauben" bezeichnet, liegt nicht etwa in der Tatsache, daß populäres Wissen von seinem innersten *Wesen* her abergläubisch wäre, sondern ganz einfach darin, daß die Herrschenden sich das wissenschaftliche Tatsachenwissen angeeignet haben. Abergläubisches Wissen beinhaltet die Erkenntnis, daß es Bereiche menschlicher Erfahrung gibt, die sich durch das offizielle Wissen nicht erklären lassen, und die Tatsache, daß die Herrschenden nicht alles wissen und erklären können, ist wesentlicher

Bestandteil der populären Wahrheit, daß Elvis die Kranken heilt und die Marinesoldaten in Saudi-Arabien beschützt.

Der Stellenwert der Numerologie und der Astrologie innerhalb des populären Wissens leitet sich eben aus ihrem Widerstand gegenüber dem offiziellen Wissen her; für Elvis-Fans ist die Numerologie ferner durch die Tatsache legitimiert, daß Elvis diese Form des Wissens und der Kontrolle von Erfahrungen selbst anwandte. Dadurch läßt sich dann auch beweisen, daß Elvis in der Tat seinen eigenen Tod (oder den vorgeschützten Tod) auf den Tag geplant hatte. Numerologische Tatsache ist, daß die Addition der Zahlen im Todesdatum genau 2001 ergibt, und Elvis hat in seinen späteren Konzerten die Titelmusik aus dem Film 2001: A SPACE ODYSSEY für sich verwendet. Artie Mentz, ein Elvis-Imitator, bezeichnet dies als "ein Wunder, das wir zu Lebzeiten nicht begreifen werden", woraufhin ein Fan namens Carroll erwidert: "Es reicht doch der gesunde Menschenverstand, um zu erkennen, daß Elvis nicht tot ist" (beide in MONDO ELVIS, 1984). Als Bestätigung einer populären Wahrheit heben sich das "Wunder" und der "gesunde Menschenverstand" [*common sense*] nicht gegenseitig auf, da sie im Verhältnis zur offiziellen Wahrheit am gleichen Ort zu lokalisieren sind.

Der *Globe* (30.4.1991, S. 9) wendet offizielles auf "abergläubisches" Wissen an, indem er eine "Gallup"-Umfrage zitiert:

> Jeder zehnte Amerikaner will sich schon einmal mit Satan unterhalten haben, heißt es in einer Gallup-Umfrage.
> Jeder vierte Amerikaner glaubt an Gespenster.
> Jeder zehnte behauptet, bei ihm habe es schon einmal gespukt.
> Jeder vierte Amerikaner glaubt, schon einmal eine telepathische Erfahrung gemacht zu haben.
> Jeder sechste behauptet, sich schon einmal mit einem Toten unterhalten zu haben.
> Jeder siebte hat schon einmal persönlich ein UFO gesehen.

Ein offizielles Wissen mag sich zuerst über die große Anzahl an Menschen wundern, die diese "abergläubischen" Formen des Wissens erfahren haben, und sich dann verstärkt der Entlegitimierung solcher Erfahrungen widmen. Bemerkenswert ist auch, wie bequem sich Satanismus, Gespenster, Begegnungen mit den Toten und UFOs im populären Imaginären nebeneinander einrichten können - nicht etwa, weil sie eine Wesensähnlichkeit miteinander verbindet, sondern aufgrund des jeweils gleichen Verhältnisses zum offiziellen Wissen. Ich bin mir nicht ganz sicher, wie die Kategorie "Geschlecht" hier genau funktioniert, doch scheint es, daß unsere Gesellschaft "abergläubische" Wissensformen mit weiblichen Attributen belegt, während sie es der männlichen Seite erlaubt, sich diejenigen Wissensformen anzueignen, welche sowohl gesellschaftlich als auch instrumentell mächtiger sind.

Temporalität

Solch "abergläubisches Wissen" reicht oft mittels verschiedener astrologischer und anderer Formen der Weissagung in die Zukunft hinein (in welcher zufällig auch der Film 2001 spielt). Die Weissagung aus der *Weekly World News* (26.3.1991, S. 47), derzufolge Elvis am 8.1.1993 aus seinem Versteck auftauchen werde, stammt von einer "parapsychologischen Größe" [*top psychic*]; für die Weissagung in der *Sun* vom 29.1.1991, daß Elvis in der Halbzeitshow beim 25. Super Bowl singen werde, werden "Quellen aus den höheren Kreisen" mit Kontakten in Graceland zitiert. Diese Weissagungen mögen als die albernsten und extremsten Elemente populären Wissens erscheinen, weil sie so leicht durch "Tatsachen"-Wissen entkräftet werden können (Elvis hat beim Super Bowl nicht gesungen), doch bringt der Medienpopulismus ständig Beweise aus dem Volk, daß Weissagungen sich in der Tat "bewahrheiten" können und daß ein parapsychologisches, unoffizielles Wissen ihnen helfen kann, ihre Zukunft zu kontrollieren. Die weite Verbreitung populären Wissens über die Zukunft mag auch Ausdruck der populären Einsicht sein, daß die Herrschenden schon längst das meiste (wenn auch nicht alles) Wissen über Vergangenheit und Gegenwart kolonisiert haben - demnach ist die Zukunft der Ort, an dem das Wissen und die Macht der Herrschenden am brüchigsten sind.

In dem Bericht der *Weekly World News* (26.2.1991, S. 27) von einem Zeitmaschinenerfinder, der ins Jahr 1977 reisen und Elvis retten möchte, wird der Kampf um die Vergangenheit parodiert. Die Parodie mag zwar exzessiv wirken, doch ist das, was hier parodiert wird, durchaus real: das populäre Mißtrauen gegenüber der offiziellen Geschichte und das Volkswissen um Geschichten, die von dieser abweichen. In einem weiteren Fall von manipulierter Fotografie ist eine Überblendung von einem Foto des Zeitreisenden mit einem Elvis-Foto zu sehen: So kommen die beiden - zumindest fotografisch - in den gleichen zeitlichen Rahmen.

Zufall

Das populäre Wissen mißt auch dem Zufall ein hohes Maß an Bedeutung bei, da dieser die Gültigkeit von Tatsachenverhältnissen bestätigt, welche vom offiziellen Wissen hingegen für ungültig erklärt werden. Die Alternativwahrheit, die durch den Zufall produziert wird, ist nur insofern wahr, als sie die Grenzen offizieller Erklärung hinterfragt und bloßlegt. So wird die Wahrheit, daß Elvis im Körper des vierjährigen Bruno Hernandez wiedergeboren worden sei, durch eine "atemberaubende Kette von Zufällen" bestätigt, welche die Gültigkeit dieser Wahrheit "beweist" (*Weekly World News*, 12.6.1990, S. 24f). Auf ähnliche Weise verwenden auch die Fans Terry und Judy Carroll eine Reihe von Zufällen (welche sie ausdrücklich als solche ausweisen), um zu

beweisen, daß Elvis ihr Vater gewesen sei: dabei gelten als Zufälle sowohl physische Ähnlichkeiten - sie sind Zwillinge und "wir haben seine Augen und seine kleinen, abgeschnittenen Lippen" - als auch die Ähnlichkeit individueller Hintergründe - genau wie Elvis seien auch sie in der Schule ausgelacht und niedergemacht worden "... und sieh' mal einer an, jetzt ist er King of Rock and Roll!" (MONDO ELVIS, 1984).

Entäußerung

Populäre Wissensformen und ihre Strategien zur Wertung populärer Wahrheiten sind keineswegs "rein", sondern durch ihren unausweichlichen Kontakt mit offiziellem Wissen verwischt. Manchmal entfernt sich das populäre Wissen (wie etwa in den abergläubischen Formen) so weit wie möglich vom offiziellen, während es in anderen Fällen gerade die Grenze zwischen den beiden verschwimmen läßt. So kann das populäre Wissen, daß Elvis noch lebt, den gleichen wissenschaftlichen Testverfahren unterliegen, die offizielles Wissen fundieren.

Die Authentizität von Elvis' Stimme in einem Telefongespräch, welches nach 1977 aufgenommen worden war, wurde unter Anwendung der gleichen Methoden von dem gleichen Experten bestätigt, der Nixons Stimme auf den Watergate-Tonbändern identifiziert hatte (THE ELVIS FILES, 1990). Ein Foto, welches 1984 von Elvis in Begleitung von Mohammed Ali und Jesse Jackson gemacht wurde, ist von "polizeilichen Computerexperten" als Foto von Elvis ausgewiesen worden, und die Handschrift auf seinem Totenschein ist mittels wissenschaftlicher Graphologie als Elvis' eigene identifiziert worden.

Eine solche Entäußerung der Beweisformen vom offiziellen ins populäre Wissen tritt immer dann am häufigsten auf, wenn das populäre Wissen versucht, das offizielle innerhalb einer Öffentlichkeit zu entkräften, deren "diskursive Spielregeln" schon offiziell festgelegt worden sind. Ähnliche Strategien der Entäußerung finden jedoch auch in dem populären Wissen Anwendung, das diese Öffentlichkeit meidet und vornehmlich unter den Fans zirkuliert. Das Prinzip der "Expertise", das für das offizielle Wissen so grundlegend ist, wird oft ins populäre Wissen entäußert: sowohl durch die ständige Bezeichnung der Sprecher innerhalb dieses Wissens als "Top-Experten" oder "Experten" als auch bei der Ausdehnung der Expertise in das populäre Wissen hinein, wo die "Top-Fans" auch als "Elvis-Experten" bezeichnet werden können.

Ein populäres Wissen ist also nie essentiell oder unabhängig, sondern es kann nur im Verhältnis zum offiziellen Wissen existieren. Dieses Verhältnis reicht von Strategien der Integration oder Entäußerung bis hin zur Herstellung der größtmöglichen Differenz oder Entfernung. Die taktische Entscheidung, welches Verhältnis zu welchem Zeitpunkt und zu welchen Zwecken jeweils zu

bevorzugen ist, ist selbst populär, und sie gehört zu den verschiedenartigen Formen, mit denen die unterschiedlichen Formationen "der Leute" ihre eigenen Wissenssysteme kontrollieren können.

Performatives, verkörpertes Wissen

Ganz gleich wie ein populäres Wissen produziert oder verbürgt wird, immer zirkuliert es auf eine bestimmte Weise durch Körper und deren Verhaltensweisen, um Wissen in den Erfahrungsbereich hineinzutragen. Populäres Wissen ist erfahrungsgebunden und körperlich, und als solches unterscheidet es sich von den vergegenständlichten und äußerlichen Wissensformen offiziellen Wissens. Ein solches populäres Wissen existiert nur in seiner *performance*, und nur solange es ständig im Prozeß bleibt. Das Wissen eines wahren Fans um sein enges gemeinschaftliches Verhältnis mit Elvis besteht in dem performativen Akt des Sammelns schweißgetränkter Schals von Elvis-Imitatoren: Eine solche Sammlung kann nie vollständig sein, da das Wissen, welches sie verkörpert, nie veräußert und als Tatsache fixiert werden kann.

Auf ähnliche Weise wird auch das Wissen, daß Elvis ein zutiefst fürsorglicher Mensch war, der der Gesellschaft im allgemeinen und insbesondere seinen Fans in einem generellen Sinne Gesundheit und Glück bringen wollte, auf unterschiedliche Weisen verkörpert und dargestellt [*performed*]. Die vielen Elvis-Fanclubs, die einen Großteil ihres Fan-Daseins damit verbringen, Geld für wohltätige Zwecke zu sammeln, bringen diese Wahrheit über Elvis zwar auf andere Weise zum Ausdruck, doch auch hier ist der Charakter dieser Wahrheit performativ. Diejenigen, die diese Wahrheit kennen und sie darstellen, bilden und erhalten eine Gemeinschaft untereinander und folglich auch mit Elvis, sei er nun tot oder lebendig. Die Fangruppe, die Tisch und Unterhaltung mit mir teilte, hatte in einer *performance* von *communitas* (Gemeinschaft) zueinandergefunden: die Frauen waren gemeinsam zu den Shows gereist, wo sie immer zusammensaßen, miteinander redeten, zusammen sangen und im Kreis miteinander tanzten. Ihr Abend war ebenso eine Darstellung der Elvis-*communitas* wie Tom Greens Auftritt eine Darstellung seiner Bühnenpräsenz.

Verkörperte Verhältnisse

Unabhängig davon, wie sehr diese verkörperte Kultur in einer Welt des "als ob" statt in der Welt des "Hier und Jetzt" zu liegen scheint, wo Körper normalerweise zuhause sind, ermöglicht die Aufhebung der Grenze zwischen diesen beiden Welten es dem Körper von Elvis, sich in einer durchaus realen Art und Weise von der einen zur anderen Welt hin- und herzubewegen.

Die Boulevardpresse bringt häufig Geschichten über weibliche Fans von Elvis, die sich von ihren Ehemännern haben scheiden lassen, weil sie ihre Ehe mit einem anderen Mann für einen Akt der Untreue gegen Elvis halten. "Frau nennt in Scheidungsfall Elvis als ihren Liebhaber" heißt die Schlagzeile in dem Bericht der *Sun* (21.2.1989, S. 23) über Vicky Hanwell, der Elvis in einem Traum gesagt hatte, er sei nun frei von seinen irdischen Belastungen und bereit, sie zu lieben:

> "Er hat mir nicht gesagt, ich müßte Don verlassen", schluchzt sie, "aber mein Gewissen läßt es einfach nicht zu, daß ich mit einem anderen Mann außer Elvis zusammen bin."

Unterdessen ist Don, ihr Mann, plötzlich kein Elvis-Fan mehr:

> "Jetzt kann ich es nicht mehr ausstehen, ein Bild von ihm zu sehen oder seine Stimme zu hören. Er hat meine Ehe ruiniert und meine Familie kaputt gemacht."

Auf ähnliche Weise berichtet Frankie Harrocks in MONDO ELVIS (1984) von dem Moment, in dem sie als frisch Vermählte plötzlich merkte, daß sie ihren Mann verlassen mußte, weil "ich verliebt war, aber nicht in meinen Mann". So hat sie ihn und ihre Kinder in New Jersey schließlich verlassen und ist nach Memphis gezogen, "um zu sein, wo Elvis ist". In einem T-Shirt mit der Aufschrift "Elvis ist nicht tot, er ist bloß in eine bessere Stadt gezogen" erzählt sie davon, wie ihr Mann sich unter Angabe der "exzessiven Verehrung von Elvis Presley" als Grund von ihr habe scheiden lassen, woraufhin sie mit Blick in die Kamera grinsend verkündet: "Köstlich!"

Auch in den sexuellen Verhältnissen der Carroll-Zwillinge ist Elvis verkörpert:

> Jenny: Wenn wir Leute mit nach Hause bringen - meistens Männer, weil wir nicht...
> Judy: Und wenn wir sie nach Hause bringen, haben sie nichts im Kopf als den direkten Weg ins Bett.
> Jenny: Und wir machen unsere Elvis Presley-Musik an...
> Judy: Und wenn sie unsere Elvis Presley-Musik nicht mögen, fliegen sie raus und zwar im hohen Bogen, und wenn sie auch nur irgendwas gegen Gott oder Elvis sagen, fliegen sie genauso schnell nochmal raus. (MONDO ELVIS, 1984)

Fließende Skepsis

Viele der Mittel populären Wissens beinhalten eine fließende Skepsis, die sich ständig zwischen den Fixpunkten des Glaubens und des Unglaubens hin- und herbewegt. Dies ist eine populäre Taktik, die entwickelt worden ist, um mit den unausweichlichen Widersprüchen zwischen den Kräften von oben und denen von unten ebenso fertigzuwerden wie mit den Unterschieden zwischen

dem jeweiligen Wissen um das, was die Wirklichkeit gesellschaftlicher Erfahrungen ausmacht. Diese Taktik trägt weiterhin der Einsicht Rechnung, daß gesellschaftliche Identitäten (die durch diese Wissensformen produziert werden) aufgrund horizontal (d.h. zwischen verschiedenen Formationen "der Leute") wie vertikal angelegter Prozesse des Einschließens und des Ausschließens konstituiert sind. Um zu wissen, wer wir sind, schließen wir die aus, die nicht wie wir sind, während wir die Unsrigen einschließen. Fanwissen dreht sich nicht nur um Elvis und seine gesellschaftlichen Beziehungen, sondern auch um die Fans und deren gesellschaftliche Verhältnisse, und es zirkuliert jeweils auf unterschiedliche Weise gegenüber dem Wissen des Machtblocks und des Anti- oder Nicht-Fans. Doch sind in einer hierarchisch geordneten Gesellschaft diejenigen Unterschiede entscheidend, die statt auf der horizontalen auf einer vertikalen Achse operieren, und ich werde mich folglich auf die letzteren konzentrieren: Denn sie sind nicht allein politisch von größerer Bedeutung, sondern werden auch in gewissen Formen innerhalb der horizontalen Dimension wieder aktiviert. So stellt sich das populäre Wissen gegenüber dem Anti-Fan-Wissen als anders und implizit auch als überlegen dar, indem es sich des offiziellen Wissens bedient und seine überlegene gesellschaftliche Macht auslotet.

Dennoch bleibt es eine populäre Wissensform, da es diese fließende Skepsis zur Schau stellt, diese Beweglichkeit zwischen Glauben und Unglauben, Wissen und Gegenwissen. Es ist, als ob populäres Wissen stets "dazwischen" liegt (was de Certeau [1988] für "die Leute" überhaupt als die typische Position herausarbeitet).

Es kann gut sein, daß Fans diesen Aspekt zu den vergnüglichsten ihrer Kultur zählen. Wenn sie sich auch in ihrem Alltagsleben durch wirtschaftliche und gesellschaftliche Zwänge festgenagelt sehen, so kann es gut sein, daß diese fließende Skepsis die Lust der Beweglichkeit vermittelt, die Möglichkeit, sich seine Position eigens auszuwählen, statt bloß auf Geheiß. Eine derartige Beweglichkeit eröffnet Räume, wo ein populäres Wissen entgegen allem Beweismaterial existieren und sich zu einem Glauben entwickeln kann. Diese Freiräume entstehen nicht nur innerhalb des skeptischen Diskurses der populistischen Medien, sondern auch im Alltagsleben der Fans. Die Carroll-Zwillinge, die, wie schon erwähnt, in Elvis ihren Vater sehen, haben sich den Raum für diesen Glauben geschaffen, indem sie den fließenden Charakter im Wissen, das ihnen ihre Mutter vermittelt (bzw. eben nicht vermittelt) hat, ausnutzen:

Jenny: Wir haben früher immer unsere Mutter gefragt, und sie hat nie nein gesagt...

Judy: Allerdings hat sie auch nie ja gesagt.

Diese Art des Wissens, welches sich nicht innerhalb, sondern zwischen gesicherten Erkenntnissen bewegt, bietet zusätzlich Auswege, ein zeitweiliges Entkommen aus den Strukturen der Herrschaft. Ich habe andernorts mit Bezug auf Grossbergs (1988) Theorie des "Affekts" gezeigt, daß solche Ausflüchte durchaus einen Raum zur eigenen Stärkung herstellen können, von dem die Menschen mit neuer Kraft und Zuversicht in die Geschäfte des Alltags zurückkehren können (Fiske 1991). Demgegenüber geht es mir hier vor allem darum zu zeigen, inwiefern der fließende Charakter einen Unglauben nicht nur gegenüber der Singularität offizieller Wahrheit bedingt, sondern auch gegenüber der Macht des Machtblocks, anderen diese Wahrheit aufzuzwingen. Der Kern der Lust ist also meines Erachtens nicht in dem Wissen zu verorten, welches hier produziert wird, sondern im Skeptizismus, der an den Berührungspunkten zwischen verschiedenen Arten des Wissens auftritt. Das ist die Kultur der Schnittstelle, an der "die Leute" die Kunst des "Dazwischenseins" üben.

Eine der Frauen, mit denen ich mich bei der Tom Green-Show unterhalten habe, beteiligte sich auf verstohlene Art und Weise am Seidenschalritual: Sie bat eine der anderen Frauen, ihren Schal Tom Green zu geben und ihn ihr wieder zurückzubringen; so vermied sie den öffentlichen Moment, in dem er ihr den Schal um den Hals gelegt hätte. Als sie den Schal zurückerhalten hatte, steckte sie ihn sofort in ihre Tasche. Hier übt sie anscheinend die Kunst des Dazwischenseins, indem sie sowohl die Fanbedeutung des Schals darstellt (es handelt sich um ein Stück Elvis) als auch die Anti-Fan- und/oder die herrschende Bedeutung (das Ritual und die Leute, die sich daran beteiligen, sind albern). Aus ihrer Gruppe war sie diejenige, die die Glaubwürdigkeit der Gerüchte, Elvis sei noch am Leben, am heftigsten abstritt, und in ihrem Gespräch mit mir kam es ihr sichtlich darauf an, sich in technischer Hinsicht über Elvis' Musik zu unterhalten: über den innovativen Charakter seiner Betonung des *downbeat*, den Einfluß seines Stils auf andere Musiker - sie erwähnte sogar Schostakowitsch. In ihrem Diskurs gab es starke Spuren eines dominanten Akzents, ihr Dazwischensein hatte sich näher zum herrschenden Diskurs und weg vom populären bewegt, und dennoch wies sie eben das Hin und Her der Kräfte auf, das die Kultur des Dazwischen ausmacht. Stets war sie in der Lage, sich fließend zwischen diesen Kräften hin- und herzubewegen. Als ich die Unterhaltung wieder auf Elvis' Tod zurücklenkte, veränderte sie ihre Position ein wenig, womöglich, weil sie meinte, sie habe mir gegenüber ihre "offiziellen" Referenzen nun etabliert, oder weil sie inzwischen gemerkt hatte, daß ich den Praktiken der Fans weder kritisch noch herablassend gegenüberstand:

> Ich: Ich habe von dem Beweismaterial zu Elvis' Tod einiges gesehen, aber ich bin nicht davon überzeugt, daß alle Fragen wirklich beantwortet sind. ... Es gibt viele Unstimmigkeiten hinsichtlich seines Todes. ... Ich weiß nicht, was ich davon halten soll, ich bin selbst ziemlich unschlüssig. ...

C: Ja, die aus den höheren Kreisen wie die Kennedys, die würden alles vertuschen, wenn sie es für nötig hielten.
Ich: Sie vertrauen den höheren Kreisen nicht.
C: Ich nicht, solange die nicht wollen, daß wir wissen, was sie tun...
Ich: Ja...
C: Ich bin da skeptisch, wirklich sehr skeptisch gegenüber all diesen Leuten, ich meine, aus den höheren Kreisen. ... Ich kann mich gut daran erinnern, als ich klein war und meine Mutter versucht hat, mir Sachen vorzuenthalten, und jetzt ist es mit denen genau das gleiche. ... Die Kennedys...
Ich: Glauben Sie, daß die Elvis' Tod wirklich vorgetäuscht haben?
C: Wenn sie es gewollt hätten, hätten sie es tun können, aber ich glaube nicht, daß er noch lebt.

Sie verwendet den Begriff der "höheren Kreise", um einen sozialen Ort im populären Imaginären zu benennen, den diejenigen besetzen, denen man keinen Glauben schenkt, besonders diejenigen, die Macht besitzen. Es ist dies ein Ort, der typischerweise die geheimnisvollen und suspekten Welten des Reichtums, der Macht und des Einflusses in seine imaginäre Ausdehnung einschließt; hier können Colonel Tom Parker, die Mogulen der Musikindustrie, das FBI, die Kennedys, der Präsident und eine Seite der populären Stars wie Elvis und Marilyn Monroe auf metaphorischer, gesellschaftlicher und sexueller Ebene miteinander Beziehungen aufnehmen. Diese "Wirklichkeit" der höheren Kreise wird durch populäres Wissen produziert und existiert nur innerhalb des populären Imaginären; doch sie existiert tatsächlich, da sie einen realen Teil der populären gesellschaftlichen Verhältnisse ausmacht und wirklich zu deren gesellschaftlichen Erfahrungen gehört. Diese Wirklichkeit wird von diesem Fan durch die genaue Analogie zu ihrer Mutter bekräftigt, die aus der Perspektive des Kindes ebenfalls eine mysteriöse, halb-wahrgenommene Welt der Macht bewohnte, eine Welt, der man nicht vollständig vertrauen konnte. Von unten gesehen ist diese Welt der höheren Kreise die Welt der Verschleierung.

Die Verschleierung

Das Volk des Populären lebt im Zeitalter der Verschleierung. In diesem Zustand ist fließende Skepsis die angemessene Haltung. Je deutlicher es wurde, daß Reagan seine Verwicklung in "Irangate" verschleierte, desto höher sein Ansehen beim Volk, und Kennedys Ansehen steigt anscheinend noch immer in dem Maße, in dem wir von seinem geheimgehaltenen *sex-life*, insbesondere mit Marilyn Monroe und Grace Kelly (u.a.m.), erfahren. Diese fließende Skepsis bewundert die Verschleierung und mißtraut ihr, liebt und haßt die, die darin verwickelt sind. Die Aufdeckung der geheimgehaltenen Taten eines Mitglieds der höheren Kreise produziert bei "den Leuten" ein Gefühl der Lust und der Bewunderung, da das jeweilige Mitglied (sei es

Reagan, Kennedy oder Elvis) augenscheinlich das tut, was "die Leute" von den höheren Kreisen wissen, und nicht das, was "uns" das offizielle Wissen von "ihren" Machenschaften weismachen will.

Die Einzelheiten der Personen und der Handlungen sind in diesem Spiel der Verschleierung und der Aufdeckung unwichtig. Als meine Gesprächspartnerin den Begriff "die Kennedys" benutzte, bezog sie sich nicht so sehr auf eine spezifische Familie. Trotz des syntaktischen Bezuges bezieht sich das Personalpronomen in den letzten beiden Sätzen des oben angeführten Gesprächs nicht speziell auf die Kennedys: Wir wußten beide, daß wir uns auf eine Figur in der populären Einbildung bezogen, und dachten keine Sekunde daran, daß die Kennedys selbst an irgendeiner Verschleierung bezüglich Elvis' Tod beteiligt waren.

Die populistischen Medien decken ständig das auf, was verschleiert worden ist, und produzieren mit der Zeit ein komplexes Netz von Beziehungen zwischen den verschiedenen darin verwickelten Personen und Handlungen. Ein wiederkehrender Zusammenhang in diesem Netz ist die Verschleierung des Todes eines ihrer Mitglieder. Vorgetäuschte Todesfälle sind neben Elvis' die von John Kennedy, Marilyn Monroe, John Lennon und Hitler. JFK und Bobby haben ihre Affären mit Marilyn Monroe vertuscht, Marilyn Monroe und Elvis sind am Leben, ineinander verliebt und leben in Hawaii, Elvis hatte einen direkten Draht zum Präsidenten (nicht zu JFK, sondern zu Carter und Nixon). JFK hatte Beziehungen zur Mafia, die Marilyn Monroe umgebracht und Elvis mit Mord gedroht hat. Die Zufälle verdichten sich zu einem Wissensnetz, in dem es nur eine Konstante gibt: "uns" gegenüber wird etwas verschleiert und zwar von "ihnen".

Im populären Imaginären sind die Kennedys die Meister der Verschleierung. Die Dinge, von denen das populäre Wissen weiß, daß sie geheimgehalten worden sind, reichen von den außerehelichen Affären vieler Männer aus der Familie (insbesondere JFK, Bobby, Joe und Ted) über die angebliche Vergewaltigung auf dem Grundstück in Florida vor einiger Zeit bis hin zum Tod von Mary Jo Koepkne in Chappaquiddick und von Marilyn Monroe. Der *National Enquirer* (7.5.1991, S. 6f) stellt ausdrücklich eine Beziehung zwischen der Vergewaltigung in Florida und dem 1975 in Conneticut begangenen Mord an Martha Moxley her. Das Blatt zitiert den Staatsanwalt, der aussagt, ein Mitglied eines Zweiges des Kennedy-Clans gehöre augenblicklich zu den "Hauptverdächtigten". Weiter heißt es: "In beiden Fällen leitete die Familie Kennedy Schritte ein, um einen Schleier des Geheimnisses über den Fall zu legen", und es wird eine Kennedy-nahe Quelle zitiert, die bezeugt, daß "die Art und Weise, in der der Mord gehandhabt wurde, eine mustergültige Anwendung Kennedyscher Regeln ist. Sie haben sich genauso verhalten wie jetzt im Vergewaltigungsfall von Palm Beach".

Die Mutter des ermordeten Mädchens bringt das Machtgefälle zwischen den höheren Kreisen und "den Leuten" klar zum Ausdruck: "Es macht mich wütend! Diese Familie und die anderen, die mit ihnen unter einer Decke stecken wie die Kennedys, scheinen zu glauben, sie stünden über dem Gesetz." In der gleichen Ausgabe findet sich auf einer Doppelseite zum Vergewaltigungsfall eine Randspalte, in der das "schockierende Ergebnis" einer Umfrage wiedergegeben wird, derzufolge 60 Prozent der Amerikaner den Tatverdächtigten im Vergewaltigungsfall für unschuldig halten. Doch stellt der *Enquirer* in seiner Aufarbeitung der Geschichte fest, daß 60 Prozent der Frauen aus der Umgebung von Hyannis Port, dem Familiensitz der Kennedys in Massachussetts, ihn für schuldig halten. Hier werden vier Befragte direkt zitiert (zwei pro- und zwei anti-Kennedy); die zwei Kennedy-Gegner sagen: "Ja, ich glaube, daß er es getan hat, aber ich glaube auch, daß er wahrscheinlich freigesprochen wird. Wer genug Geld hat, kann mit allem fertigwerden" und "Die Kennedys sind bisher mit Mord davongekommen. Damit muß Schluß gemacht werden". Solche Verschleierungen des Mißbrauchs von geschlechtsspezifischer Macht seitens der höheren Kreise werden leicht über das Präsidentenamt mit dem Mißbrauch politischer Macht wie in Watergate und Irangate in Verbindung gebracht. Elvis hatte sowohl zu Nixon als auch zum CIA Verbindungen, und die Tonbänder mit seiner Stimme sind vom gleichen Experten und mit den gleichen Methoden wie im Fall der Watergate-Bänder identifiziert worden. Zur Aufdeckung der verschleierten Wahrheit werden manipulierte Fotografien verwendet, die uns zeigen, wie Elvis und JFK jetzt in Wirklichkeit aussehen: schattenhafte Fotos, auf denen die beiden durch die Fenster in Graceland und im Weißen Haus zu sehen sind, beweisen, daß sie sich tatsächlich dort aufhalten. Zu den medienpopulistischen Beziehungen zwischen Elvis und JFK gehören ferner die Belohnungen, welche die Boulevardpresse allen (populären) Leserinnen und Lesern anbietet, die anhand (offiziellen) Beweismaterials zeigen können, daß die beiden noch leben (*Globe*, 27.12.1988).

Unabhängig davon, ob und welche offiziellen Fakten bei der Verschleierung im Spiel sind, kommt bei deren Aufdeckung fast immer eine gesellschaftliche Wahrheit zum Ausdruck: Verantwortlich für die Verschleierung sind weiße Männer aus den oberen Schichten; was oft verschleiert wird, sind deren ausbeuterische Verhältnisse mit Frauen (im Falle der Kennedys) oder mit der nicht-weißen Welt (Irangate); diejenigen, denen etwas verschleiert wird, sind die "niedrigeren Kreise", "die Leute". Verschleiern und Aufdecken sind Formen der gesellschaftlichen Auseinandersetzung. Es ist also kaum überraschend, daß die Elvis-Anhängerin die chauvinistischen Kennedys als Figur für die Gruppe der Verschleiernden aussucht, da sie sowohl als Frau als auch als Mitglied der unteren Schichten von ihnen entmündigt wird.

Dieses skeptische Wissen um die große Verschleierung ist nie ein objektives Wissen, welches bewiesen und als fixe Wahrheit stehengelassen werden kann; es ist ein populäres Wissen, das nur im Rahmen seiner Zirkulation existiert. Die Geschichten, die es beinhaltet, müssen stets erneuert und reaktiviert werden. Es ist, mit anderen Worten, ein prozeßhaftes Wissen, Gerücht und Klatsch, und nicht ein offizielles Wissen, Tatsachen und Beweise. Die Verarbeitung dieses Wissens kann nur innerhalb gesellschaftlicher Beziehungen stattfinden: So wirkt die Skepsis einerseits bei der Herstellung einer gesellschaftlichen Formation seitens derer, die sie teilen, inklusiv, während sie zur anderen Seite hin exklusiv ist, indem sie diejenigen, gegen die diese Skepsis sich richtet, ausschließt. Die populäre Form des Wissens richtet sich nicht ausschließlich auf die öffentlichen Welten der Politik und der Unterhaltungsindustrie, sondern sie hat auch in den unmittelbaren Welten des Arbeitsplatzes und der Schule wie auch in der häuslichen Welt der Familie ihr Äquivalent. Es ist eine Form des Wissens, die der Unterordnung und der Entmündigung unveräußerlich ist.

Wissen produziert nicht Wahrheit, sondern Macht, und folglich bedeutet seine Produktion und Zirkulation eine Teilnahme an gesellschaftlichen Beziehungen. Das Studium der Populärkultur ist nicht das Studium der großen Texte der Menschheit mit ihren transzendenten Einblicken in die *conditio humana*, sondern das Studium der ebenso großen Prozesse, durch die gesellschaftliche Beziehungen ausgelebt werden. Die Einsichten, die dieses Studium in das gesellschaftliche und nicht bloß menschliche Dasein vermittelt, sind umso wichtiger, als sie nicht transzendent sind, sondern strikt, unabdingbar und situationsgebunden.

Aus dem Englischen von Johannes von Moltke

Literatur

Brewer-Giorgio, Gail (1988) *Is Elvis alive?* New York/Los Angeles: Tudor.

de Certeau, Michel (1988) *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve.

Fiske, John (1991) For cultural interpretation: A study of the culture of homelessness. In: *Critical Studies in Mass Communication* 8, pp. 455-474.

Goldman, Albert (1991) *Elvis, The last 24 hours*. New York: St. Martin's.

Grossberg, Lawrence (1988) Postmodernity and affect: All dressed up with no place to go. In: *Communication*, 10, pp. 271-293.

Hodge, Charlie / Goodman, Charles (1984) Me 'n Elvis. Memphis, Tennessee: Castle Books, Inc.

Videos

THE ELVIS FILES (1990) Herar Communications, Fox Hill Video.

MONDO ELVIS (1984) Monticello Productions, Rhino Video.

Eggo Müller

"Pleasure and Resistance"

John Fiskes Beitrag zur Populärkulturtheorie

Nicht nur hierzulande erscheint John Fiskes Unternehmen, Populärkultur als Ort des Widerständigen zu theoretisieren, befremdlich, ist doch die Beschäftigung mit "Massen-" bzw. "Industriekultur" von medienkritischem Denken beherrscht, sei es dem der konservativen Kulturkritik oder dem der Kritischen Theorie, die sich zuletzt allzuoft in die mittlerweile dominierenden Diskurse der Simulation und des Verschwindens verflüchtigt hat. John Fiske, der sich ein wenig im Gestus eines Robin Hood der Populärkultur als "unverbesserlichen Konsumenten von Populärkultur" (1989a, 201) bezeichnet, ist denn auch vor allem durch seine Bücher "Television Culture" (1987a), "Understanding Popular Culture" (1989a) und "Reading the Popular" (1989b) in der anglo-amerikanischen Diskussion zu einem Kristallisationspunkt der Auseinandersetzung um das *active audience*-Konzept der *Cultural Studies* geworden. Seine Position hat ihm nicht nur von seiten der polit-ökonomischen und kulturkritischen Medienanalyse den Vorwurf des "konservativen, verspielten Postmodernismus" (Zavarzadeh 1991, 34), des "standpunktlosen Populismus" (Seaman 1992, 301), des "blinden Flecks" in bezug auf ökonomische Prozesse und der "Ästhetisierung der Politik" (Budd/Steinman 1989, 19) eingetragen. Kritik erfährt Fiske als "transatlantischer Popularisierer" der *Cultural Studies*[1] auch aus den eigenen Reihen: Ihm werden "Ungewißheit in der Ideologie-Problematik" sowie "A-Historizität" (O'Shea 1989, 375 u. 377) unterstellt.[2]

Für die hiesige Medienwissenschaft kann Fiskes theoretischer Entwurf insbesondere mit Blick auf die rasanten Veränderungen in der Medienkommunikation seit der Durchsetzung des privatwirtschaftlichen Rundfunks anregend

---

1 Fiske lehrte und veröffentlichte zunächst in Großbritannien (Polytechnic of Sheffield und Polytechnic of Wales), von 1982 bis 1987 in Australien (Western Australian Institute of Technology, Perth, und Curtin University of Technology, Western Australia), seither in den USA als Professor am Department of Communication Arts der Universität von Madison, Wisconsin.

2 Als typisches Beispiel der kritischen Auseinandersetzung mit Fiske in den US-amerikanischen *Cultural Studies* um Fragen der potentiellen Widerständigkeit populärer Kul-

sein: Programmvervielfachung und -diversifizierung, neue Fernsehgenres und veränderte Formen der Mediennutzung sind Herausforderungen an Theorie und Methodologie einer Wissenschaft, die die Historizität ihres Gegenstandes reflektieren muß.[3]

Vor allem für textanalytisch orientierte Untersuchungen haben Fiskes Überlegungen zum populären *Gebrauch* von Medien Konsequenzen.[4] Fiske führt dabei unterschiedliche theoretische Orientierungen, die in der deutschsprachigen Diskussion zumeist als unvereinbare Gegensätze gegeneinander ausgespielt werden, in ebenso eklektischer wie anregender Rezeption zu einem Modell der gesellschaftlichen Funktion und Dynamik von Populärkultur zusammen. In diesem Modell wird - mit den Begriffen "Ideologie", "Polysemie" und "Alltag" im Zentrum - eine Verbindung von Texttheorie und soziologischer Fundierung hergestellt. Marxistische Ideologietheorie (Althusser, Gramsci), Semiotik und verschiedene Ansätze der (post-)strukturalistischen Subjekt- und Diskurstheorie (Barthes, Foucault) sowie kultursoziologische und ethnographisch orientierte Arbeiten (Bourdieu, de Certeau, *British Cultural Studies*) bilden dabei die wesentlichen Bezugspunkte.

Vor allem am Beispiel des Fernsehens hat Fiske die Fruchtbarkeit dieses Modells für differenzierte Textanalysen bewiesen (1987a). Die folgende Skizze beschränkt sich auf zentrale Punkte seiner Theorie der Populärkultur.

1. Kultur: Produktion und Zirkulation von Bedeutungen

Fiskes Arbeiten fußen - zunächst von strukturalistischem Denken geprägt, vor allem von Roland Barthes' Semiologie und Mythen-Analyse - auf Ansätzen des CCCS in Birmingham. Die *British Cultural Studies* haben aus der Kritik an Theorien direkter Medienwirkung und in Auseinandersetzung mit marxisti-

---

tur vgl. Bordo (1993); als ein Beispiel militanten Mißverstehens der *Cultural Studies* und Fiskes von anderer Position aus vgl. Staiger 1992, 85ff.

3 Im deutschsprachigen Raum sind die Arbeiten des *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) vor allem im Bereich der Jugendkultur, insbesondere der Rock- und Pop-Musik, rezipiert worden, am anregendsten wohl von Peter Wicke in seiner Studie "Rockmusik" (1987). In der empirisch orientierten Kommunikationswissenschaft werden Fiskes Arbeiten am Rande erwähnt (vgl. Hasebrink/Krotz 1991), in der Medienwissenschaft wird neuerdings auf Aspekte seiner Theorie rekurriert (vgl. Wulff 1990; Winter 1992; Müller 1993), und im Rahmen der Diskussion um Populärkultur hat Lueger (1990) Fiskes Theorie rezipiert.

4 Mit den Arbeiten seit 1987 nimmt Fiske mehr und mehr Gegenstände des populären Gebrauchs sowie populäre Praktiken wie Jeans, Strände, Surfen, Einkaufen, Videospiele u.ä. in den Blick, die er dann als 'Texte' unter dem Aspekt ihrer kulturellen Bedeutungen und ihres populären Potentials untersucht; vgl. Fiske 1989b.

scher Ideologietheorie das Konzept eines aktiven Publikums entwickelt. Demnach ist die Macht dominanter Ideologie in der Medienkommunikation insofern begrenzt, als nicht allein die medien- und genrespezifische "Codierung" medialer Texte, also die Produktionsseite, zu berücksichtigen ist, sondern vor allem auf der Rezeptionsseite die Sinnproduktion im Prozeß der "Lektüre"[5], also die auf sozial spezifischen Erfahrungen beruhende "Encodierung" (Hall 1980).[6] Auf der Rezeptionsseite, im Gebrauch, sieht Fiske die möglichen widerständigen Potentiale populärer Kultur gegeben, und die akzentuiert er in seiner spezifischen Ausarbeitung des Konzepts der *Cultural Studies*. Den theoretischen Fluchtpunkt seines Projekts hat er folgendermaßen formuliert:

> I want to theorize popular pleasure as occuring at that interface between the power-bearing apparatuses and the intransigent social experiences of the subordinated groups. Popular pleasures are socially located, socially determined, and are found in pertinent strategies either of evasion or of resistance, but they cannot exist outside of, or in harmony with, the forces of power and social discipline. [...] I want to develop a socialist theory of pleasure that locates it within the structures of domination, but on the side of the subordinated. So I wish to explain the popularity of popular texts by focussing on where their social or ideological power breaks down, on the opportunities they must give to the variety of subordinated groups that constitute their audiences to make their own socially pertinent meanings out of their textual or discursive resources. There is a double pleasure here, the pleasure of socially pertinent meanings - the subordinate, as opposed to the dominant, meanings of subordination and powerlessness, and the pleasure of being involved, being productive, in the making of these meanings. (1989b, 183)

Dabei versteht Fiske kulturelle Kommunikation als einen Prozeß, in dem Menschen aus ihren sozialen Erfahrungen 'Sinn machen' und der zugleich auf diesen Erfahrungen fußt.[7] Dieser Prozeß findet unter der Voraussetzung sozial ungleich verteilter Macht statt. In kulturellen Prozessen artikuliert sich nach Auffassung der *Cultural Studies* aber kein einfacher Klassenantagonismus, sondern ein Machtverhältnis zwischen dem "Machtblock" [*power-bloc*] und

---

5 Fiske spricht auch bei (audio-)visuellen Texten ausnahmslos von "reading", um die Medienrezeption als aktiven Prozeß im Unterschied zu Konzepten des "Medienkonsums" zu kennzeichnen.

6 Hervorzuheben sind Hall 1980 und Morley 1980; als Überblick zur Arbeit des CCCS siehe Hall et al. 1980, Fiske 1986a und 1987b sowie zusammenfassend zur Entwicklung des *active audience*-Konzepts Moores 1990, 14ff.

7 Beispielsweise zeigte eine Studie von Hodge und Tripp (1986), daß die australische Soap Opera PRISONER, die in einem Frauengefängnis spielt, bei Schulkindern deshalb so beliebt war, weil sie sich als die Gefangenen und ihre Lehrer als die Gefängniswärter imaginierten. Sie sahen so ihren alltäglichen schulischen Machtkampf symbolisch gespiegelt und nutzten das Programm zur Begründung resistenten Verhaltens in der Schule.

"den Leuten" [*the people*] (Hall 1980).[8] Die für gesellschaftliche Verortung und Identitätsprägung "der Leute" maßgeblichen Faktoren beschreiben die *Cultural Studies* in folgenden soziologischen Kategorien: Klassenzugehörigkeit (bzw. Schicht und Einkommen), Geschlecht und Sexualität, ethnische Zugehörigkeit, Alter, Familienstand, Bildung, Beruf, Wohnort (Stadt/Land) sowie politische und religiöse Bindungen. Um aber soziologischen Determinismus zu vermeiden und um in kulturellen Prozessen sich jeweils überlagernden sozialen Gemengelagen zu entsprechen, haben die *Cultural Studies* den - kaum angemessen ins Deutsche übertragbaren - Begriff "the people" entwickelt:

> The people, the popular, the popular forces, are a shifting set of allegiances that cross all social categories; various individuals belong to different popular formations at different times, often shifting between them quite fluidly. By "the people," then I refer to this shifting set of social forces or social allegiances, which are described better in terms of people's felt collectivity than in terms of external sociological factors [...]. (Fiske 1989c, 23)

Der Begriff "die Leute" beschreibt also keine Entität, sondern ein auf Kulturanalyse zielendes Konzept. Da Kultur als sozialer Prozeß verstanden wird, ist sie von gesellschaftlichen Machtverhältnissen und Widersprüchen geprägt:

> Culture making (and culture is always in process, never achieved) is a social process: all meanings of self, of social relations, all the discourses and texts that play such important cultural roles can circulate only in relationship to the social system, in our case that of white, patriarchal capitalism. Any social system needs a cultural system of meanings that serves either to hold it in place or destabilize it, to make it more or less amenable to change. Culture [...] is a constant succession of social practices; it is therefore inherently political, it is centrally involved in the distribution and possible redistribution of various forms of social power. (1989b, 1)

Fiske unterscheidet semiotische (ideologische) von sozialer (ökonomischer) Macht, d.h. die Macht, Bedeutung, Lust und soziale Identität zu produzieren, von der Macht, ein sozio-ökonomisches System zu bilden und zu beherrschen.[9] Beide Formen stehen, wenn sie auch relativ autonom sind, in enger Relation zueinander. Sozio-ökonomische Macht bestimmt den Rahmen der populärkulturellen Prozesse, denn kulturelle Waren für den populären Gebrauch werden durch die Kulturindustrie, einem Träger sozio-ökonomischer

---

8 Entgegen ursprünglichen Annahmen der *Cultural Studies* hatte David Morleys (1980 u. 1981) einflußreiche empirische Untersuchung der Rezeption von NATIONWIDE, *der* britischen Nachrichtensendung, gezeigt, daß Klassenzugehörigkeit eine nebengeordnete Rolle für die rezeptive Sinnproduktion spielt.

9 Sinn und Notwendigkeit polit-ökonomischer Medienanalyse bestreitet Fiske nicht, hält sie aber nicht für ausreichend und überläßt sie anderen; vgl. zu dieser Auseinandersetzung Fiske 1989d und Budd/Steinman 1989.

Macht, hergestellt (1987a, 316). Doch im Unterschied zu polit-ökonomischen Theorien der Populärkultur und zur Kulturindustriekritik der Kritischen Theorie geht Fiske mit den *Cultural Studies* davon aus, daß der mechanische Schluß von der Warenform auf die manipulative Funktion von Populärkultur die doppelte Ökonomie und Zirkulation kulturindustrieller Produkte übersieht. Fernsehsendungen beispielsweise sind als Programme und möglicher Werbeträger Waren: Eine Produktionsfirma verkauft die von ihr produzierte Sendung an Programmveranstalter, der Programmveranstalter verkauft das durch seinen Programmbetrieb 'produzierte' Publikum an Werbekunden. Insoweit unterliegen Fernsehsendungen und -programme einer ökonomischen Zirkulation. Doch sind sie, im Programm dargeboten, zugleich Träger von Bedeutungen, Bedeutungspotentiale. Hier beginnt die "kulturelle Zirkulation": Rezipienten können im Gebrauch, in der Aneignung kulturindustrieller Produkte also, ihre eigene "kulturelle Ökonomie" (Fiske 1989a, 26) entwickeln. Das zeigt sich im hohen Anteil von 80 bis 90 Prozent ökonomischer Fehlschläge in der kommerziellen Kultur. Und offensichtlich ist, daß sich trotz der immensen Bedeutung der Kulturindustrie gerade in spätkapitalistischen Gesellschaften sehr unterschiedliche, auch nonkonforme Lebensformen und Subkulturen entwickeln.

Diese Position der *Cultural Studies* entwickelte sich aus der Kritik an Begriffen homogener Ideologie, vor allem am frühen Marxschen Konzept von Ideologie als falschem Bewußtsein und an Althussers Konzeption der "Ideologischen Staatsapparate" (1973). Die textanalytische Modellierung der Ideologietheorie Althussers, wie sie vor allem in der Zeitschrift "Screen" in den siebziger Jahren entwickelt worden ist, weist Texten im direkten Schluß von "Text" oder "Apparatus" auf deren Effekte die uneingeschränkte Macht der - ideologischen - Subjektpositionierung zu. Eine solche textzentrierte Theorie aber konzipiert den Rezipienten als *tabula rasa*, Vorgänge der "Lektüre" und Sinnproduktion im Verhältnis zur sozialen Identität des Rezipienten spielen in dieser Theorie keine Rolle, und so geraten die Nutzer kommerzieller Kultur automatisch zu "kulturellen Deppen" (Hall 1982).[10] Für die *Cultural Studies* gewann deshalb Gramscis Konzept des Kampfes um kulturelle Hegemonie an Bedeutung.

Fiske bezieht sich mittlerweile vor allem auf Foucaults Diskurs-Begriff, um den einfachen wie logischen Gedanken zu begründen, daß Macht nur dort gesellschaftlich notwendig und zu finden ist, wo es auch Widerstand gibt (Foucault 1983, 116). Und Lust besteht nicht nur im "In-der-Ideologie-Sein" (Althusser 1973), sondern auch darin, Ideologie im "Doppelimpulsmechanismus" von "Lust und Macht" zu widersprechen:

---

10 Vgl. zur Auseinandersetzung mit der Textzentrierung der "Screen"-Theorie Fiske 1984a, 197 und 1985, 201ff. sowie Moores 1989, 9ff.

> Lust, eine Macht auszuüben, die ausfragt, überwacht, belauert, erspäht, durchwühlt, betastet, an den Tag bringt; und auf der anderen Seite eine Lust, die sich daran entzündet, dieser Macht entrinnen zu müssen, sie zu fliehen, zu täuschen oder lächerlich zu machen. Macht, die sich von der Lust, der sie nachstellt, überwältigen läßt; und ihr gegenüber eine Macht, die ihre Bestätigung in der Lust, sich zu zeigen, einen Skandal auszulösen oder Widerstand zu leisten, findet. (Foucault 1983, 61)

Diese "Lust"[11] ist entscheidend im Umgang "der Leute" mit kommerzieller Kultur: Kulturindustrielle Produkte unterliegen der Auswahl und Interpretation, dem Gebrauch durch die Rezipienten, und in diesem Gebrauch "produzieren" die Rezipienten Bedeutungen, die im Rahmen ihrer Alltagswelt 'Sinn machen'. Erst in diesem Prozeß werden kulturindustrielle Produkte zu populärer Kultur:

> To be made into popular culture, a commodity must also bear the interests of the people. [...] Popular culture is made by the people, not produced by the culture industry. All the culture industries can do is produce a repertoire of texts or cultural resources for the various formations of the people to use or reject in the ongoing process of producing their popular culture. (1989a, 24)

Die Kulturindustrie ist also aufgrund ihrer ökonomischen Interessen gezwungen, Produkte herzustellen, die für die kulturelle Zirkulation in der populären Rezeption geeignet sind. Deshalb artikuliert kommerzielle Kultur nicht homogen dominante Ideologie, sondern sie muß sich populären Interessen "der Leute" öffnen. Diese Interessen liegen im Alltag begründet.

2. Alltag: Soziale Identität und die Macht der Rezipienten

Im Unterschied zu hochkulturellen Prozessen, die von Normen der "Institution Kunst" (Bürger 1974) geprägt sind, ist die Verweigerung ästhetischer Distanz ein typisches Merkmal populärkultureller Prozesse (Bourdieu 1984, 64ff). Nicht nur ist populäre Rezeption wie z.B. Fernsehen oft in den Alltag integriert, sondern Texte werden unter dem Aspekt ihrer *Relevanz* im Alltagsleben von Rezipienten bedeutsam gemacht:

> Popular culture is made at the interface between the cultural resources provided by capitalism and everyday life. This identifies *relevance* as a central criterion. If the cultural resource does not offer points of pertinence through which the experience of every day life can be made to resonate with it, then it will not be popular. (Fiske 1989a, 130).

---

11 Das englische "pleasure" wird hier durchgängig als "Lust" wie in den deutschen Ausgaben von Barthes (1974) und Foucault (1983) übersetzt, auch wenn in Fiskes nicht immer rein terminologischer Verwendung des Begriffs deutsch "Vergnügen" mitschwingt.

Der "Alltag", alltägliches Leben ist in mobilen Gesellschaften aber kein homogener sozialer Raum: Wechselnde Zugehörigkeit zu verschiedenen Lebensbereichen und (Sub-)Kulturen führt zu wechselnden Anforderungen an einzelne Individuen. Fiske übernimmt deshalb Lawrence Grossbergs Konzept "nomadischer Subjektivität" (Grossberg 1987, 38): Subjektivität ist - Texten vergleichbar - diskursiv strukturiert, und zwar ebenso widersprüchlich wie soziale Erfahrung. Die diskursiv strukturierte Subjektivität von Rezipienten schneidet sich in der Rezeption mit den Diskursen der Texte. An diesem Schnittpunkt entsteht Bedeutung, geprägt von sozialer Auseinandersetzung. Der Begriff "Diskurs" stellt für die Analyse das *tertium comparationis* im Verhältnis von Texten und Rezipienten dar:

> The production of meaning from a text follows much the same process as the construction of subjectivity within society. The reader produces meanings that derive from the intersection of his/her social history with the social forces structured into the text. The moment of reading is when the discourses of the reader meet the discourses of the text. When these discourses bear different interests reading becomes a reconciliation of this conflict. (Fiske 1987a, 82f)

Viele empirische Untersuchungen zum populären Gebrauch von kommerzieller Kultur, die mittlerweile im Kreis des CCCS entstanden sind, zeigen die Relevanz der sozialen Identität und der Alltagswelt von Rezipienten für ihre Bedeutungsproduktion. Solche Untersuchungen basieren auf ethnographischen Verfahren, die besonderen Wert auf - wie Fiske (1987a, 117ff.) sie nennt - "sekundäre" und "tertiäre Texte" der Rezeption legen. Manifeste Dokumente der Rezeption wie Rezensionen oder Vorabberichte in Illustrierten oder anderen populären Medien stellen solche sekundären Texte dar. Beispiele für tertiäre Texte der Rezeption finden sich u.a. in Leserzuschriften, in schwer erfaßbaren Dokumente der mündlichen Verarbeitung, also des alltäglichen Gesprächs und Klatsches über Populärkultur, und vor allem in Interviews mit Rezipienten. In all diesen sekundären und tertiären Verarbeitungsformen kulturindustrieller Texte werden den sozialen Erfahrungen der Rezipienten gemäße Bedeutungen produziert und "verhandelt"; die primären Texte sind dafür oft kaum mehr als der Anlaß.[12]

Populärkulturelle Prozesse bieten in dieser "produktiven" Rezeption Raum für Gegenstrategien "der Leute" gegenüber der dominanten Ideologie des Machtblocks. Fiske beruft sich hier, das widerständige Potential betonend, auf das Konzept der "Kunst des Handelns" von Michel de Certeau. De Certeau (1988, 60) beschreibt Praktiken des Konsums in der Metapher des Guerilla-Kampfes. Hier erfahren Menschen die Macht, von dominanter Ideologie abweichen zu können bzw. abweichend zu sein (vgl. Fiske 1989b, 10ff). Diese Fähigkeit und Erfahrung sieht Fiske - im Gegensatz zur Kritik des "Eskapismus" - als eine

12 Vgl. die Untersuchungen alltäglicher Gespräche übers Fernsehen von Keppler (1992).

Voraussetzung für gesellschaftliche Veränderung, allerdings auf der Ebene von "Mikropolitik", im unmittelbaren Lebensbereich der Rezipienten. Auf mikropolitischer Ebene, in der Familie beispielsweise, können Bedeutungen, die in populärkulturellen Prozessen kursieren, zu Widerständigkeit anstiften.[13] Diese Berücksichtigung sozialer Auseinandersetzungen im Alltag, Fiskes gesellschaftstheoretischer Bezugsrahmen des Kampfes um soziale Macht, bildet den entscheidenden Unterschied zum "Lebenswelt"-Begriff der soziologischen Phänomenologie und zum konsensualistischen des symbolischen Interaktionsmus', zu Alltags-Konzepten, die in der hiesigen Fernsehforschung rezipiert worden sind.[14] Auseinandersetzung um soziale Macht liegt wie eine Tiefenstruktur allen alltäglichen kulturellen Prozessen zugrunde. Alltag ist dabei Grund und Bezugspunkt populärer Bedeutungsproduktion, er geht Texten voraus und begrenzt deren ideologische Macht.

3. Polysemie: Intertextualität und "Lektüre"

Trotz dieser Betonung des Rezeptionsprozesses und ethnographischer Forschung ist Fiskes Konzept nicht empirisch, sondern hermeneutisch ausgerichtet: Texte werden - der Rezeptionsästhetik verwandt - als Bedeutungspotentiale beschrieben. Damit sie in unterschiedlichen (sub-)kulturellen Zusammenhängen für populäre Rezeption brauchbar sind, müssen sie offen und multidiskursiv strukturiert sein. Unterdeterminiertheit und damit potentielle Polysemie sind Kennzeichen popularisierbarer Texte, so daß Bedeutungsrealisierung - im Unterschied zu Modellen der Rezeptionsästhetik - nicht vom "Werk" determiniert ist. Fiske hat deshalb in Anlehnung an Roland Barthes' (1976, 8) Begriffe der "Lesbarkeit" realistischer Texte und der "Schreibbarkeit" avantgardistischer Texte den Begriff der "produzierbaren Texte" geprägt (Fiske 1987a, 95). Solche "produzierbaren Texte" vereinigen bestimmte Eigenschaften der anderen beiden Texttypen: Sie sind leicht verständlich, aber wegen ihrer Unterdeterminiertheit, ihrer Offenheit, Brüchigkeit und Multidiskursivität bedürfen sie der Produktivität in der Rezeption. In populärkulturellen Texten durchkreuzen sich unterschiedliche diskursive Strategien: solche, die eine "Schließung" des Textes, eine Eingrenzung der Bedeutungen im Sinne dominanter Ideologie betreiben, und solche, die eine Öffnung der Bedeutungspotentiale im Sinne (sub-)kultureller Gegenstrategien ermöglichen. Offene

---

13 So konnte Janice Radway (1984) in einer empirischen Studie einen Zusammenhang zwischen der Lektüre von Liebesromanen und einem selbstbestimmteren Verhalten von Frauen ihren Ehemännern gegenüber zeigen.

14 Vgl. zu deren Rezeption in der hiesigen Kommunikationswissenschaft den Überblick von Charlton/Neumann (1988) sowie die Skizze soziologischer Alltags-Konzepte von Mikos (1992).

Dramaturgie, episodische Struktur und Unabgeschlossenheit der *soap opera* gelten hierfür als exemplarisch. Typische Merkmale popularisierbarer Texte bilden ästhetische Strategien wie Ironie, Metapher, Parodie und Selbstreflexivität sowie "semiotischer Exzeß". Damit bezeichnet Fiske textuelle Elemente, die im Unterschied zur narrativen Funktionalität jedes einzelnen Elements im idealtypischen "klassichen Hollywood-Kino" nicht funktional eingebunden sind, wie z. B. "überschüssige" Materialität von Signifikanten oder die Betonung des "Gemachtseins". Solche ästhetischen Formen zeichnen sich dadurch aus, daß sie - oft unvereinbare - Diskurse konfrontieren und so als textstrukturelle Bedingung differierender, auch widersprüchlicher Lektüren anzusehen sind.

Neben solch textinternen Voraussetzungen geht es Fiske um die Intertextualität populärkultureller Kommunikation als Quelle von Polysemie insgesamt. Er nennt als Beispiele die Form der Serie, die auf vorausgegangenes wie auf zukünftiges Geschehen verweist, oder gleiche Schauspieler, die in verschiedenen Produktionen mit unterschiedlichen Rollen, in unterschiedlichen Genres in verschiedenen Modi auftreten - als Figuren, als Gäste einer Talkshow, als Sänger - und so intertextuelle Bezüge herstellen. Implizite und explizite Anspielungen von Sendungen eines Genres aufeinander und auf Sendungen anderer Genres sind mittlerweile die Regel in der Fernsehkommunikation, die Selbstthematisierung des Fernsehens ist alltäglich. Doch beschreibt Fiske nicht einfach explizite oder implizite Bezüge von Texten untereinander als Intertextualität, sondern er meint damit vielmehr den "Raum *zwischen* Texten" (1987a, 108), das "intertextuelle Wissen" von Rezipienten einer Kultur, ihre Mythen und Stereotypen, die subkulturspezifisch der populären Bedeutungsproduktion vorausgehen und in sie eingreifen.[15]

Poststrukturalistische Texttheorie hat dieses Modell der Polysemie nur insofern angeregt, als die Textanalyse dekonstruktiv vorgeht. Bezugspunkt der Interpretation ist jedoch nicht eine 'natürliche', unendliche Vielschichtigkeit von Sprache, sondern die mögliche Realisierung von potentiellen Bedeutungen, historisch je begrenzt von der Diversität sozialer Erfahrungen im Kontext gesellschaftlicher Auseinandersetzungen:

> The hegemony of the text is never total, but always has to struggle to impose itself against that diversity of meanings that the diversity of readers will produce. But this polysemy is not anarchic and unstructured: the meanings within the text are structured by the differential distribution of textual power in the same way that social groups are related according to the differential distribution of social power. (Fiske 1987a, 93)

---

15 Vgl. zur Intertextualität den Beitrag von Mikos in diesem Heft.

Diskurse und Textelemente sind deshalb auch nicht wie in inhaltsanalytischen Verfahren "realistisch", also als Realität abbildende, zu beschreiben, sondern strukturalistisch zu analysieren, als paradigmatisch und syntagmatisch im System kultureller Bedeutungen verortete.[16] Das vielfältige Bedeutungspotential "produzierbarer" Texte verhindert, daß die in der Rezeption realisierten Bedeutungen vom Text oder gar von dessen Produzenten, dem "Machtblock" und dominanter Ideologie also, ganz und gar "kontrolliert" werden können. Im Gegenteil: Als "produzierbare" öffnen sie den intertextuellen Raum für eine notwendig produktive Rezeption.

4. "Pleasure": Eine Hermeneutik populären Gebrauchs

Der Fluchtpunkt des Widerständigen hat Fiske mehr und mehr dazu veranlaßt, Orte und Momente der "produktiven" Rezeption zu präzisieren, wo die "Kontrolle" des Machtblocks außer Kraft gesetzt wird. Da "die Leute" ihre Kultur im Sinne de Certeaus ohne eigenes ökonomisches wie kulturelles Kapital leben müssen, greift Fiske auf Konzepte der Leiblichkeit und der Lust bzw. des Vergnügens zurück, die er von Barthes, Bachtin, de Certeau und Foucault herleitet. Metaphern körperlicher Freude [*plaisir*] und Wollust [*jouissance*] (Barthes 1974), des grotesken Körpers und des Karnevalismus' (Bachtin 1990) sowie subversiver "Taktiken" alltäglichen Handelns, des "Wilderns" (de Certeau 1988, 12), versprechen, dominante Ideologie im Körperlichen, im Handeln zu hintergehen. Doch gerade Foucaults (1983) historische Analysen haben gezeigt, daß Körper und Lüste besonders umkämpfte Orte gesellschaftlicher Kontrolle darstellen. Auch hier betont Fiske das Moment der Auseinandersetzung:

> The body and its specific behaviour is where the power system stops being abstract and becomes material. The body is where it suceeds or fails, where it is acceded to or struggled against. The struggle for control, top-down vs. bottom-up, is waged on the material terrain of the body and its immediate context. (Fiske 1992, 162)

Fiskes Wertung bestimmter sozialer Prozesse als widerständig beruht auf der Konstruktion spezifischer Rahmen der Rezeption, in denen traditionale gesellschaftliche Muster gelebt und aufgebrochen werden. Das widerständige Potential beispielsweise der Rezeption von *soap operas* erörtert Fiske anhand ihrer möglichen Funktion für die Geschlechterauseinandersetzung. Einige empirische Untersuchungen in den USA zeigten z.B., daß Frauen *soap operas*

16 Das Figurenarsenal der Serie DR. WHO analysiert Fiske (1984a) beispielsweise als Bündel von Oppositionspaaren, das unterschiedliche Diskurse kultureller Wertungen repräsentiert.

als ein von ihren Männern meist mißachtetes kulturelles Kapital nutzen: Charaktere und dargestellte Konflikte dienten ihnen als Möglichkeit, sich über ihre eigenen Rollenbilder zu verständigen, z. T. mit der Konsequenz kritischer Auseinandersetzung mit der eigenen Rolle und kleinen Veränderungen im Alltag (Kaplan 1983). Fiske blendet, wenn er solche mikropolitischen Prozesse als subversiv bezeichnet, zwar aus, daß sich, im Bezugsrahmen der Gesamtgesellschaft gesehen, Prozesse sozialen Wandels gerade im Interesse dominanter sozialer Macht und Ideologie vollziehen können. In "makropolitischer" Perspektive, die in der Regel Fiskes Kritiker "von links" einnehmen (so Seaman 1992), erscheint die Infragestellung traditioneller patriarchaler Strukturen nicht als widerständig: Im Bezugsrahmen spätkapitalistischer Ökonomie erfüllt die Enttraditionalisierung Funktionen einer immer durchgreifenderen Kapitalisierung und Konsumorientierung der Gesellschaft (vgl. Beck 1986, 179 et passim). Doch die Tatsache, daß mikropolitische Prozesse nicht revolutionär sind, macht sie weder nicht-existent noch bedeutungslos. Fiske wertet die Mißachtung kultureller Praktiken "der Leute" im Diskurs der gesellschaftlichen Institution Wissenschaft, der einzig "Makropolitik" gelten läßt, vielmehr als Teil des Kampfes um kulturelle Hegemonie.

Umso entscheidender sind für Fiske Momente der Differenz, deren Quelle er in konkreten, gelebten und in diesem Sinne körperlichen populären Praktiken sieht. Die verstärkte Rezeption Foucaults in seinen letzten Arbeiten schlägt sich in der Terminologie wie in der Zielstellung seines Projekts insgesamt nieder:

> The differences that I call popular are produced by and for the various formations of the people: they oppose and disrupt the organized disciplined individualities produced by the mechanisms of surveillance, examination, and information which Foucault has shown are the technologies of the mechanisms of power. Popular differences exceed the differences required by elaborated white patriarchal capitalism. [...] The embodied, concrete, context-specific culture of everyday life ist the terrain in which these differences are practiced, and the practice is not just a performance of difference, but producer of it. (Fiske 1992, 161)

In dieser Ausrichtung auf differente Erfahrungsweisen und die Produktion von Differenz in der unmittelbaren Praxis alltäglicher Kultur zeigt sich die hermeneutische Grundierung von Fiskes Begriff der Populärkultur: Kommerzielle Kultur kann erst im Gebrauch zu populärer werden, indem das Differenz produzierende, von dominanter Ideologie abweichende Potential der "textuellen" Dimension einer kulturindustriellen Ware genutzt wird. Jenseits einer solchen Praxis existiert keine Populärkultur.

Diese hermeneutische Konzeption Fiskes wird in seiner Rezeption häufig übersehen, sowohl von Kritikern seines angeblichen Populismus' wie von

wirklichen Populisten, die im Gestus der Rebellion gegen herrschende Lehrmeinung behaupten, daß massenhaft verbreitete Kultur gleich Populärkultur und damit subversiv sei. Mit Verweis auf de Certeau formuliert Fiske dagegen bündig: "Popular culture is the art of making do with what the system provides" (1989a, 25). Nur in Entgegensetzung zu Theorien, die Rezipienten als der Kulturindustrie *völlig* machtlos ausgeliefert sehen, ist Fiskes Bestimmung des widerständigen und subversiven *Potentials* zu verstehen. Sein Ziel ist zu untersuchen, wie "die Leute" im Gebrauch, in der Rezeption kulturindustrieller Produkte Möglichkeiten nutzen, ihren sozialen Erfahrungen kulturellen Raum zu geben, und dabei zugleich ihre soziale Identität produzieren.

Eine solche Theorie populärer Praxis stellt die textorientierte Medienwissenschaft vor erhebliche methodologische Probleme:

> [...] the relation between textual experience and social experiences are perhaps the most methodologically inaccessibles; but theoretically and politically, they are amongst the most important. (1989d, 67)

In dieser methodologischen Herausforderung, Texte im Kontext ihres Gebrauchs und Gebrauchsweisen im Verhältnis zu Texten zu untersuchen, liegt der Clou von Fiskes Überlegungen für die Analyse populärer Kultur, sein Ziel ist eine gesellschaftstheoretisch fundierte Hermeneutik des populären Gebrauchs kommerzieller Kultur. Solange solche Analysen ausbleiben, bleiben auch allgemeine Debatten um Wert und Unwert, Affirmation oder Subversivität populärer Kultur Selbstverständigungsrituale akademischer Kultur.

Schriften John Fiskes

Fiske, John / Hartley, John (1977) Myth-representation. A cultural reading of NEWS AT TEN. In: *Communication Studies Bulletin* (Sheffield City Polytechnic), 4, S. 12-33.

--- (1978) Television. The flow and the text. In: *Madog* (The Polytechnic of Wales) 1,1, S. 7-14.

--- / Hartley, John (1978) *Reading television*. London: Methuen.

--- (1979) Roland Barthes and the hidden curriculum. In: *Journal of Educational Television* 5,3, S.84-86.

--- (1982a) *Introduction to communication studies*. London: Methuen. [2., überarb. Aufl.: London/New York: Routledge 1990].

--- (1982b) TV quiz shows and the purchase of cultural capital. In: *Australian Journal of Screen Theory* 13, S. 5-20.

--- (1983a) The discourses of tv quiz shows or, school + luck = success + sex. In: *Central States Speech Journal* 34, S. 139-150.

--- (1983b) Surfalism & sandiotics. The beach in Oz popular culture. In: *Australian Journal of Cultural Studies* 1,2, S. 120-149.

--- (1983c) Cricket/T.V./culture. In: *Metro: Media and Education Quarterly*, 62, S. 21-26.

--- / O'Sullivan, Tim / Hartley, John / Saunders, Danny (1983) *Key concepts in communication*. London: Methuen [reprint: London/New York: Routledge 1987].

--- (1983/84) Television. A multilevel classroom resource. In: *Australian Journal of Screen Theory*, 17/18, S. 106-125.

--- (1984a) DR. WHO, ideology and the reading of a popular narrative text. In: *Australian Journal of Screen Theory*, 14, S. 69-100.

--- (1984b) Videoclippings. In: *Australian Journal of Cultural Studies* 2,1, S. 110-114.

--- (1984c) Popularity and ideology. A structuralist reading of DR. WHO. In: *Interpreting television. Current research perspectives*. Ed. by Willard D. Rawland and Bruce Watkins. Beverly Hills: Sage, S. 165-198.

--- (1985) The semiotics of television. In: *Critical Studies in Mass Communication* 2, 1, S. 176-182.

--- / Watts, Jon (1985) Video games: Inverted pleasures. In: *Australian Journal of Cultural Studies* 3,1, S.89-104.

--- (1986a) Television and popular culture. Reflections on British and Australian critical practice. In: *Critical Studies in Mass Communication* 3,2, S. 200-216.

--- (1986b) Television: Polysemy and popularity. In: *Critical Studies in Mass Communication* 3,4, S. 391-408.

--- (1986c) MTV: post structural and post modern. In: *Journal of Communication Inquiry* 10,1, S. 74-79.

--- (1987a) *Television culture*. London/New York: Methuen [reprint: London/New York: Routledge 1989; 1990].

--- (1987b) British Cultural Studies and Television. In: *Channels of discourse. Television and contemporary criticism*. Ed. by Robert C. Allen. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, S. 254-289.

--- (1987c) Cagney and Lacey. Reading character structurally and politically. In: *Communication* 9,3/4, S. 399-426.

--- (1987d) Miami Vice, Miami pleasures. In: *Cultural Studies* 1,1, S. 113-119.

--- / Brown, Mary Ellen (1987) Romancing the Rock. In: *Onetwothreefour*, 5, S. 61-73.

--- / Hodge, Robert / Turner, Graeme (1987) *Myths of Oz. Readings in Australian popular culture*. Boston [usw.]: Unwin Hyman.

--- (1988) Critical response: Meaningful moments. In: *Critical Studies in Mass Communication* 5, 3, S. 246-251.

--- (1989a) *Understanding popular culture*. Boston [usw.]: Unwin Hyman.

--- (1989b) *Reading the popular*. Boston [usw.]: Unwin Hyman.

--- (1989c) Popular television and commercial culture: Beyond political economy. In: *Television studies: Textual analyses*. Ed. by Gary Burns & Robert J. Thompson. New York/Westport, C.T./London: Praeger, S. 21-37.

--- (1989d) Everyday quizzes, everyday life. In: *Australian television: Programs, pleasures, and politics*. Ed. by Graeme Turner & John Tulloch. Sydney: Allen & Unwin, S. 72-87.

--- (1989e) Moments of television: Neither the text nor the audience. In: *Remote control. Television, audiences, and cultural power*. Ed. by Ellen Seiter et al. London/New York: Routledge, S.56-78.

--- (1990a) Women and quiz shows: Consumerism, patriarchy and resisting pleasures. In: *Television and women's culture. The politics of the popular*. Ed. by Mary Ellen Brown. London/Newbury Park/New Delhi: Sage Publications, S. 134-143.

--- (1990b) Ethnosemiotics: Some personal and theoretical reflections. In: *Cultural Studies* 4,1, S. 85-90.

--- (1991a) Popular narrative and commercial television. In: *Camera Obscura*, 23, S. 133-147.

--- (1991b) For cultural interpretations. A study of the culture of homelessness. In: *Critical Studies in Mass Communication* 8, S. 455-474.

--- (1992a) Cultural studies and the culture of everyday life. In: *Cultural studies*. Ed. by Lawrence Grossberg, Carry Nelson & Paula Treichler. London/New York: Routledge, S. 154-173.

— (1992b) The cultural economy of fandom. In: *Adoring audience. Fan culture and popular media*. Ed. by Lisa A. Lewis. London/New York: Routledge, S. 30-49.

— (1992c) Audiencing. A cultural studies approach to watching television. In: *Poetics* 21, S. 345-259.

--- (1993) *Power plays - power works*. London: Verso [i.Dr.].

Sonstige Literatur

Althusser, Louis (1973) Ideologie und ideologische Staatsapparate. In: Ders.: *Marxismus und Ideologie*. Hamburg/Berlin: VSA, S. 108-153.

Bachtin, Michail M. (1990) *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt/M: Fischer.

Barthes, Roland (1974) *Die Lust am Text*. Frankfurt/M: Suhrkamp.

--- (1976) S/Z. Frankfurt/M: Suhrkamp.

Beck, Ulrich (1986) *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt/M: Suhrkamp.

Bordo, Susan (1993) "Material Girl": The effacements of postmodern culture. In: *The Madonna connection. Representational politics, subcultural identities, and cultural theory*. Ed. by Cathy Schwichtenberg. Boulder/San Francisco/Oxford: Westview Press, S. 265-290.

Bourdieu, Pierre (1984) *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/M: Suhrkamp.

Budd, Mike / Steinman, Clay (1989): Television: Cultural studies, and the "blind spot" debate in Critical Communications Research. In: *Television studies. Textual analysis*. Ed. by Gary Burns & Robert J. Thompson. New York: Praeger, S. 9-20.

Bürger, Peter (1974) *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/M: Suhrkamp.

de Certeau, Michel (1988) *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve.

Charlton, Michael / Neumann, Klaus (1988) Massenkommunikation als Dialog. Zum aktuellen Diskussionsstand der handlungstheoretisch orientierten Rezeptionsforschung. In: *Communications* 14,3, S. 7-37.

Foucault, Michel (1983) *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt/M: Suhrkamp.

Gramsci, Antonio (1987) *Marxismus und Kultur. Ideologie, Alltag, Literatur*. Hrsg. v. Sabine Kebir. Hamburg: VSA

Grossberg, Lawrence (1987) The in-difference of television. In: *Screen* 28,2, S. 28-45.

Hall, Stuart (1980) Encoding/decoding. In: Hall et al. 1980, S.128-139.

--- et al. (eds.) (1980) *Culture, media, language*. London: Hutchinson.

--- (1982) The rediscovery of ideology. The return of the repressed in media studies. In: *Culture, society and media*. Ed. by M. Gurevitch et al. London: Methuen, S. 56-90.

Hasebrink, Uwe / Krotz, Friedrich (1991) Das Konzept der Publikumsaktivität in der Kommunikationswissenschaft. In: *SPIEL* 10,1, S. 115-139.

Hodge, Robert / Tripp, David (1986) *Children and television*. Cambridge: Polity Press.

Kaplan, E. Ann (ed.) (1983) *Regarding television. Critical approaches - an anthology*. Greenwood: American Film Institute.

Keppler, Angela (1992) *Tischgespräche. Eine Untersuchung zu Formen kommunikativer Vergemeinschaftung am Beispiel der Konversation in Familien*. Habilschrift, Hamburg, masch.

Lueger, Kurt (1990) Lesarten der Populärkultur. In: *Medien-Journal* 14,4, S. 179-187.

Mikos, Lothar (1992) Fernsehen im Kontext von Alltag, Lebenswelt und Kultur. Versuch einer Klärung zum Zweck der theoretischen Annäherung. In: *Rundfunk und Fernsehen* 40,4, S. 528-543.

Moores, Shaun (1990) Text, readers and contexts of reading. Developments in the study of media audiences. In: *Media, Culture and Society* 12, S.9-29.

Morley, David (1980) *The NATIONWIDE audience. Structure and decoding*. London: British Film Institute.

--- (1981) The NATIONWIDE audience - a critical postscript. In: *Screen Education* 39, S. 3-14.

Müller, Eggo (1993) Die Ausstellung der (Selbst-)Darstellung von Geschlechtsrollenbildern. Zur fernsehanalytischen Strategie John Fiskes am Beispiel HERZBLATT. In: *Fernseh-Analysen*. Hrsg. v. Knut Hickethier: Heidelberg: Winter [i.Dr.].

O'Shea, Alan (1989) Television as culture. Not just texts and readers. In: *Media, Culture and Society* 11, S.373-379.

Radway, Janice A. (1984) *Reading the romance. Women, patriarchy, and popular culture*. Chapel Hill/London: University of North Carolina Press.

Rogge, Jan-Uwe (1986) Kultur, Medienkultur und Familien. Kritische Ansätze zur Kulturanalyse in der anglo-amerikanischen Forschung. In: *Medien und Erziehung* 30,2, S. 97-109.

Seaman, William R. (1992) Active audience theory: pointless populism. In: *Media, Culture and Society* 14, S. 301-311.

Staiger, Janet (1992) *Interpreting films. Studies in the historical reception of American cinema*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Wicke, Peter (1987) *Rockmusik*. Leipzig: Reclam.

Winter, Rainer (1992) *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film und Gesellschaft*. Heidelberg: Quintessenz.

Wulff, Hans J. (1992) Mehrdeutigkeit als Problem der Fernsehtheorie. In: *Fernsehtheorien. Dokumentation der GFF-Tagung 1990*. Hrsg. v. Knut Hickethier & Irmela Schneider. Berlin: Edition Sigma, S. 101-108.

Zavarzadeh, Mas'Ud (1991) *Seeing films politically*. Albany, N.Y.: New York State University Press.

Lothar Mikos

Liebe und Sexualität in PRETTY WOMAN

Intertextuelle Bezüge und alltägliche Erfahrungsmuster in einem Text der Populärkultur[1]

Als PRETTY WOMAN 1989 in den USA und 1990 in Europa in die Kinos kam und zu einem der erfolgreichsten Filme zu Beginn der neunziger Jahre avancierte, hatte der Filmstoff bereits mehrere Veränderungen erfahren. Unter dem Titel "3000" war ursprünglich ein sozialkritischer Film geplant, der eine dramatische Liebesgeschichte zwischen einer Prostituierten und einem Geschäftsmann ohne Happy-End erzählen sollte (vgl. Zurhorst 1992, 58ff). Doch dann erwarb die Disney-Tochtergesellschaft Buena Vista die Rechte an dem Stoff und der Sitcom-Regisseur Garry Marshall arbeitete die Geschichte zu einer Komödie um, die in bester Hollywood-Tradition mit mythischen Erzählungen und verschiedenen Genrekonventionen spielt.

Der Film entwickelte sich zu einem der größten Publikumserfolge in der Geschichte Hollywoods. Damit hatte selbst die Produktionsfirma Touchstone Pictures, eine andere Disney-Tochter, nicht gerechnet. Möglich wurde dieser Erfolg durch die Vielschichtigkeit, Offenheit und Mehrdeutigkeit des Films, dessen Faszination weniger in der erzählten Geschichte als vielmehr in deren *intertextuellen Beziehungen* zu anderen Texten, Mythen und Formen populärer Kultur gründet.

1. Zum Konzept der Intertextualität

Das Konzept der *Intertextualität* stammt ursprünglich aus der literaturwissenschaftlichen Texttheorie und besagt, daß Texte nicht geschlossene Einheiten, sondern offene, von zahllosen Referenzen, Zitaten und Einflüssen dynamisierte Prozesse sind. Der Text ist sowohl Produkt als auch Produzent eines kulturellen Prozesses. Seine Bedeutung kann daher nur erschlossen werden, wenn

---

1 Teile des Aufsatzes basieren auf zwei Vorträgen, die im Mai 1991 auf einem Filmworkshop in Stuttgart und im Dezember 1991 auf einem Workshop zum populären Fernsehen in Kassel gehalten wurden; vgl. Mikos 1992. Für Anregungen und Kritik danke ich den Teilnehmern des Workshops "Spannungsfeld Ästhetik und Inhalt im Film" sowie Johannes Gawert, Reinhold Jacobi, Franz-Josef Teufel und Hans J. Wulff.

man den Text auf andere Texte hin öffnet. Zugleich ist Intertextualität bestimmt durch alle Texte, die der Leser an den Text heranträgt. Mithin kann sie nur relativ bestimmt werden, ist aber über ihre Einbindung in Adressaten- und Nutzergruppen sozial determiniert. Intertextualität ist damit keine statische Funktion von Texten, sondern ein dynamisches Element von Produktion und Rezeption.

In jüngerer Zeit ist das Konzept der Intertextualität auch auf Filme und Fernsehsendungen angewandt worden. Besonders die Arbeiten von Eco und Fiske haben dazu beigetragen, daß ihm nun ein größerer Stellenwert in den Untersuchungen vor allem zur populären Kultur zukommt.[2] In der folgenden Untersuchung soll das Konzept der Intertextualität nach Eco und Fiske in einigen Aspekten erweitert werden, um es stärker an den Prozeß kommunikativer Handlungen im Rahmen populärer Kultur anzubinden. Am Beispiel der intertextuellen Bezüge von PRETTY WOMAN wird dieses erweiterte Konzept der Intertextualität dann näher exemplifiziert.

Fiske unterscheidet zwischen *horizontaler* und *vertikaler Intertextualität* (1987a, 108ff). Auf der *vertikalen Ebene* kann man sekundäre Texte wie Kritiken, Programmankündigungen und Klatschgeschichten in der Regenbogenpresse, die Kontextwissen zum Film oder zur Fernsehsendung liefern, und tertiäre Texte wie Leserbriefe von Zuschauern sowie Gespräche der Zuschauer über Filme und Fernsehsendungen unterscheiden. Tertiäre Texte sind als Teil der Zuschaueraktivitäten das Ergebnis von Verstehens- und Aneignungsprozessen. In ihnen zeigen sich Spuren der Aneignung von Filmen und Fernsehsendungen, in denen deutlich wird, daß es sich im Sinne Barthes' um "Arbeit" und "Spiel" handelt, Filme und Fernsehsendungen also als signifikante Praxis gelten können (vgl. Barthes 1988, 7ff). Fiske bezeichnet denn auch unter Rückgriff auf die Barthesschen Kategorien das Fernsehen und andere populäre Medien als *produzierbare Texte* und nicht als produzierte Texte. Beim Fernsehen unterscheidet Fiske zwischen den Texten, die von den Zuschauern im Moment der Aneignung produziert werden, und der Textualität des Fernsehens, die als Bedeutungspotential verstanden werden kann, aus dem die Zuschauer ihre Texte basteln (Fiske 1987a, 95ff). Auf der *horizontalen Ebene* zeigen Filme als primäre Texte ihre indexikalische Potenz. Zitierend und anspielend nehmen sie Bezug auf Genres, Charaktere, Schauspieler und Regisseure, auf Inhalte und ihre Traditionen und verweisen auf außerfilmische populäre Texte. Die horizontale Intertextualität stellt sozusagen einen werk-

2 Vgl. Eco 1987a; 1987b; 1988; Fiske 1987a; 1987b; 1989a; 1989b. Als Überblick vgl. Fiske 1987a, 108-127. Zur neueren literaturwissenschaftlichen Diskussion vgl. Still/Worton 1991.

bezogenen Verweisungszusammenhang dar, der sich auf Vorlagen, auf den Stoff, auf populäre Mythen, auf Genres, kurz: auf andere Texte bezieht.

Kein Text wird unabhängig von den Erfahrungen, die aus anderen Texten gewonnen wurden, gelesen (Eco 1987a, 101), ebenso wie keine Fernsehsendung ohne die Erfahrung anderer Sendungen und kein Film ohne die Erfahrung anderer Filme gesehen werden kann. Der Prozeß der Aneignung populärer Filme und Fernsehsendungen entpuppt sich dann als "déjà-vu, déjà-lu, déjà-entendu" (Sebeok 1990, 95), in dessen Rahmen den primären Texten Bedeutungen zugewiesen werden.

Populäre Filme weisen jedoch in ihren intertextuellen Verweisen nicht nur auf formale Aspekte anderer Texte bzw. anderer medialer Formen hin, sondern stehen in inhaltlicher Hinsicht auch in Beziehung zu Stoffen und Motiven, die populären Mythen zugerechnet werden können. Mythen verweisen auf gesellschaftliche Bedeutungsgehalte und die Sinnhaftigkeit sozialen Handelns (vgl. Malinowski 1983). Mythen können als "Systeme von Symbolen" angesehen werden, die keine semantische Eindeutigkeit besitzen, sie lassen Spielraum für Variationen und Interpretationen. Mythen als Erzählungen sind nicht an das Medium der Sprache gebunden, da sie als symbolische Einheiten auch die "sinnlich-symbolischen Interaktionsformen" (Lorenzer) einschließen. Diese sinnlich-symbolischen Interaktionsformen repräsentieren Gefühle und "nicht verbal artikulierbare Lebensbeziehungen" (Lorenzer). Mythen als Erzählungen sind ein Konglomerat aus diskursiven, präsentativen und sinnlich-symbolischen Formen. In diesem Sinn stellen populäre Mythen symbolische Ordnungen gesellschaftlicher Erfahrungsmuster dar. In ihnen finden die allgemeinen Interaktionsverhältnisse der handelnden Subjekte ihren Ausdruck. Daher unterliegen sie auch historischem Wandel.

Indem die Alltagsrealität durch populäre Mythen vektorisiert wird, stehen diese im Rahmen des gesellschaftlichen Kommunikationsprozesses in einem dialektischen Verhältnis von in ihnen verarbeiteten gesellschaftlichen Erfahrungsmustern und subjektiver Aneignung auf der Basis lebensgeschichtlich bedeutsamer Erfahrungen der handelnden Subjekte. Auf diese Weise können sich die Zuschauer populärer Filme in den erzählten Geschichten wiederfinden, weil hier in zeichenhafter Weise gesellschaftliche Erfahrungsmuster verarbeitet sind, die ihnen aus dem eigenen Leben und der eigenen Erfahrung vertraut sind. Die in den populären Mythen und ihren medialen Bearbeitungen verarbeiteten gesellschaftlichen Erfahrungsmuster sind Bestandteil des lebensweltlichen Wissenshorizontes der Menschen. Die intertextuellen Bezüge zu populären Mythen konstruieren so im Film ein Verweissystem, das sich sowohl auf andere mediale Verarbeitungen der Mythen bezieht als auch einen Ausschnitt aus lebensweltlichen Verweisungszusammenhängen darstellt. Als Verweisungssystem konstituiert die horizontale Intertextualität die strukturelle

Mehrdeutigkeit populärer Produkte, da sie sich als Elemente der gesellschaftlichen Diskurse der semantischen Eindeutigkeit entziehen.

In der vertikalen Intertextualität spielt sowohl die Aktivierung von kognitiven Wissensbeständen als auch die Zuweisung von Bedeutungen im Rahmen emotionaler Erlebnisprozesse eine Rolle. Auf der kognitiven Ebene geht es dabei um die Aktivierung von narrativem Wissen, von Story-Schemata und Figurenkonstellationen, um die Aktivierung von Wissen über filmische Form-Inhalt-Korrespondenzen sowie um die Aktivierung von Weltwissen auf der Ebene lebensgeschichtlicher Verweisungszusammenhänge, in die kommunikative Handlungen eingebettet sind (vgl. Ohler 1990; Habermas 1988, 187). Auf der emotionalen Ebene geht es um die Aktivierung lebensgeschichtlich bedeutsamer Erfahrungen, die als desymbolisierte Klischees im Un- und Vorbewußten abgelagert sind und in der Phantasie als sinnlich-symbolische Praxisformen ausagiert werden (vgl. Lorenzer 1986). Hier finden die im Un- und Vorbewußten in Form visueller szenischer Arrangements abgelagerten Erfahrungen ihre Entsprechung in den visuellen Szenen der Filme und Fernsehsendungen. Diese visuellen Szenen in den Medien können damit als mediale *frames* angesehen werden, die auf "soziale Rahmen" im Sinne Goffmans verweisen (vgl. 1980) und den Verständnishintergrund für Ereignisse abgeben.

Produkte populärer Kultur wie Filme und Fernsehsendungen werden durch horizontale und vertikale Intertextualität *im Rahmen lebensweltlichen Wissens* verortet, da, wie Habermas angemerkt hat, die Massenmedien als generalisierte Formen der Kommunikation den lebensweltlichen Kontexten verhaftet bleiben (vgl. 1988, 573). Ihr Sinnpotential entfalten sie erst *in der je aktuellen Aneignung* durch das Publikum, das ihnen im Rahmen lebensweltlicher Verweisungszusammenhänge Bedeutungen zuweist, die von der Zugehörigkeit des jeweiligen Publikums zu unterschiedlichen Interpretationsgemeinschaften abhängen.

Intertextualität ist somit ein Moment kultureller und sozialer Praxis. Erst im Prozeß der Aneignung eines Produkts offenbaren sich die Beziehungen zwischen den zahlreichen horizontalen Verweisungszusammenhängen und den vertikalen Aktivierungen von Wissens- und Erfahrungsbeständen. Populäre Texte haben keine Bedeutung an sich. Sie dienen vielmehr als Folie für Verstehens- und Sinnzuweisungsaktivitäten, und in diesem Funktionsrahmen wollen sie benutzt und konsumiert werden. Sie funktionieren, wie Fiske es ausgedrückt hat, im Alltagsleben des jeweiligen Publikums als "agents in the social circulation of meaning and pleasure" (1989a, 123). Lowry hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, daß manche Elemente der Filme "interdiskursive Knotenpunkte der Bedeutung" bildeten, die die Zuschauer zur Mitarbeit am filmischen Text einlüden und so erst im "Zusammenhang kultureller Diskurse" ihre Bedeutung entfalten könnten (Lowry 1992, 125). Die

Analyse populärer Texte kann immer nur eine Offenlegung von möglichen Welten sein, die sich erst in der Interaktion zwischen Produkt und Publikum konkretisieren.

Im folgenden sollen einige horizontale intertextuelle Verweisungszusammenhänge in PRETTY WOMAN angesprochen werden, wobei die im Film verarbeiteten populären Mythen, insbesondere die in ihnen modellierten gesellschaftlichen Erfahrungsmuster von Liebe und Sexualität, im Mittelpunkt stehen werden.

2. Intertextuelle Verweisungszusammenhänge in PRETTY WOMAN

Horizontale intertextuelle Bezüge können gleichermaßen auf Genrekonventionen, auf Schauspieler und Regisseure als Teil des Starsystems und auf Charaktere, Stoffe und Motive aus anderen populären Texten verweisen. In dieser Perspektive ist PRETTY WOMAN zunächst bezogen auf alle vorherigen Filme, in denen die Schauspieler, insbesondere die Hauptakteure Richard Gere und Julia Roberts mitgewirkt haben. Zugleich verweist er auch auf die bisherigen Arbeiten des Regisseurs Garry Marshall.[3] Im Zentrum der folgenden Überlegungen stehen jedoch andere Verweisungszusammenhänge: filmische Genres, populäre Mythen, Stoffe und Motive sowie Bezüge zu anderen Texten populärer Kultur wie Filmen, Musicals oder Popstars, die selbst auf wiederum andere kulturelle und soziale Kontexte verweisen.

2.1 Intertextuelle Genre-Bezüge

Genres sind als Standards der Erzählung muster- und strukturbildend und stellen Organisationsformen sozialer Erfahrung dar, denen gewissermaßen ordnende Funktion zukommt. Als Einheit von Muster und Struktur, Form und Inhalt bilden sie ästhetische Standards, die mit bestimmten Erwartungshaltungen und Aneignungsweisen des Publikums korrespondieren. Fiske hat Genres denn auch als Form kultureller Praxis bezeichnet, die das weite Feld von Texten und Bedeutungen, die in der Kultur zirkulieren, strukturieren (1987a, 109ff). Die Popularität des Genrefilms gründet u.a. darin, daß er soziale Erfahrungen in ritualisierte Erzählformen und -strategien bindet.

---

3 Reader (1991) zeigt in seiner Analyse der intertextuellen Bezüge in LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER von Jean Renoir, daß sich die Intertextualität hinsichtlich des Regisseurs als "agonistic text" entfaltet, der zu den anderen Werken des Regisseurs in einer Beziehung des "Wettkampfs" und der "Rivalität" steht.

PRETTY WOMAN nutzt die Strukturen ganz unterschiedlicher Genres. Einerseits werden sie zur Formierung der eigenen Geschichte eingesetzt, andererseits aber auch für sie funktionalisiert. Genres tendieren zur Mischung, zur Desintegration ihrer Plotstrukturen bis hin zur Auflösung; ihre "Geltung" ist in einem strikten Verständnis auf enge Epochen beschränkt. Dennoch bleiben prototypische Geschichten, Konstellationen von Prot- und Antagonisten, Darstellungsmuster etc. als Anspielungsmuster über längere Zeiträume hinweg aktiv.

Zunächst läßt sich PRETTY WOMAN der Gattung der *romantischen Komödie* zurechnen, die in Hollywood eine sehr lange Tradition hat.[4] Sie stand in der Zeit der Depression in ihrer größten Blüte, da paradoxerweise romantische Ideen und Ideale in Zeiten materieller Krisensituationen zu den populären Bedeutungen gehören, die in der kulturellen und sozialen Praxis der Menschen zirkulieren. Wollte man dieses ideologische Wirkungs-Paradox auf PRETTY WOMAN übertragen, ließe sich der Erfolg des Films auch als Reflex auf die amerikanische Rezession in den späten achtziger Jahren sehen. Eine erschöpfende Erklärung für den Erfolg des Films ist damit aber keineswegs geleistet - PRETTY WOMAN ist kein Genrefilm im üblichen Sinn, sondern integriert Erzählmuster und -schemata aus verschiedenen Genres.

Der Film beginnt als *Docu-Drama* - in der Exposition, die mit der Begegnung der Protagonisten endet, erfahren die Zuschauer einiges über Edward und Vivian, über das große Geld und die Geschäfte der Broker einerseits, über Drogen, Tod und Elend im Prostituiertenmilieu am Hollywood-Boulevard andererseits. Die Zuschauer werden in zwei soziale Welten eingeführt, die mittels weniger Chiffren und Anzeichen verdichtet werden. Die Charakterisierung der beiden Welten erfolgt nur oberflächlich, mittels einfachster Indizien - und die Stereotypik der Exposition wird noch dadurch unterstrichen, daß kurz vor ihrem Ende ein Schwarzer durch das Bild läuft und in die Kamera hinein versichert, dies sei Hollywood. Damit ist einerseits ein erzählerischer Rahmen markiert, der den gesamtem Film als Produkt der Traum- und Illusionsfabrik Hollywoods ausweist - worauf der Schwarze anläßlich des Happy-Ends noch einmal ausdrücklich hinweist - und der im Zusammenhang mit diversen reflexiven Textelementen zu sehen ist. Andererseits ist der erste Genrewechsel markiert, der mit der folgenden ersten Begegnung von Vivian und Edward eintritt.

PRETTY WOMAN nimmt Darstellungsmuster und Erzählweisen der *screwball comedy* auf - ein Genre, das in Hollywood eine lange Tradition hat und in den

4 Zu PRETTY WOMAN als romantischer Komödie vgl. Lapsley/Westlake 1992; zur Tradition der romantischen Komödie in Hollywood vgl. Harvey 1987; Kendall 1990.

30er Jahre seine größte Blüte erlebte (vgl. Schatz 1981, 150ff; Byrge/Miller 1991) und für das zwei Handlungsmuster zentral sind[5]:

1. die Zähmung einer widerspenstigen oder leichtfertigen Frau durch einen humorvollen und lebenslustigen Partner. THE PHILADELPHIA STORY (1940) von George Cukor und THE LADY EVE (1941) von Preston Sturges seien hier als Beispiele genannt.
2. Das zweite Muster ist eine perspektivische Umkehrung des ersten. Eine zwar liebenswerte, aber zu sehr auf ihre Arbeit und Karriere fixierte Person trifft auf einen lebenslustigen und humorvollen Partner, verliebt sich und wird aus ihrem allzu sehr auf den Beruf konzentrierten Leben befreit. SHE MARRIED HER BOSS (1935) von Gregory La Cava mag hier ebenso als Beispiel dienen wie BALL OF FIRE (1941) von Howard Hawks oder der Lubitsch-Film NINOTCHKA (1939).

Beide Handlungsmuster finden sich in PRETTY WOMAN. Vivian kann als leichtfertige Frau angesehen werden, die von Edward zu einem bürgerlichen Leben bekehrt wird, auch wenn Edward nicht unbedingt der Vorstellung von einem lebenslustigen Menschen entspricht. Der mit seinem Beruf als Broker verschmolzene Edward wird von Vivian durch Liebe bezaubert und aus seinem einseitigen Leben als "Workaholic" befreit.

Kennzeichnend für die Mise-en-Scène der Screwball-Comedy sind "schneller Rhythmus" und "witzige Dialoge", die gut gesetzt die teils skurrilen Charaktere zur Geltung bringen und einen respektlosen Witz zeigen, vor dem nichts sicher ist. Diese Merkmale finden sich auch im mittleren Teil von PRETTY WOMAN, wenngleich die Dialoge hier nicht die intellektuelle Geschliffenheit der besten Screwball-Komödien aufweisen. Insbesondere die Gespräche zwischen Edward und Vivian über ihre Beziehung sowie über ihre jeweiligen persönlichen Lebensumstände und ihre Berufe sind im Rahmen dieser Darstellungskonventionen gestaltet.

Das Beispiel der Badewannen-Szene mag verdeutlichen, wie die Themen des Films in witziger Gesprächsführung zur Darstellung kommen. Der Protagonist erzählt, nicht einmal der Analytiker habe ihn von seiner hochproblematischen Vater-Beziehung befreien können. Während eines gemeinsamen Bades bietet Vivian ihm eine Ersatz-Therapie an:

> Habe ich dir schon gesagt, mein Bein ist ein Meter zehn lang, von der Hüfte bis zum kleinen Zeh. Also wenn man es genau nimmt, reden wir über zwei Meter zwanzig, die dich umschlingen. Eine Therapie, die du von mir für einen absoluten Spottpreis bekommst, für 3000 Dollar. Das ist glatt geschenkt.

---

5 Ein drittes Handlungsmuster ist die Wiederheirat geschiedener oder durch unglückliche Umstände getrennter Eheleute, die sogenannten *remarriage comedies*; vgl. dazu Cavell 1981.

Dies ist nicht nur ein witziger Spruch oder frivoler Small-Talk, in dem mit kulturellen Mustern (Analytiker-Beziehung) gespielt wird, sondern auch die Vorbereitung der überraschenden Verhaltensänderung Edwards bei der geplanten Übernahme der Firma Morse: Die Sex- und Liebes-Therapie hat in bester Screwball-Tradition zum Erfolg geführt. Das zeigt sich vor allem darin, daß der geläuterte Edward am Ersatz-Vater James Morse stellvertretend die Wiedergutmachung betreiben und sein schlechtes Gewissen gegenüber seinem eigenen Vater beruhigen kann. Die Firma von Morse, die sich in einer finanziellen Krise befand und zur Disposition stand, wird nicht aufgekauft und zerstückelt, sondern Edward beteiligt sich an dem Unternehmen, um in neue Produktionszweige einzusteigen. Bis dahin hatte Edward in symbolischen Handlungen gegenüber den Wertvorstellungen des Vaters Firmenimperien zerschlagen. Die Liebestherapie ändert ihn, der Vaterkomplex tritt in den Hintergrund. Er übernimmt die Verantwortung, die ihm im kapitalistisch-industriellen Produktionssystem zugebilligt ist.[6]

Zugleich deutet dieser Dialog aber auch einen Wechsel im Charakter der Beziehung von Edward und Vivian an. Hatte sich die ursprüngliche Geschäftsbeziehung bereits in gegenseitige Sympathie verwandelt, wird nun eine Liebestherapie angeboten. Über diesen Dialog wird damit auch noch einmal ein qualitativer Sprung in der Beziehung angedeutet. Zugleich wird damit auf den Schluß Bezug genommen, denn nur bei erfolgreicher Therapie ist das für das Genre der romantischen Screwball-Comedy typische Happy-End möglich.

Allerdings steuert PRETTY WOMAN nicht ungebrochen im Rahmen der Screwball-Tradition auf das Happy-End zu. In der melodramatischen Phase vor dem glücklichen Ende löst Edward zwar seinen Vater-Sohn-Konflikt, Vivian wird aber auf ihre Wünsche zurückgeworfen, ohne daß eine Realisierung möglich scheint. In einem entscheidenden Gespräch, in dem Vivian ihrem Wunsch durch die Erzählung eines Märchens vom Prinzen, der die Prinzessin in ihrem Turm rettet, noch einmal deutlich Ausdruck verleiht, stellt Edward sich gegen eine Verbindung.

In diesem letzten Teil des Films zeigt sich, daß das sexuelle Begehren bereits von der Unmöglichkeit romantischer Liebe überformt wird.[7] Die Intensität der Gefühle der Protagonistin steht hier im Mittelpunkt. Vivians Wünsche werden

---

6 Es sei erwähnt, daß der Fabrikant bzw. Industrielle hier als patriarchalischer Tycoon, also in Kategorien familialer Beziehungen gezeichnet ist. Darüber hinaus ist mit der erfolgreichen Therapie auch das Motiv des "verlorenen Sohnes", der wieder heimkehrt, angesprochen.

7 Lapsley und Westlake stellen dazu im Anschluß an Lacan fest: "People do not fantasize about what they have got; the omnipresence of romance points to the absence of the sexual relation" (1992, 28).

auf ein narzißtisches Moment von Liebe und Erotik zurückgeworfen, sie will sich als die von Edward Begehrte und Geliebte erscheinen lassen. Diese Wünsche drohen aber an den Umständen zu scheitern: Edwards Leben als (wenn auch inzwischen geläuterter) Broker und Workaholic hält keinen Platz für Beziehungen bereit, die sich in die traditionellen Ehe-Konventionen fügen. Neale und Krutnik haben darauf hingewiesen, daß die narzißtische, an den Umständen scheiternde Liebe der Frauen ein klassisches Genremotiv des romantischen Melodrams ist (vgl. 1990, 133ff). In PRETTY WOMAN drohen die Wünsche Vivians, an der Realität zu scheitern.

Gleichzeitig können die melodramatischen Sequenzen aber auch als Inszenierung der letzten und größten Hürde auf dem Weg zur Vereinigung der beiden Protagonisten gesehen werden. Im Genre der romantischen Screwball-Comedy gehört nicht nur das Happy-End zu den Darstellungskonventionen, sondern auch die Gegensätzlichkeit von Mann und Frau, aus der zahlreiche Hindernisse auf dem Weg zum erklärten Ziel resultieren. Die überraschende Wende in Edwards Denken und Fühlen entspricht so den Genrekonventionen:

> [...] 'love' often makes an appearance at the last moment as a *deus ex machina*, the genre's equivalent of the 7th Cavalry. (Neale/Krutnik 1990, 145)

Heterosexuelle romantische Liebe dient als gewissermaßen magische Kraft, die die Handlung auch jenseits aller Vernunft vorantreibt. Das Happy-End ist dann nicht mehr weit, auch wenn es in PRETTY WOMAN mehrfach gebrochen ist. Zwar rettet der "Prinz" die "Prinzessin" aus ihrem Turm, Vivians Wunsch wird also wahr, und sie ist in ihrer narzißtischen Liebe befriedigt, doch geht damit nicht automatisch die Einbindung der Beziehung in patriarchalische Ehemuster einher.

2.2 Intertextuelle Bezüge zu populären Mythen, Stoffen und Motiven

Neben den Genrebezügen finden sich in PRETTY WOMAN eine ganze Reihe von Anspielungen auf populäre Mythen, Stoffe und Motive, deren mediale Bearbeitungen eine lange Tradition haben. Dazu zählt der "Pygmalion"-Stoff, die in Ovids "Metamorphosen" erzählte Geschichte vom Bildhauer Pygmalion, der ehelos bleiben will, sich aber in eine von ihm geschaffene Frauenstatue aus Elfenbein verliebt. Durch die Gunst der Göttin Venus wird der Statue Leben eingehaucht. Pygmalion hat endlich eine Frau, die voll und ganz seinen Wünschen entspricht. Es geht also um die Wirklichkeit gewordenen Männerphantasien über Frauen.

Der Pygmalion-Stoff ist in zahlreichen Varianten immer wieder bearbeitet worden. George Bernard Shaws Theaterstück "Pygmalion" ist die folgenreichste Variation der antiken Vorlage (nach dem Stück entstand auch das Musical "My Fair Lady"), denn hier wird der Schaffensprozeß der Statue

uminterpretiert in einen pädagogischen Prozeß. Der Phonetiker Professor Higgins versucht, das arme Blumenmädchen Eliza Doolittle so zu erziehen, daß sie nach einem halben Jahr als Herzogin durchgehen und man weder an ihrer Sprache noch an ihrem Benehmen ihre gesellschaftliche Herkunft erkennen kann. Aus dem antiken Geschenk der Göttin Venus wird ein mit Arbeit verbundener Erziehungsprozeß.

Higgins wird ähnlich wie Edward Lewis als ein wenig weltfremd und unsensibel gezeichnet. Beide leben in einer engen Welt, die ihren eigenen Gesetzen, denen der Wissenschaft bzw. denen des modernen amerikanischen Kapitalismus, gehorcht und kaum Verbindung zu dem hat, was man gemeinhin das "normale Leben" nennt. Das erzogene Mädchen führt den Lehrer wieder zurück in eben dieses "normale Leben", denn wenn der Lehrer sich verliebt, erschließen sich auch ihm neue Bereiche der Erfahrung. Erziehen ist ein wechselseitiges Verhältnis, auch der Lehrer verändert sich unter dem Einfluß des Zöglings.

Interessanterweise sind in PRETTY WOMAN anders als in "Pygmalion" und "My Fair Lady" die Rollen von Erzieher und Liebhaber geteilt: Edward Lewis bleibt fast ausschließlich auf die Liebhaberrolle beschränkt, einzig seine Kreditkarte öffnet Vivian den Weg in die symbolische Ordnung des Warenkapitalismus; in der Erzieherfunktion tritt der Hotelmanager Bernie auf, der Vivian in die Kunst der Tischsitten und anderer Verhaltensweisen der High Society von Los Angeles einführt. In PRETTY WOMAN ist mit dieser Trennung der Rollen jene frivole und möglicherweise anstößige Umdefinition des pädagogischen Verhältnisses, von dem Shaws Bearbeitung des Stoffes lebte, von vornherein ausgeschlossen. Da die Beziehung zwischen Edward und Vivian als ein Warenverhältnis beginnt, kann Edward nicht als Erzieher fungieren. Denn das wäre nur möglich, wenn er mit seinen pädagogischen Bemühungen das Warenverhältnis transformieren würde - das wiederum entspricht nicht seinem Selbstverständnis als Kapitalist, für den alle Beziehungen ökonomischer Natur sind oder zumindest ökonomische Aspekte umfassen. Es gehört zu Vivians Erziehungsprozeß die Aufgabe der Promiskuität, die ja wesentlicher Bestandteil ihres Berufes als Prostituierte ist, um sich im Rahmen der Erzählkonventionen der Screwball-Comedy zur monogamen, romantischen Liebenden und Geliebten zu entwickeln. Das enterotisierte pädagogische Verhältnis zwischen Vivian und dem Hotelmanager Bernie ist so zugleich Bestandteil des Lernerfolgs selbst.

Es gehört zur Charakteristik der Heldinnen in Shaws "Pygmalion"-Bearbeitung wie auch in PRETTY WOMAN, daß sie einen guten Kern haben und zugleich eine verborgene Tendenz zur gesellschaftlich höheren Schicht in sich tragen. In gewisser Weise ist es die Aufgabe des Erziehungsprozesses, diese Tendenz zu Tage treten zu lassen und zu fördern. Die Heldin wird lediglich ihrer eige-

nen Bestimmung zugeführt, sie konvertiert nicht, sondern wird gewissermaßen rekultiviert. Dies ist eine Charakteristik, die eine allzu scharfe Gegenübersetzung der Klassen von vornherein verhindert. In diesem Sinn steht sowohl Shaws Stück als auch PRETTY WOMAN dem Ideal einer romantischen Liebe, die Klassenschranken zu überwinden vermag, entgegen.

Allerdings sind die "verwilderten" Sitten und Umgangsformen, nach denen Eliza/Vivian sich verhalten haben, stabil und widerstandsfähig, vermögen sie doch lustvollen Genuß des Augenblicks hervorzubringen. Bei gegebener Gelegenheit "brechen sie wieder durch". Charakteristischerweise wird die Heldin in der Geschichte auf die Probe gestellt, einer Prüfung unterzogen: Eine Konsequenz des pädagogischen Prozesses, der damit eine jenseits dieses Prozesses liegende Transformation der Heldin verneint und seine Erfolge am Maß der Adaptionsfähigkeit der Schülerin abliest. In dem Musical "My Fair Lady" ist der erste große Test, bei dem Eliza ihre neu erworbenen Fähigkeiten in gesellschaftlichen Kreisen unter Beweis stellen soll, ein Pferderennen in Ascot. In PRETTY WOMAN wird Vivian beim Polo in die höheren Kreise eingeführt. Genau wie bei Eliza brechen auch bei Vivian in dieser Situation die alten Verhaltensweisen wieder durch. Eine Szene aus dem Musical, in der Eliza in ihren alten Argot verfallend das Rennpferd anfeuert, auf das sie gewettet hat, ist quasi wörtlich und bildlich in der Szene beim Polo, in der Vivian mit heftigem Armschleudern und mit "Woh, woh"-Rufen die Polospieler anfeuert, übernommen worden.

Sexualität und Bewegungslust, intensive Teilhabe am Augenblick, starke motorische und haptische Arten, sich auszudrücken bzw. Umwelt zu erfahren - dagegen nimmt sich das kontrollierte und distanzierte Verhaltenssystem des bürgerlichen Lebens eher arm aus, denn dort ist Sublimierung die gängige Praxis. Es ist bezeichnend für das Wertesystem des Films, daß die Protagonistin mit *ungehemmtem Konsum* eine lustvolle Gegenpraxis zu dem erlebt, was sie in ihrem unbürgerlichen Leben gewöhnt war: Der Einkaufsbummel, den sie mit Edward und dessen Kreditkarte antritt, erweist sich als Siegeszug und rauschhaftes Erlebnis; filmisch realisiert als deskriptive Bilderfolge über dem Titelsong "Pretty Woman". Triebbefriedigung mit dem Warenfetisch der Konsumwelt.

Ein zweites traditionelles Motiv, das in PRETTY WOMAN aufgegriffen wird, ist das der *selbstlosen Kurtisane*, ein Motiv, das in seinen zahlreichen literarischen Bearbeitungen die Tendenz zur Veredelung der Prostituierten enthält, die als im Kern gute Person dargestellt wird und durch Liebe bekehrt werden kann. Erwähnt seien neben "Manon Lescaut" von Prévost (1731) Marguerite Gautier, die "Kameliendame" von Alexandre Dumas d.J. (1848), die wiederum die Vorlage für Verdis Oper "La Traviata" bildete, und Sonja in Dostojewskis "Schuld und Sühne" (1866), die in quasi therapeutischer Funktion den Studen-

ten Raskolnikow auf seine Schuld verweist und ihn veranlaßt, sich der Polizei zu stellen.

Sowohl in PRETTY WOMAN als auch in der "Kameliendame" und in "La Traviata" zeigt sich, daß wahre Liebe jedes Herz zu bekehren vermag, auch wenn das eigentlich gegen die "Hurenehre" verstößt. Denn die Distanz ist in diesem Stereotyp wesentliches Element der Beziehung zwischen Hure und Freier. Verstrickt sie sich in eine persönliche, intime Beziehung, gefährdet sie sich selbst. Die Beziehung der Hure zu ihren Kunden ist eine formale, geschäftliche Beziehung, enterotisiert und kalt. Die Geschichten vom Typ "Kameliendame" erzählen genau vom Bruch dieses Beziehungsmusters, von der Erotisierung der Hurenbeziehungen, der Ablösung des Tauschverhältnisses durch eine Liebesbeziehung und den daraus sich ergebenden dramatischen Folgen, die meist mit dem Tod der verliebt-bekehrten Prostituierten enden. Dieses narrative Stereotyp wird ausdrücklich auch zum Thema erhoben: In "La Traviata" singt Violetta in einem Duett mit Alfred: "Denn wahre Liebe duldet nicht, ja, duldet nicht mein heitres Leben!" Im italienischen Original ist die Aussage noch mehr auf die "Hurenehre" bezogen, dort heißt es: "Amar non so, né soffro un così eroico amor"; in PRETTY WOMAN wird Vivians "Hurenehre" noch einmal von ihrer Freundin Kit de Luca (Laura San Giacomo) am Pool des Beverly Wilshire ins Spiel gebracht, die fragt: "Hast du ihn [Edward] etwa auf den Mund geküßt?" Sie nimmt damit den Mundkuß als Zeichen der Liebe und Verstoß gegen die ehernen Regeln des Hurendaseins auf, wie er am Beginn des Films eingeführt worden war.

Gemeinsam ist "La Traviata" und PRETTY WOMAN eine zentrale Szene: Die bekehrte Hure fühlt sich beleidigt, weil der Geliebte sie bezahlt. In "La Traviata" wirft Alfred Violetta vor deren versammelten Freunden das Geld mit den Worten vor die Füße: "Noch ist es Zeit, mich zu befrein von solchen schnöden Banden, Zeugen drum seid ihr alle mir, ja, Zeugen seid ihr alle mir, daß ich sie nun bezahlte hier, daß ich sie auch bezahlt!" In PRETTY WOMAN will Edward Vivian nach dem Streit um sein Verhalten beim Polo bezahlen und wirft das Geld sehr beziehungsreich aufs Bett. Vivian fällt im Gegensatz zu Violetta nicht in Ohnmacht, sondern verläßt die Suite, ohne das Geld zu nehmen. In einer späteren Szene, kurz vor der Trennung, taucht das Motiv noch einmal auf, als Edward Vivian darauf hinweist, daß er sie eigentlich nie wie eine Prostituierte behandelt habe, sie aber mehr zu sich selbst sagt: "Gerade hast du es getan."

Das Verhältnis von Liebe und Sexualität in den Geschichten des Stoffkreises bleibt gespannt und widersprüchlich. Manchmal nimmt es geradezu paradoxe Züge an. In Dumas' "Kameliendame" findet sich die auffallende Tendenz,

> die Liebe zwischen Kurtisane und Bürgersohn soweit wie möglich zu enterotisieren und sie, so gut es geht, den bürgerlichen Moralvorstellungen anzupassen. (Neuschäfer 1976, 72)

In PRETTY WOMAN ist zu beobachten, wie mit zunehmender *Intimisierung* des Verhältnisses der beiden Liebenden Vivian immer mehr *entsexualisiert* wird, weil sich die Interaktion von Edward und Vivian den gesellschaftlich anerkannten Interaktionsmodi anpaßt. Sexualität und Intimität erscheinen als einander mindernde oder sogar einander gegenüberstehende bzw. gar ausschließende Beziehungsmodalitäten. Man könnte dies als ein Zugeständnis an die in der amerikanischen Gesellschaft verbreitete Prüderie auffassen. Man könnte dies aber auch als eine Charakterisierung des ideologischen Komplexes "bürgerliche Liebesbeziehung" ansehen, die der Sexualität keinen Ort zu bieten hat und sie in eine gesellschaftliche Realität außerhalb des bürgerlichen Lebens verweist. Dann hätte man es in PRETTY WOMAN mit der Geschichte eines Mädchens zu tun, das der offenen Sexualität entsagt und dadurch verbürgerlichte, "normale" Liebesbeziehungen haben kann. Eine Entwicklungsgeschichte, die durchaus auch im Sinn des pädagogischen Prozesses gesehen werden kann.

Der Bezug des Filmes zu den Motivkomplexen der "Kameliendame" ist ironischerweise im Film selbst zum Thema gemacht worden - eine der zahlreichen Belegstellen für das *reflexive Verhältnis*, das dieser Film im Rahmen seiner intertextuellen Bezüge zu installieren sucht. Edward Lewis und Vivian Ward sitzen in der Opernloge in San Francisco und sehen sich die "La Traviata"-Aufführung an, d.h. sie sehen ihre eigene Geschichte in der Oper, die in der literarischen Vorlage ihren Anfang in einer Theaterloge in Paris nahm. In PRETTY WOMAN ist die Opernszene darüber hinaus der letzte große Test, ob die Erziehung bei Vivian auch gewirkt hat. Wenn sie zudem bei dieser Oper, die von einer "den leisesten Regungen des Herzens nachspürenden Intimität" (Zentner in der Einleitung zu Verdi 1987, 4) ist, zu Tränen gerührt wird, kann sie sich der Liebe von Edward sicher sein. Sie hat dann nicht nur den Erziehungs-, sondern auch den "Herzenstest" bestanden.

2.3 Intertextuelle Bezüge zu anderen populären Texten

Die Erfahrungsmuster von Sexualität und Liebe finden sich in PRETTY WOMAN aber nicht nur in der einsinnig-eindeutigen Art, wie sie in den verschiedenen motiv- und stoffgeschichtlichen Bezügen zum Ausdruck kommt - die Entsexualisierung der bekehrten Prostituierten ist nur eine der Facetten, in der Sexualität angesprochen wird. Der Film enthält Widersprüche und Brüche,

die ihn mehrfach lesbar machen und die für jeweilige Adressatengruppen unterschiedliche Anknüpfungspunkte und Thematisierungsrahmen bilden.[8]

Die Bezugnahme auf Erfahrungsmuster und Konzeptionen von Sexualität und Liebe erfolgt wiederum mittels der Anspielung auf komplexe Einheiten der populären Kultur. Als ein Beispiel sei hier die komödiantische Anspielung auf die Komödie THE WOMAN IN RED von Gene Wilder (1984; Neuverfilmung von PARDON MON AFFAIRE, F 1977, Yves Robert) genannt: die Geschichte eines glücklich verheirateten Mannes und eines Fotomodells. Vivian Wards Auftritt im langen roten Kleid kurz vor dem Abflug zur Oper wird möglicherweise als Anspielungsmarke auf diesen Film und seine Geschichte, vielleicht aber auch nur als die Konfiguration "durchschnittlicher Mann/attraktive Frau" aufgefaßt. Diesen Bezug kann auch ein Zuschauer herstellen, der THE WOMAN IN RED gar nicht gesehen hat, dafür aber das Plakat zu dem Film oder das Titellied von Stevie Wonder kennt oder auch nur den sprichwörtlich gewordenen Titel.

Dieses Beispiel ist in mehrfacher Hinsicht aufschlußreich. Es zeigt, wie implizit, indirekt, relativ und instabil intertextuell umspielte Bedeutungskomplexe sind. Die Zuschauer, die zwar das Rot des Kleides als erotisches Signal zu lesen verstehen, den Film selbst aber nicht kennen, bewegen sich dennoch in eine vergleichbare Interpretationsrichtung, weil beide Filme die Farbbedeutung ähnlich nutzen. Wer den Gene Wilder-Film nicht kennt, kann allerdings nicht die aus der Geschichte des Films resultierenden frivolen Nebenbedeutungen aktivieren (der glückliche Bürger, der in ein erotisches Abenteuer hineingerät; das Abenteuer wird lustvoll erlebt, am Ende kehrt der Alltag wieder ein; durch das Mädchen provoziert, werden männliche Tugenden der "Brautwerbung" - Charme, Schlagfertigkeit, Improvisationsfähigkeit etc. - reaktiviert, die im bürgerlichen Alltag keine zentrale Bedeutung haben und eher verkümmern; usw.). Andererseits zeigt sich, daß Texte, die mit Hilfe von intertextuellen Anspielungen ihre Bedeutungen artikulieren, damit zugleich auf die Sicherheit ihrer Bedeutungen verzichten müssen bzw. auf ganz bestimmte Interpretationsgemeinschaften angewiesen sind, in denen die Zuschauer das intertextuelle Wissen mitbringen, das das Verständnis eines Films steuert. PRETTY WOMAN ist allerdings so konstruiert, daß die Offenheit und Variierbarkeit der Bedeutung zum Programm erhoben wird, indem die verschiedenen intertextuellen Anspielungsebenen nicht mehr kongruent aufeinander abgestimmt, sondern so komponiert sind, daß ein Material entsteht, das in verschiedenen Lektüren bzw. Sichtweisen verschieden desambiguisiert (oder

8 Darauf gehe ich unten noch näher ein; zum Problem der Vieldeutigkeit vgl. neben Fiske 1986 auch Wulff 1992.

überhaupt erst semantisiert) werden kann. In der Terminologie Ecos wäre PRETTY WOMAN ein "offener Text".

In diese anspielende Konstitution von Bedeutung ist auch die Musik einbezogen. Insbesondere die folgende Szene ist für die Repräsentation der Sexualität möglicherweise von zentraler Bedeutung: Wenn Julia Roberts alias Vivian Ward in der schaumgekrönten Badewanne den Prince-Song "Kiss" trällert, wird hier auf einen ganzen Komplex populärer Texte angespielt. Nicht nur, daß hier der Popstar Prince mit seinem Hit "Kiss" präsent ist, sondern auch die populärkulturellen Produkte, die mit seinem Namen verbunden sind - neben den Platten auch seine Filme PURPLE RAIN und UNDER THE CHERRY MOON sowie die Videoclips zu seinen Songs. Gerade das Video zum Song "Kiss" steht in einem thematisch engen Verhältnis zur Verwendung des Liedes in PRETTY WOMAN - weil der Song als intertextuelle Evokation jener Inszenierung und Demonstration von Sexualität aufgefaßt werden kann, wie Prince sie in dem Video selbst demonstriert (vgl. dazu Hill 1989, 253). Während Vivian den "Kiss"-Song hört und mitsingt, nähert sich Edward vom Gesang angelockt dem Badezimmer, um ihr anschließend das Angebot zu machen, ihn eine Woche zu begleiten. Die intertextuellen Bezüge sind hier also nicht nur zum populären Produkt als solchem vorhanden, sondern die angespielten Bedeutungen vermischen sich mit narrativer Signifikanz (bzw. können sich vermischen; denn die Szene ist auch ohne Kenntnis der Figur Prince oder des Prince-Videos verständlich).

3. Lesarten

Die horizontalen intertextuellen Bezüge zeigen, wie der Film mit den Erfahrungen seiner Zuschauer spielt. Dabei werden vor allem gesellschaftliche Erfahrungsmuster von Sexualität und Liebe in ihren vielfältigen Formen verarbeitet. PRETTY WOMAN schafft so ein reichhaltiges Verweissystem, das nicht nur auf die Verarbeitung solcher Erfahrungsmuster in anderen populären Texten gerichtet ist, sondern auch und gerade auf verschiedene Formen alltäglicher Erfahrungskonstitution der Zuschauer. Die Konstruktion des Films als intertextuelles Spiel ermöglicht eine Verarbeitung unterschiedlicher Erfahrungsmuster, die zum Teil in sich widersprüchlich sind, und legt so bereits im Filmtext selbst unterschiedliche Lesarten an, kann also - wie bereits oben bemerkt - als "offener" Text angesehen werden.

Die Bedeutung der einzelnen Themen und Sequenzen des Films für die jeweiligen Zuschauer entsteht vor dem Hintergrund der biographisch wichtigen Erfahrungen und den allgemeinen Interpretationsrastern, die in der Interpretationsgemeinschaft umgehen, denen sie sich zugehörig fühlen. Die Bedeutungen entstehen also sowohl vor einem individuellen wie einem sozialen, kollektiven

Hintergrund. In den tertiären Texten über PRETTY WOMAN spiegelt sich so die Aktivierung lebensweltlichen Wissens und eigener bedeutsamer biographischer Erlebnisse. Am Beispiel von PRETTY WOMAN orientieren sie sich vor allem an den Konzeptualisierungen von Sexualität, Liebe und Lust, wie sie in den intertextuellen Bezügen des Films aufscheinen.

Eine erste typische Lesart, die sich im Zusammenhang mit den Interpretationsrastern einer an feministischem Gedankengut orientierten Interpretationsgemeinschaft ergibt, setzt meist an der Verarbeitung des "Pygmalion"-Stoffes in seinen verschiedenen Variationen als männliche Phantasie der idealen Frau oder als Erziehungsprozeß, in den sich erotische Komponenten mischen, an. Die Frau ist eindeutig als Objekt männlicher Begierden definiert, seien sie nun erotischer oder pädagogischer Natur, zumal wenn letztere vor allem der narzißtischen Eigenliebe des Mannes förderlich sind. Auch wenn in PRETTY WOMAN Erzieher- und Liebhaberrolle getrennt sind, wobei die Beziehung zwischen Vivian und ihrem Liebhaber Edward auch noch zunehmend enterotisiert wird, bleibt doch die Dominanz des Mannes über die Frau unangetastet. Gefördert wird dieser Aspekt noch durch das Motiv der selbstlosen Kurtisane. Vivian lebt in der Geschichte des Films über die Definitionen, die ihr von Männern - in erster Linie Edward - zugeschrieben werden. Selbst der Konsumrausch ist nur mittels der Kreditkarte Edwards möglich. Diese Konstellation läßt sich natürlich als Besitz- und Machtanspruch des Mannes über die Frau lesen. Und in der Tat wird in feministisch orientierten Artikeln hervorgehoben, daß die Beziehung zwischen Edward und Vivian einem Besitzverhältnis gleichkomme, in dem der Mann sich die Frau kauft. Darin sieht Caputi das zentrale Moment der Beziehung zwischen den beiden Protagonisten:

> Despite the comedic frame and bones tossed to equality in PRETTY WOMAN, Edward and Vivian's relationship is one based purely in male power and female submission. Let's face it, along with all the other social inequities between the two - class status, gender, age - she is his sexual servant during the brief week of their 'courtship'. (Caputi 1991, 5)

In dieser Sichtweise werden dann auch andere Elemente zentral, die von außen an den Film herangetragen werden, ohne seinen dramaturgischen Aufbau, seinen Plot und seine Genrekonventionen zu beachten.[9] Dazu gehört z.B. der Vorwurf, daß das Prostituiertenmilieu unrealistisch dargestellt sei. Greenberg sieht darin eine der Wahrheiten, die der Film aus dem Bewußtsein zu drängen versuche:

---

9 Wie stark Caputis Sichtweise und Bedeutungszuweisung von ihrer Interpretationsgemeinschaft dominiert ist, mag verdeutlichen, daß sie als ersten sexuellen Akt im Film die Sequenz nennt, "when she crawls over to perform fellatio on him" (1991, 5). Tatsächlich ist im Film keine Fellatio zu sehen, sie ist lediglich in der Phantasie der Zuschauer vorhanden, die damit eine Leerstelle im Film füllen.

> [...] that for all the pop-culture platitudes surrounding it, prostitution is no fun, no victimless crime, and is rather a humiliating, often deadly enterprise, usually thriving on collusion with corrupt patriarchal authority and ridden with the most profound victimization imaginable. (1991, 11)

Interessant ist an derartigen Stellungnahmen nicht nur die Tatsache, daß übersehen wird, daß zu Beginn des Films in der Exposition des sozialen Hintergrundes von Vivian Prostitution in einer Art und Weise thematisiert wird, die dem Einwand eigentlich konform geht; interessant ist vor allem, daß der Geltungsanspruch des Urteils über Prostitution, das die Grundlage der Kritik an der Darstellung im Film bildet, so groß ist, daß der Märchencharakter der Geschichte dabei außer Geltung gesetzt wird.

Wenn man die Erziehung Vivians zu einer dem romantischen Ideal der reinen Liebe huldigendem Wesen und die damit einhergehende Entsexualisierung im Rahmen des kontrollierten und distanzierten Verhaltenssystems des bürgerlichen Lebens als eines der zentralen Themen des Films ansieht, dann erhalten Sublimierungen eine besondere Bedeutung. Wir hatten gesehen, wie der Film im ungehemmten Konsum Vivians auf dem Rodeo Drive eine lustvolle Gegenpraxis zu ihrem einstigen unbürgerlichen Leben zeigt, die Triebbefriedigung mit dem Warenfetisch der Konsumwelt dabei zugleich als eine der Initiationen in die Formen des bürgerlichen Lebens ausweisend. Der ungehemmte Konsum kann sowohl im Rahmen einer kritischen Lesart mit Bedeutung versehen werden als auch im Rahmen eines lustvollen Umgangs mit dem Film. Während Greenberg im Einkaufsrausch auf dem Rodeo Drive den Gipfel von Vivians Verwandlung sieht:

> the summary proof of Viv's metamorphosis unquestionably is her ability to consume elegantly, endlessly (ibid.),

zeigt sich hier für Zuschauerinnen, die in ihrem Alltagsleben materiellen Beschränkungen unterliegen und deren Lust in der Triebbefriedigung durch Konsum sublimiert ist, die Möglichkeit zur Projektion eigener Wünsche. Für diese Frauen spielen denn auch die Kleider, Kostüme und Hüte der Vivian Ward, die sie sich auf dem Rodeo Drive gekauft hatte, eine wichtige Rolle. Auch wenn die Einkaufsszene hauptsächlich der Initiierung von Vivians Erziehungsprozeß dient, hat sie vor allem deskriptiven Charakter. Die auf den Rhythmus der Musik geschnittenen Aufnahmen der Läden, deren Namen deutlich zu sehen waren, verweisen auf Modefirmen, die auch in den einschlägigen Zeitschriften eine Rolle spielen, so daß bei der Auffassung und Bewertung dieser Sequenz wiederum sekundäre Texte eine Rolle spielen.

Auf jeden Fall sind es die Erfahrungsmuster von Sexualität und Liebe, die auf kognitiver und emotionaler Ebene als Elemente des lebensweltlichen Wissenshorizontes im Rahmen von Interpretationsgemeinschaften und der bedeutsamen subjektiven lebensgeschichtlichen Erfahrungen die unterschiedlichen

Bedeutungszuweisungen der im Film im intertextuellen Verweissystem angelegten Lesarten ermöglichen.

Auf diese Weise erhalten sowohl die Elemente und Themen des Films, die sich auf einzelne Sequenzen beziehen, als auch solche, die sich auf den Gang der Handlung und die gesamte Geschichte beziehen, für die Zuschauer zentrale Bedeutung. Zuschauer, zu deren Lebenswelt die Aneignung der Musik von Prince gehört, messen der Badewannen-Szene, in der Vivian den Prince-Song "Kiss" trällert, große Bedeutung bei, wird hier doch über eine gemeinsame musikalische Vorliebe ein verbindendes populärkulturelles Bezugssystem geschaffen, über das wiederum Gruppen- und Subkulturzugehörigkeit kommuniziert werden kann.

Die Beispiele zeigen, daß die Zuschauer in je unterschiedlicher Weise in PRETTY WOMAN ihren Alltag wiedererkennen. Sie erkennen Situationen, die sie so oder ähnlich selbst erlebt haben, und sie erkennen Phantasien und Wünsche, deren Realisierung sich im Alltagsleben verbietet. Aufgrund der Verarbeitung zentraler gesellschaftlicher Erfahrungsmuster von Sexualität und Liebe, die den Zuschauern aus dem eigenen Leben bekannt sind, schafft der Film ein intertextuelles Verweissystem, das mit eben diesen Erfahrungen der Zuschauer spielt. In der Gestaltung als "offener Text" ermöglicht PRETTY WOMAN eine Vielzahl von Lesarten und Bedeutungszuweisungen. Wunsch und Wirklichkeit verschmelzen in den mythischen Erzählungen der Populärkultur zu einer Einheit. Populäre Texte wie PRETTY WOMAN realisieren ihr reiches Potential von intertextuellen Verweisungszusammenhängen erst in der Aktivierung von Wissen und lebensgeschichtlich bedeutsamen emotionalen Erfahrungen. Der Film PRETTY WOMAN macht so erst Sinn, wenn er als populärer Text im Sinn von Fiske "benutzt" wird, d.h. wenn er Teil der kulturellen und sozialen Praxis seines Publikums geworden ist.

Literatur

Barthes, Roland (1988) *Das semiologische Abenteuer.* Frankfurt: Suhrkamp.

Byrge, Duane / Miller, Robert Milton (1991) *The screwball comedy films. A history and filmography, 1934-1942.* Chicago/London: St. James Press.

Caputi, Jane (1991) Sleeping with the enemy as PRETTY WOMAN, Part II? In: *Journal of Popular Film and Television* 19,1, S. 2-8.

Cavell, Stanley (1981) *Pursuits of happiness. The Hollywood comedy of remarriage.* Cambridge/London: Harvard University Press.

Eco, Umberto (1987a) *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten.* München/Wien: Hanser.

--- (1987b) Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien. In: Ders.: *Streit der Interpretationen.* Konstanz: Universitätsverlag, S. 49-65.

--- (1988) Die Innovation im Seriellen. In: Ders.: *Über Spiegel und andere Phänomene.* München/Wien: Hanser, S. 155-180.

Fiske, John (1986) Television: Polysemy and popularity. In: *Critical Studies in Mass Communication* 3,4, S. 391-408.

--- (1987a) *Television culture.* London/New York: Methuen.

--- (1987b) British cultural studies and television. In: *Channels of discourse. Television and contemporary criticism.* Ed. by Robert C. Allen. London: Methuen, S. 254-289.

--- (1989a) *Understanding popular culture.* Boston [usw.] Unwin Hyman.

--- (1989b) *Reading the popular.* Boston [usw.]: Unwin Hyman.

Goffman, Erving (1980) *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen.* Frankfurt: Suhrkamp.

Greenberg, Harvey Roy (1991) Re-screwed. *PRETTY WOMAN's* co-opted feminism. In: *Journal of Popular Film and Television* 19,1, S. 9-13.

Habermas, Jürgen (1988) *Theorie des kommunikativen Handelns.* Zweiter Band: Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft. Frankfurt: Suhrkamp.

Harvey, James (1987) *Romantic comedy in Hollywood, from Lubitsch to Sturges.* New York: Alfred A. Knopf.

Hill, Dave (1989) *Prince: A pop life.* München: Knaur.

Kendall, Elizabeth (1990) *The runaway bride. Hollywood romantic comedy of the 1930s.* New York [usw.]: Anchor Books.

Lapsley, Robert / Westlake, Michael (1992) From CASABLANCA to PRETTY WOMAN: The politics of romance. In: *Screen* 33,1, S. 27-49.

Lorenzer, Alfred (1986) Tiefenhermeneutische Kulturanalyse. In: *Kultur-Analysen.* Mit Beiträgen v. Hans-Dieter König u.a.: Frankfurt: Fischer, S. 11-98.

Lowry, Stephen (1992) Film - Wahrnehmung - Subjekt. Theorien des Filmzuschauers. In: *Montage/AV* 1,1, S. 113-128.

Malinowski, Bronislaw (1983) Der Mythos in der Psychologie der Primitiven. In: Ders.: *Magie, Wissenschaft und Religion. Und andere Schriften.* Frankfurt: Fischer, S. 77-129.

Mikos, Lothar (1992) Das Leben ist ein Roman. Zur filmischen Verarbeitung von Wunsch und Wirklichkeit am Beispiel von PRETTY WOMAN. In: *Medien Praktisch,* 1, S. V-X .

Neale, Steve / Krutnik, Frank (1990) *Popular film and television comedy.* London/New York: Routledge.

Neuschäfer, Hans-Jörg (1976) *Populärromane im 19. Jahrhundert. Von Dumas bis Zola.* München: Fink.

Ohler, Peter (1990) Zur Begründung einer schematheoretisch orientierten kognitiven Filmpsychologie in Auseinandersetzung mit der ökologischen Wahrnehmungspsychologie von James Jerome Gibson. In: *Film und Psychologie 1. Kognition - Rezeption - Perzeption.* Hrsg. v. Gerhard Schumm & Hans J. Wulff. Münster: MAkS Publikationen, S. 79-107.

Reader, Keith A. (1991) Literature/cinema/television: Intertextuality in Jean Renoir's LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER. In: *Intertextuality. Theories and practices.* Ed. by Michael Worton & Judith Still. Manchester/New York: Manchester University Press, S. 176-189.

Schatz, Thomas (1981) *Hollywood genres: Formulas, filmmaking, and the studio system.* Philadelphia: Temple University Press.

Sebeok, Thomas A. (1990) Intertextualität. Echos von den Außerirdischen. In: *Kinoschriften* 2, S. 93-102.

Still, Judith / Worton, Michael (1991) Introduction. In: *Intertextuality. Theories and practices.* Ed. by Michael Worton & Judith Still. Manchester/New York: Manchester University Press, S. 1-44.

Verdi, Giuseppe (1987) *La Traviata.* Stuttgart: Reclam.

Wulff, Hans J. (1992) Mehrdeutigkeit als Problem der Fernsehtheorie. In: *Fernsehtheorien.* Hrsg. v. Irmela Schneider & Knut Hickethier. Berlin: Ed. Sigma, 101-108.

Zurhorst, Meinolf (1992) *Julia Roberts. PRETTY WOMAN.* München: Heyne.

Jan Mukařovský

Versuch einer Strukturanalyse des Schauspielerischen

(Chaplin in CITY LIGHTS)*

Die Konzeption vom Kunstwerk als Struktur, d.h. als System von Elementen, die ästhetisch in einer komplexen, durch die Dominanz eines Elements gegenüber den anderen getragenen Hierarchie realisiert und organisiert werden, ist mittlerweile in der Theorie unterschiedlichster Künste allgemein anerkannt. So ist es für die Musik- und Kunstwissenschaftler selbstverständlich, daß bei der Analyse eines bestimmten Werkes oder in der Geschichte einer Kunst die Psychologie der Künstlerpersönlichkeit genausowenig die Strukturanalyse ersetzen kann wie die Kulturgeschichte oder eine Ideologie die Evolution einer gegebenen Kunst. Vieles hiervon ist auch in der Literaturtheorie geläufig, wenngleich keineswegs für jeden und überall. Dennoch ist die Anwendung der Methode der Strukturanalyse auf die Schauspielkunst etwas gewagt, insbesondere dann, wenn es um den Filmschauspieler geht, dessen wirklicher Name (gleichzeitig ja) auch für seine schauspielerischen Erfolge steht und der zudem noch alle Rollen in derselben typischen Maske spielt. Der Theoretiker, der versucht, die Maske vom Menschen abzulösen und die strukturelle Organisiertheit des Schauspielerischen ohne Berücksichtigung der Psyche und des Ethos' des Schauspielers zu untersuchen, läuft Gefahr, als ein Zyniker zu gelten, der dem Künstler seinen menschlichen Wert abspricht. Zu seiner Verteidigung und zur Präzisierung seiner Vorstellungen kann er sich jedoch auf eine kürzlich in der "Prager Presse" erschienene Fotomontage berufen, wo einem grau melierten Herrn mit ausgeprägten Gesichtszügen das naive Gesicht eines schwarzhaarigen Jünglings mit Melone gegenübergestellt ist... Ungeachtet ihrer vermeintlichen Nachteile hat die strukturelle Analyse des Schauspielerischen jenen gewissen Vorteil, daß die Gleichwertigkeit - noch dazu äußerst verschiedener - ästhetischer Kanons heutzutage in der dramatischen Kunst noch stärker als in den anderen Künsten allgemein anerkannt ist. Ob Kvapil oder Hilar, Vojan oder Kohout den Hamlet spielen - in einer historischen Perspektive ist der eine nicht weniger wertvoll als der andere. Deshalb wird hoffentlich auch der vorliegenden Studie das Fehlen einer wertenden Position nicht zum Vorwurf gemacht.

---

* Zuerst erschienen in: *Literární noviny* 5,10, 1931.

Zunächst ist darauf hinzuweisen, daß die Struktur des Schauspielerischen nur eine Teilstruktur ist, die ihre Eindeutigkeit erst innerhalb der Gesamtstruktur des Bühnenwerkes erhält. Hier kommt es zu den vielfältigsten Beziehungen, z.B. zwischen dem Schauspieler und dem Bühnenraum, dem Schauspieler und dem dramatischen Text, dem Schauspieler und den übrigen Schauspielern. Wir werden uns im folgenden nur mit einer dieser Beziehungen beschäftigen: der Hierarchie der Figuren im Bühnenwerk. Diese Hierarchie variiert je nach Epoche und Kontext und teilweise auch in Abhängigkeit vom dramatischen Text. Manchmal bilden die Schauspieler ein strukturell verknüpftes Ganzes, ohne daß hierbei einer eine dominante Position einnimmt, so daß sich kein gemeinsamer Brennpunkt aller Beziehungen zwischen den Figuren des Werkes ergibt. Manchmal jedoch wird bzw. werden eine oder mehrere der Figuren zu einem solchen Brennpunkt, indem sie die übrigen dominiert bzw. dominieren, deren Funktion dann lediglich darin zu bestehen scheint, den Hintergrund, die Begleitung für die dominante Figur (bzw. die dominanten Figuren) abzugeben. Manchmal wiederum befinden sich alle Figuren auf derselben Ebene, ohne strukturelle Beziehungen. Ihr kompositionelles Verhältnis ist rein ornamental. Mit anderen Worten: die Aufgaben und Rechte der Theaterregie werden in unterschiedlichen Epochen und Kontexten unterschiedlich bewertet. Der Fall Chaplin gehört eindeutig zur zweiten Kategorie: Chaplin ist jene Achse, um die herum sich die übrigen Figuren anordnen, ja deretwegen sie überhaupt da sind. Sie treten nur dann aus dem Schatten hervor, wenn es die dominante Figur erfordert. Diese Behauptung wird weiter unten entwickelt und belegt.

Wir werden zunächst der inneren Struktur des Schauspielerischen selbst unsere Aufmerksamkeit zuwenden. Die Elemente dieser Struktur sind zahlreich und vielgestaltig. Trotzdem lassen sie sich drei deutlich voneinander unterscheidbaren Gruppen zuordnen. Erstens gibt es den Bereich der stimmlichen Elemente. Er ist relativ komplex (die Höhe der Stimme und ihre melodischen Schwingungen, ihre Lautstärke und Klangfarbe, das Tempo usw.). Im vorliegenden Fall jedoch ist dieser Bereich nicht von Bedeutung. Chaplins Filme sind nämlich "Pantomime" (Chaplin selbst verwendet diesen Begriff, um seinen letzten Film CITY LIGHTS vom Sprechfilm zu unterscheiden). Wir werden weiter unten erklären, warum seine Filme stumm sein müssen. Die zweite Gruppe läßt sich nur mit gleichzeitig drei Begriffen bezeichnen: Mimik, Gestik, Posen. Nicht nur objektiv, sondern auch vom strukturellen Standpunkt aus sind dies drei verschiedene Elemente. Sie können einander entsprechen, können aber auch voneinander abweichen, so daß ihr gegenseitiges Verhältnis dann als Interferenz verstanden wird (ein wirkungsvolles Mittel der Komik). Darüber hinaus kann eines von ihnen sich die anderen unterordnen, oder es können auch umgekehrt alle Elemente gleichgewichtig sein. Gemeinsam jedoch ist all diesen drei Elementen, daß sie als expressiv erfahren werden, als Ausdruck des mentalen Zustandes der handelnden Figur, insbesondere ihrer

Emotionen. Dieses Merkmal verbindet sie zu einer einheitlichen Gruppe. Die dritte Gruppe bilden jene Körperbewegungen, die die Beziehung des Schauspielers zum Bühnenraum ausdrücken und tragen.[1] Oftmals lassen sich die Elemente dieser Gruppe objektiv nicht von den Elementen der vorherigen Gruppe unterscheiden (so kann beispielsweise das Gehen eine Geste sein, d.h. Ausdruck eines mentalen Zustandes, und gleichzeitig eine Veränderung der Beziehung des Schauspielers zum szenischen Raum bewirken); funktional jedoch unterscheiden sie sich, wie bereits erwähnt, eindeutig von der vorherigen Gruppe und bilden eine eigenständige Gruppe.

Es bedarf sicherlich keines ausführlichen Beweises für die These, daß die dominante Position bei Chaplin von den Elementen der zweiten Gruppe eingenommen wird, die wir der Einfachheit halber als Gesten bezeichnen, wobei diese Bezeichnung sich mühelos auch auf Mimik und Posen übertragen läßt. Wie schon erwähnt, ist die erste Gruppe (die stimmlichen Elemente) bei Chaplin völlig vernachlässigt, und auch die dritte Gruppe (Körperbewegungen) hat eine eindeutig untergeordnete Position. Daher sind auch die Körperbewegungen, die die Beziehung des Schauspielers zum Raum verändern, bis an die Grenzen des Möglichen durch die Funktion des Gestischen überlagert (Chaplins Gang spiegelt einfühlsam jede Veränderung seines mentalen Zustandes wider). Die dominante Rolle spielen somit die Gesten (die expressiven Elemente). Sie bilden eine ununterbrochene Reihe voller Interferenzen und unerwarteter Pointen, die nicht nur die ganze Dynamik von Chaplins Darstellung, sondern auch des gesamten Films trägt. Chaplins Gestik ist keinem anderen Element untergeordnet, vielmehr sind alle anderen Elemente ihr unterstellt. Dadurch unterscheidet sich Chaplins Spiel wesentlich von der Norm. Gewöhnlich haben selbst schauspielerisch differenzierte und akzentuierte Gesten die Funktion, das Wort, die Bewegung oder auch die Handlung zu unterstützen. Sie bilden eine passive Reihe, deren Peripetie von den anderen Reihen motiviert wird. Bei Chaplin hingegen muß das Wort, das ja am stärksten die Gesten beeinflussen kann, völlig in den Hintergrund treten, wenn die Gesten dominantes Element sein sollen. In einem Chaplin-Film wäre jedes verständliche Wort fehl am Platz: Es würde die Hierarchie der Elemente komplett verkehren. Aus diesem Grunde spricht weder Chaplin selbst noch eine der anderen Figuren. Exemplarisch ist in dieser Hinsicht die

1 Wenngleich Chaplin ein typischer Filmschauspieler ist, kann man auch bei ihm von der Bühne im Sinne der Theaterbühne sprechen, d.h. von einer statischen Bühne, da die Kamera hier beinahe passiv ist. Und wenn sie sich bewegt, dann nur, um ein Detail heranzuholen. Zum Beweis und zur Erklärung möchte ich an die Dynamik der Kamera in russischen Filmen erinnern, wo dem Wechsel der Standpunkte und Perspektiven eine dominante Rolle in der Gesamtstruktur des Werkes zukommt, während das Schauspielerische von strukturell untergeordneter Bedeutung ist.

Anfangsszene des Films: die Enthüllung des Denkmals, wo Rede durch Laute ersetzt wird, die nur durch Intonation und Klang an Sprache erinnern. Bezüglich der Körperbewegungen im szenischen Raum habe ich davon gesprochen, daß sie die Funktion der Gesten übernehmen und somit im Grunde Gesten sind. Zudem ist Chaplin als Schauspielerfigur recht unbeweglich, was durch einen organischen Fehler am Fuß noch betont wird.

Kommen wir nun zur Handlung. Ihr fehlt jegliche Eigendynamik: Sie ist eine pure Aneinanderreihung von Ereignissen, die lediglich durch einen dünnen Handlungsfaden miteinander verbunden sind, dessen Funktion es ist, Substrat der dynamischen Linie der Gesten zu sein. Die Sprünge zwischen den einzelnen Ereignissen dienen allein dazu, Pausen in der Linie der Gesten zu setzen und sie somit übersichtlich zu gliedern. Die Atomisierung der Handlung zeigt sich auch in ihrer Nichtabgeschlossenheit: ein Chaplin-Film endet nicht mit einer Konklusion der Handlung, sondern mit einer gestischen Pointe, mit einer chaplinschen Geste (einem Blick und einem Lächeln). Obgleich dies nur für die europäische Version zutrifft, so ist es doch charakteristisch, daß solch ein Schluß überhaupt möglich ist.

Wenn wir davon ausgehen, daß bei Chaplin die Linie der Gesten das dominante Element des Schauspielerischen ist, so müssen wir deren Charakter bestimmen. Negativ läßt sich sagen, daß keines der drei Elemente (Mimik, Gesten im engeren Sinne des Wortes, Posen) die anderen überwiegt, sondern daß sie alle gleichermaßen zur Geltung kommen. Positiv läßt sich die Spezifik dieser Linie folgendermaßen bestimmen. Ihre Dynamik entspringt der (simultanen oder sukzessiven) Interferenz zweier Arten von Gesten: Zeichen-Gesten und Ausdrucks-Gesten. Hier ist ein kurzer Exkurs über die Funktion von Gesten an sich angebracht. Es war schon die Rede davon, daß im Prinzip *alle* Gesten eine expressive Funktion besitzen. Diese Expressivität ist jedoch unterschiedlich nuanciert. Sie kann unmittelbar und individuell sein, sie kann aber auch eine über das Individuelle hinausgehende Bedeutung besitzen. In diesem Fall wird die Geste zu einem allgemein verständlichen und konventionellen Zeichen (entweder absolut oder kontextuell gebunden), so beispielsweise rituelle Gesten (u.a. die Gesten des religiösen Kultes) oder insbesondere gesellschaftliche Gesten. Gesellschaftliche Gesten sind Zeichen, die, genauso wie Wörter, rein konventionell bestimmte Emotionen und mentale Zustände anzeigen, so beispielsweise aufrichtige Anteilnahme, Zuvorkommenheit, Verehrung u.a. Dabei besteht nie die Gewißheit, daß der mentale Zustand einer Person, die eine solche Geste verwendet, auch tatsächlich jenem inneren Zustand entspricht, dessen Zeichen diese Geste ist. Daher sind auch alle Alcestes der Welt so sehr über die Unaufrichtigkeit der gesellschaftlichen Konventionen verärgert. Die individuelle Expressivität ("Aufrichtigkeit") einer gesellschaftlichen Geste läßt sich nur dann zuverlässig bestimmen, wenn sie

unwillkürlich eine Nuancierung erfährt, die ihren konventionellen Verlauf modifiziert. So kann es durchaus möglich sein, daß die individuelle Gefühlsregung mit dem allgemeinen mentalen Zustand übereinstimmt, dessen Zeichen die Geste ist. In einem solchen Fall überschreitet die Zeichen-Geste das konventionelle Maß ihrer Intensität (eine zu tiefe Verbeugung des Körpers, ein zu breites Lächeln u.a.). Es kann aber auch das Gegenteil eintreten: daß der individuelle mentale Zustand ganz anders ist als jener, der von der Zeichen-Geste vorgetäuscht werden soll. In diesem Fall kommt es entweder zu einer *sukzessiven* Interferenz, die die Koordination der sich zeitlich entwickelnden Gesten blockiert (das plötzliche Eindringen einer individuell expressiven Geste in die Linie reiner Zeichen-Gesten), oder einer *simultanen* Interferenz, bei der z.B. eine durch die Mimik des Gesichts gegebene Zeichen-Geste gleichzeitig durch eine ihr widersprechende Gestikulation der Hand, d.h. durch einen darunterliegenden individuellen Ausdruck, negiert wird - oder umgekehrt.

Der Fall Chaplin ist ein typisches Beispiel der Interferenz gesellschaftlicher Zeichen-Gesten mit individuell expressiven Gesten. Chaplins gesamtes Spiel zielt auf die Herausstellung und Verstärkung dieser Interferenz ab - selbst sein eigenartiges Erscheinungsbild: vornehme Garderobe, die zerlumpt ist; Handschuhe ohne Finger, dafür jedoch Spazierstock und Melone. Verstärkt wird die Interferenz der Gesten insbesondere durch das soziale Paradox Chaplins, das in der Thematik als solcher enthalten ist: ein Bettler mit gesellschaftlichen Ambitionen. Damit ist die grundlegende Interferenz gegeben: Das die gesellschaftlichen Gesten verbindende emotionale Merkmal ist das Gefühl von Selbstsicherheit und Überlegenheit, wohingegen die expressiven Gesten von Chaplin als Bettler sich um den emotionalen Komplex der Minderwertigkeit gruppieren. Diese Dualität des Gestischen durchzieht den ganzen Film in ständigen Katachresen. Wollte man dieses Geflecht in all seinen Details erfassen, so käme man zu einem endlosen Inventar wörtlicher Paraphrasen einzelner Momente des Spiels. Das jedoch wäre langweilig und wenig aussagekräftig. Weitaus interessanter hingegen ist die Tatsache, daß sich die Dualität der beiden gestischen Ebenen auch in der Ausprägung der Nebenfiguren wiederfindet: bei der blinden Blumenverkäuferin und dem betrunkenen Millionär. Alle anderen Figuren sind entweder teilweise (die Alte) oder ganz (alle anderen) reduziert zu reinen Statisten. Jede der beiden Nebenfiguren ist so angelegt, daß sie nur eine Ebene, nur eine der beiden interferierenden Linien der chaplinschen Gesten wahrnehmen kann. Bei dem Mädchen ist eine solche einseitige Wahrnehmung motiviert durch die Blindheit; bei dem Millionär durch seine Trunkenheit. Das Mädchen nimmt ausschließlich die gesellschaftlichen Zeichen-Gesten wahr. Und das verzerrte Bild, das sie sich von Chaplin macht, wird am Ende des Films deutlich - aufgrund einer bemerkenswerten Wahrnehmungsmethode: In das Geschäft der inzwischen sehend gewordenen

Blumenverkäuferin tritt ein Mann, eine unscheinbare gesellschaftliche Erscheinung, um Blumen zu kaufen; sein Abgang wird kommentiert durch den Zwischentitel "Ich hatte gedacht, das sei *er*". Alle Szenen, in denen Chaplin mit dem Mädchen zusammen ist - und zwar immer allein, denn die Anwesenheit einer dritten, sehenden Person könnte die Illusion des Mädchens zerstören -, bauen auf einer Oszillation zwischen den beiden Ebenen der chaplinschen Gesten auf: zwischen den gesellschaftlichen und den individuell expressiven Gesten. Immer dann, wenn Chaplin sich dem Mädchen nähert, überwiegen die gesellschaftlichen Gesten; entfernt er sich aber auch nur einen Schritt von ihm, dominieren plötzlich die expressiven Gesten. Besonders deutlich zeigt sich dies in jener Szene, wo Chaplin dem Mädchen Geschenke bringt und sich zwischen dem Tisch, wo die Tasche mit den Geschenken liegt, und dem Stuhl, auf dem das Mädchen sitzt, hin und her bewegt. Die plötzliche Veränderung der Gesten, der Übergang von einer Ebene zur anderen, hat hier fast die Wirkung epigrammatischer Pointen. Hierüber wird auch verständlich, warum ein Chaplinfilm kein gewöhnliches Happy-End haben kann. Der Film basiert nicht auf einem narrativen Schluß, sondern auf dem dramatischen Gegensatz der beiden gestischen Ebenen, der aber durch ein Happy-End völlig negiert würde. Würden der Bettler und das Mädchen am Schluß heiraten, so wäre der ganze Film retrospektiv absolut nichtig: wäre doch sein dramatischer Gegensatz plötzlich außer Kraft gesetzt.

Nun zu der Beziehung zwischen dem Bettler und dem Millionär. Auch dem Millionär ist, wie schon erwähnt, nur eine der beiden interferierenden Reihen von Gesten zugänglich, und zwar die Ebene der individuell expressiven Gesten. Eine solche Verzerrung der Wahrnehmung tritt jedoch nur dann ein, wenn er betrunken ist. Denn sobald er aus dem Rausch erwacht, nimmt er genau wie alle anderen die komische Interferenz der beiden Reihen wahr und verhält sich Chaplin gegenüber mit derselben Verachtung wie alle anderen. Während jedoch die Deformation der Wahrnehmung (die Fähigkeit, nur eine Reihe der Gesten wahrzunehmen) bei dem Mädchen durchgängig ist und eine Korrektur erst am Ende des Films eintritt, alternieren bei dem Millionär Zustände verzerrter Wahrnehmung und Zustände normaler Wahrnehmung. Damit ist zugleich eine Hierarchie zwischen den beiden Nebenfiguren gesetzt: Das Mädchen tritt mehr in den Vordergrund, denn die permanente Deformation der Wahrnehmung bietet eine breitere und solidere Basis für die Interferenz der beiden gestischen Ebenen als die nur periodisch auftretende Trunkenheit des Millionärs. Er ist allerdings notwendiger Gegenpol zu dem Mädchen. Von seiner ersten Begegnung mit Chaplin an, wo der Bettler mit expressiver Gestik ihm eine pathetische Hymne auf die Schönheit des Lebens singt ("And tomorrow the sun will rise again"), ist ihre Beziehung voller Freundschaftsergüsse: eine Umarmung folgt der nächsten. Und so sind wir fast unmerklich von der Strukturanalyse des Schauspielerischen zur Struktur des

gesamten Films gelangt. Ein zusätzlicher Beweis dafür, bis zu welchem Grad die Interferenz der beiden Ebenen des Gestischen die Achse von Chaplins Film bildet.

An dieser Stelle möchten wir schließen, weil das Wesentliche gesagt ist. Abschließend seien uns jedoch noch einige wertende Bemerkungen gestattet. Die Faszination, die Chaplins Spiel beim Zuschauer auslöst, liegt in der unglaublichen Spannweite zwischen der Intensität des Effektes, der erzielt wird, und der Elementarität jener Darstellungsmittel, die Chaplin einsetzt. Als Dominante der Struktur verwendet er ein Element, das gewöhnlich (auch im Film) eine untergeordnete Position einnimmt: Gesten im weiten Sinne des Wortes (Mimik, eigentliche Gesten, Posen). Und dieser fragilen, in ihrem Aktionsradius begrenzten Dominante vermag Chaplin nicht nur die Struktur des Schauspielerischen, sondern auch die Struktur des ganzen Films unterzuordnen. Voraussetzung hierfür ist eine schier unglaubliche Ökonomie aller anderen Elemente. Wenn auch nur eines von ihnen ein wenig stärker ausgeprägt wäre, etwas mehr Aufmerksamkeit auf sich zöge, würde die ganze Konstruktion in sich zusammenbrechen. Die Struktur von Chaplins Schauspielkunst gleicht einem räumlichen Gebilde, das auf seiner schärfsten Kante ruht und dennoch in absolutem Gleichgewicht ist. Daher die Illusion einer Immaterialität: eine reine Lyrik von Gesten, befreit aus jeder Abhängigkeit von einem körperlichen Substrat.

Aus dem Tschechischen von Wolfgang Beilenhoff und Sylvia Wiesener

Oksana Bulgakowa

Das Phänomen FEKS[1]: "Boulevardisierung" der Avantgarde

"Mein lieber Freund", schrieb Grigori Kosinzew am 5.Oktober 1971 an Sergej Jutkewitsch, "ich wollte Dir seit langem schreiben, wartete jedoch darauf, daß mir etwas Lustiges, Munteres einfällt, aber nichts klappt in diesem edlen Genre. [...] Und nun kommt doch die Rubrik Humor: Ich bekam vor kurzem die Nachricht, daß in Venedig (!) eine fünftägige (!!) Konferenz über die FEKS stattfinden wird, veranstaltet von einem französisch-italienischen Zentrum für 'Dramatische Versuche'. Wie im Traum. Das Komischste dabei ist, daß alles auf einem hochakademischen Niveau abläuft: Vorträge wie 'Theaterinszenierungen der FEKS', 'FEKS und die Formale Schule' usw. Schade, daß sich kein Wissenschaftler fand für das Thema 'FEKS und die Malerei von Clevère' oder 'Einige Fakten zu den Auftritten von Pawel Jumorski'... Ich glaube, es ist an der Zeit, Mützen à la FEKS einzuführen und nach den Erinnerungen der Zeitgenossen jenes Eisen[2]-Plakat zu restaurieren, das bei uns im Studio hing und dessentwegen wir aus diesem Ort fast mit einem eisernen Besen weggefegt wurden..." (*Woprossy literatury*, 3, 1980, S. 200)

Zweiundzwanzig Jahre später würde uns eine solche Konferenz keinesfalls komisch vorkommen. Valentina Kosinzewa hat diesem Brief bei der Veröffentlichung - den besten akademischen Traditionen folgend - vier Fußnoten

---

1 Mit der Abkürzung FEKS wurde die "Fabrik des exzentrischen Schauspielers" bezeichnet, die, 1921 gegründet, bis 1928/29 unter der Leitung von Grigori Kosinzew und Leonid Trauberg in Petrograd wirkte. Nach einigen Experimenten in den Grenzen des stark veränderten Theaters wechselte die Gruppe zum Film über, und ihre ersten Filmarbeiten PRIKLJUTSCHENIJA OKTJABRINY (ABENTEUER DER OKTJABRINA, Dezember 1924) und MISCHKI PROTIW JUDENITSCHA (MISCHKI GEGEN JUDENITSCH, Mai 1925) wiesen zunächst eine enge Verwandtschaft mit dem FEKS-Theater auf.
Schon in TSCHORTOWO KOLESO (TEUFELSRAD, März 1926) änderte sich das Filmkonzept der Gruppe entschieden. Unter dem Einfluß der Formalen Schule entstanden in kurzer Abfolge SCHINEL (DER MANTEL, Mai 1926) nach dem Drehbuch von Juri Tynjanow und S.W.D. (BUND DER GROSSEN TAT, Juli 1927) nach dem Drehbuch von Tynjanow und Juli Oksman. NOWY WAWILON (DAS NEUE BABYLON, März 1929) war der letzte Film der Gruppe.

2 Abkürzung für Sergej Eisenstein.

hinzugefügt. Heute würde ihre Zahl nur noch wachsen. "Wenn ich mich recht erinnere, hat Schpet, ich glaube in der Byron-Ausgabe, zu dem Wort Krokodil eine Anmerkung gemacht und dieses Krokodil lateinisch bezeichnet", witzelte vor Jahren Schklowski, ein Mann ohne Anmerkungen (*Woprossy literatury*, 12, 1984, S.203). Die Vermehrung der Marginalien, wie sie die Filmhistoriker produzieren, stellt eine Art verzweifelten Kampf gegen den Gedächtnisschwund dar.

Mit dem Phänomen des Gedächtnisses gingen die FEKSe sehr eigenwillig um: Sie negierten die Kultur-Komplexe jener Schicht, der sie entstammten, total und setzten dafür auf das Gedächtnis des Genres und des Stereotyps, auf Faktoren, die eine unmittelbare Reaktion hervorrufen, wo die Erinnerung gepaart ist mit einer emotionalen Färbung und Wertung. Dabei appellierten sie an die Stereotypen auf verschiedenen Ebenen: Genre, Handlungsbau, Maske (bzw. Rollenfach), Gegenstand als Attribut, Zitate usw.

Mit den Gedächtniswärtern, den Historikern, hatten die FEKSe allerdings wenig Glück. Ihre Theater-Ära war nur kurz und hinterließ den Eindruck eines so großen Skandals, daß die einheimischen Theaterwissenschaftler ihre Experimente als Blödelei abtaten oder gar nicht erst beachteten. In der Filmgeschichte blieben sie - die ganzen 20er Jahre hindurch - in der "zweiten Reihe", hinter den Rücken von Eisenstein, Pudowkin, Dowshenko, denen in dieser Reihenfolge die ersten Plätze zufielen, aber auch hinter dem von Kuleschow und Wertow. Die FEKSe standen darüberhinaus im Schatten ihres "großen Gönners", der Formalen Schule, und mußten als *enfants terribles* irgendwie auf deren Niveau emporgezerrt werden. Dabei lag in ihrem Talent "etwas Zerzaustes und Unreifes", wie ein Kritiker der 20er Jahre bemerkte (Schneider 1927, 20). Im Theater und im Film mieden die FEKSe lange die gewünschte "Seriosität".

Sie haben sich für einen anderen Stützpunkt entschieden, den sie "Boulevard" nannten. Der Name war nicht sehr genau, die FEKSe verstanden darunter Comics und Kriminalromane, Zirkus und Music-Hall, Glücksspiel und Werbung, Jazz und Mode, Kino-Serien, Slapstick-Komödien, die "profane, vulgäre, machorka- und margarineartige Kunst für Wankas", wie Lunatscharski es nannte.[3] Sie schlossen die Elemente dieses 'Boulevards' in ihr Kunst-Pro-

---

3 "Sehr oft", schrieb Lunatscharski (1919), "treffe ich in den Kreisen der gebildeten Kommunisten auf dieselbe falsche Einschätzung bestimmter Kunsterscheinungen, wie sie für die kleinbürgerliche Intelligenz charakteristisch ist. Wenn Sie sagen, daß die Volksbilderbögen weiter gefördert werden sollen, kriegen Sie zu hören: 'Wollen Sie Volksbilderbögen gegen die Kunst ausspielen?' Und der Mann, der dieses bürgerliche Klischee von sich gibt, meint, daß er im Namen des hohen Geschmacks spricht. Wenn Sie über Melodram, Varieté, Zirkus sprechen, riskieren Sie, auf eine verächtliche Miene zu stoßen. Das sei doch eine Kunst für Wankas!... Etwas Drittklassiges, in der

gramm ein und wollten damit gegen die russische Avantgarde protestieren, die bereits als etwas Salon- und Ausstellungsfähiges fungierte, die noch einmal die "Welt retten wollte", von der "seriösen Kunsttheorie" analysiert wurde und den Demokratismus der Kunst wieder verraten hat. Sie stellten diesem "Verrat" das Spiel, die Transformation des Hohen in das Niedere, diese ewige karnevalistische Umkehrung, eine totale Negation der Botschaft und des pragmatischen Sinns der produzierten "Nicht-Kunst" entgegen. Diese Besonderheiten hoben die Gruppe kraß von den Parallelerscheinungen der russischen Film-Avantgarde der 20er Jahre ab, die zwar nicht homogen war, jedoch nie einen solch radikalen Verzicht auf ein Zentrum (sei es sozialer Auftrag, Formschöpfung, Lebensbau oder Training eines perfekten Menschen) erwog. Doch die FEKSe nannten sich ja auch Ex-Zentriker.

Selbst die mündlichen Überlieferungen von Leonid Trauberg waren immer eine "mythisierende" Arbeit, die die Vorstellung von den FEKSen als "Künstlern mit Ideen" brechen sollte. In seinen Darstellungen erscheinen die FEKS-Begründer als ausgelassene Bummler, als verspielte 'Jungs', die durch Petrograd schlenderten, ihr ästhetisches Manifest "Die Heirat" auf nur drei Proben inszenierten[4], sich von den Vätern lossagten und diese Väter ins totale Entsetzen stürzten. Dieses Image verspielter Jungen ist von einiger Bedeutung.

Über diesen "spielerischen" Gestus und die Boulevard-Neigungen der FEKSe wurde wenig geschrieben, was eher ein Wertungsphänomen war. Die Historiker versuchten mit aller Kraft, diese Gruppe den geläufigen Modellen zuzuordnen. Schklowski preßte sie in die begriffliche Opposition der Formalen Schule "Material - Konstruktion" (die sich erfolgreich bei der Analyse der Produkte der Linken Front gebrauchen ließ) und versuchte, ihren Exzentrismus durch die Verlagerung des Interesses auf das Material zu erklären (Schklowski 1985, 143). Dieser Zugriff ist ziemlich fragwürdig, da das Material der FEKSe fast ausschließlich aus dem Fundus der *second hand culture* kam. Tynjanow versuchte, seine Schützlinge von jenen Künstlern zu scheiden, die mit den ausgedachten Fabeln und deren "ewigen Dreiecksgeschichten, Helden, Verführern usw." arbeiteten. Doch gerade die FEKSe neigten zu den Konventionen der tradierten Fabeln, die - entgegen den Behauptungen ihres Drehbuchautors - vom "Fabelbüro" und nicht von der Geschichte (des Dekabrismus z.B.) geliefert wurden. In diesem Beharren (heute fällt es besonders auf) haben

---

Art der Margarine und Machorka, das das Volk nur verderbe. Das Melodram soll durch Tschechow-Stücke ausgetauscht werden, Varieté durch Gunod-Opern und der Zirkus durch die klassische Komödie..."

4 "Den ersten Akt haben wir am Vorabend geprobt, den zweiten vor Beginn der Vorstellung, während das Publikum im Foyer flanierte, und den dritten in der Pause. Wenn ein Schauspieler nicht erschien, wurde seine Rolle gestrichen." (Aus meinen Gesprächen mit Leonid Trauberg im Juli/August 1980).

die FEKSe eine der kardinalen Entwicklungen vorausgeahnt: die Boulevardisierung der hohen Kunst und den Ausverkauf der Innovationen der Avantgarde.

Die Plattform

Das Manifest der FEKSe erschien in Begleitung der fiktiven und realen Werbung für die Ausgabe der Abenteuer von Nat Pinkerton und des ersten Heftes der Zeitschrift "Weschtsch/Gegenstand", der Werbung für den Clown Boclaro (Jewreïnow) und die Achterbahn in Petrograd, für die Filme DIE LACHENDE MASKE und DIE GEHEIMNISSE VON NEW YORK und vieles andere. Hier müßte eigentlich wieder eine Fußnote gemacht werden, um die reale Existenz der Filme (Produktionsjahr, Land, Regisseur), Bücher, Auftritte usw. zu verankern, doch eine solche faktografische Festlegung tut wenig zur Sache, da bei den FEKSen sowohl ein realer Gegenstand, etwa ein Film, als auch ein fiktiver in dasselbe Spiel eingeschlossen sind, das die Grenze zwischen beiden aufheben soll.

"Die gestrigen Revoluzzer", schrieb Jutkewitsch (1922, 13) in seinem Teil des Manifestes, "sind die Akademiemitglieder von heute; wie schnell haben sie sich die Manieren verdienter Maitres angeeignet, wie schnell haben sie der Kunst ihre Rezepte als die einzig richtigen verschrieben." Die FEKSe sahen in den bürgerlichen Salons anstelle von Somow nun Jakulow; der Suprematismus sprang über auf die Damenhandtaschen und "Kissen der neu entstehenden Salonzimmer in den anständigen Häusern" (ibid., 14).

All das bringe nur Langeweile hervor und vermittle statt des Lebensgefühls dessen Ersatz mittels einer Kunstspiegelung, die sofort durch das Nachdenken über sie ersetzt werde. An die Stelle dieser "Surrogate" wollten die FEKSe nicht nur ein neues Kunstprogramm setzen, sondern auch ein neues Lebensgefühl: Das Leben als Trick. Über dieses neue Gefühl könne man zu einer neuen Kunst kommen, die wirklich einen "Hauch von der Gegenwart" vermittle. Doch diese Gegenwart verwandelte sich in der FEKS-Vision sofort in eine spielerische Welt, in die Welt der Spielgegenstände und ihrer symbolischen Beziehungen. Die entstehende rote Mythologie wurde durch dieses spielerische, nicht hierarchische Bewußtsein und seinen Gestus sofort zerstört, da die spielerische Beziehung zu einer symbolischen Welt die heilige Ehrfurcht vor Symbolen zunichte macht.

So haben die FEKSe gegen das traditionelle russische "Weltempfinden" - Hypertrophie der Reflexion, Hypertrophie der Kunst - gekämpft, dagegen haben "Risiko, Mut, Gewalt, Verfolgung, Eifersucht, Gold, Blut, Abführmittel, Charlie Chaplin, Katastrophen in der Luft, auf der Erde und im Meer, die wunderbaren Zigarren, Operetten-Divas, Abenteuer aller Arten, scating ring, ameri-

kanische Schuhe, Pferde, Ringkämpfe, Chansonetten, Salto auf dem Fahrrad und tausend Ereignisse, die unsere Welt heute so wunderschön machen" (ibid.), ihre Begeisterung hervorgerufen.

Die Kunst und die Revolution sind ebenfalls zwei verblüffende Tricks. In einer Reihe mit "Blut und Gold", Divas und amerikanischen Schuhen. Wenn es zu dieser Zeit in Petrograd die "wunderbaren Zigarren und scating ring" gegeben hätte, könnte man das alles als Hedonismus verstehen, als einen Appell an alle Sinnesorgane, als Erregung durch alle Kanäle. Doch sowohl die Schuhe als auch die Divas waren nicht real, sondern nur Zeichen[5], lediglich Attribute jener mythologischen Welt des Exzentrismus, die von Cowboys und Musidores in Budjonny-Mützen bevölkert war. Ihre Nachbarschaft hat Begriffe wie "Revolution", "Gewalt", "Verfolgung" (wer verfolgt wen?) um ihren Realgehalt gebracht. Die Revolution wurde einer karnevalistischen Handlung angeglichen, Gewalt und Verfolgung waren Bestandteile des Westerns oder Krimis, keine Ausdrücke für weißen oder roten Terror.

Dieser FEKS-Hasard wurde dem futuristischen Aktionismus zugeschrieben. Der Unterschied liegt, meiner Meinung nach, darin, daß sowohl die italienischen als auch die russischen Futuristen bei aller Verneinung der tradierten Kunstbegriffe und ästhetischen Hierarchien nicht das kultische Bewußtsein abschufen, gegen dessen alte Götzen sie ankämpften, und Aktionismus und Skandal als Kampfmittel benutzten. Sie schufen nicht das Zentrum ab. Die Expressionisten hatten ihre Ekstase, die Futuristen behielten ihr Pathos. Marinetti konnte den Krieg anbeten, Majakowski sah sich als neuer Christus. Die heilige Kuh hieß nur anders. Nach 1917 wurde an ihre Stelle die Revolution gesetzt oder die vergötterte Maschine oder der vergötterte, gestorbene Führer, sein Tod löste den Aufschwung der alten Kultsymbole aus. Die FEKSe, die Ex-Zentriker, erklärten den Kult des Boulevards, doch dieser Kult verlachte sich selbst, auch wenn die Priester ihre Handlungen mit vollem Ernst ausführten. Doch die Narrenspiele annullierten das Kultische dieses Kults sogleich wieder.

Waren sie russische Dadaisten? Vielleicht, wenn wir unbedingt einen europäischen Namen für diese Jungen aus dem Süden Rußlands finden wollen. Sie stehen natürlich in der Nähe von Dada, ihre Techniken sind denen der Dadaisten verwandt: verschiedene Kunstgattungen werden neu kombiniert, Readymade und Collage sind 'in'. Die Futuristen hatten ihr Pathos, die Dadaisten ihren Sarkasmus, ihre Ironie, ihr Paradoxon, ihre Anarchie. Der Zufall wird zum Kunstprinzip, das Material spielt keine Rolle, der Rezipient wird terrori-

5 Schklowski schreibt zur selben Zeit in seiner "Sentimentalen Reise", daß man sich schämte, auch nur in die Richtung von Frauen zu gucken. Sie hörten auf, Frauen zu sein.

siert, das Heilige trivialisiert, das Triviale mystifiziert, die Welt ist ein Spiel. Die FEKSe nehmen eine politische Losung auf, doch was passiert damit im Kontext des erklärten Spiels? Der Widerspruch zwischen dem Inhalt und seiner Präsentation provoziert einen komischen Effekt. Darin liegt eine Eigenart des russischen Dada in der FEKS-Ausführung, von hier aus könnte man vielleicht eine Linie zu den OBERIUTEN ziehen, doch zu deren Zeit sind die FEKSe bereits erwachsen und seriös. Nicht die letzte Rolle in dieser Verwandlung spielte die Formale Schule und die generelle Ausrichtung der sowjetischen Film-Avantgarde, mit der die FEKSe rechnen mußten, wenn sie nicht ihr Leben lang als ewige *enfants terribles* herumlaufen wollten.

Hinzu kommt ihre totale Fremdartigkeit in der Petersburger Tradition, die Kosinzew anscheinend immer stärker spürte.[6] Die FEKSe waren eingesperrt in die russische Kulturlandschaft, die einen solchen spielerischen Gestus nicht gewöhnt war. Das Plakat der FEKSe, in vier Sprachen an die ganze Welt gerichtet, war an einem vergessenen Petrograder Zaun festgefroren, erinnert sich Schklowski (1985, 162). Die Kinder mußten erwachsen werden. Als die Grenze dieses Erwachsenwerdens kann man DAS NEUE BABYLON betrachten. Dieser Film führte sie nach Europa - als Material - und zum Pathos - als obligatorischer Komponente des revolutionären Films. In den frühen Theaterarbeiten und Filmen der FEKSe hingegen mußte sich auch das Pathos den spielerischen Beziehungen beugen und konnte - im Schatten des mächtigen Boulevards - ebenfalls als Ironie verstanden werden, zur Parodie auf sich selbst transformiert. Wie der Tod von Suchanow aus S.W.D. mit dem Dornenkranz auf der Stirn angesichts der schönen Dame, die in einer Szene, den Verhaltensregeln eines Western-Saloons folgend, mit zwei Revolvern in eine Lampe schießt und wenig später nur, ganz den Verhaltensregeln des Melodramas gemäß, passiv, leidend, tatenlos ist.

*

Das Programm und die Praxis der FEKSe waren eine Reaktion auf die Politaufklärung und auf die Krise der Avantgarde im Dienste der Politaufklärung, auf das russische Kunst-Bewußtsein und auf die neue linke Mythologie. Das heißt aber nicht, daß die FEKSe in ihrer Begeisterung für den Boulevard eine Massenkunst, eine Boulevardkunst geschaffen haben. Aus den Elementen der Massenkultur, die mit Boulevard überschrieben war, entstand eine elitäre

---

6 "In der Werkstatt gab es demonstrativ nichts, was mit der Vergangenheit zu tun hatte", schrieb Kosinzew in seinen Erinnerungen. "Doch um in dieses Haus Nr.1 in der Gagarinskaja-Straße zu gelangen, mußte ich durch die anderen Straßen von Petersburg laufen. Ich lief nicht durch die Straßen, sondern durch die Petersburger Kunst. Kunst wuchs aus der Landschaft. Du hast an sie nicht gedacht, sie auf gar keinen Fall bewundert ('Welt der Kunst' war ein Schimpfwort), doch sie war da." (Kosinzew 1983, 152)

Kunst, ein neuer "Kunstgegenstand", aufbewahrt in Filmarchiven und von den Theoretikern erforscht. Mit vielen Anmerkungen.

Die FEKSe meinten am Anfang, sie würden demokratische Massenkunst mit seriell gefertigten Figuren produzieren (daher auch die Fabrik), doch ihre Theateraufführungen wurden ein, höchstens drei Mal gespielt, wie z.B. "Die Heirat" oder "Außenhandel auf dem Eiffelturm". Die Kopie der ABENTEUER DER OKTJABRINA ist verloren gegangen, desgleichen die meisten Manuskripte der handgeschriebenen Libretti, alles wurde zum Unikat. Ein nicht erhaltenes oder verlorenes Einzelexemplar, vom dem nichts Materielles zurückblieb, nur die Aura.

*

Die Avantgarde wird gewöhnlich definiert durch die Kategorie des Neuen. Das neue Sehen und die erschwerte Form - in diesem Rahmen versucht Wladimir Nedobrowo, der Autor des ersten Buches über die FEKS, die Fabrik zu beschreiben (vgl. 1927). Das neue Sehen war bei den FEKSen nicht auf das Leben gerichtet, sondern auf fertige Kunstklischees, auf die Interpretation des Gehabten, was eher für das später sogenannte postmoderne Denken charakteristisch ist.

Das Programm und die Praxis der FEKSe werfen eine Reihe von Themen auf, die bisher kaum berücksichtigt wurden: FEKSe und Werbung, FEKSe und fremdes Kino, FEKSe und Zirkus, FEKSe und Dreigroschenromane. Die erste Gegenüberstellung könnte zum Verständnis des Gegenstandes bei den FEKSen beitragen. Die zweite liefert den notwendigen Hintergrund, um die Rollenfächer (Masken) der Schauspieler, die Handlungsorte, Attributik und Referenzen besser zu verstehen; und sie würde auch helfen, eine Art Lexikon intertextueller Referenzen bei den FEKSen aufzustellen. Der Zirkus bestimmt ihre Theaterarbeit und die ersten Kurzfilme, die Dreigroschenliteratur den Bau der Handlung. Um verstehen zu können, wie dieser "Boulevard" funktioniert und ästhetisiert wird, müßten weiterhin die Mechanismen der Transformation, die Typologie des Zitierens, die Technik der sekundären Semiotisierung analysiert werden. Denn für ein Verständnis des Phänomen FEKS ist das etablierte Feld der Referenzen (Gogol, Tynjanow, die Geschichte des Dekabrismus usw.) auszutauschen gegen ein anderes: nicht mehr nach oben, hin zur hohen Kunst, sondern nach unten, hin zum Trivialen und Profanen. Den bewußten Einsatz von Stereotyp und Klischee bei den FEKSen haben bis jetzt nur Juri Lotman und Juri Ziwjan analysiert (vgl. Lotman/Ziwjan 1984).

Genese: Kulturelle Verwandtschaften

Woher diese demonstrative Hinwendung zum 'Boulevard' in den Jungen aus den guten Häusern, die eine ziemlich 'traditionelle' avantgardistische Ausbildung genossen (Kosinzew in der Werkstatt von Alexandra Exter, Trauberg im Studio von Konstantin Miklaschweski, später waren beide zusammen bei Koté Mardshanow)? Zwar schrieb Miklaschewski über die russische Hypertrophie der Kunst, doch dies allein wäre zu wenig.

Natürlich hatten auch die FEKSe ihre 'Eltern'. Sie selbst nennen Marinetti, und in "AB", dem Alphabet des Exzentrismus, zählt Kosinzew ausführlich die übrigen 'Eltern' auf:

> In der Sprache sind es die Chansonnette, Pinkerton, der Ausruf des Auktionators, Straßenpöbeleien. In der Malerei - Zirkusplakate, Umschläge von Dreigroschenromanen. In der Musik - die Jazzband [...], Zirkusmärsche. Im Ballett - der Tanz der amerikanischen Saloons. Im Theater - Music-Hall, Film, Zirkus, Café-chantants, Boxen. (Kosinzew 1980, 44)

Er zählt die Matrizen der Boulevardkunst auf, auf die die Texte der hohen Kunst (Gogol) projiziert werden; klassische Werke werden strukturiert mit Hilfe von Zirkusshowdramaturgie, Kriminalintrige und Slapstick-Logik. "Der Grundzug unseres Genres", erklärten die zwei Begründer des Exzentrismus im "Notizblock des Exzentrikers", "besteht in seiner Neigung zur Boulevardisierung, die den demokratischen Duktus der Avantgarde sichert" (KaTe 1923a, 10).

Diese Erklärung klingt zu allgemein. Konkreter wird sie im Kontext einiger Bestrebungen der Serapionsbrüder (die FEKS-Praxis hat sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht entfaltet). Im Dezember 1922 hielt einer von ihnen, Lew Lunz, einen Vortrag, der später in "Beseda" unter dem Motto "Gen Westen!" veröffentlicht wurde (Lunz 1922). Er appellierte an die Serapionsbrüder (und die russische Literatur), bei jenen westlichen Abenteuerromanen in die Schule zu gehen, welche die Erwachsenen verächtlich in die Bücherschränke der Kinderzimmer verbannt hätten. Bei den Serapionsbrüdern ist die gleiche "infantile" Begeisterung für die Fabel zu beobachten, wie sie für die FEKSe charakteristisch war, auch die Verkleidung der Gegenwart in exotische, fremde Masken. Nach der Vorlage Weniamin Kawerins, eines anderen Serapionsbruders, drehten die FEKSe ihren ersten langen Film TEUFELSRAD (1926).

Unmittelbare Vorläufer der FEKSe im Bereich des Theaters sind Sergej Radlow und Juri Annenkow. Sie begründeten in Petrograd die Tradition der zirzensierten Komödie, die sich später in Richtung der russischen suprematistischen Experimente auf der Bühne entwickelte. Radlow machte sein Theater "für Zigarettenverkäufer" und setzte auf Verkleidung: Wir spielen die Weiß-

gardisten-Entlarvung als Zirkusnummer mit Affen oder zeigen die revolutionären Matrosen in der Situation der "Nachtszene" aus der *commedia dell' arte*. Dieses Anprobieren eines nicht passenden Kleides aus einem anderen Jahrhundert kennzeichnet auch die Arbeit der FEKS. Radlow und Annenkow haben "Die Heirat" mit vorbereitet. Die Beziehungen zu Radlow gestalteten sich eigenartig, doch sind sie bezeichnend, will man die "Verwandtschaftsverhältnisse" der FEKS zu den Zeitgenossen begreifen, so erzählt Trauberg:

> Als wir Radlow unser erstes Szenarium zum Lesen gaben, wurde er ganz blaß. Habe etwa ich Sie auf solche Ideen gebracht? Radlow, ein Mann der hohen Kultur, Sohn eines Akademiemitgliedes, war völlig entsetzt von unserem Disput, unseren Libretti, unseren Aufführungen... Wie konnte man nur mein System bis zu diesem Grad verzerren? Er hielt uns für talentlose profane Banausen, die seine brillanten Ideen ad absurdum geführt haben. 'Seit wann sind Sie, Sohn eines Akademikers, selbst zum Akademiker geworden?!' fragten wir ihn hochmütig und trennten uns.

Doch nach der Premiere der "Heirat" wird Radlow bitter scherzen: "Das Patent hat die Firma FEKS gestohlen!" (1923, 9). Er bezog sich dabei auf den Star seiner Truppe, den Akrobaten Serge, der zu den Konkurrenten wechselte, doch Radlow hätte noch viel mehr beklagen können.

Praxis: Die Relativitätstheorie und die Doppelgänger im Zirkus

"Die Heirat", in zwei Tagen inszeniert, ist ein herausragendes Phänomen im sowjetischen Theater. Das Programm der FEKSe war realisiert. Und es rief Verwunderung hervor. Die Intrige des Stückes wurde in umgekehrter Reihenfolge erzählt. Sie war eine Art obligatorischen Tributs an den Dreigroschenroman und entwickelte sich doch auf der Peripherie der Aufführung. Die bekannte Fabel der "Heirat" - Agatha wählt einen Bräutigam - gestaltet sich so, daß ein amerikanischer Star zwischen drei "mechanischen Anwärtern" wählen soll und sich für eine Leinwandfigur entscheidet: Charlie Chaplin. Die beiden Intrigen - die Kriminalintrige und die Heirat - sind lose miteinander verknüpft: Der Bräutigam Charlie wird vom Detektiv ermordet, dem die Nerven durchgehen, weil eine mythische Figur ihn, eine andere mythische Figur, nicht ernst nimmt, und nach den Regeln seines Genres handelt. Dieses Motiv ist nicht in den Fabellinien verankert, es entsteht aus ihrer Kollision. Ein Mythos kann jedoch nicht getötet werden, und deshalb umarmt Agatha am Ende nicht den Leichnam, sondern die Leinwand. Eine Art Antwort auf Majakowskis "Sakowannaja filmoj" ("Die durch den Film Gefesselte", 1918).

Beide Fabellinien waren allerdings sekundär, denn im Zentrum standen zwei Clowns, Serge und Taurek, denen die Namen Albert und Einstein gegeben wurden. Natürlich war das als Parodie auf das deutsche Thema (Doppelgänger) zu verstehen. Dazu sprachen beide mit deutschem Akzent und wiederhol-

ten ständig, alles sei relativ. Ihre Attraktion, eine Truhe mit doppeltem Boden zur Auferweckung der Toten, sollte der Haupttrick sein. Wegen dieser Truhe initiieren die Clowns einen Krimi mit einer Leiche; sie wird zum Gegenstand, der die Handlung ins Rollen bringt: Die Wirkung zieht die Ursache nach sich. Deshalb wird Charlie auch zunächst getötet und dann zum Leben erweckt. Die Clowns wollen ihm mit Agatha verkuppeln, denn bei einer Heirat gibt es eine Mitgift, und sie brauchen Geld, um die Relativitätstheorie zu verfilmen. So wurden gleichzeitig die Intrige mit dem Detektiv (Mörder), die Geschichte um eine glückliche Heirat und der vergötterte Chaplin, der hier allerdings eher Assoziationen an den Cesare aus CALIGARI weckte, parodiert. Drei Stars aus drei unterschiedlichen Genres - Femme fatale, Detektiv und Charlie - sollten in einer Supershow vereint werden.

Die hohe Kunst, Boulevard und Avantgarde wurden auf der Ebene des Handlungsbaus, der Masken und Reprisen persifliert und trivialisiert. Weder Bösewicht, noch Femme fatale, noch Chaplin, noch der Zirkustrick konnten dabei jenen Stellenwert bewahren, der ihnen in "ihrem" System zustand. Alles wurde aus dem Zentrum herausgeführt. Zitate und Einschübe, Fertigteile und Zufälle (die Schauspielerin kam in einem ganz anderen Kleid, "als ich es sah, fiel ich fast in die Orchesterwanne", schrieb Kosinzew [1983, 169f]) werden als Bausteine für die Aufführung genommen, und die Bricoleure verfallen selbst ihrer Wirkung. Das Kino tritt in diesem System als Fabrik der fertigen Figuren auf - Charlie, Cesare, der Detektiv usw.

Die Trick-Kette wird von Kosinzew als magische Formel für den Aufbau der Vorstellung genommen, sie bietet ein neues Konstruktionsprinzip an (noch vor der Attraktionsmontage!) und setzt eine neue Kommunikationsform voraus. Sie ist die eigentliche Voraussetzung zur Schaffung dieser ex-zentrischen Show aus Fertigteilen. Doch wenn es im Manifest hieß "Pinkerton ist uns wichtiger als Aristoteles!", so waren die FEKSe nicht ganz ehrlich sich selbst gegenüber. Es kam nicht nur zum Austausch des etablierten Kanons gegen einen anderen, auch "Pinkerton" wurde seiner gewohnten Handlungslogik beraubt: Die Inversion der Kausalität parodierte alle immanenten Bestandteile (Verfolgung, Mord, Wiederauferstehung).

Guignol-Horror, Zirkusbrillanz (Todesnummer), Film-Mythen, Happy-End-Erwartung wurden vernichtet durch albernes Lachen, das infolge der verletzten *Ordnung* aufkam. Am Ende der Vorstellung erschien auf der Bühne ein unbekannter Mann, ein Ukrainer, der plötzlich an Herzversagen starb. Eine Stimme erklärte durch Mikro an alle Nichtverstehenden, der große Schriftsteller Nikolai Wassiljewitsch Gogol sei zum zweiten Mal gestorben. Der Tote wurde sofort zum Leben wiedererweckt (mit Hilfe eines "elektrifizierten" Tricks aus dem Mittelalter: anstelle des Klistiers wurde ihm in den After ein elektrischer Stecker eingeführt). Er stand auf und hielt eine flammende Rede auf das

"elektrische" Theater. Gogol wurde eingeführt durch gespielten Akzent und die Schreie "mamo", "hop", "ratujte, pane", "shelesjaki na pusjake" usw. Eine Figur der "ukrainité", persiflierter Alltagsmythen.

"Außenhandel auf dem Eiffelturm" (April 1923) war schon gemäßigter und stand in einer Reihe mit Revues der damaligen Theatersaison (vgl. "Der See Ljul" von Alexej Fajko bei Meyerhold), doch auch hier konnten die FEKSe die Kriminalintrige und Revue-Einlage "pur" wirken lassen. Motivationen und Ausführung waren bis zur Albernheit persifliert: Der sowjetische Außenhandel schickt einen Agenten nach Paris, um das Patent für die Gewinnung von Kohle aus Luft zu kaufen. Der Agent tritt in Gestalt einer achtjährigen 'Pionierin' auf (damit ihn keiner erkennt), das Mädchen wird natürlich von einem erwachsenen Mann, dem Akrobaten Serge, gespielt. Adrian Piotrowski, der eine Kritik hierzu schrieb, wunderte sich, warum die FEKSe für Waren nicht existierender Firmen werben und nicht für etwas real Existierendes (1923, 18).[7] Doch in dieser Welt konnte es keinen realen Gegenstand geben, keinen Utilitarismus. Auf die Frage "Wie aber steht es mit der Errettung der Welt?!" antwortete der Held: "Hatschi!" (Kosinzew 1983, 171).

Diese erstaunliche Verachtung des "lebendigen" Menschen und die Begeisterung für einen mechanischen findet ihre Vollendung im letzten Libretto der FEKS, in "Die Frau Edisons", mit dem die FEKSe ins Kino überwechseln, da im Theater dafür keine Mittel mehr aufzutreiben waren. Im Libretto ging es um einen roten Homunkulus, der in der Retorte gezeugt war und später als Geist aus der Flasche erschien. Am Ende verwandelte er sich in einen fehlenden Caisson des Wolchower Wasserkraftwerks. Der perfekte Mensch der neuen Gesellschaft war nur als künstliches Wesen möglich und konnte sich vollends verwirklichen bei der Rückverwandlung in ein Ideal, d.h. in ein mechanisch funktionierendes System, in die Welt der Maschinen, welche Energie produzieren (das Bild steht in Nähe zu den Utopien von Samjatin und Ehrenburg) (Kosinzew 1983, 139f).[8] Frankenstein und Golem im Rahmen einer albern-

---

7 Kosinzew und Trauberg haben kurz davor ein Stück von Piotrowski ("Der Fall von Jelena Lej") rezensiert und den Autor beschuldigt, er würde Exzentrismus und Amerikanismus dazu benutzen, die "Kunst" mit Ideen zu machen, mit "tiefem Inhalt, Philosophieren, Tränen, Ästhetik und Worten" (KaTe 1923b, 18).

8 1942 schreibt Kosinzew (1983, 139f) eine größere Abhandlung über die "komische, exzentrische und groteske Kunst" und erklärt dort die Entstehung des Exzentrismus als eine Schutzreaktion des Menschen auf die Welt, die immer mechanischer und unmenschlicher würde. Eine totale Umkehrung der Begeisterung der frühen FEKS. Bei ihr spielt das Thema eines mechanischen Menschen (mechanischer Clown, Automat [Roboter], Leinwandfigur, Puppe, Homunkulus) eine sehr wichtige Rolle. Sie steht in derselben Reihe mit der Serienfigur und wird um synthetische Personagen komplettiert, wie Chaplin-Cesare in "Die Heirat" oder die materialisierte Entente in

fröhlichen Darstellung à la FEKS? Dieser Mensch handelt natürlich nur mit Gewalt, wenn er sich aktiv in die Umgestaltung der Welt einmischt. Eigentlich war es eine gespenstische, furchterregende Fabel. Doch die FEKSe inszenierten als Film nicht "Die Frau Edisons", sondern DIE ABENTEUER DER OKTJABRINA, und der Ernst der Geschichte war hin, da sie in eine Welt der absurden Werbung plaziert war.

FEKS und die Welt der Reklame

In Gogols Welt traten die FEKSe über die Aushängeschilder des frühen 19. Jahrhunderts, jene ersten Reklamebilder (vgl. die erste Sequenz aus DER MANTEL). DIE ABENTEUER DER OKTJABRINA ist ein einziger ausgedehnter Reklamespot. Nur fällt es schwer zu bestimmen wofür. Der Film ist gebaut aus aneinandergeklebten Spots, die in der Summe eine Art Handlung bilden sollen.[9]

Agitation und Propaganda sind der Werbung angeglichen, doch es ist keine Werbung der Art, wie sie von Majakowski und Rodtschenko gemacht wurde. Als Muster diente den FEKSen die amerikanische Werbung, die Werbung in Comics, wo alles dermaßen albern, absurd und unwirklich ist, daß sie ihre Wirkung nur mittels phantastischer Übertreibung erzielt. Ein typisches Beispiel dieser Art Werbung führt Kosinzew in seinem Aufsatz über Chaplin an: zwei Züge rasen aufeinander zu, die Katastrophe scheint unvermeidlich, plötzlich kommt ein kleiner Gummiball dazwischen, der Aufprall läßt die Züge in entgegengesetzter Richtung fliegen - so wird hochelastischer Gummi angepriesen (vgl. Kosinzew 1983, 29).

Die FEKSe verstehen die Reklame als Kunst des Nonsens und entsprechend sind die Werbespots und Tricks der OKTJABRINA angelegt. Die neue Methode, einen Mietschuldner zu fassen, ist vom Trampolin in das Fenster im dritten Stock zu springen. Das neue Arbeitsgerät des Hausmeisters ist ein Motorrad, hinten mit einem Besen, vorne eine Schreibmaschine. Beides ist Werbekampagne für die NOT (wissenschaftliche Arbeitsorganisation). Ein Banküberfall wird mit Hilfe des "stärksten Magneten der Welt" durchgeführt, an dem der Panzerschrank kleben bleibt. Auch ein mögliches Werbe-Sujet. Die Verfolgung besteht aus einer Reihe von Tricks, die den Ablauf verlangsamen und die Werbung umkehren. "Was habt Ihr für die obdachlosen Kinder getan?", "...für die Verbindung zwischen Stadt und Land?", "...für die Gesell-

---

Gestalt von Coolidge Curzon'owitsch Poincaré in DIE ABENTEUER DER OKTJABRINA. Das alles sind Menschen mit einem ausländischen Akzent!

9 Vgl. die Übersetzung des Drehbuchs von Oksana Bulgakowa und Dietmar Hochmuth in: *Filmwissenschaftliche Beiträge*, 4, 1980, S. 57-71.

schaft der Freunde der Luftflotte?" fragen den NÖP-Mann und den Kapitalisten die von ihnen in Anspruch genommenen Transportmittel (die Straßenbahn als Sprecher für die Obdachlosen, ein Traktor und ein Flugzeug) und setzen sie daraufhin aus. Der Selbstmord des Kapitalisten wird als paradoxe Werbung für Hosenträger aus dem LEPO (Leningrader Handelsorganisation) inszeniert: Er versucht, sich mit ihnen zu erhängen, doch die Hosenträger reißen, und so bleibt er am Leben. Ein ambivalenter Werbe-Effekt: Soll man Hosenträger kaufen, die nicht strapazierfähig sind?

Die Pathetik eines Agitationsfilms wurde durch die Absurdität dieser Werbung annulliert. Die Handlung löste sich in Tricks auf. Das dynamische System war offen und konnte jegliche Abweichung verkraften. Die Destruktion erstreckte sich nicht nur auf die "Bauprinzipien", sondern auch auf den "Rest", die Ideologie eingeschlossen.

Die FEKSe suchten keine dokumentare Oberflächenbeschaffenheit. Der Film war für sie nicht eine Kunst maximierter "Authentizität", sondern ein Medium der Visualisierung und Forcierung von Tricks. Vielleicht nannte deshalb Michail Blejman, ein damaliger Kritiker, ihren Umgang mit Film eine "barbarische Ausnutzung seiner Möglichkeiten" (1973, 109). Die dokumentare Diktion des russischen Films der 20er Jahre ist allerdings nicht "pur" zu nehmen. Eisenstein entdeckte die Wurzeln für seine Typage in den Masken der *commedia dell' arte* (vgl. 1971). Den Bau der OKTJABRINA bestimmte die amerikanische Werbung. Die Welt der Werbung ist eine phantastische Welt, ihre Perfektion ist auf die Eroberung neuer Felder der Rezeption gerichtet ("sonst hört man nicht, sieht man nicht, bleibt man nicht stehen" ist dazu im FEKS-Manifest "Ekzentrism" von 1922 zu lesen). Werbung und Agitation sind für die FEKS gleichberechtigt, was die Frage nach der Realität der Welt aufwirft, in der die beiden Strategien sich entfalten.

Beide appellieren an eine mythische Realität, mit der nur eine symbolische Beziehung möglich ist. Die märchenhaften Wesen aus der Reklamewelt beanspruchen nicht, als etwas Reales wahrgenommen zu werden, genausowenig wie Lenin und die Losung "Proletarier aller Länder, vereinigt euch!" auf dem sowjetischen Rubelschein den Glauben an den Sieg der Weltrevolution voraussetzen (Alexejew 1988, 210). Die Werbung und die Losung bekommen ihren Sinn nur im stabilen Kontext. Doch gerade dieser befindet sich in den FEKS-Filmen in einer "oszillierenden" Bewegung, die durch das Verwirrspiel bunt gemischter Zitate ausgelöst wird.

Gegenstand als Attribut

Der FEKS-"Amerikanismus" besteht *nicht* aus den Losungen des neuen Alltags wie bei den Konstruktivisten. Das ausländische Inventar, das in den

FEKS-Manifesten und in den ersten Filmen erscheint, hat den Charakter einer Referenz, jedoch nicht in bezug auf die westliche industrialisierte Realität, sondern auf das "amerikanische Genre". Die Gegenstände sind Attribute der *roaring twenties*: "Auto, Boxen, Detektive, flache Schuhe, Steptanz-Schritt, Revolver." Der Revolver ist nicht die Mauser eines TscheKa-Kommissars (oder Rotarmisten), er steht für Cowboy oder Detektiv.

Dieser "Amerikanismus" drückt nicht die Sehnsucht nach Technik aus, er erstreckt sich nur auf das Gebiet der Kunst. "Amerikanisierung" bedeutet für die FEKS Strukturierung der russischen Realität durch ihr "fremde", inadäquate Handlungsmuster und das Eintauschen der stereotypisierten Zeichen der eigenen Trivialkultur (grüne Lampe, Samowar, Zigeuner-Restaurant) gegen die Zeichen einer fremden Trivialkultur, die so zu erschwertem (neuem) Sehen führen sollen. Alles muß importiert werden, da es in Rußland keine städtische Massenkultur gibt. Ihre Schaffung verläuft über die Assimilation der ausländischen Formen, die Parodie tritt dabei als erleichterte Nachahmung auf. Der fremdländische Kitsch wird nicht als solcher empfunden, sondern als "Ausland"; der eigene Kitsch wird übertrieben, bis zur Groteske verdichtet, als würde er von einem Ausländer gesehen, zum Beispiel dem "Ausländer Iwan Fjodorow", wie ein Held im MANTEL heißt.

Diesen Rückgriff aus das Fremde spricht auch Sergej Tretjakow in seinem Aufsatz "Das Produktionsszenarium" an, wo er aus den hilflosen Drehbüchern der Arbeiterkorrespondenten zitiert: der Kapitalist (natürlich namens Rockefeller) trage immer "ein *gebügeltes* Hemd unter der Weste" oder "Rockefeller erzählt, *halb* auf einem Sofa *liegend*... Eine Dame setzt sich ans Klavier und spielt zum Tanz. Es beginnt eine Sauferei." Das sei nicht, wie Tretjakow meint, die Naivität eines Ikonenmalers, der einem fremden Sujet Züge des Bekannten verleiht, vielmehr zeige sich hier ein mittlerweile zur Selbstverständlichkeit gewordener unzulässiger, willkürlicher Umgang mit authentischem Material (1985, 108). Doch gerade diese Willkür, die Freiheit inspirierte die FEKS-Regisseure, und sie nutzten sie als ihre Arbeitsmethode.

Die Stereotypen einer "fremden" Kultur, egal welcher, erscheinen bei ihnen als ein System von Exponenten und Indikatoren, eine Kette erkennbarer Topoi, die die semantischen Erwartungen der Rezipienten reguliert. Kino ist ein ideales Medium für ihren Einsatz, weil das Medium selbst, wie eine Fabrik, solche Topoi produziert und verankert. Deshalb werden die Lehrlinge der Werkstatt in die Kinos geschickt, um die Gags zu "inventarisieren" (Kosinzew 1983, 138). Juri Lotman und Juri Ziwjan haben in dem bereits zitierten Aufsatz am Beispiel von S.W.D. gezeigt, wie die FEKSe die authentische Vorlage mit Hilfe von Stereotypen, von nicht kompatiblen Attributen verschiedener Kulturen zerstörten: die katholische Kirche erscheint anstatt der orthodoxen, weil es "geheimnisvoller" ist etc. Jedes Interieur (Verschwörung in der

Gouverneursloge im Zirkus, unterirdischer Gang in der katholischen Kirche), jeder Gegenstand (ein Ring mit Anagramm, der Domino oder der Turban der Sofia Magarill) ist aus dem Bereich des Déjà-vu. Orte und Dinge werden ästhetisiert, stilisiert, transformiert: durch die expressionistische Nacht-Beleuchtung, durch verzerrende Optik oder Kamerawinkel. Zwischen dem Stereotypen und dem Zuschauer tritt die Kunst-Distanz. Die Welt besteht aus selbstspielenden Gegenständen (ein Bündel Briefe zieht eine Erpressungsgeschichte nach sich, ein Ring die Verschwörungsstory usw.), das Prinzip wird weiterentwickelt, im MANTEL beginnen die Gegenstände - Mantel, Teekanne, Feder, Morgenrock - von allein zu spielen.

Die Welt der FEKS ist eine imaginäre Welt: ein imaginäres Amerika, ein imaginäres Petrograd der 20er Jahre, das imaginäre Rußland des 19. Jahrhunderts. In diese Welt der Gegenstände und ihrer symbolischen Beziehungen paßt am besten die bekannte Gogolsche Geschichte um den Mantel. Doch ihre Fabel wird völlig neu geschrieben.

Die Dreigroschen-Intrige des MANTEL

Die Grenzziehung innerhalb der sowjetischen Avantgarde verlief kraß. Auch Eisenstein ist von Vampiren begeistert und stolz auf seine komplette "Fantomas"-Ausgabe. Doch er dreht bereits POTEMKIN, als die FEKS noch immer nicht Abschied von ihrer OKTJABRINA nehmen können. Die Linke Front kämpft in der Zeitschrift "Nowy LEF" gegen die "Fabelmacher" aus dem "Fabelbüro". Schklowski schreibt die "Temperatur des Films", um das "Eigene" von dem "Fremden" zu trennen:

> Die Arbeit des Drehbuchautors beim Film bedeutet das Schütteln eines Kaleidoskops, die Veränderung der Fabelvarianten. So ist es im Westen. Die Arbeit eines Drehbuchautors bei uns bedeutet das Auffinden eines neuen Materials. [...] Das Filmarchiv ist ein Giftmittel in den Händen eines Unbedarften. Die Polka gleicht der Mazurka, und die katholischen Priester nisten sich von allein in den Kellern ein. (Schklowski 1992, 68)

In diesen "temperierten" Formen können nur reduzierte elementare Fabeln transportiert werden (vgl. ibid.). Das aber war das Arbeitsprogramm der FEKS.

Anfang der 20er Jahre wurde das Amalgamieren solcher Strukturen als Parodie interpretiert (vgl. "Der Gescheiteste" oder "Die Heirat"), Mitte der 20er Jahre wurde ihnen dann sofort das klassenmäßige Etikett "bourgeois" verpaßt. Nicht nur "Nowy LEF", auch "Prawda" und "Iswestija" attackieren nun die Rudimente des trivialen Unterhaltungsfilms, besonders in der Produktion des Meshrabpom-Studios. Die FEKSe genießen sie immer noch und meinen, der Import von Fabeln und Gags sei genauso nützlich wie der Import von Technik.

Dank der "barbarischen Einfachheit der Strukturen" (Andrej Bely) hatte der Film zu diesem Zeitpunkt bereits Techniken der Adaption und Reduktion von Romanen entwickelt. Schklowski machte sich lustig über die "arme Polina", ohne die kein Film auskomme ("Eine Gesellschaftsordnung bricht zusammen, und auf der Leinwand erscheint als Titel 'Unterdessen hat die arme Polina...' Wir wissen, daß Eisenstein anders arbeitet, doch er ist ein staatliches Naturschutzgebiet" [ibid.]). Die FEKSe hatten solche Komplexe nicht. Während die Linke Front gegen Fabel und Genre kämpfte, bauten sie ihr Kino auf fertige Handlungssegmente.

OKTJABRINA ist Slapstick und Werbespot, TEUFELSRAD ein Diebesmelodram, das sie "amerikanisches Melodram" nennen, DER MANTEL ein Krimi nach Motiven von Gogol, S.W.D. ein Potpourri aus populären Genres, die auf die Geschichte des Dekabrismus zurechtgeschneidert werden. Die Merkmale des Melodramas spielen dabei eine viel größere Rolle als die historische Authentizität. Liebe und Pflicht, Gut und Böse sind personifiziert, auch das Schicksal hat einen konkreten Träger und wird materialisiert in einem Gegenstand (Brief, Ring, Handschuh, Schreibfehler usw.). Eine bestimmte (stereotypisierte) Konstellation zieht eine bestimmte (stereotypisierte) Beziehung nach sich. Ebenso wie ein Ring ein Geheimnis, ein Kellergewölbe einen katholischen Priester nach sich zieht, muß auch der Femme fatale ein scheuer Jüngling beigegeben werden.

Die Fabeln der FEKSe sind aus Fertigteilen gebaut, die das gesamte Geschehen strukturieren und zugleich elementarisieren, wobei machmal einzelne Segmente nicht voll ausgeführt werden (wie die Geschichte der Sühne in DER MANTEL). Wozu auch, wenn schon alles "erkannt" ist. Oft werden solche Fabeln aus Dreigroschenromanen und ihren Entsprechungen im frühen Film genommen und auf die klassische Literatur, russische Geschichte des 19. Jahrhunderts oder die Gegenwart übertragen.

Die komplizierten literarischen Vorlagen werden durch einfache Intrigen strukturiert. Nehmen wir den MANTEL: Dieser Film wird in der sowjetischen Filmgeschichte als ein "Essay im Stil von Gogol" klassifiziert. Dabei wird außer acht gelassen, daß Gogols Text hier eigentlich zum Melodram umgeschrieben wurde - unter Hinzufügung einer Kriminalintrige. Akaki Akakjewitsch wird durch eine "Vorgeschichte" eingeführt, die um ein "Verbrechen" gebaut ist. Das Verbrechen, die Urkundenfälschung, wird aus Liebe zu einer unerreichbaren Femme fatale begangen, und für dieses Verbrechen bezahlt Akaki mit einer geplatzten Karriere, mit Armut und Einsamkeit. Eigentlich ist das eine Geschichte "mit Motivierungen" und einer "Moral aus dem billigen Kalender", wie Tynjanow es nannte. Prostituierte, Lasterhöhle, Bösewicht, ein Dieb, ein glücklicher Rivale, ein Opfer, das Dreieck... Ein anonymer Held bekam die Biographie eines melodramatischen Helden. Im ersten Teil des

Films sind die Handlungsmotive in den Gegenständen materialisiert (ein Handschuh der schönen Unbekannten, ein Tintenfleck auf dem Dokument, ein Schreibfehler), im zweiten Teil treten die Gegenstände selbst miteinander in Beziehung, sie abstrahieren die Beziehungen von ihren Trägern. Tynjanow unterstrich in seinem Drehbuch zu DER MANTEL die Idee der Maske, die bei Gogol eine so wichtige Rolle spielt. Die Maske ist gegenständlich und gleichzeitig gespenstisch. Nicht minder gespentisch ist auch die Bewegung der Masken, und gerade sie erzeugt den Eindruck von Handlung (vgl. Tynjanow 1929, 308f).

DER MANTEL zerfällt in zwei Teile: Im ersten wird die Geschichte von Akakis Sündenfall erzählt, hervorgerufen durch die Liebe zur Femme fatale; im zweiten die Geschichte seines Untergangs, verursacht durch die Leidenschaft für den Mantel. Im ersten Teil ist die Handlung offensichtlich: schüchterner Jüngling + fatale Schönheit + Sünde + Sühne; im zweiten Teil wird dieselbe Struktur auf eine andere Ebene übertragen. Die Schönheit wird durch den Mantel ersetzt (der im Russischen ja weiblich ist), und dieser Mantel verführt Akaki wieder dazu, über die Grenzen seiner bescheidenen Möglichkeiten hinauszutreten, was für den melodramatischen Helden immer den Untergang bringt. Die Parallelität der beiden Teile wird durch ein und denselben Rivalen betont: im ersten Teil ist Akaki ein unglücklicher Liebhaber, Alexej Kapler der glückliche; im zweiten ist Akaki ein armer Beamter, ein ausgeraubtes Opfer und Kapler der erfolgreiche Karrierist, die ihn abweisende "bedeutende Person".

Juri Ziwjan (1986, 26) begründet die Kriminalhandlung des MANTEL mit dem Verweis auf das Gogolsche Fragment "Fonar pogas" ("Die Laterne ist ausgegangen"). Ist das wirklich eine werkgetreue Übernahme? Eher scheint es ein fertiges Muster aus dem "Fabelbüro". Vielleicht ist ein solcher Verweis für Tynjanow wichtig, für die FEKSe jedoch ist das eine notwendige Portion Trivialität, eine andere Variante des "gop" und "mamo" für Gogol. Die bewußte Setzung eines Handlungszitats. Die Trivialkultur bedarf keines exakten Wissens und erfordert keine detaillierten Verweise auf die akademische Ausgabe. Ihre Merkmale sind selbst ausreichende Orientierungen, die keiner weiteren Dechiffrierung bedürfen. Nicht zufällig taucht im Drehbuch des MANTEL ein Lakai auf, der wie Nikolai I. aussieht, oder ein Dichter neben dem Thron, der Puschkin ähnelt - beide in der Umgebung von Pfauen, Generälen und anderen bilderbogenartigen Ornamenten.

Natürlich ist DER MANTEL kein Trivialfilm. Es ist ein experimenteller Film, der die Möglichkeiten einer eigenen filmischen Narration sondiert: auf der Ebene des visuellen Stils und des Montagerhythmus und auf der Ebene jenes spezifischen filmischen Verhältnisses von Sujet und Fabel, das für Tynjanow im Zentrum filmischer Narration steht.

Masken

Die Inventarisierung des fremden Kinos durch die FEKSe erstreckte sich nicht nur auf Gags, Gegenstände und Situationen, sondern auch auf Rollenfächer und Masken. Die FEKSe ahmten bekannte Schauspieler nach und suchten in diesen Nachahmungsübungen nach dem Geheimnis der genreorientierten Darstellung (darauf war ihr Trainingssystem aufgebaut [vgl. Bulgakowa 1982]).

In dieser Hinsicht interessant sind die Memoiren der Schauspieler der Werkstatt. Janina Shejmo erzählte mir in einem Gespräch im August 1979, wie sie ein und dieselbe Szene in verschiedenen Genres und verschiedenen Tempi spielen sollte, um so das Gefühl des Stils zu entwickeln. Pjotr Sobolewski beschreibt eine Stunde so:

> Damals war das amerikanische Kino für uns die Hauptquelle für das Studium des Films. Wir kannten es auswendig. [...] Ich schaute mir mehrmals die Filme mit Barthelemes an, ich kannte jede seiner Gesten, jede seiner Bewegungen. [...] Einmal hatten wir eine Pantomimestunde. "Petischtsche, zeigen Sie uns bitte den Chinesen aus BROKEN BLOSSOMS", schlug mir Kosinzew vor. (Sobolewski 1966, 13f)

Sobolewski beschreibt weiter, daß er den Film noch nicht gesehen hatte, jedoch konnte er in dieser Nachahmungsstudie erraten, wie Barthelemes sich in einer solchen Szene bewegen würde (ibid.).

Die Schüler kopierten die Stars, vervollkommneten die Gestik, trainierten Stereotypen ein: die Gangart eines Trinkers, eines Mörders, eines Opfers und eines Verliebten. Der Kurs hieß "Film-Bewegung" oder "Film-Gestus" und basierte auf Nachahmungsübungen des amerikanischen und deutschen expressionistischen Films. Die Schauspieler der FEKS belegten feststehende Rollenfächer: Bösewicht, *jeune premier*, Femme fatale, aber diese Rollenfächer wurden durch die filmische Stereotypisierung (Vamp, Exzentriker) korrigiert. Gerassimow beschreibt seine Vision der Rolle eines Bösewichts (des Fragezeichen-Menschen) aus dem TEUFELSRAD so:

> Für die komplizierten Seelenregungen des Fragezeichen-Menschen habe ich mich damals kaum interessiert. Dafür habe ich ganz deutlich die äußerlichen Umrisse der Rolle vor mir gesehen. [...] Der Fragezeichen-Mensch ist ein Zauberer, daher seine leichte, perfekte, betonte Gestik und die exzentrische, übertriebene Mimik. Der Fragezeichen-Mann ist ein Abenteurer, Chef einer Diebesbande, daher die Brutalität des Blickes, die affektierte Kaltblütigkeit eines Kapos. Der Fragezeichen-Mensch ist ein Bösewicht, daher der synkopische Rhythmus mit traditionellen Verlangsamungen und Explosionen, daher das kriminelle, furchterregende Spiel der Hände. (Gerassimow 1935, S. 107)

Ein Charakter wird strukturiert durch einfache Bestimmungen: Beruf (Zirkuszauberer), Rollenfach (Bösewicht), Filmtyp (Bandenchef). Die Beto-

nung dieser Momente führt die Figur aus dem Bereich des Melodramas in die Stilisierung des Melodramatischen.

In den Filmen der FEKS tauchen ständig Figuren aus einem anderen "Film" auf, wie "Zitate, die sich verirrt haben". Oft sind es einfach Clowns oder Exzentriker. Clowns z.B. nähen den Mantel, zwei exzentrische Gestalten, die nicht aus dem Petersburg Gogols stammen. Der Schneider hat riesige, aus Samt geschnittene Augenbrauen, einen schräg angeklebten Schnurrbart und trägt die karierte Hose eines Exzentrikers. Seine Gattin, Janina Shejmo, hat einen zerbeulten Zirkuszylinder auf. Ein Typ in engen karierten Hosen und mit einem Verband um die Wange läuft durch das Bordell: Das ist kein amerikanischer Bösewicht, sondern der Ausländer Iwan Fjodorow. Alexej Kapler ist aus einer solchen Perspektive gedreht, daß sein Gesicht zu einem Bild wie aus dem Zerrspiegel wird. Dazu noch die quasi somnambule Verlangsamung der Bewegungen Kostritschkins als Akaki, der slapstickartige Sprung-Gang der zwei Schneider durch das "reale", verschneite Petersburg und die merkwürdige Fragmentierung des Helden durch den Bildausschnitt: Akaki wird über eine Nahaufnahme des Ohrs eingeführt.

Diese Vermischung stereotypisierter Indikatoren aus verschiedenen Werken und Zeiten weist auf eine andere beliebte Methode der FEKSe hin: das Anprobieren fremder Gewänder aus einer nicht passenden Epoche. Agatha aus Gogols "Heirat" wird in das Kostüm eines Stars aus der amerikanischen Music-Hall (in der Vorstellung eines Russen, der sie nie gesehen hat) gesteckt. Podkolessin tritt auf als Chaplin-Cesare. Das klassische Melodram von Liebe und Pflicht wird zwischen einem Matrosen (natürlich von der "Aurora") und einem Mädchen mit dem Pony der 20er Jahre ausgespielt. S.W.D. wirft dem russischen Dekabristen einen Umhang aus Walter Scott-Zeiten über, gibt einer russischen Aristokratin einen Revolver aus einem amerikanischen Western in die Hand, dabei ist ihr Kopf mit dem Turban Brullowscher Porträts geschmückt. Die Weißen in MISCHKA GEGEN JUDENITSCH tragen Cowboy-Hemden und Melonen, Judenitsch erscheint als Rothaariger aus dem Zirkus.

Kuleschow motivierte in MISTER WEST IM LAND DER BOLSCHEWIKEN (1924) seine "amerikanischen" Typen in den Moskauer Straßen durch die Figur eines "echten" Amerikaners, die Gauner schlüpften in die gewünschten Rollen und führten dem Amerikaner die erwarteten Comic-Bilder der Bolschewiken vor. Die FEKSe bedurften solcher Motivierungen nicht. Sie kleideten ihre Helden einfach in fremde Gewänder und demonstrierten, daß das Kleid nicht nur den Helden ersetzen kann, sondern auch der bessere Ausdruck ist. Der Wächter ohne Gesicht, das Mannequin beim Schneider, vor dem Baschmatschkin sich verbeugt, die Schöne, die durch die Domino-Silhouette ersetzt wird... Die FEKSe nehmen ein Thema aus früheren Zeiten auf: das der

mechanischen Puppe. Es ist kein Zufall, daß Akaki von Tynjanow als ein "schreibender Automat" definiert wird.

Varianten der Interpretation

Die Begeisterung der FEKS für "Boulevard" könnte im Rahmen der Evolutionstheorie der Formalen Schule interpretiert werden, als Aufnehmen der jüngsten Genres, der außerliterarischen Reihen in die literarische, oder als Eigenart der "Jüngsten" in der Kunstszene, die sich durch snobistischen, spielerischen Gestus etablieren. Ihre Begeisterung für Elemente der *second hand culture* ist offensichtlich. In ihren Arbeiten wird das Neue aus der Interpretation des Alten (ironische Nutzung der Zitate, spielerische Umkehrung der Situationen, absichtliches Durcheinander der Referenzen) erreicht. Heute, da der Postmodernismus zur Zauberformel wurde, um solche Dinge zu erklären, erscheint das besonders aktuell. Dieses Modell scheint geeignet, das Phänomen der FEKS zu beschreiben, es ist nur unzeitgemäß, denn kann man von Post-Modernismus in einem Land reden, in dem sich die Moderne nicht durchsetzen konnte?

Die FEKS-Theorie und Praxis stellte nur sehr früh die Frage nach dem Verhältnis zwischen "Neuem" und "Altem", Avantgarde und "Boulevard". Eine eventuelle Interpretation der FEKS als postmodernes Phänomen zeugt nur von der Verlagerung der Dominanten. Die früheren Forscher ließen das Triviale außeracht und beschrieben dessen Transformation (der Tradition des Neuen folgend): nun tritt das Alte in den Mittelpunkt.

*

Die Beziehung zwischen der Avantgarde und der Welt des Trivialen waren ambivalent. Die Avantgarde schloß das Triviale in seine Ready-mades, später in Pop-art oder Soz-art ein, doch auch das Triviale, der Kommerz nutzte die avantgardistischen Entdeckungen mit erstaunlicher Mobilität - obendrein in perfekter Ausführung bei Werbung, Plakat, Design, Clip.

Die FEKSe nahmen eine andere Entwicklung, da in ihrer Welt die immaterielle Ideologie bestimmend wurde. Doch ihre Regisseure blieben den trivialen Strukturen auch in den 30er Jahren treu, als sie die sowjetische Geschichte mit Hilfe der vereinfachenden, stereotypisierten Fabel bearbeiteten. Ihr Übergang in das neue Jahrzehnt war erleichtert durch das Training an diesen Strukturierungsarbeiten. In den 20er Jahren wurden die Elemente ästhetisiert, in den 30ern ideologisiert. Kosinzew und Trauberg erzählen in ihrer MAXIM-TRILOGIE die Geschichte vom russischen Dummkopf Iwan und der schönen Wassilisa, einer Sozialdemokratin, die den einfachen Arbeiter in einen bewußten Bolschewiken verwandelt (dieselbe Transformation führt die Partei mit der

ganzen Klasse durch), sie macht ihn nicht zum Prinzen, dafür zum Minister (Finanzminister!) in der neuen Gesellschaft. So wird der reale politische Kampf als ein erkennbares Märchen dargestellt, und genauso wurde der Kampf gegen die politische Opposition in die Formen des Spionagefilms gepreßt. Die Strukturen des Unterhaltungsgenres, die auf die Realität angewendet wurden, wurden als Realismus ausgegeben.

Die FEKSe nahmen mit ihrer totalen Bejahung des spielerischen Moments - gegen den Ernst der Linken Front - den makaberen Satz von Sergej Tretjakow vorweg, der zwar nie Hasardspiele mochte, jedoch auf die Frage des Untersuchungsrichters, warum er sich an die japanische Abwehr verkauft habe, antwortete, daß er zuviele Spielschulden hatte.

Literatur

Alexejew, Nikita (1988) Agitpropp und Reklame: Vergleiche der alltäglichen Bildwelten des Westens und des Ostens. In: *Ich lebe - ich sehe*. [Ausstellungskatalog] Bern, S. 210-217.

Blejman, Michail (1973) Kuda rastut feksy [Wohin wachsen die FEKSe]. In: Ders.: *O kino - swidetelskije pokasanija* [Augenzeugenberichte über den Film]. Moskau: Iskusstwo, S.109.

Bulgakowa, Oksana (1982) *Wechselwirkungen innerhalb der darstellenden Künste, erläutert am Einfluß der Fabrik des exzentrischen Schauspielers in Leningrad (1921-1929) auf die Entwicklung der Darstellungskunst in Theater und Film*. Dissertationsschrift, Berlin: Humboldt-Universität.

Eisenstein, Sergej (1971) Teatr i kino [Theater und Film]. In: *Is istorii kino* [Aus der Geschichte des Films]. Moskau: Iskusstwo, wypusk 8, S.160-161.

Gerassimow, Sergej (1935) *Lizo sowjetskogo kinoaktjora* [Das Gesicht des sowjetischen Schauspielers]. Moskau: Goskinoisdat, S.107.

Jutkewitsch, Sergej (1922) Ekszentrism - shiwopis - reklama [Exzentrismus - Malerei-Reklame]. In: *Ekszentrism*. Ekszenteropolis [Petrograd]: Selbstverlag, S.12-15.

KaTe [Kosinzew, Grigori / Trauberg, Leonid] (1923a) Blok-Not ekszentrika [Notizblock des Exzentrikers]. In: *Shisn iskusstwa* (Petrograd), 8, S. 10.

--- (1923b) Blok-Not ekszentrika [Notizblock des Exzentrikers]. In: *Shisn iskusstwa* (Petrograd), 15, S. 18.

Kosinzew, Grigori (1980) AB. In: *Filmwissenschaftliche Beiträge*, 4, S. 43-46.

--- (1983) *Sobranije sotschinenij, tom 3* [Gesammelte Werke, Bd. 3]. Leningrad: Iskusstwo.

Lotman, Juri / Ziwjan, Juri (1984) S.W.D. - shanr melodramy i istorija [Das Genre des Melodramas und die Historie]. In: *Tynjanowskije tschtenija. Wypusk wtoroi*. Riga: Sinatne.

Lunatscharski, Anatoli (1919) Sadatschi obnowljonnogo zirka [Aufgaben des erneuerten Zirkus]. In: *Westnik teatra*, 3, 1919 (8.-9.Februar).

Lunz, Lew (1922) Na sapad! [Gen Westen!]. In: *Beseda* (Berlin), 6-7, S. 259-274.

Moldawski, Dmitri (1975) S Majakowskim w teatre i w kino. Kniga o Sergeje Jutkewitsche [Mit Majakowski im Theater und Film. Das Buch über Sergej Jutkewitsch]. Moskau: Iskusstwo, S.67.

Nedobrowo, Wladimir (1927) *FEKS*. Moskau/Leningrad: Teakinopetschatj.

Piotrowski, Adrian (1923) Wneschtorg na Ejfelewoj baschne [Außenhandel auf dem Eifelturm). In: *Shisn iskusstwa*, 23, S.18.

Radlow, Sergej (1923) K pjatiletiju gosteatrow [Zum fünften Jahrestag der Staatstheater]. In: *Shisn iskusstwa*, 8, S.9.

Schklowski, Viktor (1985) *Sa 60 let* [In 60 Jahren]. Moskau: Iskusstwo, S.143.

--- (1992) Die Temperatur des Films. In: *Film-Auge. Faust. Sprache. Filmdebatten der 20er Jahre im Sowjetrußland*. Hrsg. v. Oksana Bulgakowa. Berlin: Filmkunsthaus "Babylon" e.V.

Schneider, Michail (1927) S.W.D. In: *Kinofront*, 9-10, S.20.

Sobolewski, Pjotr (1966) *Is shisni kinoaktjora* [Aus dem Leben des Filmschauspielers]. Moskau: Iskusstwo, S.13-14.

Tretjakow, Sergej (1983) *Gesichter der Avantgarde. Porträts. Essays. Briefe*. Berlin/Weimar: Aufbau.

Tynjanow, Juri (1929) Dostojoewski i Gogol. In: *Archaisty i nowatory* [Archaisten und Erneuerer]. Leningrad: Priboj, S. 308-309.

Ziwjan, Juri (1986) Paleogrammy w filme SCHINEL [Altschriften im Film DER MANTEL]. In: Ders.: *Tynjanowski sbornik*. Figa: Sinatne, S. 14-27.

Charlot und die Russen

Hinweise zur Chaplin-Rezeption in Rußland

Chaplin wurde in Rußland anfangs als etwas viel zu Vulgäres empfunden. Erst in den frühen 20er Jahren entwickelte sich ein Chaplin-Kult - und zwar via Frankreich: Die Begeisterung der französischen Surrealisten und Dadaisten weckte das Interesse der russischen Avantgardisten für Chaplin, und nicht zufällig hieß Chaplin in Rußland lange "Charlot", wie dem frühen Aufsatz "Die achte Kunst. Über Expressionismus, Amerika und natürlich Chaplin" von Sergej Eisenstein und Sergej Jutkewitsch von 1922 zu entnehmen ist. Zwar wird "dem Mann mit der Melone und dem Stöckchen" bescheinigt, er habe auf dem Parnaß durch einen Purzelbaum den Platz des Vorsitzenden eingenommen, doch seine Gestalt ist nur durch die französische "Übermittlung" bekannt: durch das Buch von Delluc, die Artikel von Moussinac, die Zeichnungen von Léger und Picasso sowie durch das Plakat von Louis Latapi, das Eisenstein auch nur aus der Beschreibung kennt: Im Foyer eines Pariser Kinos auf dem Boulevard Grenelle ist Chaplin mit einer anderen mythischen Kino-Figur vereint, einem Cowboy (Echo 2, 1922).

Gleichzeitig erscheint im ersten Heft der konstruktivistischen Zeitschrift *Kino-Fot* eine kurze Notiz zu Chaplin:

"Die ganze Presse Amerikas und Europas widmet große Abhandlungen und Aufsätze der jüngsten Arbeit THE KID des ersten und einzigen Film-Komikers Charlie Chaplin (Charlot). In diesem Film führt Chaplin zum ersten Mal das tragische Element ein, der Film könnte als Tragödie-Buffo bezeichnet werden." (Kino-Fot 1, 1922, S. 10)

Dieser Nachricht ist beigefügt eine kurze biographische Notiz, in der hervorgehoben wird, daß Chaplin ein *Tschechow*-Lächeln habe (!) und ein Mitglied der sozialistischen Partei sei, das akkurat seine Beiträge zahlt, außerdem ein Protest der deutschen Dadaisten gegen das Verbot der Chaplin-Filme in Deutschland und ein Photo aus THE KID sowie die Zeichnung Légers. Diese Mischung - Tschechow, Sozialist, Verbotskünstler, Dada und französischer Avantgarde-Maler - fungiert durch den Kreis der schon akzeptierten Namen als 'Passierschein'. Auf der nächsten Seite der Zeitschrift ist übrigens ein Bericht von der Kuleschow-Werkstatt mit Photos der Modelle Naturschtschiks veröffentlicht. Die "Begegnung" ist eine prophetische: 1924 wird Kuleschow in einem Brief an Chaplin schreiben:

"In Ihren Filmen, die sehr selten nach Rußland gelangen, haben wir zum ersten Mal das Beispiel einer genauen und klaren Arbeit an jeder Bewegung und Position des Schauspielers gesehen, die auf genaue und harmonische Montage abgestimmt ist... Auf diese Weise wurden Sie unser Lehrer."

Kuleschow beschrieb in dem Brief sein Schauspielersystem, stellte Chaplin Fragen zu dessen Arbeitsmethode und Einschätzung (vgl. Lew Kuleschow: Sobranije sotschinenij w trjoch tomach [Werke in drei Bänden]. Moskau: Iskusstwo, S.420f). Eine

schriftliche Antwort hat Kuleschow nicht bekommen, doch hat er Chaplin auf andere Weise geantwortet: mit der JOURNALISTIN - als Reaktion auf A WOMAN OF PARIS.

Chaplin ist in Rußland also eine 'mediatisierte' Figur. Das konnte auch nicht anders sein, denn die Chaplin-Filme kamen verspätet nach Rußland. Nur zwei, drei frühe Kurzmetragen, u.a. BETWEEN SHOWERS und THE CAMP, liefen schon 1918 in den Kinos. Der große Schub kam erst 1923/24, doch waren es ausschließlich die 1914/15 produzierten Slapsticks aus den Keystone- und Essanay-Zeiten wie CRUEL, CRUEL LOVE, MABELS BUSYDAY, CARMEN, HIS FRIEND THE BANDIT, HIS NEW PROFESSION. 1924 wurden auch Lloyd-, Rosco Arbuckle- und Monty Benks-Komödien gestartet, 1926 dann OUR HOSPITALITY. Nur A WOMAN OF PARIS kam 1925 nach Sowjetrußland, also mit zwei Jahren Verspätung.

Die berühmtesten Chaplin-Filme, A DOG'S LIFE (1918), A DAYS PLEASURE (1919), THE KID (1921), PAY DAY (1922) und THE PILGRIM (1923), waren allerdings erst ab 1929 im sowjetischen Verleih. Wenige Reisende konnten die Filme im Ausland schon etwas früher sehen. Viktor Schklowski schrieb seine Artikel über Chaplin 1923 im Berliner Exil. Einer davon wurde in dem Buch "Literatur und Film" veröffentlicht, der andere in dem 1923 von Schklowski herausgegebenen Sammelband "Chaplin". Sein Artikel "Charlie der Polizist" wurde in die Leningrader Ausgabe von 1925 übernommen. Eisenstein konnte diese Chaplin-Filme allerdings nicht vor 1926 sehen, Kosinzew und Trauberg nicht vor 1928, als sie zum ersten Mal nach Berlin und Paris fuhren.

Ohne bis dahin etwas von Chaplin gesehen zu haben, waren die FEKS-Begründer Kosinzew und Trauberg im Dezember 1921 die ersten, die Chaplin zu ihrem Abgott erklärten. Genauso verfuhren sie mit Meyerhold, den sie zu ihrem Vorbild deklarierten, ohne je eine Aufführung von ihm gesehen zu haben. Die erste Arbeit, die sie von Meyerhold sahen, war "Der großmütige Hahnrei" (1922), und sie waren, wie Trauberg später erzählte, beide furchtbar enttäuscht.

Chaplins Inthronisierung zur Kultfigur wurde während eines Disputs im Theater "Wolnaja komedija" (Freie Komödie) vollzogen, bei dem der Exzentrismus als *die* neue Kunstrichtung deklariert wurde. Kosinzews Satz "Der Hintern von Charlot ist uns mehr wert als die Hände der Duse!" aus dem Manifest "Exzentrismus" von Anfang 1922 war also eher eine Behauptung und zielte auf die Provokation der Petersburger Kunstszene.

Trauberg erzählte, daß sie aus den Briefen der Schwester Kosinzews, Ljubow Ehrenburg, von Chaplin erfuhren. Sie waren vor allem von der Begeisterung der französischen Avantgardisten für Chaplin beeindruckt. Ljubow Ehrenburg schrieb nämlich, daß Charlot in seiner Popularität bereits mit Luther und Mohammed gleichgezogen habe, vielleicht würde er gar bald Jesus Christus übertreffen. Kosinzew las diese Einschätzung während des Disputs am 5. 12. 1921 vor. Im Saal der "Wolnaja komedija" wurde daraufhin gebuht, weil das Publikum aus Schauspielern des Kaiserlichen Theaters bestand, die eine solche Gotteslästerung nicht erdulden wollten (vgl. La jeunesse de Kozintsev & Trauberg sous la direction de Natalia Noussinova. Bruxelles: Une édition du

Centre de l'art contemporain 1982, S. 15).

Bald aber veränderte sich die Situation, und auf Chaplin werden sehr viele Figuren der russischen Kultur projiziert, z.B. haben Tynjanow und Eisenstein Puschkin so verarbeitet.

Vielleicht ist "Heirat" von den FEKSen der erste russische Text, in dem Chaplin zur handelnden Figur wird. Doch dieser Chaplin der FEKSe ist - der Beschreibung nach - eine zum Wunschbild synthetisierte Figur, die zudem noch einer anderen Rolle anverwandelt wurde, nämlich der von Cesare, wie Juri Ziwjan bemerkt: Er wird von zwei deutschen Doppelgängern, Alber und Eisenstein, die eigentlich Zirkus-Clowns sind, in einer *Truhe* zum Leben erweckt (vgl. Juri Ziwjan: Rannije feksy i kulturnaja tematika 20-ch godow [Die frühen FEKSe und die kulturelle Thematik der 20er Jahre]. In: Kinowedtscheskije sapiski [Moskau], 7, 1990, S.23).

Chaplin - Cesare, Einstein - Caligari... Übrigens hatten die FEKSe damals auch CALIGARI noch nicht gesehen, der erst 1923 in die Kinos kam, wenngleich über ihn bereits heftig diskutiert wurde, da einige Kritiker ihn im Ausland schon gesehen hatten (vgl. z.B. I. Feldman in: Kino, 4, 1922) Cesare ist also ebenfalls eine von der Lektüre bestimmte Reminiszenz.

Das Mythische der Figur "Chaplin" ist in der Fabel der "Heirat" verankert: Chaplin wird von einem Detektiv, also einer anderen mythischen Figur, getötet, weil dieser sich darüber empört, daß Chaplin ihn nicht ernst genug nehme. Das erinnert an die Beschreibung des Plakats, die Eisenstein in seinem Chaplin-Aufsatz gibt; Eisenstein war es auch, der die Proben zu "Heirat" geleitet hat. Der wiederauferstandene Chaplin erscheint nur auf der Leinwand. Ziwjan meint, daß man hier die Gleichsetzung von Chaplin und Christus erblicken könne, von der Kosinzew während des Disputs sprach. Vielleicht hat dieser Trick aber auch eine andere metaphorische Bedeutung: Chaplin stirbt auf der Bühne und wird zum Leben im Film erweckt - so feiert das Kino seinen Sieg über das Theater.

Später wird die Chaplin-Figur einem der beiden FEKS-Begründer zum Verhängnis. Während CITY LIGHT einer der Lieblingsfilme Stalins war, erweckte DER GROSSE DIKTATOR dessen massiven Unmut. Das bestimmte das Schicksal des Sammelbandes "Tscharli Tschaplin" (Moskau 1945) sowie einiger seiner Autoren. Noch bevor Stalin seine Mißbilligung ausgesprochen hatte, war der Band bereits geplant und verfaßt. Trauberg und Kosinzew veröffentlichten dort ihre Aufsätze, auch Eisenstein steuerte den brillanten Essay "Charlie the Kid" bei. Trauberg mochte den GROSSEN DIKTATOR nicht, fand den Film zu albern, schwieg aber darüber (vgl. Leonid Trauberg: Chaplin und die Menschheit. In: Sowjetfilm (Moskau), 4, 1989, S.15ff). Als dann die Kosmopolitismus-Kampagne, der Trauberg zum Opfer fiel, in Gang kam, wurde ihm diese Zurückhaltung heimgezahlt - als eine Verbeugung vor dem Westen.

Oksana Bulgakowa

Hans-Otto Hügel

Ästhetische Zweideutigkeit der Unterhaltung

Eine Skizze ihrer Theorie*

Ist Unterhaltung, was unterhält?

Im Verkehrsfunk hören wir: "Auch in der Gegenrichtung kommt es wegen Schaulustigen zu Staus und Behinderungen." Ist solche Schaulust Unterhaltung? Im Fernsehen wird der Verkehrsunfall so behandelt. Die Nachrichten bieten die tägliche, kleine Katastrophe unter der Rubrik "Vermischtes" wie eine *human interest story* an. Und es gibt Medienwissenschaftler, die dies geradezu als Beweis für die von ihnen vertretene These halten würden: Im Fernsehen wird alles zur Unterhaltung, weil das Fernsehen ein Medium ist, in dem Unterhaltung und Information untrennbar vermischt sind.[1]

Der Unterhaltungswert des elektromagnetisch versendeten Verkehrsunfalls und zum Teil auch der des realen läßt sich nicht nur medienwissenschaftlich oder publizistisch[2], sondern auch psychologisch oder zeichentheoretisch begründen. So ließe sich auf die Unterhaltungsintentionen der Nachrichten-

---

* Überarbeitete Fassung eines Vortrags, gehalten auf der Zweiten Erlanger Tagung zur Erforschung von Unterhaltungsliteratur am 26. und 27. Juni 1992 an der Universität Erlangen-Nürnberg.

1 Der generelle Unterhaltungscharakter des Fernsehens oder gar aller Massenmedien wird zumeist kritisiert; vgl. Müller-Sachse (1981, 11): "Es gibt keine trennscharfen, alternativen Funktionen der Massenmedien, denen zufolge 'Unterhaltung' deutlich abgegrenzt neben Information, Entlastung, neben Aufklärung stünde, sondern die verschiedenen, von den Kommunikaten her unterscheidbaren Funktionselemente bilden einen praktischen Zusammenhang, der in seiner Gesamtheit einen Unterhaltungscharakter annimmt." Oder Faulstich (1982, 12): "Das Fernsehen ist ganz und gar Unterhaltung." Vgl. auch Buselmeier (1974, 206f) und Thesen des 3. Marler Fernsehforums (1977, II); weniger kritisch denn auffordernd dagegen Janke (1988, 6).

2 Vgl. die Forderung von Scheffer (1988, 72): "In einem ernsthaft rezipienten-orientierten Ansatz bedeutet die Erforschung von Fernseh-Unterhaltung zunächst die Erhebung der verschiedensten subjektiven Theorien über Fernseh-Unterhaltung." Scheffers Forderungen sind weitgehend von Dehm (1984) erfüllt worden.

Redaktion hinweisen[3], der vom Verkehrsunfall ausgelöste Unterhaltungseffekt wäre psychologisch als eine Art säkularisierte Katharsis zu verstehen (vgl. Wuss 1986), oder der Verkehrsunfall ließe sich als komplexes Zeichen deuten, das durch seinen medialen Kontext verfremdet zur Unterhaltung wird. Mit empirisch begründeten Argumenten ist gegen solche Thesen nicht anzukommen. Sie sind im Kern Folge einer Auffasung, die Unterhaltung als Kategorie der Rezeption ansieht und festschreibt: "Unterhaltung ist, was unterhält."[4]

Diese Formel vertreten nicht nur Macher, sondern auch Wissenschaftler der verschiedenen Fachrichtungen. Ich halte die einseitige Konstruktion des Unterhaltungsbegriffs von der Rezeption aus für falsch. Sie ist zwar nicht tautologisch (so Buselmeier 1974, 185 oder Dehm 1984, 12), setzt aber Unterhaltsamkeit mit Unterhaltung gleich. Wenn der Begriff der Unterhaltung darin aufgeht, eine Funktion der Rezeption wiederzugeben, dann ist jede Art, wie jemand seine Zeit auf angenehme Weise verbringt, "Unterhaltung". Dann besteht keine Möglichkeit, Differenzierungen im Wortfeld "erfreuen - amüsieren - sich zerstreuen" vorzunehmen[5]; dann ist sogar der Versuch müßig, überhaupt Unterscheidungen zwischen Arbeit, Kunst und Unterhaltung zu treffen: denn auch diese können "unterhaltsam" sein. Setzt man Unterhaltsamkeit mit Unterhaltung gleich, dann interessiert Unterhaltung allein als soziologisches oder kulturpolitisches Phänomen; statt einer Geschichte der Unterhaltung wird dann nur die Chronik eines Wirtschaftsfaktors, bestenfalls die Sozialgeschichte des Unterhaltungsgeschmacks zu schreiben sein.

Erst die Unterscheidung von Unterhaltsamkeit und Unterhaltung rettet den Begriff der Unterhaltung für eine historische Untersuchung wie für eine Inter-

---

3 Vgl. Bosshart 1984. Redakteure könnten sich dabei auf den Intendanten berufen: "Fernsehen [...] als Vergnügungsunternehmen verstanden, dient der Entlastung und zugleich der Information. [...] Es wird hier keineswegs für eine Reduzierung der Informationsprogramme zugunsten des Unterhaltungsangebotes plädiert. Mein Anliegen ist vielmehr, die mediengerechte (und das heißt noch immer die unterhaltsame) Darbietung unserer Programme überhaupt" (Stolte 1978, 19).

4 Vgl. Scheuch (1971, 42): "Unterhaltung ist, was als Unterhaltung genutzt wird"; vgl. weiterhin Ernst (1971, 54): "Unterhaltung ist also, was unterhält"; ähnlich von Rüden (1979, 172): "'Unterhaltung' geschieht vielmehr beim Zuschauer, der Unterhaltungskommunikate zur Befriedigung eines Bedarfs an mehr oder weniger konfliktfrei verbrachter Zeit benötigt"; oder Schwarzkopf (1980, 6): "Unterhaltung ist, was die Zuschauer als Unterhaltung empfinden"; vgl. auch Leder (1987, 27): "Ebenso eindeutig und von Selbstzweifeln im Gegensatz zu den Kulturkritikern unberührt formulieren die Praktiker der Unterhaltung die Regeln ihres Handelns: Wir fabrizieren, was gefällt, wie es gefällt, weil es gefällt, solange es gefällt."

5 So z.B. Auer (1980), zit. nach Merkert (1982, 14): "'Der Begriff Unterhaltung faßt die verschiedenen Formen, in denen die Menschen ihre Mußestunden auf angenehme Weise verbringen.'"

pretation von Artefakten der Unterhaltung. Solange hingegen alles, was irgendwie gefällt, zur Unterhaltung geschlagen wird, kommt weder eine Geschichte der Unterhaltung in den Blick (die es bisher auch noch nicht gibt) noch läßt sich die Formensprache von Artefakten als unterhaltend bestimmen, wie es doch der alltägliche Gebrauch des Wortes Unterhaltung nahelegt, der Unterhaltung sowohl von Kunst wie von Zerstreuung unterscheidet. Diese Differenzierung zwischen Unterhaltsamkeit und Unterhaltung hat - dies sei ausdrücklich vermerkt - nichts zu tun mit einer normativen Setzung von dem, was Unterhaltung sei. Und selbstverständlich ist bei der Untersuchung von Artefakten der Unterhaltung deren gesamter kultureller Kontext zu beachten, wie bei allen geistes- und kulturgeschichtlichen Untersuchungen.[6] Die Unterscheidung von Unterhaltsamkeit und Unterhaltung hat den Vorteil, daß sie die ästhetische Besonderheit der unterhaltenden Artefakte wahrnehmbar werden läßt, sowohl im Unterhaltungsvorgang beim Rezipienten, wie bei dessen Beschreibung durch die Wissenschaft. Genau dies aber lassen empirische rezipientenorientierte Forschungsansätze nicht zu, die daher weder wahr- noch ernstnehmen, was im Vorgang der Unterhaltung vermittelt wird.

Unterhaltung als Prozeß

Genausowenig wie Unterhaltung allein von der Rezeption oder der Produktion her zu begreifen ist, ist sie allein vom Produkt her zu verstehen. Unterhaltung ist keine Eigenschaft von bestimmten Objekten. Hierin herrscht Konsens quer durch alle beteiligten Wissenschaftszweige, jedenfalls seitdem die Kritik an der Kitsch-Theorie einsetzte (Schulte-Sasse 1971): Es gibt keine Unterhaltungsliteratur, nur Literatur zum Unterhalten (Waldmann 1972, 7). Wenn Unterhaltung also weder vom Objekt noch vom Produzenten noch vom Rezipienten noch vom Medium her allein bestimmt werden kann, liegt es nahe, sie als Prozeß, als Vorgang[7] oder als Beziehung aufzufassen. Wiewohl allgemeine

---

6 Daß man sich bei der konkreten Analyse leicht irren kann - besonders vielleicht bei Autoren, die durch ihre Rezeptions- wie Werkgeschichte das Lager wechseln, von der Kunst zur Unterhaltung oder umgekehrt, etwa Rudolf Herzog und Josef Victor v. Scheffel oder Jean Paul und Jane Austen - steht auf einem anderen Blatt.

7 So Hallenberger (1988, 18): "Geht man vom prozessualen Charakter von 'Unterhaltung' aus, lassen sich zwei aktuelle Hauptaufgaben der Forschung ableiten. Was fehlt, sind zum einen Programmanalysen, die Sendungen nicht als inhaltlich organisierte Entitäten, sondern als offene Rezeptionsangebote, als Bündelung disparater Inhaltselemente untersuchen, die einzeln bzw. in verschiedenen Kombinationen unterschiedliche Formen von 'Unterhaltung' befördern. Zum anderen zählen Arbeiten, die aufklären helfen, was den Vorgang des Unterhaltenwerdens materiell kennzeichnet"; ähnlich: Hickethier (1979, 66f); Müller-Sachse (1981, 12); Oehler (1982, 8).

Aussagen zum Begriff der Unterhaltung selten sind[8], ist diese Forderung beileibe nicht originell. Vor allem wird die Auffassung vertreten, daß Unterhaltung als parasoziale Interaktion[9] zu fassen sei. Dieser Begriff hat aber zur Geringschätzung der ästhetischen Bedeutung der im Unterhaltungs-Prozeß vermittelten Objekte geführt.[10] Mit ihm lassen sich höchstens dramatische Unterhaltungsformen, seien sie fiktional oder nicht, auch Game- und Talk-Shows erfassen - wie alles, was eine Spiel-Handlung hat. Hingegen ist dieser Begriff kaum anwendbar auf Unterhaltung durch Musik, Bildende Kunst, ja, er ist noch nicht einmal auf die unterhaltende Funktion der dramaturgischen Elemente anzuwenden, die - wie das Bühnenbild - sich nicht, jedenfalls nicht direkt, auf Spiel-Handlungen beziehen lassen. Wie aber läßt sich dann der Unterhaltungsprozeß, wie der Vorgang der Unterhaltung beschreiben? So gewiß zwar bei der Unterhaltung, wie bei allen kommunikativen Prozessen, zahllose rezeptive, produktive, mediale, soziale, traditionale Faktoren eine Rolle spielen, so gewiß ist der Unterhaltungsvorgang an ästhetische Wahrnehmung gebunden. Denn wir nehmen durch Unterhaltung an einer kommunikativen Situation teil, in der ebenso etwas sinnlich vermittelt wird, was etwas bedeutet, wie bei der Rezeption von Kunst. Wird dies bei der Begriffsbildung

---

8 Entsprechend der Klage von Janke "Über Unterhaltung läßt sich jedenfalls im allgemeinen/nicht Konkreten nur sehr schwer sprechen" (1988, 6), unterzieht sich die überwiegend journalistisch-medienpraktisch orientierte Literatur zur Unterhaltung nur selten der Anstrengung des Begriffs, sie ist eher an Wirkungen, kulturpolitischen und organisatorischen Problemen und an einzelnen Sendungen und Programmen interessiert. Vgl. auch Faulstich, der, insoweit konsequent, den Begriff der Unterhaltung schließlich ganz "fallenlassen" will (1982, 21 u. 50).

9 "Ausgangspunkt der Analyse ist ein allgemeiner Begriff von Unterhaltung, wobei diese als spezielle, von anderen zu unterscheidende Qualität einer Beziehung zwischen Personen (P) und (Unterhaltungs-) Objekten (O) definiert wird. D.h. von allen denkbaren Beziehungen, in denen Personen und Objekte stehen können, ist Unterhaltung eine spezielle [...]. D.h. Beziehung wird nicht nur als direkte soziale Interaktion verstanden, sondern als Zustand des Verhältnisses zwischen Personen und Objekten, wobei soziale Interaktion eine Art der Beziehung sein kann" (Dehm 1984, 80). Zu Leistung und Wissenschaftsgeschichte dieses Ansatzes siehe Dehm (1984, 50ff); knappe Hinweise auf diesen Ansatz geben auch Albrecht (1983, 72) und Schenk (1988, 52). Zu "Massenkommunikation als parasoziale Interaktion" vgl. Neumann/Charlton 1988. Zu Theorie und Rezeptionsgeschichte der parasozialen Interaktion vgl. Hippel 1992.

10 Dehm verlagert den Motor der Beziehung Unterhaltung einseitig auf die Rezipientenseite und bringt damit den Prozeß Unterhaltung zum Stillstand: "Die Personen, die diese Beziehung [Unterhaltung; H.-O.H.] eingehen, [sind] bestimmender für die Qualität der Beziehung [...] als die betreffenden Objekte [...]. Den Objekten und ihren Eigenschaften kommt so nur eine sekundäre Bedeutung für die Konstitution der Beziehung Unterhaltung zu" (1984, 81). Vgl. Müller-Sachse (1981, 22f), der die unterhaltende Rezeption nicht als ästhetische Aktivität des Rezipienten, sondern als "Vollzug" vorgegebener Inhalte begreift. Vgl. auch die Kritik von Jost (1985, 197).

für die Unterhaltung nicht berücksichtigt, stellt sich die Frage nach der objektiven Bedeutung, die die Unterhaltung hat, nicht mehr.

Auf der anderen Seite verlangt die Einsicht, daß Unterhaltung ein Prozeß ist, daß der Begriff der Unterhaltung auch nicht bloß aus Eigenschaften des Rezipiats abgeleitet wird. In welchem Maß Rezipiat oder Rezipient den Vorgang der Unterhaltung bestimmen, ist historisch und in den einzelnen Genres der Unterhaltung verschieden - und ist daher in dieser Skizze, die einen Begriff der Unterhaltung entwickelt, nicht zu bestimmen. Es gilt vielmehr, die Bedingungen allgemein zu beschreiben, unter denen vom Rezipiat wie vom Rezipienten aus der ästhetisch bestimmte Vorgang "Unterhaltung" in Gang kommt und in Gang bleibt. Es sind die Rezeptionsvorgaben und die Einstellungsweisen für die Rezeptionsbereitschaft zu beschreiben, die Unterhaltung möglich machen und damit eine spezifische kulturelle Situation konstituieren, die einen bestimmten kulturhistorischen wie kultursystematischen Ort hat. Die Unterscheidung von Unterhaltsamkeit und Unterhaltung sucht also nicht der "Unterhaltung" mit einem Werkbegriff näherzukommen, wie er in der Literaturwissenschaft schon lange obsolet ist. Festzuhalten, daß Unterhaltung ästhetisch etwas vermittelt und daß sie - wie die Kunst - nur als Prozeß funktioniert, ist nicht nur kein Widerspruch, sondern geradezu Voraussetzung für das Verständnis eines Unterhaltungsprozesses. Demgegenüber wird in empirischen und rezipientenorientierten Forschungsansätzen davon abgesehen, daß das, was in der Unterhaltungssituation vermittelt wird, für deren Konstitution wichtig ist, doch ohne dem läßt sich nicht begreifen, wie überhaupt ein Prozeß zustande kommen soll. Betrachte ich die Unterhaltungssituation rein vom Rezipienten bestimmt, konstruiere ich ein Spiel, das soviel Bewegung hat wie ein Fußballspiel, bei dem nur eine Mannschaft auf dem Platz ist. Erst wenn zwei Mannschaften gegeneinander antreten, wenn das Unterhaltungsartefakt etwas zu sagen hat, worauf der Rezipient antwortet, wodurch wiederum das Artefakt etwas anderes zeigt usf., entsteht der Unterhaltungsprozeß.

Das Dilemma von U- und E-Kultur

Es gehört zu den Gemeinplätzen feuilletonistischer und wissenschaftlicher Gespräche über Unterhaltung, daß diese leicht und die Kunst nicht heiter, sondern schwer sei. Selbst der Stoßseufzer der Produzenten und Unterhaltungskünstler "Nichts ist so schwer wie das Leichte" bekräftigt diese Zuordnung. Häufig impliziert eine solche Zuordnung die Teilung in zwei unterschiedlich bewertete ästhetische Kulturen, in einen U- und einen E-Bereich. Diese Teilung wird von Unterhaltungsproduzenten wie Wissenschaftlern als

"Dichotomisierung" beklagt.[11] Kaum jemand sieht hingegen, daß der Dichotomie real vorhandene ästhetische Unterschiede zugrunde liegen.[12] Nur läßt sich hieraus nicht eine die Unterhaltung ab- und die Kunst aufwertende Hierarchie begründen. Es stellt sich die Frage, wie Unterhaltung ästhetisch betrachtet werden kann, ohne aus dem Konsum von Unterhaltung negative Rückschlüsse auf die Rezipienten ziehen zu müssen, aber auch ohne "tatsächlich existierende Unterschiede zwischen E- und U-Artefakten zu ignorieren" (Fluck 1979, 2).[13] Um die Dichotomisierung aufzuheben, postulieren Geisteswissenschafler hingegen gern eine ideelle Einheit von Unterhaltung und Kunst.[14] So wird die "wahre" Unterhaltung mit der "wahren" Kunst gleichgesetzt, mit der Folge, daß der real vorhandene U-Bereich weiterhin der Mißachtung verfällt.[15] Mit empirischen Verfahren, durch die ein Begriff von Unterhal-

---

11 Es läßt sich fast von einer Schizophrenie der Forschung sprechen. Im allgemeinen hütet sie sich wie der Teufel vorm Weihwasser vor der Feststellung, daß es qualitative Unterschiede zwischen Produkten gibt, die generell zur U- und zu solchen, die zur E-Kultur gezählt werden. Bei Einzelinterpretationen fallen Wertungen hingegen stets leicht. Zur Forschungsgeschichte des Problems in der deutschen Literaturwissenschaft, vor allem zu den Aporien des Wirkungsansatzes vgl. Hügel (1992, 182f).

12 Ausnahmen sind, soweit ich sehe, einzig Fluck (1979) und Zimmermann (1972, 386).

13 Mißachtung und Verurteilung der Unterhaltungsliteratur hat es übrigens genauso wie in Deutschland auch in Frankreich (vgl. Schenda 1970) und in Großbritannien im 19. Jahrhundert gegeben. Die Diskussion zur *high* und *low culture* spielt noch heute eine große Rolle in der akademischen wie literarischen Kritik Amerikas; vgl. z.B. Roots (1987) Auseinandersetzung mit Dwight D. McDonald. Allerdings hat die Unterhaltung, besonders die Unterhaltungsliteratur, im angelsächsischen Sprachbereich wortgewaltigere Verteidiger als in Deutschland, so G.K. Chesterton, Julian Simons, um nur Beispiele aus dem Krimi-Genre zu nennen.

14 So zuletzt noch der in eine Tagung über Unterhaltung einführende Beitrag von Hoffmann (1991); ähnlich Hanke (1979), der wie Hoffmann für seine These fälschlicherweise Brecht zu Hilfe zieht. Muß noch hinzugefügt werden, daß Unterhaltung bei Brecht im übertragenen Sinne ein Irgendein-Wort für Vergnügungen, für Unterhaltsamkeit ist, nicht aber als Begriff der Unterhaltung gemeint ist? Kunst vermag sicherlich auch zu unterhalten, wenn sich der Rezipient vom Kunstanspruch distanziert. Ein Blick in unsere Theater zeigt das allemal.

15 Als Grund für die Dichotomie wird häufig auf die rechtliche Basis dieser Teilung im deutschen Steuerrecht hingewiesen und festgestellt, daß die negative Bewertung der Unterhaltung Ergebnis der vom Idealismus bestimmten deutschen Kultur- und Geistesgeschichte sei - was richtig ist - und besonders in angelsächsischen Ländern nicht existiere - was falsch ist. Es wird so getan, als sei die Aufteilung der Kultur in einen U- und einen E-Bereich, die zu einer Abwertung der Unterhaltungskunst geführt hat, eine schlechte Angewohnheit, die sich - bessere Manieren, wie sie unsere europäischen Nachbarn haben, vorausgesetzt - leicht beheben ließe. Unterhaltung ist im Gefolge der Dichotomisierungsthese, wobei den Autoren der Zusammenhang zumeist nicht bewußt ist, für das bürgerliche Lager Schmutz und Schund bzw. produziert für das politisch links sich fühlende Lager falsches Bewußtsein, "befriedigt" vorgebliche Bedürfnisse,

tung auf der Basis von Meinungen der Rezipienten gewonnen wird, wird das Dichotomisierungsproblem ebenfalls nicht gelöst, es wird vielmehr ausgeblendet.

So zahlreich die Äußerungen in der Forschung zum Dichotomieproblem, vor allem die Beteuerungen sind, man müsse sie vermeiden, so selten wird der wahre Kern des Dichotomieproblems, sein Dilemma, erkannt: entweder an der Minderwertigkeit der Unterhaltung und damit an der Mißachtung "derjenigen, die der Unterhaltungspraxis ausgesetzt sind" (Müller-Sachse 1981, 18), festzuhalten oder "U" und "E" in eins zu setzen und damit einer Nivellierung aller ästhetischen Maßstäbe nicht nur im ästhetischen Urteil, sondern auch in der Kunstförderung das Wort zu reden.[16]

Solange die Unterhaltung als "mißratene Ausgabe" (ibid.) von Kunst aufgefaßt wird, so lange ergibt sich aus einer ästhetischen Betrachtung der Unterhaltung, bei der Kriterien 'der' Kunst verwendet werden, automatisch eine Mißachtung ihrer Rezipienten, denn dann geht von der Kunst Erziehungsdruck auf die an Kunst nicht Teilnehmenden aus (Hügel 1987, 96). Wenn Unterhaltung eine "mißratene Ausgabe" von Kunst ist, dann besteht fortwährend ein Legitimationsproblem: Warum vergeude ich mit Unterhaltung meine Zeit, in der ich auch Besseres, nämlich Kunst, rezipieren könnte? Sucht man andererseits das Dichotomisierungsproblem dadurch zu lösen, indem man Unterhaltung nur in

---

während Kunst dieser Auffassung nach dazu da ist, das richtige Bewußtsein zu vermitteln. Stellvertretend für viele verweise ich auf Dröge (1979).

16 Die Konsequenz der Mißachtung von Unterhaltung wird nur selten gezogen; vgl. die Kritik von Müller-Sachse (ibid.) an der kritischen Medientheorie. Bei historischer Betrachtung wird das Zustandekommen der Verachtung der Unterhaltung erklärt, um aufzuzeigen, wo die deutsche Geistesgeschichte eine Fehlentwicklung genommen hat; vgl. z.B. Bürger (1982, 21f). Aus verächtlichen Urteilen über Unterhaltungsliteratur wird ein Ausgrenzungsprozeß der Unterhaltung und Trivialliteratur konstruiert, der dann die ästhetisch immer minderwertigere Trivialliteratur entstehen ließ. Auf einen Nenner gebracht: Gottfried August Bürger wird gegen Friedrich Schiller ausgespielt. Bürger sieht nicht, daß von beiden Positionen, weder von Bürgers noch von Schillers, sich ein Ansatz für eine Theorie der populären Künste ableiten läßt, da beide von einer pädagogischen Zielsetzung der Unterhaltung ausgehen; so zuletzt noch Ketzer (1987). Solange Unterhaltung als pädagogisch ausgerichtet gedacht wird, werden Lehrer mitgedacht, die die Leser letztlich als Kinder behandeln; vgl. etwa die zahlreichen lesepädagogischen Bemühungen um das "Herauflesen" ganzer Leserschichten, etwa die "Grüne Bibliothek" des Neuen Allgemeinen Verlags in Berlin am Beginn unseres Jahrhunderts. Solange aber der Leser als Kind behandelt wird, wird er mißachtet. Einen wirklichen Ansatz zu einer Theorie der populären Künste findet sich weder bei G.A. Bürger noch bei F. Schiller, sondern bei der von der Forschung noch kaum zur Kenntnis genommenen Tageskritik des 18. und 19. Jahrhunderts. Deren Geschichte und nicht nur die der Ausgrenzung der Unterhaltungsliteratur durch die etablierte Kritik muß allerdings erst noch geschrieben werden.

ihrer Sozialfunktion zur Kenntnis nimmt, gerät man in ein ähnliches Dilemma. Dann unterstellt man den Teilnehmern der Unterhaltungskultur, sie seien ästhetisch stumpfe Burschen, nur fähig, soziale Spielmarken auszutauschen, bzw. hält das, was die Unterhaltung vermittelt, für irrelevant.

Erst wenn Unterhaltung als etwas Eigenes, wiewohl ästhetisch Begriffenes aufgefaßt wird, wird sie vom Odium, mangelhaft zu sein, befreit und braucht nicht mehr mit Kunst in eins gesetzt zu werden. Was ist dies aber für eine Ästhetik, die solche ästhetische Eigenheit von Unterhaltung begründet und sie doch von der Kunst unterscheidet, was sind ihre Bedingungen, und wie läßt sie sich beschreiben? Die Brauchbarkeit eines Begriffs der Unterhaltung wird sich erweisen, indem er offen für die Geschichtlichkeit der Unterhaltung ist, auf die "richtigen" Fragen für die Interpretation der Unterhaltungsobjekte hinführt[17] und erklärt, worin das Vergnügen an der Unterhaltung allgemein besteht, sowie indem er zu bestimmen hilft, welchen Platz die Unterhaltungssituationen in unserer Kultur haben.

Unterhaltung läßt sich dabei nicht einschränken auf den Sonderfall der Medienunterhaltung, schon gar nicht auf Fernsehunterhaltung, bei aller Bedeutung, die das Medium heute hat. Deshalb wird nicht vom Kommunikationsprozeß Unterhaltung gesprochen, sondern von der *Teilhabe*[18] an kulturellen Situationen durch Unterhaltung.

Ästhetische Zweideutigkeit der Unterhaltung

Im Zirkus - einem der ältesten Zweige der Unterhaltung - reproduziert der Artist eine Nummer. Das Artistische hat wenig oder keinen Ereignis-Charakter. Es ist nahezu beliebig wiederholbar. Für den Zuschauer jedoch scheint es ein Ereignis zu sein.[19] Der Artist unterstützt durch die Dramaturgie seines

---

17 Unterhaltungsobjekte zu analysieren fällt vielfach schwerer als z.B. die Interpretation eines Gedichts der E-Kultur. Zu lyrischen Gedichten fallen die richtigen Fragen leicht, da es trotz aller Schwierigkeiten am Rande einen Konsens darüber gibt, was Literatur ist und was nicht, welche Fragen zu stellen sind und welche nicht.

18 "Verstehen" begriffen als Übereinstimmung von Bezugsfeldern (nach Anderegg 1973) verlangt größere Anstrengung vom Rezipienten als die Unterhaltungssituation verträgt. Der Begriff "Teilhabe" scheint brauchbarer zu sein, da "Teilhabe" - wiewohl auch sie nicht jede Art des Umgangs mit einem Rezipiat erlaubt - nicht auf die Ganzheit des vom 'Sender' bzw. vom Text gemeinten Bezugsfelds bezogen ist. Um Mißverständnissen vorzubeugen: Damit ist nicht, sozusagen durch die Hintertür, wieder der Gegensatz von Kunst als geformter Ganzheit und Unterhaltung als einem weniger strukturierten Artefakt eingeführt.

19 Dies gilt prinzipiell auch für das vor dem Fernsehschirm wahrgenommene Kunststück, zumal bei einer Live-Übertragung. Unter dem Zeltdach zu sitzen, unterstützt allerdings

Auftritts diese Rezeption. Er läßt z.B. einen ersten, relativ leichten Versuch mißlingen und gibt damit vor: "Ich realisiere ein Ereignis." Der Zuschauer folgt ihm darin willig und sagt für sich: "Ich will dir glauben, weil ich etwas erleben will" (was ja einen Ereignis-Charakter voraussetzt). Der Zuschauer verzichtet darauf, den Nummerncharakter zu reflektieren, um sich nicht seiner Illusion berauben zu lassen, und erhält dafür als Belohnung das Zirkus-Erlebnis. Erst diese beiderseitige Verabredung konstituiert die Unterhaltung. Sie ist nicht als - eingewilligter - Betrug, sondern als verabredetes Spiel zu werten. Wäre im Moment der Darbietung bewußt, daß der Artist bloß eine Nummer reproduziert, würde der Nummer jeder Ereignis-Charakter genommen. Dann wäre klar, daß sie immer und automatisch gelingt, und dann wäre der Unterhaltungswert vorbei. Erst an die Möglichkeit des Mißlingens zu glauben begründet die Unterhaltung. Andererseits gilt: Müßten wir vermuten, daß das Kunststück nicht gelingt, unterhielten wir uns auch nicht. Wir ärgerten uns über die Unprofessionalität des Artisten oder litten mit ihm mit.

Damit die beiderseitige Verabredung zustande kommt, bedarf es guten Willens auf Seiten des Zuschauers und Könnens auf der des Artisten, einer entsprechenden Inszenierung der Nummer und eines gewissen ästhetischen Gehalts der Darbietung. Die Inszenierung, das Zeremoniell der Nummer verleiht ihr Bedeutung, macht sie wichtig, erleichtert es dem Zuschauer, sie für bedeutend zu halten, ohne daß das, was in ihr formuliert wird, wirklich bedeutend wäre.[20] Wäre der ästhetische oder informative Gehalt bedeutend, müßte die Darbietung mit Ernst und Respekt aufgenommen und als Kunst oder - im weitesten Sinn - als Politik gelten, auch dann, wenn sie uns heiter macht, uns mit Witz und Charme betört. Die artistische Mitteilung ist jedoch nicht gleich Null. Unterhaltung ist nicht Zerstreuung, die nichts sagt. Jede artistische Erfindung erweitert das körperliche Sein des Menschen bzw. das, was wir bis dahin dafür gehalten haben. Etwas, was vorher schlicht für unmenschlich gehalten wurde - eine bestimmte Bewegung zum Beispiel -, wird auf einmal als menschlich ausgewiesen. So sehr also das Zelebrieren, das Wichtigmachen der artistischen Leistung ein Grundprinzip der Show, der Unterhaltung ist, so wenig würde es Unterhaltung in Gang setzen, hätte die Show nicht auch einen Mitteilungskern.

Nach dem Parterre-Akrobaten kommt im Zirkus der Zauberer. Auch er baut seine Nummer entlang einer hauchdünnen Linie auf, die weder unter- noch überschritten werden darf, soll die Unterhaltung gelingen. Müßten die

---

die Rezeption der Nummern als Ereignis, wie generell der Geschehensort konstitutiv für die Rezeptionsvorgabe des Unterhaltungsprozesses ist.

20 Worin liegt der Unterschied, ob ich mit zwölf oder mit dreizehn Ringen jongliere? Ästhetisch ist er belanglos, artistisch aber liegen Welten zwischen dem zwölften und dem dreizehnten Ring.

Zuschauer wirklich anerkennen, der Zauberer könne zaubern, wäre die Unterhaltung vorbei. Panisches Entsetzen überkäme die Zuschauer. Durchschaut der Zuschauer aber den Trick, dann ist es mit der Unterhaltung auch vorbei. Unterhaltung verlangt, daß alles Dargebotene ganz echt und zugleich unecht ist. In dem Moment, in dem der Zuschauer sich für eine der beiden Möglichkeiten entscheiden muß, kippt die Unterhaltung entweder in Zerstreuung, oder sie schlägt in Ernst um. Unterhaltung will (fast) ernstgenommen und (fast) bedeutungslos zugleich sein. Sie ist - wie Tieck das Werk des Unterhaltungsschriftstellers Friedrich Laun beschrieb - "halb ernst und halb launig" zugleich: "Unterhaltung ist immer beides und immer beides halb, hierin liegt ihre geringe Wirkung, aber auch ihre Faszination begründet" (Hügel 1987, 107). Dieses Verharren der Unterhaltung in der Schwebe von Ernst und Unernst möchte ich als *Zweideutigkeit* fassen.[21] *Ästhetisch* wird diese Zweideutigkeit genannt, weil es bei Unterhaltung nicht nur auf sinnliche Wahrnehmung ankommt, sondern weil die Wahrnehmung durch Formensprache strukturiert ist. Der Unterhaltungswert eines Fußballspiels z.B. hängt von der Qualität des Spiels ab, für die die Zuschauer Blick und Maß haben. Der Zuschauer unterhält sich, solange und weil er als Kenner das Gebotene einzuschätzen vermag. Zuschauen bei einem Ereignis, von dem man nichts versteht, bringt keine Unterhaltung - so spektakulär oder sonstwie angenehm das Vorgeführte ist. Kennerschaft, auf welchem Level auch immer, ist daher subjektive Voraussetzung für die Unterhaltung wie ein Mitteilungskern auf der Seite des Objekts.

Die ästhetische Zweideutigkeit ist von Fall zu Fall verschieden realisiert. Sie äußert sich im Wahrnehmungsverhalten der Rezipienten[22] wie im Hiat zwischen Zeremonie und Anlaß. Es gibt nicht das eine Stilmittel, das im Verbund mit einer einzigen Rezeptionsvorgabe die Unterhaltungssituation konstituiert.

---

21 Die Praktiker der Unterhaltung verkürzen die Zweideutigkeit zur "Melange" und meinen: "Wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen." Unterhaltung formuliert aber nicht eskapistisch aus dem Geist einer "Traumfabrik" (Schenk 1988, 56), noch manipuliert sie durch Wirklichkeitsersatz, wie ihre Kritiker meinen: "Substitution ist der wahre, der entlarvende Begriff für Unterhaltung" (Faulstich 1982, 159). Sie schafft aber auch nicht blank "Inseln der Phantasie - Zuflucht für die Menschen - [...] und bestätigt ihm [dem Menschen; H.-O.H.] gleichzeitig sein Anderssein gegenüber den Mitmenschen, hilft ihm also bei der Selbstfindung" (Hoff 1981, 8), wie ihre Verteidiger meinen. Vielmehr ist Unterhaltung stets zweideutig, bietet immer beide Varianten.

22 So ist etwa die atemlose Stille beim Zirkus nur scheinbar Ausdruck der Konzentration der Zuschauerschaft. Diese Stille ist eher Bestandteil der gemeinsamen Verabredung als ein Ausdruck völligen Gefangenseins. Daher wird sie auch durch ein Aufmerksamkeitszeichen, damit die Verabredung eingehalten wird, einen Trommelwirbel eingeleitet. Mein Nachbar aber kaut, gebannt und nicht gebannt zugleich, ungerührt seinen Kaugummi weiter.

In irgendeiner Form ist ästhetische Zweideutigkeit jedoch in jeder Unterhaltungssituation nachzuweisen.

Da Unterhaltung ästhetisch zweideutig ist, sind Kunst und Unterhaltung nicht in jeder Hinsicht Gegensätze. Was Günther Anders über die Medien-Phantome gesagt hat, läßt sich, ohne dabei seine kulturkritischen Folgerungen zu übernehmen, auf die Unterhaltung übertragen.

> Sie [also die Unterhaltung; H.-O.H.] unzweideutig zu beschreiben, ist [...] schwierig, weil zweideutige Attitüden zu produzieren, geradezu [...] positive Absicht [...] ist: was hergestellt werden soll, ist *unernster Ernst oder ernster Unernst*, d.h ein Oszillations- und Schwebezustand, in dem die Unterscheidung zwischen Ernst und Unernst nicht mehr gilt. (Anders 1980, 142f; Hervorhebung im Original)

So setzt auch Kunst Verabredungen für die Rezeption in Gang, ohne deren Einhaltung der Kunstprozeß nicht funktioniert. Die Kunst verlangt aber, daß diese Verabredungen unbedingt eingehalten werden. Die Unterhaltung trifft die ihrigen hingegen immer augenzwinkernd. Im Kern arbeiten Kunst und Unterhaltung mit zwei verschiedenen ästhetischen Rezeptionskonzepten auch dann, wenn Künstler, Interpreten und Kritikern fern idealistischer Vorstellungen sich nicht mehr als "Gottsucherbande" (Bazon Brock) gerieren. Während Kunst nicht nur alltäglichem Verständnis nach unbedingte Teilnahme, Konzentration verlangt, macht die Unterhaltung es dem Rezipienten leicht. Er braucht sich nicht zu konzentrieren, es ist ihm überlassen, diesen oder jenen Aspekt der Darbietung herauszugreifen, ohne daß er Einreden der Kritik ("Du hast das Stück gar nicht richtig verstanden!") noch des Kunstwerks ("Bemerkst du nicht, daß in mir viel mehr steckt?") befürchten muß. In Frage gestellt wird durch ein bestimmtes Rezeptionsverhalten der Unterhaltungswert nie. Was auch immer wir unterhaltend von der Unterhaltung wahrnehmen, wir brauchen uns nie schlecht zu fühlen, daß wir ihr nicht gerecht würden. Bei der Kunst hingegen setzt sich das Kunstwerk wegen seiner "objektiven" Rezeptionsvorgaben durch und meldet hörbar an, wenn wir uns nicht genug Mühe geben.

Das Leichte und das Schwere: Erfahrungen auf Vorrat

Der theoretische Wert der verschiedenen Rezeptionskonzepte von Kunst und Unterhaltung ist bisher unterschätzt worden. Das elektische Rezeptionskonzept stiftet die ästhetische Zweideutigkeit und begründet damit die Unterhaltung. Weder ist Unterhaltung Zerstreuung, deren Artefakte uns nur über tote Zeit hinweghelfen, noch ist sie Kunst, die uns zwar alles mögliche, das aber immer unbedingt, gibt. Unterhaltung sagt sozusagen: "Ich wasch dir den Pelz und mach dich nicht naß", während die Kunst eher dem Wahlspruch folgt: "Gelobt ist, was reinigt", und die Zerstreuung sagt: "Naß werden willst du auf

keinen Fall, also kommst du vom Regen in die Traufe." Die Leichtigkeit der Unterhaltung, das ist ihre leichte Zugänglichkeit, ist Folge wie Ursache ihrer ästhetischen Zweideutigkeit, nicht billiger Kniff ihrer Verkäufer. Während Kunstrezeption ihrem Anspruch nach Unbedingtheit fordert, keine Beliebigkeit in der Wahrnehmung und im Interesse erlaubt und daher den Rezipienten Anstrengung abverlangt, ja ihnen opponiert, erlaubt die Unterhaltungsrezeption (fast) jedes Maß an Konzentration und Interesse. Nicht "richtiges" Verstehen, sondern Teilhabe ist wichtig, wenn wir uns unterhalten wollen. Der sich Unterhaltende hat (An-)Teil am Unterhaltungsgegenstand. Er fügt nicht nur etwas aus seiner gegenwärtigen Situation hinzu - wie es Rolf Dieter Brinkmann den Lesern von Gedichten empfiehlt -, sondern greift etwas heraus. Allerdings setzt auch Teilhabe Akzeptieren und Einhalten der Verabredungen voraus, erlaubt dem Rezipienten nicht jedes Verhalten.

Im Kunstgenuß erfährt der Rezipient etwas Unbekanntes, ja etwas Fremdes[23], und er entdeckt - das sind die großen Momente des Theaters - dies als etwas Eigenes (etwas völlig Fremdes kann man ja nicht wahrnehmen). Der Schrekken, die jähe Einsicht, die sich im Zuschauerraum breitmacht (etwa bei der Gladbeck-Szene in "Roberto Zucco"), die Erkenntnis, das bist ja du - das geht der Unterhaltung ab, besser: gehört nicht zu ihr. In der U-Kultur, die leicht zu rezipieren ist, erfährt der Rezipient etwas, was ihm schon halb bewußt ist, oder in einer billigeren Variante: etwas, dessen Vergewisserung er noch einmal zu erleben wünscht.[24] Daher ist der Erfahrung, die in der Unterhaltung zu machen ist, immer ein Moment von Bestätigung beigegeben. "Stimmt doch, oder?"[25], das ist der Kommentargestus zur Unterhaltung. Solche Bestätigung ist aber nicht zu diffamieren und als Nichterfahrung auszugeben, wie es vielfach in der Kulturkritik geschieht.[26] Auch bestätigte Erfahrung ist echte Erfah-

---

23 Das Fremde, das wir wahrnehmen, das wir also noch nicht sind oder von dem wir noch nichts wissen, ist entweder das Verdrängte oder das Erhabene. Das Verdrängte erscheint nur fremd und ist doch das Eigene, das Erhabene ist das Fremde, dessen Anwesenheit wir immer schon ahnen. Daher rührt denn auch das Skandalöse, leicht Verletzende oder das Erhebende, das das Kunsterlebnis oft hat.

24 Hieraus resultiert wohl die Unterhaltung der Familienserie.

25 Die Rückversicherung "Oder-Frage" ist dabei zugleich Rückfrage, verweist auf das Fragliche, das jedem Bestätigen innewohnt, da mit dem Bestätigen überhaupt erst ein Zweifel geweckt wird: das wirklich Sichere braucht nicht bestätigt zu werden und wird nicht bestätigt.

26 Bei Faulstich liest sich das u.a. so: "Fernsehen ist Regression, ist Infantiles, ohne dessen revolutionäre Geste. [...] Das Fernsehen ist das Optimum an Massenmasturbations-Maschinerie, die der Mensch bis dato erfunden und in Szene gesetzt hat [...]. Das Fernsehen vermittelt heute dominant als Serie Sekundärerfahrungen [...]" (1982, 192f). Da nach Faulstich Fernsehen ganz und gar Unterhaltung ist, sind diese kraftgenialischen Formulierungen auch auf Unterhaltung anzuwenden. Von "verabredeter Folgen-

rung: etwas bis jetzt Flüssiges, ein flüchtiger Eindruck, ein Vorurteil verfestigt sich, macht uns fähig, die Welt anders, wenn auch nicht auf andere Weise zu begreifen. Die leicht zu rezipierende Unterhaltung hebt auch da, wo sie ihren Unterhaltungswert aus ihrer Überlegenheit gegenüber dem Rezipienten schöpft, diese zugleich wieder auf. Sie baut z.B. einerseits den Star (fast) zum Übermenschen auf, andererseits muß der Star sich ganz alltäglich-menschlich geben. Nichts nehmen wir einem Star übler, als wenn er unsere Bewunderung ausnutzt, um arrogant sich für etwas Besseres auszugeben. Wo die Kunst uns zu unserem Selbst hinführt, uns sagt, wer wir heute/jetzt sind, rezipieren wir, wenn wir unterhaltend unser Ich zur Disposition stellen, Vorbilder - besser: Idole. Das Idol überblendet das Ich des Rezipienten eher, als daß es ihm mitteilt: "So bist du, sieh dich an." Es konfrontiert ihn mit unbrauchbaren Lösungen für nicht vorhandene Situationen. Es bietet Antworten auf etwas, was gar nicht gefragt ist. Heldenhaft, wahrhaftig oder traumhaft schön zu sein, all das sind ja nicht die Probleme unseres Ichs.

Machen wir so in der Unterhaltung, besser beim Unterhalten, Erfahrungen auf Vorrat[27], so werden wir, weil wir diese weder aktuell pragmatisch nutzen (umsetzen) noch sofort intellektuell oder psychisch Konsequenzen aus dem Erfahrenen ziehen, von der Unterhaltung nicht bedrängt. Daher unterhalten wir uns auch so leicht und gut durch die Werbung, die uns etwas anbietet, uns zum Kauf, zu einer Handlung auffordert, uns jedoch nicht bedrängt, das Angebot wahrzunehmen. Zugleich aber sind wir nicht teilnahmslos, wenn wir uns unterhalten. Wir verschwenden nicht einfach Zeit und Aufmerksamkeit, wie die kulturkritische Rede von der *time killing industry* es behauptet, sondern nehmen eine Haltung ein, die zwischen umfassender Konzentration und völliger Teilnahmslosigkeit liegt. Wir sind, während wir uns unterhalten, mit Geist, Seele und Leib anwesend, setzen uns nur nicht dem Druck aus, auf das Erlebte sofort psychisch, seelisch oder handelnd reagieren zu müssen. Unterhaltend behalten wir, die Rezipienten, den Umfang unserer Reaktion in der Hand. Weder werden wir gebannt von großer Mimen großer Kunst noch, wie von einem politischen Redner, ernstlich gefangengenommen, zu einer Reaktion, ja zu Handlungen gedrängt; noch läßt uns das, was wir unterhaltend erleben, völ-

---

losigkeit" zwischen Rezipienten und Sender bei der Unterhaltung spricht Müller-Sachse (1981, 23), von "folgenloser Unterhaltung" Anderegg (1976, 83).

27 Vgl. Fluck, der im Anschluß an Adornos auf populäre Fiktion bezogene Formulierung feststellt: "Der emotionale Kern der Fiktion ist die probeweise temporäre Entfaltung einer Verhaltensversuchung" (1979, 100). Ähnlich bezieht Oehler eine Formulierung von Mühlberg/Pracht zur Kunstaneignung auf den Unterhaltungsprozeß: "Gerade die emotional evozierte - probeweise - Übernahme von Verhaltensweisen - man begibt sich ja in den Bann eines Kunstwerkes freiwillig, die Wirkung hält nur so lange an, solange man sich an die vom Kunstwerk vorgegebenen Spielregeln hält usw. -, dürfte das wesentlichste Kunstvergnügen bereiten, eben unterhaltsam sein" (1982, 7).

lig kalt. Wir überbrücken am Flipper keine Wartezeit, verbrauchen nicht Zeit, sondern spielen mit der Maschine um die Zeit, führen mit ihr einen Dialog, auch wenn das Ergebnis dieses Dialogs uns kaltläßt. Allzu große Anteilnahme trübt hingegen den Unterhaltungswert auch in Situationen, die - gängigen Vorurteilen nach - per se unterhaltend gemeint sind. Bei einem Fußball-Länderspiel, bei dem es um alles geht, nehmen wir z.B. den Unterhaltungswert des Spiels gar nicht mehr wahr, da es uns nur auf das Ergebnis ankommt. Ob ich als Spieler oder als Zuschauer - beim Flippern oder beim Betrachten eines Fußballspiels - mich unterhalte, ob die Unterhaltung im Kognitiven oder im Emotionalen ansetzt, ob sie mit Wissensvermittlung oder mit "Entsetzen" unterhält, immer vermeidet die Unterhaltung Eindeutigkeit bei der Bewertung, Zuordnung, Einschätzung und verlangt vielmehr nach Darbietungsweisen, die einerseits die Intensität der Rezeption aufrechterhalten und sie andererseits aufheben.[28]

Genre-Bezug der Unterhaltung

Hält Kunst uns auf Distanz, um Würde und Gewicht zu bewahren, baut Unterhaltung Distanzierung[29] ein, um nicht als zu schwer, zu bedrängend zu erscheinen. Ästhetische Distanz zielt im Kunsterlebnis auf den Aufbau einer Barriere, auf die Konstruktion von Schocks, indem im Rezeptionsvorgang das Rezipiat sich als Einzelnes, als Besonderes vorstellt. Demgegenüber resultiert die ästhetische Distanz in der Unterhaltung vorwiegend aus dem Genre-Charakter. Unterhaltung neigt zum Seriellen, weil dadurch Aufmerksamkeit aufgebaut wie im gleichen Moment abgebaut werden kann. Indem wir beim Rezipieren die einzelne Folge immer auch als Variation des Genres begreifen, entlasten wir uns von allzu großer Aufmerksamkeit und bleiben doch engagiert.

---

28 Die Differenz zwischen dem dargelegten und dem aufgehobenen Sachverhalt ist dabei ein Muß für den Unterhaltungswert. So bestimmen beim Katastrophenfilm nicht das Ausmaß des dargestellten Schreckens, sondern die Quantität der wieder aufgehobenen Angst die Höhe des Unterhaltungswerts. Die Unterhaltung eines Katastrophenfilms gewährt daher genausowenig Angstbewältigung wie das Zuschauen eines *hardcore*-Pornos sexuell befriedigt. Psychologische Kategorien taugen daher nicht für die Beschreibung solcher Filme. Ähnlich unangebracht ist die Entrüstung der Kritik über die nicht vorhandene Lustbefriedigung des Pornofilms. Filme dienen der Unterhaltung, nicht der Befriedigung (in keinem Fall).

29 In der Gleichsetzung von Unterhaltung mit Augen-Ereignis - italienisch *spectacolo* - ist die Distanzierung der Unterhaltung sprachlich festgehalten. Der Augensinn ist neben dem Gehör derjenige Sinn, der uns am mittelbarsten an etwas teilnehmen läßt. Geschmack, Geruch, der Tastsinn bringen mehr "Nähe" mit sich.

Nehmen wir Anteil, ohne Konsequenzen zu ziehen[30], und beschreiten den mittleren, den Königsweg der Unterhaltung.[31]

Die Unterhaltung will, darf und kann den Rezipienten nicht völlig in ihren Bann nehmen. Das ästhetische Erlebnis bleibt bei ihr in der Schwebe zwischen Offenbarung und Leere. Die Genrehaftigkeit der Unterhaltung ist daher weniger ökonomisch, sondern ästhetisch begründet. Durch sie wird am leichtesten diese schwebende Rezeptionshaltung aufgebaut. Indem wir unterhaltend uns auf das Genrespezifische beziehen, distanzieren wir uns immer schon von dem, was uns vorgeführt wird. Während die Kunst sich uns als Unikat präsentiert, das gerade wegen seiner Einmaligkeit uns etwas zu sagen weiß - auch wenn es einem Gattungsprinzip folgt -, fordert uns die Unterhaltung auf, das Rezipiat als Genre-Erzeugnis wahrzunehmen. Gewiß nehmen wir auch die jeweiligen Besonderheiten wahr, aber immer auf der Folie des Genrespezifischen. Nicht auf Sinnstiftung lenkt der Unterhaltende seinen Blick, sondern auf die Bauweise eines Serienprodukts. Dabei hat der vergleichende Blick auf das Muster bzw. auf das vom Rezipienten realisierte gattungsprägende Modell, der die Unterhaltung konstituiert, ein endliches Ziel. Während der hermeneutische Verständnisprozeß beim Kunstwerk unabschließbar ist, gibt es in der Unterhaltung, dieser Gebrauchskunst des 19. und 20. Jahrhunderts, wenn nicht auf alle, so doch auf viele ästhetische Fragen eine endgültige Antwort. Am einfachsten sind solche Antworten auf den Unterhaltungsfeldern, deren Ästhetik dominant durch Technik bestimmt ist. Der prognostische Kommentar von Günter Bosch bei einem Spiel von Boris Becker, der die Erklärbarkeit des Tennis-Spiels zur Voraussetzung hat, vermindert seinen Reiz jedoch nicht, sondern erhöht ihn und zeigt dadurch die Unterhaltungsbezogenheit des Sports.[32]

Eingeschränkte Hermeneutik

Für den sich Unterhaltenden ist ästhetische Erfahrung/Aktivität bei beliebiger Verstehensanstrengung möglich, ohne daß ein Verstehensdefizit bemerkbar bleibt. Läßt die Rezeption von Kunst auch und gerade nach größter Verstehensanstrengung Zweifel zurück, ja ist sie geradezu darauf angelegt, Zweifel gegenüber dem eigenen Verständnis zu wecken, befriedigt Unterhaltung, weil sie abschließend verstanden, beurteilt und eingeschätzt werden kann. Wenn

---

30 Auf den "Doppelcharakter des Zuschauers: Teilhabe und Distanz" weisen Neumann/Charlton (1988, 11, 27 u.ö.) mit Bezug auf Rapp (1973) hin.

31 Unterhaltung ist also genauso wenig passiv wie die Kunstrezeption aktiv ist.

32 Sinnlos wäre die Prognose bei einem Nachrichten- oder Dokumentarfilm. Würde ein Reporter uns die Reaktionen der Gefilmten prognostizieren, etwa bei Schiffbrüchigen, wären wir (zu Recht) empört.

mit ihr - wie z.B. im TATORT-Krimi häufig intendiert - "Welt" problematisiert wird, wird die genrehafte und damit die unterhaltende Rezeptionsweise (u.U. dauerhaft) verlassen (mit der Folge entsprechender Reaktionen der empörten Zuschauer); solches verhindert die Unterhaltung, indem sie die Welterfahrung als Erfahrung auf Vorrat in die Unterhaltung integrierbar macht, genauer: einkapselt. Unterhaltung ist so gesehen wirklich "nur ein Spiel", wie umgekehrt Spiele deshalb so unterhaltend sind, weil sie in ihrer eigenen Welt, dem Spielfeld, spielen und keine Aussage über die Welt außerhalb des Spielfelds machen. Allerdings geht Unterhaltung, auch und gerade fiktionale, nicht im Begriff des Spiels auf. Zur fiktionalen Unterhaltung gehört auch die beständige Möglichkeit, "erfundene Wahrheit" vorzubringen. So bleibt z.B. die LINDENSTRASSE zwar einerseits beständig auf ihr Genre Familienserie wie auf sich selbst bezogen und provoziert damit vorgeformte Zuschauer-Reaktionen wie: "Das hätte ich von Mutter Beimer gedacht/nicht gedacht", die den Zuschauer befriedigen, weil er durch seine Anteilnahme sich erlebt; zugleich beruhigen solche Reaktionen den Zuschauer, weil er eben nur Anteilnahme aufzubringen hat. Andererseits wird gleichzeitig ein Weltentwurf formuliert. Nicht ohne Grund hat man Hans Werner Geissendörfer als größten Propagandisten von SPD-Politik bezeichnet. Aber, und dies ist entscheidend, wie auch immer das Artefakt LINDENSTRASSE konzipiert oder geformt sein mag, als Fernseh-Unterhaltung bringt sie beständig beide Verstehensformen dem Zuschauer nahe. Der Zuschauer vermag fortwährend auszuwählen zwischen einer bloß vergleichenden, genrehaften Rezeption und einer die Ganzheit der Fiktion bewahrenden. Unterhaltung, als Artefakt wie als Rezeptionsweise genommen, ist durch ein beständiges Oszillieren bestimmt. Sie bleibt auf "Welt" wie - einschränkend - auf ihr Genre bezogen und erlaubt es daher, daß sich der unterhaltende Zuschauer etwas sagen läßt, ohne es ernstnehmen zu müssen.[33] Unterhaltung formuliert - so läßt sich vielleicht pointiert sagen - Sinn, dessen Bedeutung fraglich bleibt, während im Kunsterlebnis etwas fraglos Bedeutendes rezipiert wird, dessen Sinn fragwürdig bleibt. Der Bezug auf das Genre erlaubt ästhetische Wahrnehmung, ohne die Unterhaltung unter den Kunstanspruch zu stellen, und konstituiert ihre ästhetische Zweideutigkeit stiftenden Rezeptionsvorgaben.

---

33 Ich beurteile daher skeptischer als Hickethier (1988, 13) die Möglichkeit einer Unterhaltung, die ihren "Reiz gerade im Durchbrechen von Regeln und Ritualen, von Konventionen und Rollenzuweisungen" bezieht. Es sollte zu denken geben, daß solche Unterhaltung sich eben nicht durchgesetzt hat. (Oder sind der Markt doch böse und die Fernsehzuschauer verdummt?) Auch ich kann mir andere Unterhaltung als die von Hickethier an dieser Stelle genannten Beispiele vorstellen. Aber obwohl ich ein Faible für "ein befreiendes, ein anarchisches Moment von Unterhaltung" (ibid.) habe, gebe ich zu bedenken, ob damit nicht schon die Grenze zur Kunst überschritten wird.

Leben live: Zweideutigkeit von Verabredung und Entscheidung

Dieses Oszillieren zwischen Genre- und Weltbezug, zwischen Sinn und Bedeutung findet sich nicht nur in fiktionalen Unterhaltungsformen. Auch die Live-Unterhaltung, die wirklich und gerade stattfindende Ereignisse vermittelt, ist in diesem Sinn zweideutig. Begründet sich der Unterhaltungswert bei Game- oder Talk-Shows aus der Teilhabe an den vor unseren Augen sich abspielenden Lebensentscheidungen, so stellt die Live-Unterhaltung deren Bedeutung zugleich wieder in Frage. Indem Zuschauer wie Saalkandidaten auf eine bestimmte Spielart oder ein bestimmtes Frageraster eingeübt werden, wird das Mitteilungspotential, das die Spiele oder das Quiz enthalten, reduziert.[34] In der Frage sind im Kern die Antworten dann schon enthalten. Reflexionen auf den Sinn des Spiels gibt es nicht. Aus Rezeptionsvorgaben werden so im Extremfall dramaturgische Abläufe, was viele Quiz-Sendungen dadurch nutzen, daß sie dem Kandidaten die Chance geben, noch während der Fragestellung sich schon für eine Antwort zu melden. Bei RISKANT (Tele 5) läßt sich beobachten, wie selten Kandidaten in vorauseilender Erahnung der Fragerichtung sich irren und prompt auf die Frage: "Welcher Rock-Musiker wurde 1940 in Liver..." - zack - die richtige Antwort geben: John Lennon, obwohl es zumindest auch Ringo Starr hätte sein können. Statt auf Formulierung von Wahrheit setzt das Quiz eher auf Richtigkeit und produziert damit Entscheidungssituationen, in denen nicht zuviel zur Entscheidung ansteht.

Das kritische Maß für das weder Zuviel noch Zuwenig an Entscheidung ist gewiß individuell und historisch variabel.[35] In seiner simpelsten Form zeigt sich dies an der inflationären Tendenz der Quizpreisgelder. Daß es eine kritische Grenze gibt, läßt sich aber immer wieder beobachten. Unvergessen bleiben so einerseits Dietmar Schönherrs "Rettungsspiel" mit dem untergetauchten Auto in WÜNSCH DIR WAS, das noch heute unter Quizmastern als abschreckendes Beispiel gilt[36], und andererseits Frank Elsners NASE VORN-Quiz. Aus dem unterhaltenden Wettspiel bei Schönherr war - auch wenn zu keiner Zeit wirklich Gefahr für die Kandidaten bestand - für die Zuschauer Ernst geworden und damit die Unterhaltung vorbei, während Elsner Unterhaltung blank mit dem Herstellen von Einverständnis verwechselte, in seiner Show zuwenig

---

34 WETTEN, DASS...? umspielt die Dialektik von Professionalismus und Amateurhaftigkeit. Die Laien, die in einem - absonderlichen - Gebiet Profis sind, stellen dadurch spielend einen gesellschaftlichen Wert, den des *professionals*, in Frage. Daß teilweise die Wetten von Halb-Profis stammen, die mit der gleichen Nummer durch die TV-Anstalten von ganz Europa reisen, bestätigt dies, widerlegt es nicht.

35 Grenzfälle, die für meinen Geschmack nicht mehr zur Unterhaltung gehören, sind etwa der Film RUNNING MAN (Carol Reed, GB 1962) oder AKTENZEICHEN XY UNGELÖST-Zimmermann oder DAS MILLIONENSPIEL (Wolfgang Menge, ARD 1970).

36 Mitteilung von Wim Thoelke.

Entscheidung und damit zuwenig "Leben live" bot. Schönherr überschritt die Grenze, Elsner unterschritt sie.

Genauso wie in der Game-Show läßt sich die kritische Größe des Entscheidungspotentials auch in der Talk-Show beobachten: Wird nur Blabla geredet, kippt die Talk-Show aus der Sphäre der Unterhaltung in die der Zerstreuung, wird das Talken zur öffentlichen "Hinrichtung" des Sprechpartners benutzt, schlägt sie in "Ernst" um. Die inszenierte Entscheidungssituation der Live-Unterhaltung ist also nicht scheinhaft, sondern zweideutig. Unterhaltend bleibt der Zuschauer stets im unklaren, ob das, was er wahrnimmt, als ernst oder als bedeutungslos anzusehen ist.

Die Kunst der Unterhaltung besteht also nicht darin, sich in Feldern mittelschwerer Inhalte/Themen festzusetzen. Es gibt keine solchen per se unterhaltenden Objekte: Unterhaltung hat keinen materialen Charakter. Die Kunst der Unterhaltung besteht vielmehr darin, ein beständiges Schwanken, ja ein fortwährendes Sowohl-als-auch von Ernst wie Null-Bedeutung zu inszenieren. Dabei kommt bei der Live-Unterhaltung in den Medien noch hinzu, daß diese von sich aus immer inszeniert ist. Unterhalten wir uns in einem Straßencafé durch das Beobachten der Passanten, müssen wir allein für die passende Einstellung sorgen. Diese schwankt zwischen der eines Reiseschriftstellers, der Charakter- und Milieu-Studien macht, und einem bloß zerstreuten Blinzeln, das keinerlei Deutung aus dem Beobachteten sich erlaubt. Demgegenüber legt bei der Rezeption einer Live-Show der inszenatorische Apparat die zweideutige Rezeption von selbst nahe. Da der Zuschauer einer Live-Show sich nie sicher ist, was verabredet und was nicht verabredet ist, fehlt ihm die Möglichkeit, das Vorgeführte als "Leben" oder als bloß inszenierte Pointe zu werten. Die Live-Show läßt uns stets im unklaren darüber, was und wieviel an den vorgespielten Entscheidungen verabredet ist. In dem Moment, in dem wir wissen, daß bei HERZBLATT die Kandidaten die Fragen zwei Stunden vor der Sendung bekommen, ihre Schlagfertigkeit also nicht "live" ist, verliert die Sendung an Unterhaltungswert; wüßten wir auch, die Antworten sind den Fragestellern schon bekannt, würde also die Wahl des Paares nicht vor unseren Augen vollzogen, tendierte der Unterhaltungswert nach Null.

Die Zweideutigkeit der Live-Unterhaltung, ununterscheidbar inszenierte Pointe wie auch bedeutende Entscheidungssituation uns zu bieten, fällt beim Sport in eins. Daher ist er auch die Live-Unterhaltung schlechthin. Als Spiel, das nach festen Regeln oder Gewohnheiten sowie erwartbaren Techniken und Taktiken abläuft, sind alle Sportereignisse in hohem Maß verabredet, zugleich aber schaffen sie wegen der "glorreichen Ungewißheit" (Sepp Herberger) ihres Ausgangs ebenso direkt und beständig Entscheidungssituationen, deren Entscheidung der sich unterhaltende Zuschauer nicht ins "wirkliche Leben" hin-

übernimmt; je fanatischer der Zuschauer, desto eher liegt die Gefahr nahe, daß er die Unterhaltung zu ernst nimmt.

Phantom-Charakter der Medienunterhaltung

Ist die Zweideutigkeit von Verabredung und Entscheidung Teil der Dramaturgie jeder Live-Unterhaltung, so potenziert sich bei der im engeren Sinn medial vermittelten Unterhaltung - solche Medien zeichnen sich durch Reflexivität, Programmcharakter, Ubiquität und Versendung aus[37] - diese Zweideutigkeit. Der mediale "Phantom-Charakter" jedes Ereignisses bewirkt nämlich dann schon für sich eine "ontologische Zweideutigkeit" (Anders 1980, 131). Als Phantom und Matrize vernichtet das Medienereignis den Wirklichkeitscharakter des von ihm übermittelten Ereignisses, macht sie und den Zuschauer anwesend und abwesend zugleich. Und doch gilt: "Wahrgenommene Bilder sind zwar schlechter als wahrgenommene Realität, aber sie sind doch besser als nichts" (ibid., VIII). Ontologische Zweideutigkeit meint in den ersten Auflagen von Anders' Aufsatz "Die Welt als Phantom und Matrize" etwas sehr Eindeutiges, nämlich die völlige Entwirklichung und Enthumanisierung von Welt und Mensch. Anders zieht hierbei in vielfältiger Weise Beispiele aus der Unterhaltung, die er als "Zerstreuung" wertet, zum Beweis heran (vgl. Anders 1980, 13 u.ö.). Seine hier zitierte Teilrevision aus dem Vorwort zur 5. Auflage hätte es, wie ich meine, mit sich gebracht, die ontologische Zweideutigkeit in ihr Recht zu setzen und statt Zerstreuung als Fluchtpunkt der menschlichen Reaktion in der von Medien bestimmten Welt die Unterhaltung zu setzen. Der hier entwickelte Begriff der ästhetisch zweideutigen Unterhaltung mit ihrer oszillierenden Kraft, eine zwischen Teilhabe an Bedeutendem und Zerstreuung an Bedeutungslosem schwebende Rezeptionshaltung in Gang zu setzen, entspricht, so hoffe ich, dieser Korrektur und löst das Dilemma der Dichotomie von U- und E-Kultur auf.

Die Epoche der Unterhaltung

Als ästhetisch zweideutiger Vorgang verstanden, erhält Unterhaltung ein Daseinsrecht und wird zugleich von den Künsten unterscheidbar: Unterhaltung vermag danach, Erfahrungen - wenn auch auf Vorrat - zu vermitteln; gibt durch ihre Auswahl-Ästhetik dem Rezipienten das Anwendungsprivileg, ohne die Mitteilungskraft des Rezipiats zu vernichten; verlangt zwar keine Rezeptionshaltung, bei der der Zuschauer ein Bewußtsein von sich selbst zu entwik-

---

37 Theater, Kino, Leierkastenmann, das Buch sind in diesem Sinn keine; TV, Radio, Zeitung, Zeitschriften sind in diesem Sinn Medien.

keln hat; im Unterschied zu bloßer Zerstreuung - bei der er bewußtlos (vielleicht von einem Kanal zum anderen zappend) gar nicht mehr mitbekommt, was vor ihm sich abspielt - erlebt der Unterhaltende sich jedoch als anwesend; er braucht zwar kein Engagement aufzubringen, läßt aber die Möglichkeit zu, daß die Unterhaltung ihm etwas sagt.

Solche Unterhaltung gehört nicht schon immer zur menschlichen Kultur. Sicher haben Menschen sich zu jeder Zeit in irgendeiner Form Rekreation, Abwechslung, Vergnügen gewünscht und tun dies noch - aber es erscheint wenig sinnvoll, die historische Komponente dieses Wunsches zu unterschlagen. Jedenfalls läßt sich nicht von einem allgemeinen menschlichen Zug zur Unterhaltung sprechen, aus dem historisch-spezifische Erkenntnisse abzuleiten wären.[38] Eine Kulturgeschichte der Unterhaltung, die diesen Namen verdient, läßt sich vielmehr nur beschreiben, wenn verschiedene Formen des Unterhaltsamen unterschieden werden. Folgt man dem hier vorgeschlagenen Begriff von Unterhaltung, fallen alle Genres des Unterhaltsamen, die dominant zur Vergewisserung sozialer Identität genutzt werden oder deren Produzenten, wie die 'fahrenden Leute' im Mittelalter, sozial diskriminiert waren, aus der Geschichte der Unterhaltung heraus. Denn das Verständnis von Unterhaltung als ästhetisch zweideutigem Vorgang setzt ihre Emanzipation voraus. Zu den Voraussetzungen von Unterhaltung zählen daher neben der sozialen Gleichberechtigung der Unterhaltungskünstler[39] vor allem noch die Entstehung einer populären Kultur[40] - deren Teilnahme nicht mehr auf die Herstellung sozialer Identität ausgerichtet ist - und die Entwicklung von Medien, die Unterhaltung im Sinne von Günter Anders Welt als Phantom zur Erfahrung bringen. Daß die historische Epoche der Unterhaltung mit dem Aufkommen der Familienzeitschriften 1850 beginnt, dafür spricht, wie ich an anderer Stelle dargelegt habe (Hügel 1992), einiges. Wann die Epoche der Unterhaltung endet? - Wir werden es noch erleben.

---

38 So Bosshart 1979, 21 u.ö.; vgl. die Kritik an Bosshart durch Dehm 1984, 36ff.

39 Solange die Artisten zu den "unehrlichen Leuten" gehörten, war auch das, was sie feilboten, diskreditiert; vgl. Bose/Brinkmann 1987, 21.

40 Daß populärer Kultur immer ein kulturkämpferisches Moment innewohnt - wie es vor allem Fiske (1989) herausgearbeitet hat -, leuchtet mir nicht ein. Die einseitige Bestimmung der populären Kultur durch ihre soziale Funktion - s. auch Fluck (1987, 31-46) - geht schlecht mit der Nähe zur Unterhaltung zusammen, die die populäre Kultur hat. Ich vermag auch nicht einzusehen, warum die Mitglieder des Machtblocks nicht auch an populärer Kultur teilhaben sollen.

Literatur

Auer, Alfons (1980) Ist Unterhaltung vertane Zeit? Überlegungen zur Unterhaltung in den Massenmedien aus der Sicht einer theologischen Ethik. In: *Stimmen der Zeit*, 11, S. 735-749.

Albrecht, Richard (1983) Fernsehunterhaltung. Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland - Empirische und theoretische Aspekte. In: *Journal für Publizistik und Kommunikation*, 2/3, S. 61-76.

Anderegg, Johannes (1973) *Fiktion und Kommunikation*. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht.

--- (1976) Spiel und Abbild der Unterhaltungsliteratur. In: *Unterhaltungsliteratur. Zu ihrer Theorie und Verteidigung*. Hrsg. v. Jörg Hienger. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, S. 82-97.

Anders, Günther (1980) *Die Antiquiertheit des Menschen. Bd. 1: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. [5. Aufl.] München: Beck.

Bose, Günter / Brinkmann, Erich (1978) *Circus. Geschichte und Ästhetik einer niederen Kunst*. Berlin: Wagenbach.

Bosshart, Louis (1979) *Dynamik der Fernsehunterhaltung. Eine kommunikationswissenschaftliche Analyse und Synthese*. Freiburg/Schweiz: Universitätsverlag.

Bosshart, Louis (1984) Fernsehunterhaltung aus der Sicht von Kommunikatoren. In: *Media Perspektiven*, 8, S. 644-649.

Bürger, Christa (1982) Einleitung. Die Dichotomie von hoher und niederer Literatur. Eine Problemskizze. In: *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*. Hrsg. v. Christa Bürger & Peter Bürger. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 9-61.

Buselmeier, Michael (1974) Massenunterhaltung im Rahmen von Arbeit und Freizeit. In: *Das glückliche Bewußtsein*. Hrsg. v. M. B. Darmstadt: Luchterhand, S. 168-216.

Dehm, Ursula (1984) *Fernsehunterhaltung. Zeitvertreib, Flucht oder Zwang? Eine sozialpsychologische Studie zum Fernseherleben*. Mainz: v. Hase & Koehler.

Dröge, Franz (1979) Vom Primat der Bedürfnisse im menschlichen Handeln. Vorstudien zu einem Grundbegriff der Kommunikationstheorie. In: *Unterhaltungsmedium Fernsehen*. Hrsg. v. Peter v. Rüden. München: Fink, S. 115-142.

Ernst, Wolfgang (1971) Der Fernsehzuschauer und das Unterhaltungsangebot des Fernsehens. In: *Fernseh-Kritik. Unterhaltung und Unterhaltendes im Fernsehen*. Hrsg. v. Gerhard Praeger. Mainz: v. Hase und Koehler, S. 47-55.

Faulstich, Werner (1982) *Ästhetik des Fernsehens. Eine Fallstudie zum Dokumentarspiel DIE NACHT, ALS DIE MARSMENSCHEN AMERIKA ANGRIFFEN (1976) von Josef Sargent*. Tübingen: Narr.

Fiske, John (1989) *Understanding popular culture*. Boston [...]: Unwin Hyman.

Fluck, Winfried (1979) Zur Funktion und Bedeutung populärer Kultur. In: Ders.: *Populäre Kultur. Ein Studienbuch zur Funktionsbestimmung und Interpretation populärer Kultur*. Stuttgart: Metzler, S. 1-71.

--- (1987) Popular culture as a mode of socialization. A theory about the social functions of popular cultural forms. In: *Journal of Popular Culture*, 3, S. 31-46.

Hallenberger, Gerd (1988) Fernseh-Spiele. Über den Wert und Unwert von Game Shows und Quizsendungen. In: *TheaterZeitSchrift*, 26, 1988, S. 17-30.

Hanke, Helmut (1979) Unterhaltung und Geselligkeit im Sozialismus. In: *Information der Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst*, 1, S. 1-13.

Hickethier, Knut (1979) Fernsehunterhaltung und Unterhaltungsformen anderer Medien. In: *Unterhaltungsmedium Fernsehen*. Hrsg. v. Peter v. Rüden. München: Fink, S. 40-72.

--- (1988) Unterhaltung ist Lebensmittel. Zu den Dramaturgien der Fernseh-Unterhaltung - und ihrer Kritik. In: *TheaterZeitSchrift*, 26, S. 5-26.

Hippel, Klemens (1992) Parasoziale Interaktion. Bericht und Bibliographie. In: *Montage/AV* 1,1, S. 135-150.

Hoff, Hannes (1981) Anmerkungen zur Fernseh-Unterhaltung. In: *ARD-Pressedienst*, 26, S. 1-9.

Hoffmann, Dietrich (1991) Die Unterhaltung im Zeitalter ihrer industriellen Produktion. In: *Begegnungen. 2. Göttinger Symposion. Unterhaltung im Spannungsfeld zwischen Pädagogik und Commerz*. Hrsg. v. Harald Neifeind & Gernot Strey. Ravensburg: Maier, S. 17-28.

Hügel, Hans-Otto (1987) Unterhaltung durch Literatur. Kritik, Geschichte, Lesevergnügen. In: *Medien zwischen Kultur und Kult. Zur Bedeutung der Medien in Kultur und Bildung. Festschrift für Heribert Heinrichs*. Hrsg. v. Rudolf Keck & Walter Thissen. Heilbronn: Klinkhardt, S. 95-111.

--- (1992) Unterhaltungsliteratur. In: *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*. Hrsg. v. Helmut Brackert & Jörg Stückrath. Reinbeck: Rowohlt, S. 280-296.

Janke, Hans (1988) Das Ganze muß unterhaltsamer werden. Über die Unterhaltung und das Unterhaltsame. In: *Weiterbildung und Medien*, 3, S. 6-9.

Jost, Herbert (1985) [Rezension von: Ursula Dehm: Fernsehunterhaltung. Mainz 1984]. In: *Medienwissenschaft Rezensionen* 2,2, S. 196-197.

Ketzer, Hans-Jürgen (1987) Populäre Künste bei Bürger. In: *Weimarer Beiträge* 33, S. 1145-1158.

Leder, Dietrich (1987) Die Fernsehunterhaltung und ihre Kritiker. In: *Weiterbildung und Medien*, 3, S. 27-33.

Merkert, Reinhold (1982) Das notwendigste Vehikel der Wirklichkeitserhaltung ist die Unterhaltung. Zum Stand der Debatte in Sachen Fernsehunterhaltung. In: *Funk-Korrespondenz* 30,14/15, S. 14-16.

Müller-Sachse, Karl-Heinz (1981) *Das Unterhaltungssyndrom. Massenmediale Praxis und medientheoretische Diskurse*. Frankfurt a.M./New York: Campus.

Neumann, Klaus / Charlton, Michael (1988) Massenkommunikation als Dialog. Zum aktuellen Diskussionsstand der handlungstheoretisch orientierten Rezeptionsforschung. In: *Communications* 14,3, S. 7-38.

Oehler, Klaus-Peter (1982) Theoretische Positionen zur Unterhaltung und Unterhaltungskunst in der DDR. In: *Informationen...* (Beilage zur Zeitschrift *Unterhaltungskunst)*, 3, S. 1-12.

Rapp, Uri (1973) *Handeln und Zuschauen*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand.

Root, Robert L. (1987) *The rhetorics of popular culture advertising, advocacy and entertainment*. New York/Westport/London: Greenwood Press.

Rüden, Peter v. (1979) Was und zu welchem Ende produziert das Fernsehen "Unterhaltungsprogramme"? In: *Fernsehsendungen und ihre Formen*. Hrsg. v. Helmut Kreuzer & Karl Prümm. Stuttgart: Reclam, S. 169-182.

Scheffer, Bernd (1988) Fernsehen ist das Fernsehen der anderen. Annäherung und Distanz zwischen Fernseh-Unterhaltung und Medienwissenschaft. In: *TheaterZeitSchrift*, 26, S. 71-83.

Schenda, Rudolf (1970) *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770-1910*. Frankfurt a.M.: Klostermann.

Schenk, Michael (1988) Realität und Fiktion. Verändern Serien die Vorstellung von der Realität? In: *TheaterZeitSchrift*, 26, S. 51-57.

Scheuch, Erwin K. (1971) Unterhaltung als Pausenfüller. Von der Vielfalt der Unterhaltungsfunktionen in der modernen Gesellschaft. In: *Fernseh-Kritik. Unterhaltung und Unterhaltendes im Fernsehen*. Hrsg. v. Gerhard Praeger. Mainz: v. Hase und Koehler, S. 13-46.

Schulte-Sasse, Jochen (1971) *Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung. Studien zur Geschichte des modernen Kitschbegriffs*. München: Fink.

Schwarzkopf, Dietrich (1980) 10 Thesen der Unterhaltungschefs. In: *ARD-Pressedienst*, 2, 1980, S. 6.

Stolte, Dieter (1978) Die Unterhaltung im Fernsehen. Auftrag, Angebot und Nutzung. In: *Zukunftsperspektiven des Fernsehens. Realitätsbezogen am Beispiel des ZDF*. Mainz: ZDF, Informations- u. Presseabteilung, Öffentlichkeitsarbeit, S. 12-20.

Thesen des 3. Marler Fernsehforums (1977): Für andere Fernehunterhaltung. In: *edp-Kirche und Rundfunk*, 24, S. I-III.

Waldmann, Günter (1972) *Theorie und Didaktik der Trivialliteratur. Modellanalysen, Didaktikdiskussion, literarische Wertung*. München: Fink.

Wuss, Peter (1986) Hypothesen zu einigen Wirkungsmomenten des unterhaltungsorientierten Films. In: *Zur Unterhaltungsfunktion des Films für Kino und Fernsehen. Symposium der Arbeitsgruppe Film und Fernsehen der Forschungsabteilung Darstellende Kunst am 19. September 1985*. Arbeitsheft 38. Berlin: Akademie der Künste der DDR, S. 4-13.

Zimmermann, Hans Dieter (1972) Das Vorurteil über die Trivialliteratur. In: *Akzente*, 19, S. 386-408.

Hans J. Wulff

Phatische Gemeinschaft / Phatische Funktion

Leitkonzepte einer pragmatischen Theorie des Fernsehens[1]

Mein Beitrag wird versuchen, an zwei von Malinowski gesetzte Thesen anzuschließen: (1) daß Bedeutungen nur im *context of situation* entstehen und beschrieben werden könnten, und (2), daß die *phatic communion* der Interaktionsteilnehmer für jeden kommunikativen Verkehr von Menschen eine Voraussetzung und ein dauerndes verdecktes Thema bilde. Ich werde zu zeigen versuchen, welche Mittel das Fernsehen benutzt, um die phatische Gemeinschaft mit den Zuschauern herzustellen, und ich will zeigen, daß dabei formale Elemente einer "medialen Konstellation" zum Vorschein kommen, die für die Fernsehkommunikation charakteristisch ist.

1. Phatische Gemeinschaft (Phatic Communion)

Malinowski hat behauptet, daß *Situationalität* elementares Kennzeichen jeden Zeichengebrauchs sei.[2] Er nimmt den Kontext der Situation als einen Kontext für Interpretation, für interpersonelle Kommunikation und Interaktion und als Bedingung für das Zustandekommen der *phatischen Gemeinschaft (phatic communion)*, in die die Interaktanten eingebunden sind.

Für Malinowski ist die *phatic communion* ein "type of linguistic use" (1949, 315) und als solcher eher "a mode of action and not an instrument of reflec-

---

1 Ich bin Britta Hartmann - wie immer - für die Hinweise, die sie gab, zu Dank verbunden. Dank für Hinweise und Kritik schulde ich Bernhard Gröschel, Klemens Hippel, Ludger Kaczmarek, Frank Kessler, Helmut Kreuzer und Eggo Müller.

2 Von Malinowski selbst wurde der "context of situation" auch als *sign-situation* tituliert (1949, 308). Zeichen zu sein ist eine Funktion, die Objekten oder Ereignissen im Rahmen einer Handlungs- und Interpretationssituation von jemandem zugewiesen wird: In diesem Sinne ist "Situationalität" sogar ein fundamentales Konzept der allgemeinen Semiotik; vgl. dazu Möller/Wulff 1978. "Situationalität" ist in der Texttheorie in etwas anderem Verständnis erneut zu einem Grundbegriff geworden. Robert de Beaugrande z.B. listet "situationality" unter die "standards of textuality" bzw. Textualitätskriterien Kohäsion, Kohärenz, Intentionalität, Akzeptabilität, Intertextualität und Informativität; vgl. de Beaugrande (1980, 19f) und de Beaugrande/Dressler (1981, 169-187).

tion" (1949, 312). Diese Überlegung ist allerdings folgenreich: Denn wenn die *phatic communion* das Produkt von Kommunikation ist, ist das Etablieren einer sozialen Situation zugleich auch ein eigentliches Ziel der kommunikativen Handlung. Im phatischen Gebrauch von Sprache entsteht eine Erlebnissituation, deren Thema und Definition "consists [just] in this atmosphere of sociability and in the fact of the personal communion of these people" (1949, 315). Der phatische Aspekt am menschlichen Zeichengebrauch "serves to establish bonds of personal union between people brought together by the mere need of companionship and does not [necessarily] serve any purpose of communicating ideas" (1949, 316).[3]

In Malinowskis Verständnis der *phatic communion* sind zahlreiche Arten und Formen der alltäglichen Kommunikation auch oder sogar primär unter ihrem phatischen Aspekt zu untersuchen. Es heißt dazu z.B.:

> [...] what can be considered as *situation* when a number of people aimlessly [!] gossip together? It consists in just this atmosphere of sociability and in the fact of the personal communion of these people. But this is in fact achieved by speech, and the situation in all cases is created by the exchange of words, by the specific feelings which form convivial gregariousness, by the give and take of utterances which make up ordinary gossip. The whole situation consists in what happens linguistically (1949, 315; Hervorhebung im Original).

Für alle Formen der Kommunikation gilt (und Klatsch bildet in der Formenvielfalt der Kommunikation sowohl eine Minimalstufe wie eine besonders symptomatische Ausprägung): Die phatische Gemeinschaft wird durch das kommunikative Handeln der Personen hervorgebracht.

Zwei Einwände gegen diese Definition müssen geltend gemacht werden:

(1) Es sind natürlich nicht nur linguistische Aktivitäten, die die phatische Gemeinschaft hervorbringen, sondern ganz zentral auch die nicht nur begleitend eingesetzten Medien der nicht-verbalen Kommunikation.

(2) Natürlich hat auch Klatsch einen informationellen Aspekt, Klatsch kann nicht ohne Bedeutungen funktionieren.[4] Insofern gehen die Übersetzer von Hymes (1973, 371) zu weit, wenn sie schreiben:

> Es wird nicht geplaudert, um Probleme zu lösen, sondern eben einfach nur, um zu sprechen und einen emotionalen Kontakt herzustellen. Deshalb sind die Gesprächsgegenstände beliebig, solange sie nur geteilt sind und die Funktion

---

3 Zur *phatic communion* vgl. neben Malinowskis Arbeit auch Condon 1977, 69-71; Schmidt 1984, 157-170. Zur Geschichte des Situationskonzepts in der Sprachtheorie vgl. Lux 1981, 43-84.

4 Zur neueren Beschäftigung mit Klatsch vgl. Bergmann 1987, insbes. 61-97, der einen ausgezeichneten Aufriß der Klatschforschung bietet.

der plaudernden Herstellung und Aufrechterhaltung einer phatischen Gemeinschaft erfüllen können.[5]

Dagegen soll hier die These vertreten werden, daß das Phatische vielmehr bloß ein Aspekt bzw. ein Effekt des kommunikativen Geschehens ist. Gleichzeitig mit der Soziabilisierung geschieht auch die Übertragung von Bedeutungen, wie John Lyons es ausdrückte (vgl. dazu Schmidt 1984, 168). Für die Analyse von Handlungssituationen ist diese Überlegung sehr folgenreich: Kommunikatives Verhalten ist zum einen *ausgerichtet* auf die phatische Gemeinschaft, die es durch die Kommunikation herzustellen gilt; sie ist aber gleichermaßen als Prozeß zu beschreiben, in dem *mittels* des informationellen Prozesses sowie einiger kommunikativer Mittel, die ganz besonders für die phatischen Intentionen der Interaktion benutzt werden können, eine phatische Gemeinschaft zwischen den Akteuren in einer Art von Balance gehalten wird. Es geht hier nicht darum, sich für ein eher teleologisches Verständnis von *phatic communion* oder für eines zu entscheiden, das das Entstehen von Soziabilität als einen Nebeneffekt von jeder Kommunikation ansieht und darum auch in ähnlicher Art und Weise wie der Kommunikationsverlauf selbst kontrolliert wird, sondern darum, darauf hinzuweisen, daß das Phatische *zusammen mit* und zum Teil eben *durch* informationellen Austausch zwischen den Kommunizierenden erreicht (bzw. effiziert) wird.

Es sollte ergänzt werden, daß das Phatische für Malinowski eine sehr fundamentale Eigenart des menschlichen Symbolverkehrs ist. Da das Phatische ein Aspekt des *Handlungscharakters* von Sprache ist und nur wenig mit den kognitiven und reflexiven Aspekten von Sprachgebrauch zu zun hat, hängt es eng mit einer spezifisch menschlichen Art der Gemeinschaftsbildung zusammen: Soziale Nähe entsteht durch eine besondere Art von Symbolverwendung und ist darum nach Malinowski Produkt kollektiven und kommunikativen Handelns. Zeichengebrauch muß sowohl phylogenetisch wie ontogenetisch primär als eine "mode of action" verstanden werden (1949, 321), heißt es folgerichtig. Diese ursprünglich wirkende Modalität (und mit ihr, darf man ergänzen, das Moment des Phatischen) bleibt in allen höheren Formen des Zeichengebrauchs erhalten.

---

5 Es heißt aber auch bei Malinowski, daß Wörter in der Funktionsweise der *phatic communion* "fulfil a social function and that is their principal aim" (1949, 315); an anderer Stelle heißt es, daß "a mere phrase of politeness [...] fulfils a function in which the meaning of its words is almost completely irrelevant" (ibid.). Vgl. zu diesem Problem auch Schmidt 1984, 166f.

1.1 Phatische Funktion

Malinowski argumentiert also von der sozialen Situation her, die im phatischen Zeichengebrauch hervorgebracht wird. Jakobson, der das "Phatische" in einer etwas anderen Sicht der Dinge in die Kommunikations- bzw. Sprachtheorie eingeführt hat, sieht es als einen der funktionalen Bezüge in einem Kommunikationsmodell; er definiert die *phatische Funktion* als die dem Kommunikationsfaktor "Kontaktmedium/Kanal" zugeordnete Sprachfunktion, faßt sie also von vornherein wesentlich enger und mechanischer als Malinowski, nicht mehr als ein "mode of human action", sondern vielmehr als eine Eigenschaft des Informationsverkehrs. Sie umfaßt bei Jakobson ganz heterogene Bestimmungsstücke, sowohl den physischen Kanal wie auch die psychische Verbindung zwischen Sender und Empfänger (so auch Gröschel 1983, 29). Es heißt dazu bei Jakobson:

> Es gibt Nachrichten, die vor allem dazu da sind, Kommunikation herzustellen, zu verlängern oder zu unterbrechen, zu prüfen, ob das Kontaktmedium (Kanal) in Ordnung ist ('Hallo, hören Sie mich?'), um die Aufmerksamkeit des Angesprochenen zu erhalten ('hören Sie zu?' ... und am anderen Ende der Leitung 'Hm,hm.'). Diese Einstellung auf das Kontaktmedium, oder mit Malinowskis Begriff die *phatische* Funktion kann sich durch ganze Dialoge hindurch in einem unmäßigen Austausch von ritualisierten Formeln entfalten mit dem einzigen Ziel, die Kommunikation zu verlängern (1971, 149f).

Gegen die Zusammenfassung von "psychologischer Verbindung" der Kommunikationsteilnehmer und "physischer Kanal" ist von Bernhard Gröschel geltend gemacht worden, daß

> [...] die psychische Verbindung zwischen Kommunikationsteilnehmern unabhängig vom Zustand des Übertragungskanals ist: Es kann einerseits 'phatische Gemeinschaft' bei erheblich gestörtem Übertragungskanal bestehen, während diese andererseits bei völlig ungestörtem Kanal nicht unbedingt zustande kommt oder nicht unbedingt aufrechterhalten wird (Gröschel 1983, 32; vgl. dazu auch Hymes 1973, 371f).

Im Gegenzug plädiert Gröschel dafür, die "phatische Funktion" in die beiden Teilfunktionen *kontaktiv* (oder auch *medial*: "auf das physische Kontaktmedium zielende Leistung") und *soziativ* (auf psychische Verbindung in 'phatischer Gemeinschaft' gerichtet) zu differenzieren (1983, 32).

Für eine an einer solchen Funktionstabelle ausgerichteten Untersuchung von kommunikativen Ereignissen ist von größter Bedeutung, daß die verschiedenen Funktionen nie oder nur selten isoliert auftreten. Jakobson ging davon aus, daß alle Typen von Sprachfunktionen stets gemeinsam auftreten, daß aber ein jeweiliges Sprechereignis durch eine jeweils besondere Hierarchie von Funktionen gekennzeichnet sei. Das würde bedeuten, daß im jeweiligen Falle ent-

schieden werden müßte, welche der Funktionen dominant sei und welche anderen dagegen in den Hintergrund rückten.[6] Übertragen auf die Probleme, die bei der Anwendung eines Funktionsmodells auf die kommunikativen Verhältnisse des Fernsehens entstehen, würde das bedeuten, daß es keine Elemente des Fernsehens gibt, die ausschließlich phatisch funktionierten, sondern daß ein phatisches Moment an allen Formen der Fernsehkommunikation festzustellen wäre.

1.2 Regulation

In der Untersuchung des kommunikativen Verhaltens von Menschen in *face-to-face*-Situationen ist immer wieder herausgestellt worden, daß die einzelnen nichtverbalen Medien der Kommunikation sehr intensiv in phatischer Funktion verwendet werden. Ein phatisches Funktionsmoment, das zur Herstellung und Aufrechterhaltung eines kommunikativen Kontaktes führt, kommt insbesondere dem *Blickverhalten* in Gesprächssituationen zu. Argyle und Dean (1972, 303; ähnlich Argyle et alii 1973) z.B. nennen drei Funktionen des Blickkontaktes, die als phatisch interpretiert werden können: (1) "signalling that the channel is open" bzw. die Kundgabe der Bereitschaft zur Kommunikation; (2) "information-seeking", worunter die Herstellung eines Feedbacks durch den jeweiligen Sprecher verstanden wird; (3) "establishment and recognition of social relationship", worunter auch ganze Sequenzen von Blicken und reaktiven Blicken gefaßt sein können.

Oft ist Blickverhalten wiederum eingebunden in *Interaktionsrituale*. In funktionalistischer Perspektive lassen sich diese entsprechend unter dem Aspekt untersuchen, daß sie dazu dienen, die Geltung der phatischen Gemeinschaft zwischen den Interaktanten rückzuversichern und zu bestätigen bzw. sie erst aufzubauen. Insbesondere *Situationseröffnungen und Interaktionsbeendigungen* erfüllen dann primär phatische (genauer: soziative) Funktionen. Vor der verbalen Kommunikation erfolgt im allgemeinen eine Zuwendung des Körpers, des Kopfes und des Blickes. Das "Grüßen" bildet sogar eine eigene, konventionalisierte Verhaltenssequenz, die phatisch-soziative Voraussetzungen für die "eigentliche" Interaktion schafft (zusammenfassend dazu Ehlich/Rehbein 1982, 66-70).

Phatische Funktionselemente sind in der nichtverbalen Kommunikationsforschung immer wieder auch als *regulative Funktion* erörtert worden (vgl. z.B. von Raffler-Engel 1980, 2). Dieser Aspekt gerät insbesondere dann in den Blick, wenn ein besonderes Verhalten (wie z.B. Blickverhalten) daraufhin

---

6 Zur Diskussion dieser Probleme vgl. Hymes 1973, 369ff; vgl. auch Schmidt 1984, 168f.

untersucht wird, wie es in die Organisation von Handlungssequenzen eingebunden ist. So wird ein *turn-taking*, ein Sprecherwechsel, durch einen längeren Blickkontakt zwischen den Interaktanten vorbereitet (vgl. zusammenfassend Nöth 1985, 337). Die *Synchronisation* des Verhaltens der Interaktanten ist eine der wesentlichen Leistungen, die sie erbringen müssen. Dazu ist es nötig, sich gegenseitig darüber zu informieren, (1) daß man weiterhin an der Interaktion teilnimmt, (2) daß man am informationellen Prozeß teilhat, (3) daß man beabsichtigt, die Rolle, die man gerade spielt, beizubehalten oder aber zu wechseln.

Das informationelle Geschehen zwischen den Interaktanten ist also durchsetzt und gesteuert durch einen gleichzeitigen *phatischen Prozeß*. Verhaltenselemente, die dergestalt phatisch verwendet werden, dienen dazu, den interpersonellen Austausch zwischen den Beteiligten zu *regulieren*. Die Untersuchung solcher Elemente der Interaktion führt darum dahin, auch die sequentielle Gliederung der Interaktion als eine Leistung der Beteiligten anzusehen, als Produkt einer Koordination, die man eben auch als eine der Ausdrucksformen der phatischen Gemeinschaft der Kommunizierenden betrachten kann.

Phatikalität zeigt sich also unter mehreren Gesichtspunkten als ein funktionales Moment von Kommunikation:

(1) Kommunikation ist ausgerichtet auf die Etablierung einer *phatic communion* der Kommunizierenden;

(2) Kommunikation enthält Funktionselemente, die einerseits auf die Gemeinschaft der Kommunizierenden (soziative Funktion), andererseits auf das physische Kontaktmedium bezogen sind (mediale oder kontaktive Funktion);

(3) phatische Elemente der Kommunikation dienen auch dazu, den kommunikativen Prozeß der Beteiligten zu synchronisieren und zu regulieren.

Jeder dieser Aspekte der Phatikalität der Kommunikation ist für die Untersuchung der Fernsehkommunikation von Bedeutung.

2. Phatische Funktionselemente im Fernsehen

Das Fernsehen umfaßt ein breites Spektrum von Funktionselementen, deren primärer Zweck wohl am ehesten dem Funktionskreis des Phatischen zugeordnet werden kann. Daneben gibt es zahlreiche Formen, die *auch in phatischer Funktion* stehen, primär aber anderen kommunikativen Funktionen dienen. Die folgende Übersicht nimmt die von Gröschel vorgeschlagene Differenzierung der phatischen Funktion in eine kontaktive und eine soziative Funktion für grundlegend.

2.1 Kontaktive Funktionselemente

In der Fernsehkommunikation spielen *kontaktiv* genutzte Elemente eine nur wenig bedeutsame Rolle, auch wenn derartige Formen immer wieder auftreten. Sie können sich dabei auf alle Elemente des (technischen) Fernsehprozesses beziehen.

Zum Funktionskreis des dominant Kontaktiven zählen natürlich alle Mittel, mit denen das Fernsehen auf *Störungen* reagiert: Die Schrifttafel "Sendestörung" gehört ebenso dazu wie der Untertitel "Tonausfall im Bereich des Senders x" sowie alle Varianten des Umgangs mit Senderausfällen, die nachweisbar sind.

Neben diesen explizit auf die *Übertragungsqualität* gerichteten Akten gibt es explizite Hinweise darauf, daß die *Bildqualität* eines Beitrags schlecht sei, und auch der Hinweis, daß es sich bei einem Film um Schwarzweißmaterial handele, ist eine primär auf die technische Qualität des Mediums gerichtete Auskunft.

Die *Herkunftsqualität* von Bildern wird indiziert durch die schwarzen Balken oben und unten im Bild, die bei CinemaScope-Filmen verwendet werden. Ähnlich ist oft Amateurmaterial gekennzeichnet durch die Datenzeile, die von den Amateuren selbst eingemischt worden ist. Insbesondere Fremdmaterial kontrastiert dem normalen Fernsehbild oft durch schlechte Qualität, Farbverfremdung, Flimmern; auch bleibt das fremde Sendersignet meist erhalten.

Manche technischen Mittel werden in einzelnen Sendungen wie *Interpunktionszeichen* verwendet. Insbesondere die elektronischen Bildbearbeitungsmöglichkeiten "Drehen", "Wegblättern", "Wirbeln" usw. scheinen als Interpunktionselemente verwendet zu werden, die thematische Brüche und Einheiten anzeigen (Jung 1989). Wenn nun die Koordination von Fernsehen und Zuschaueraktivitäten ein Funktionsaspekt des Phatischen ist, dann ist die Indikation der thematischen Gliederung durchaus als phatisches Mittel zu interpretieren. Kontaktiven Zwecken ist auch der Überblick über "die Sendungen des Abends" oder "die Sendungen des folgenden Tages" unterworfen.

Daneben finden sich eine Reihe von kontaktiv genutzten Mitteln, die auf die *institutionelle Verfaßtheit* des Alltagsmediums Fernsehen Bezug nehmen. Entschuldigungen für Sendungsverspätungen zählen dazu ebenso wie die Ankündigung und Begründung von Sondersendungen oder von ersatzweise ins Programm genommenen Sendungen. Und auch das stereotype "Wie immer ohne Gewähr", das beim Verlesen der Lotto-Zahlen ergänzt wird, läßt sich als ein phatischer Hinweis auf die Responsibilität des Fernsehens als Institution auffassen.

2.2 Soziative Funktionselemente

Für die pragmatische Analyse ist aber natürlich die *soziative* Funktion von viel größerer Bedeutung, weil die *Konstitution von Sozialität* ein Funktionsaspekt von Fernsehen ist, der in vielen Analysen übersehen wird und der doch die Voraussetzung zu solchen Modellen ist, die den Zusammenhang von Ideologien, Diskursen, Thematisierungen und generischen Mustern im Fernsehen zu erfassen versuchen. Die Untersuchung der phatischen Aspekte der Fernsehkommunikation ist noch sehr wenig entwickelt. Insbesondere eine historische Darstellung der Veränderung der kommunikativen Techniken, mit denen der soziale Kontakt zwischen Fernsehen und Zuschauern hervorgebracht und aufrechterhalten wird, fehlt bis heute. Doch schon eine Typologie der Formen fällt schwer. Die folgende Liste soziativer Funktionselemente kann nur ein erster Aufriß sein, der es allerdings gestattet, eine relativ systematische Forschungsperspektive zu entwerfen.[7]

Als grundlegend kann die interaktionistische Theorie der *parasozialen Interaktion* zwischen Fernseh-Personae und Zuschauern angesehen werden. Horton und Wohl, die das Konzept 1956 vorstellten, schlugen darin vor, die Aktivitäten von Zuschauern bei der Nutzung von Massenmedien (insbesondere des Fernsehens) im Zusammenhang mit sozialer Interaktion zu verstehen. Eine der wichtigsten Eigenschaften der Massenmedien sei, so die These von Horton und Wohl, die Erzeugung einer Illusion von *face-to-face*-Beziehungen zwischen Zuschauern und Darstellern (zusammenfassend dazu Hippel 1992).

Für das Fernsehen gehört die *direkte Adressierung des Zuschauers* zu den auffallendsten Charakteristiken der Zuschaueransprache (vgl. Hilmes 1985; Davies 1984; Auter/Davis 1991). Hinweise auf die Art der Gemeinschaft, die durch das Fernsehen konstituiert wird, finden sich in den *Adressierungskonventionen* (*modes of address*) einzelner Sendungen und Genres: So ist mehrfach darauf hingewiesen worden, daß der Zuschauer in einer 'familiären' Art und Weise angesprochen werde und daß offenbar mit der Vorstellung einer familienartigen Gemeinschaft von Fernseh-Personae und Zuschauern gespielt

---

7 Keine Aufmerksamkeit werde ich allen Formen des *Ethnophatischen* widmen, der im kommunikativen Verhältnis unterstellten und ausgedrückten Hypothese über die Zugehörigkeit der Kommunizierenden zu einer besonderen Kommunikationsgemeinschaft. In der Fernsehwissenschaft ist die Untersuchung des *soziophatischen* Verhältnisses von Fernsehsendungen und Zuschauern von größter Wichtigkeit, weil der einzelne Fernsehtext einem höchst heterogenen Publikum gegenübersteht, und es ist in jedem Augenblick der Fernsehkommunikation eine Aufgabe, die Zugänglichkeit von Bedeutungen in Koordination mit den sozialen Zugehörigkeiten jeweiliger Zuschauer zu thematisieren. Das Funktionselement des Soziophatischen bildet so ein unmittelbares Komplement zur *Polysemie* des Fernsehtextes. Vgl. Batz (1992; 1993) als erste Untersuchungen der Fernseh-Ethnophatikalität.

werde (zusammenfassend dazu Fiske 1987, 55ff). Noch steckt die theoretische Beschäftigung mit den Modi der Adressierung im Fernsehen ganz in den Anfängen - es scheint aber einleuchtend zu sein, daß sie nur strikt historisch gefaßt werden können, daß sie sich in verschiedenen Genres des Fernsehens sehr stark unterscheiden, daß ihre Geltung und ihre pragmatische Bedeutung auch korrespondiert mit den verschiedenen Adressatengruppen und -klassen.

Sehr starke phatische Effekte hat das *Spiel mit einem stillschweigenden Einverständnis* des Zuschauers. Wenn z.B. Hans-Joachim Kulenkampff das Stichwort "Saft" in der Selbstpräsentation einer Kandidatin aufgreift und erläutert, auch er nähme ab und zu ein Glas Orangensaft, vermische es mit "'ner halben Flasche Cognac", was "großartig" schmecke, so baut er thematisch ein oppositionelles Gefüge auf, das mit den *impliziten* kulturellen Bedeutungen

"Saft" = <gesundes Leben, Enthaltsamkeit, pietistische Lebenshaltung>
versus
"Cognac" = <Genuß, lustbetontes Leben und Vergnügen>

operiert. In einer derartigen Interaktion spielt er sicherlich nicht mit dem "Alkoholikerimage", wie es in einer Analyse des Beispiels heißt (Herzogenrath 1991, 93f), sondern mit tiefensemantischen Einstellungen, Haltungen und Lebensorientierungen. Das Lachen des Publikums zeigt ein untergründiges Einverständnis an, gibt einem Gemeinschaftserlebnis Ausdruck, ist Kundgabe einer unausgesprochenen Übereinstimmung der Wertvorstellungen, die hier ganz beiläufig inszeniert ist und die den Bestand der phatischen Gemeinschaft von Showmaster und Publikum doch in einer Intensität bestätigt, die an "Identifikation" erinnert. Strategisch bauen diese Formen auf Formen der Alltagsinteraktion auf, in denen es um *Koalitionen* geht. Eine Situation wie die beschriebene enthält implizit nicht nur Bedeutungen, die sich aus dem unterstellten Einverständnis herleiten lassen, sondern auch eine Kontra-Position (und möglicherweise einen Repräsentanten derselben), *gegen die (bzw. den)* die Gleichgesinntheit von Showmaster und Zuschauer(n) formuliert werden kann. Das Geschehen ist so nicht einsinnig-harmonisch, sondern als sozialer Prozeß von Bedeutungsbildung organisiert. Das Spiel mit stillschweigendem Einverständnis ist, von seiner effektiven Seite her betrachtet, durchaus doppelgesichtig - es ist eine Technik der Vergemeinschaftung einerseits, der sozialen Differenzierung andererseits.

Auch *indirekte Bezugnahmen auf den Zuschauer* tragen zum Gelingen des phatischen Aspekts bei. Wenn also ein Akteur das Publikum einem anderen Teilnehmer der Show gegenüber erwähnt (vgl. Schaffer 1991, 153), dann kann diese Bezugnahme nicht nur als Indiz dafür genommen werden, daß die Situation "öffentlich" ist, sondern auch als ein Mittel in phatischem Gebrauch: Denn indem die Rolle des Zuschauers besprochen wird, wird sie natürlich zugleich bestätigt; und es wird natürlich auch der jeweils konkrete Zuschauer bespro-

chen, der sich wiederum zu dieser Thematisierung seiner Person in der gegebenen kommunikativen Konstellation verhalten muß.

3. Mediale Konstellation

Die phatische Gemeinschaft ist nun kein unvermitteltes, natürliches und immergleiches soziales Aggregationsprinzip, sondern wird formal konstituiert in einem Gegenüber von Rollen, Machtverhältnissen und medialen Bedingungen. Insofern ist das Phatische nicht außerhalb des gesellschaftlichen und historischen Prozesses zu sehen als eine quasi eingeborene soziale Orientierung im kommunikativen Verhalten des Menschen, sondern als ein Funktionsaspekt, der ein formales soziales Beziehungsverhältnis sowohl installiert wie aber auch voraussetzt. Im Falle der Fernsehkommunikation wird zu zeigen sein, wie insbesondere die Bedingung der Medialität in den formalen Rahmen der phatischen Kommunikation hineinwirkt. Die These ist, daß der Fernsehtext *in einer medialen Konstellation* hervorgebracht ist, die die phatischen Bezüge des Fernsehens formal konstituiert und gegenüber den Formen der Alltagskommunikation moduliert (bzw. in der phänomenologischen Redeweise: "abschattet").

Die Herleitung der Annahme ist denkbar einfach: Audiovisuelle Texte sind nicht nur in einem substantiellen, sondern auch in einem formalen Sinne *selbstreflexiv*.[8] Einige textuelle Mittel indizieren nun *die Medialität bzw. Textualität des Textes* selbst. Auf Grund dieser Eigenart sind audiovisuelle Texte - und insbesondere Fernsehtexte und -programme - markiert als in einer *medialen Konstellation* stehend.

Diese Konstellation bildet einen ersten und vielleicht sogar für das Medium "Fernsehen" konstitutiven Rahmen: Es ist das Gesamtprogramm selbst, das einen definitorischen Bezugspunkt für das pragmatische Verhältnis von Fernsehen und Zuschauern bildet; nicht der "Text" ist die primäre Bezugsgröße des

---

8 In den verschiedenen Textsorten des Fernsehens spielt die reflexive Rückbezüglichkeit der textuellen Formen und Ausdrucksmittel natürlich eine sehr unterschiedliche Rolle. Im Extremfall werden Strukturen der kommunikativen Konstelliertheit des Fernsehens für die Textbildung selbst benutzt. Ich habe an anderer Stelle an einem Musik-Video zu zeigen versucht, daß Videoclips als "*Repräsentationen kommunikativer Konstellationen* [aufgefaßt werden können]; sie bilden keine vom Text ablösbaren Inhalte ab, folgen also keiner vom Inhalt her bestimmten Struktur, sondern produzieren das Bild einer Kommunikationssituation, das derjenigen des Videoclips zumindest in Grundzügen homolog ist" (Wulff 1989, 445). Die These hier ist also, daß der Videoclip nur ein besonders ausgeprägter Fall eines textuellen Verfahrens (*Reflexivität* und *Rekursivität*) ist, das im Fernsehen äußerst verbreitet ist. Vgl. dazu neben Fiske 1987 v.a. Coelho 1989.

Fernsehens (als eine semiotische Größe, die "Sinn" tragen kann), sondern das interaktive Gegenüber von Programm- und Textstrukturen und Zuschauern. Ich nehme dieses als Grundgegebenheit und gehe davon aus, daß es eine der fernsehtypischen Repräsentationsformen von Texten ist, Texte in einer medialen Konstellation zu präsentieren. Ein Text im Fernsehen ist immer als Text in einer - ebenfalls abgebildeten - Kommunikations-Situation gekennzeichnet. Es macht dabei keinen prinzipiellen Unterschied, ob der Text als Text in einer Rezeptionssituation präsentiert wird (wie die meisten Shows) oder ob seine eigene Adressiertheit zum Thema gemacht wird (wie in vielen Formen reflexiven Fernsehens).

Ich würde hier weitergehen als Joachim Paech, der festhält, daß ein Film im Fernsehen "immer Teil eines Programms [sei], in das der Film primär eingebettet ist, das sich bis in den Film hinein durchsetzt, zum Beispiel durch Werbeunterbrechungen oder Einblendungen, die etwa die neuesten Lotto-Zahlen in Hitchcocks FRENZY integrieren" (1990, 154), und die Perspektive umdrehen: Nicht der einzelne Text ist die primäre Struktur, sondern das Programm selbst; der Text wird nicht durch das Programm "überlagert", sondern das Programm assimiliert den Text.

Das Fernsehprogramm enthält permanent derartig situative Momente. Neben dem informationellen Aspekt, den alle diese Formen haben, erfüllen sie aber eben auch die fernsehtypische Funktion, einen Text als Fernsehtext, einen Text als Text im Programm oder Programme als Programme im Fernsehen zu *markieren* und eben dadurch eine fernsehtypische phatische Gemeinschaft von Zuschauern zu produzieren. Es lassen sich wiederum einige ganz unterschiedliche Formen beobachten, die in ganz besonderem Maße unter diese Funktionsbeschreibung gefaßt werden können.

Die *Anwesenheit eines institutionellen Kommunikators* fällt sogar schon bei sehr formalen Mitteln der Regulation der Fernsehkommunikation auf. Die Trennung, die oben die kontaktiven von den soziativen Funktionselementen schied, sollte nicht übersehen lassen, daß auch die kontaktiven Mittel ein soziatives Element umfassen. Wenn z.B. der Ansager Fechners COMEDIAN HARMONISTS ankündigt, jedoch der dritte Teil von DER PROZESS beginnt, nach zwei Minuten das Band angehalten wird und das ARD-Störungsemblem auf dem Bildschirm erscheint, das eigentlich bei technischen Störungen im engeren Sinne (wie Senderausfall etc.) eingesetzt wird, dann ist klar, daß hier ein "schiefer" kommunikativer Akt vollzogen wird, eine Art von "Notlüge" - menschliches Versagen wird als technische Panne kaschiert. Offenbar ist den Mitteln, mit denen Fernsehen kommunikativ operiert, ein *intentionales Moment* unterstellbar, das einen Horizont kommunikativen Sinns anspricht, der eigentlich der interpersonalen Kommunikation entstammt. Wenn nun der

Eindruck entsteht, daß "Das Fernsehen"[9] etwas mogele, um darüber hinwegzutäuschen, daß ein Mitarbeiter "gepfuscht" hat, dann fußt dieser Eindruck darauf, daß der Zuschauer einer *kommunikativen Instanz* gegenübersteht, die *aktiv* ist, die Kommunikationen *reguliert* und die dabei auf die *Konventionen interpersonaler Kommunikation* zurückgreift. Man könnte diese Überlegung auch dahingehend wenden, daß man zu der These kommt: Das Fernsehen ist unter anderem deshalb ein "Alltagsmedium", weil es Mittel alltäglicher Kommunikation für seine eigenen kommunikativen Strategien einsetzt und so, zumindest in einigen phatischen Momenten, als ein *personales Gegenüber* des Zuschauers auftritt.

Allerdings hat man es natürlich mit einer sehr komplizierten kommunikativen und institutionellen Apparatur zu tun, die in unterschiedlichster Weise und in ganz verschiedenen Formen im Spiel ist. Ich werde das hier angesprochene kommunikationstheoretische Interesse, das auf die Phänomene der Phatikalität im Fernsehen gerichtet werden kann, im folgenden nicht weiter verfolgen, sondern (1) einige fernsehspezifische Rollen zu benennen versuchen, die in der medialen Konstellation des Fernsehens auftreten, und mich schließlich (2) mit einigen texttheoretischen Aspekten der Annahme auseinandersetzen, daß die phatische Funktion für das Fernsehen von zentraler Bedeutung sei. Erst ganz am Ende werde ich unter dem Stichwort "Autorität" die Frage nach dem Fernseh-Kommunikator wieder aufnehmen.

3.1 Institutionelle Rollen

Ein erstes Feld von Phänomenen läßt sich mit Bezug auf die Annahme einer "medialen Konstelliertheit" des Fernsehtextes recht geschlossen interpretieren: Der einzelne Fernsehtext wird assimiliert durch den institutionellen Apparat des Fernsehens, der Text ist "geöffnet" zu *institutionellen Rollen* hin, die mit der Textkonstitution unmittelbar gar nichts zu tun haben. Vor allem im Studio inszenierte Situationen umfassen eine sichtbare Komponente und ein meist unsichtbares Arsenal von Rollen, die Fernseh-Funktionen erfüllen und oft nur im Störungsfall in der Situation auch benannt werden.

Wer im Restaurant essen will, darf voraussetzen, daß die Küche besetzt ist und daß der Koch professionell seine Arbeit machen wird. Koch und Küche

---

9 Möglicherweise ließe die Untersuchung von Zuschauerpost Rückschlüsse darauf zu, in welcher Art der Fernseh-Kommunikator konzeptualisiert ist. Er ist jedenfalls wohl nicht individualisiert, sondern als Kollektiv oder als Institution gefaßt (bis zur Personalisierung des Fernsehens selbst). Anredeweisen von Kindern sind z.B. "Liebe Fernsehleute!", "Liebes WDR-Team", "Liebes Fernsehen" oder "Liebes WDR"; vgl. dazu Eßer (1991, 155), die den Anreden leider nicht nachgeht. Zur Zuschauerpost im weiteren vgl. immer noch Huth/Krzeminski 1981.

bilden für den Gast keinen Gegenstand der Aufmerksamkeit, sondern einen *situativen Hintergrund*, der für die Situation selbst nicht thematisch sein muß. Der Koch tritt erst dann in den situativen Vordergrund, wenn es Reklamationen gibt oder wenn ein besonderes Lob ausgesprochen werden soll. Ähnlich sind die institutionellen Rollen des Fernsehens normalerweise im situativen Hintergrund; sie werden allerdings immer wieder repräsentiert - als würde der Koch sich regelmäßig im Restaurant blicken lassen oder als sei die Küche vom Restaurant aus einsehbar -, so daß die institutionelle Verfaßtheit der Fernsehsituation nie in Zweifel gestellt ist.

Zu diesen Formen gehört z.B. die Anrufung der im (textuellen) Off[10] befindlichen *Regie*, wenn Pannen geschehen. Der Nachrichtensprecher, der sich bei "Der Technik" danach erkundigt, wo der angekündigte oder gar versprochene Film bleibe, wird damit als Figur in einem komplizierteren Gefüge von Personen faßbar. Zwar ist er dem Zuschauer als einziger auf dem Monitor präsent, doch ist evident, daß er mit zahlreichen anderen Personen interagiert, die auch im Konflikt- oder Pannenfall unsichtbar bleiben, dabei aber doch als Mitakteure des Studiogeschehens, als situativer Hintergrund "mitgedacht" werden müssen. Die Hintergrundakteure treten zwar nicht auf, doch werden sie auch nicht verborgen. Sie gehören zu den Vordergrundakteuren in einem ähnlichen Sinne, wie Küche und Restaurant bzw. Köche und Kellner aufeinander bezogen sind. Man könnte eine Analogie vermuten zum Verhältnis der Bühnenarbeiter zu den Schauspielern im Theater und die Zugehörigkeit zur Fiktion als unterscheidendes Kriterium ansehen - und man würde damit in die Irre gehen. Ähnlich wie im Verhältnis von Küche und Restaurant ist es eher die Beziehung der Produktions- zur Konsumptionssphäre, die Hintergrund- und Vordergrundakteure miteinander verbindet. Das soll gleich zweierlei heißen: Zum einen, daß weder eine Show noch eine Nachrichten- oder Sportsendung im gleichen Sinne oder Ausmaß eine Fiktion ausbilden wie ein Theaterstück; und zum anderen, daß die Teilnahme an der Fernsehkommunikation weniger ein Eintauchen in einen fiktionalen Raum von Bedeutungen ist als vielmehr eine spezifische Konsumptionsform, so daß die Restaurant- oder Kaufhausmetapher ein angemesseneres Bild abgibt als der Vergleich des Fernsehens mit dem Theater.

Mir scheint die These evident zu sein, daß der Zuschauer sich der Anwesenheit von Figuren der Produktionssphäre im textuell-situativen Off durchaus bewußt ist und in jeder Phase der Rezeption ein Hintergrundbewußtsein der

10 In manchen Shows wie z.B. DER GROSSE PREIS ist ein den Aufgaben dieser Off-Regie vergleichbares Schiedsgericht Teilnehmer am Spiel. Ich nehme die Tatsache, daß die Regie auch als Bühnenrolle manifestiert sein kann, nicht als Widerspruch zu meiner These, sondern als ein Indiz dafür, daß sie zu den "natürlichen" institutionellen Rahmenrollen der Show *sowieso* gehört.

Tatsache hat, daß er Teilnehmer an Fernsehkommunikation ist. Darum kann der situativ-diegetische Rahmen immer aufgebrochen werden in ein situatives "Off", das aber durch die technisch-institutionelle Verfaßtheit des Mediums nämlich schon besetzt ist - man ist *nicht* überrascht, daß da eine "Regie" sitzt, die vom abgebildeten Akteur angerufen werden kann.

In Fernsehshows, insbesondere den großen Bühnenshows, ist oft die *Anwesenheit der Kameras* nicht zu verbergen. Wurde in der Frühzeit des Fernsehens versucht, Kameras und Ton-Einheiten so weit es geht "aus dem Bild" zu halten, ist heute die Tatsache, daß Fernsehtechnik in der abgebildeten Situation enthalten ist, Teil der abgebildeten Situation selbst:

> Moderatoren unterhalten sich *auf Sendung* mit Kameraleuten, Handkameras werden durchs Sendebild getragen, Mikrophone ragen in die Studios, die auch in den Programmzeitschriften so heißen (STUDIO 1, AKTUELLES SPORTSTUDIO etc.) (Meier 1991, 94; Hervorhebung im Original).

Das Geschehen wird in vielerlei Hinsicht auf die Kameras hin organisiert: Kandidaten werden zur Kamera hin gedreht; im Gespräch kann eine technische Interjektion ("Sie decken das Mikrophon mit Ihrer Hand ab...") einen Fehler beheben; usw. Der Bezugspunkt für diese Aktivitäten ist jeweils deutlich der Zuschauer, dem zuliebe das Geschehen *für die Kamera* arrangiert wird. Das phatische Moment tritt ganz in den Vordergrund - und dies könnte auch ein Grund sein, warum die Kamera nicht verborgen gehalten, sondern in solchen Hilfestellungen sogar regelrecht ausgestellt wird.

Die Einbeziehung der technischen Apparatur in die Sendungen ist nicht auf momentane Interventionen und dergleichen mehr beschränkt, sondern kann sogar Teil der sendungstypischen und -ritualisierten Darstellungsformen sein. Manchmal ist die *Präsentation des Studios* also Teil der rhetorischen Struktur der jeweiligen Sendung. So ist es sowohl in den ZDF- und ARD-Nachrichten (HEUTE und TAGESTHEMEN) wie auch im ZDF-SPORTSTUDIO üblich, daß am Ende der Sendung eine Studio-Totale gezeigt wird, über die der Abspann läuft (ähnliches berichtet Allen 1987, 91).

Die an Fernseh-Situationen Beteiligten verhalten sich traditionellerweise so, als seien die Kameras nicht da. Die Kameras werden ignoriert - das bedeutet: Die *technischen Funktionsträger* werden als *Unpersonen* behandelt, als Teile der technischen Ausstattung, nicht als interaktionsfähige Teilnehmer am inszenierten Handlungsspiel. Bezugnahmen auf die Technik sind in der Regel gebunden an den Zuschauerbezug - wenn etwa ein Detail hervorgehoben werden soll ("Könnte mal eine Kamera...") oder wenn der Moderator momentan die Orientierung verloren hat und die Leit-Kamera ausfindig machen muß ("Wo ist denn...").

Wenn, wie in Jürgen von der Lippes SO ISSES-Show, der Kameramann in die Plauderrunde um den Showmaster integriert wird, ist dies weiterhin Ausnahme und eine Individualisierung eines Funktionsträgers, die so ganz unüblich ist, wenngleich dadurch natürlich eine *Intimisierung der medialen Situation* erreicht wird.

Ähnlich wie die im *off-screen* und im situativen Hintergrund befindliche Regie öffnet auch der *Dolmetscher*, der im *Off* arbeitet, den situativen Raum um eine institutionelle Rolle, die fernsehtypisch ist. Die (simultane) Übersetzung von Gesprächen mit ausländischen Prominenten ist eine Serviceleistung für den Zuschauer, kann also wiederum phatisch interpretiert werden. Anders als der Dolmetscher, der zusammen mit dem Gast auf der Bühne auftritt, ist der im *off-screen* arbeitende Übersetzer eine rein institutionelle Funktion, die meist auch nicht personalisiert wird: Dolmetscher werden nicht ins Bild gesetzt.

Eine diffuse Bezugnahme auf den institutionellen Apparat des Fernsehens ist die *Senderkennung* (das Signet des jeweiligen Senders), die als Fremdbild im Fernsehbild dieses als "Bild (in einem Programm) des Fernsehens" auszeichnet.

Senderkennungen sind aber auch die zahllosen *Logos*, wie sie insbesondere in MTV verwendet werden. Kennmarken, die einzelne Sender anzeigen können, können auch *Werbeinserts* (wie die "Mainzelmännchen"; vgl. dazu Kayser 1991; Zschau 1991), standardisierte *Pausenbilder* (wie das Walroß des NDR) usw. sein.

Neben diesen senderspezifischen Kennmarken finden sich auch *sendungsspezifische Kennungen*[11], die möglicherweise wieder so spezifisch mit einem Sender verbunden sind, daß sie auch als Senderkennungen funktionieren (ein Beispiel ist die TAGESSCHAU-Eröffnung). Schließlich sind zu nennen *anlaßbezogene Kennungen*, zu denen das Eurovisions-Logo, Olympia-Logos etc. gehören.

Eine ganz eigene Markierungsform kennzeichnet den Fernsehtext als Text "vor einem Publikum".[12] Es handelt sich dabei um einen zentralen Modus, mit dem ein "viewer engagement on television" hergestellt wird. Er kann nach Allen (1987, 91) "rhetorisch" genannt werden (*rhetorical mode*) und stammt ursprünglich aus der kommunikativen Formenwelt des Radios:

> In the rhetorical mode, both the addresser and the addressee [...] are openly acknowledged (ebd.).

---

11 Ein Beispiel ist das Satire-Magazin ZACK!, das sein Sendungslogo anstelle des Senderkennzeichens plaziert.

12 Vgl. Wulff 1993 als einen Versuch, die besonderen situativen Bedingungen der sozialen Realität von Fernsehshows aus Sicht der Kandidaten zu diskutieren.

Wesentliches Kennzeichen dieses Modus' ist die Anwesenheit von Personen, die als "Zuschauer" gekennzeichnet sind (*characterized viewers*).

Neben dem *Studio-Publikum* (vgl. Allen 1987, 94; Wulff 1988) und einigen mehr oder weniger kanonisierten Zuschauer-/Konsumenten-Darstellungen im Werbefernsehen (Allen 1987, 91ff) ist hier das *canned audience* zu nennen, das nicht nur in manchen Game-Shows, sondern vor allem in diegetisch geschlossenen, illusionsbildenden Texten wie Soap Operas und Sitcoms eingesetzt wird. Es ist einerseits eng koordiniert mit verschiedenen Komponenten der makrostrukturellen Struktur des Textes, steht andererseits aber noch in einem zweiten, eher die kommunikative Form des Textes betreffenden Funktionskreis (vgl. Wulff 1990).

In zahlreichen Genres des Fernsehens gehört die *Thematisierung des Publikumsbezugs* zum festen Grundarsenal von Themen. Will man an der Ausgangsannahme festhalten, daß Fernsehtextformen selbstreferentiell, selbstthematisierend, ihre kommunikative Verfaßtheit exponierend sind, so kann man auch die weitergehende Hypothese aufstellen, daß diese Rekursivität zu solchen im Fernsehen bevorzugt auftretenden Textformen wie Magazinen, Shows usw. führt, für die die Inszeniertheit der abgebildeten Situation selbst immer auch ein Thema ist. In diesen Formenkreis gehört auch hinein, wenn - wie z.B. in TUTTI FRUTTI - die Exklusivität einer Rezeption zum Thema gemacht wird ("...was Sie Ihrer Schwiegermutter nicht erzählen dürfen...").

Schließlich gehört die *Thematisierung von Rezeptionsantworten auf vergangene Ausgaben einer Sendung* zum Grundinventar von Themen, an dem die kommunikative Nähe und Vertrautheit von Senderpersonal/Showmaster und Publikum demonstrativ vorgestellt werden kann. Man kann diese Formen auch damit begründen, daß sie phatisch sehr effizient sind, weil hier die Einseitigkeit der medialen Konstellation "Fernsehen" zumindest brüchig wird.

3.2 Texttheorie und "marginale" Textsorten

Ein zweiter Kreis von Überlegungen, die die medial-institutionelle Konstelliertheit des Fernsehtextes zu erfassen versuchen, kann an den von Eggo Müller sogenannten *Programmverbindungen* (Müller 1990) ansetzen[13]: Einige *Textsorten* des Fernsehens sind referentiell bezogen auf das Programm selbst. Dazu gehören insbesondere die Fernsehansagen, dazu zählen aber auch Trai-

13 Ähnlich spricht Morey (1981) von "continuity material", das er provisorisch in fünf Typen einteilt: (1) Sender-Identifikation; (2) verbale Fernsehansagen; (3) Trailer; (4) Werbung; (5) andere Formen, unter die Morey "fault apologies", "official announcements" und "transmitter information" rechnet.

ler, Voranzeigen und ähnliches. John Hartley nannte diese Formen *marginal* und erläuterte:

> We are constantly being reminded by continuity announcers and Raymond Williams alike to see television as a *flow*. In this respect, the contents of whatever happened is broadcast *between* programmes (i.e., trailers, time-checks, announcements, advertisements, continuity itself) must constitute the principal *structural* marginality of television. [...] We are encouraged to watch these marginal broadcasts (they have 'contents'), but to treat them as if they weren't there (they are structured as *gaps*) (1984, 121; Hervorhebungen im Original).

Diese Beobachtungen sind ausgesprochen wichtig. Denn die marginalen Textsorten im Fernsehen, die in der Regel auch nicht im Programm ausgewiesen sind, *markieren* das Gesamtprogramm als "Fernsehen" und finden sich so in keinem anderen Medium (auch wenn es im Radio viele äquivalente Formen gibt). Es handelt sich also um *charakteristische Textsorten* des Fernsehens. John Fiske nimmt z.B. an - angelehnt an Raymond Williams' Überlegung, das Fernsehen sei "Fluß" (*flow*) und nicht "Text" -, daß die *interruptedness* ein zentrales Kennzeichen von Fernsehen sei, das zudem zu einer radikalen *textual openness* führe (1987, 99, passim). Diese Unterbrechungen machen das Fernsehprogramm auch äußerlich erkennbar anders als z.B. ein Kinoprogramm.

Andererseits verursachen die marginalen Formen natürlich Pausen, Löcher, in denen die Aufmerksamkeit von Zuschauern sinkt, in denen *Distanz* wiederhergestellt wird. Der Umgang mit diesem Distanzierungseffekt hat viele eigene Formen ausentwickelt, die jeweils gesondert untersucht werden müssen. Nach dem Ende einer Sinneinheit könnte die phatische Gemeinschaft vom Zuschauer ja leicht wieder aufgegeben werden. Es gilt, den weiteren Bestand der phatischen Beziehung zwischen Programm und Zuschauer zu sichern. In dieser Funktion tritt nun der *Ansager* auf, der den Zuschauer neu adressiert und ihn in eine phatische Gemeinschaft zu binden versucht.

Der Umgang mit strukturbedingten *Fremdtexten* (insbesondere Werbetexten) bzw. mit den durch sie verursachten *Textunterbrechungen* hat zu einigen sowohl linguistisch wie nichtverbal charakteristischen Verhaltensweisen geführt. Wenn z.B. eine Show durch einen Werbeblock getrennt wird, haben die Showmaster eine ganze Fülle von Techniken entwickelt, den Zuschauer so zu adressieren und kommunikativ zu binden, daß er das *gap*, das durch die marginale Form verursacht wird, überbrückt. Es handelt sich dabei natürlich nicht nur um linguistisch-verbale Techniken, sondern auch um Verhaltensweisen, die (proxemisch, kommunikativ usw.) auf die Kamera bezogen sind.

Die beiden auf phatische Verhältnisse gerichteten Formen der Distanzierung und der Bindung gehören zusammen: Es zählt zu den Charakteristika der Fernsehkommunikation bzw. der durch Fernsehen konstituierten phatischen

Gemeinschaft, daß "Distanz" und "Unterbrochenheit" wesentliche Teilnahmemodalitäten des Fernsehens (*modes of participation*) sind.

Für eine Theorie des Fernsehtextes entsteht so natürlich das Problem, daß Art und Weisen der Rezeption die Formen des Fernsehkommunikats begründen müssen. Eine *Texttheorie* des Fernsehens müßte demzufolge als eine pragmatische Theorie ausgeführt sein, in der ein Zuschauerkonstrukt das Komplement der audiovisuellen Formen bildet. Ein Werk-Modell des Fernsehtextes kann dann nicht nur von solchen Kriterien der Textualität wie "Geschlossenheit", "Situationsentbindbarkeit" usw. ausgehen, sondern muß den kommunikativen Rahmen miteinbeziehen, in dem das Kommunikat steht. Der Fernsehtext ist Element eines kommunikativen *Super-Textes*, durch den die institutionellen Hintergrundbedingungen immer mit-realisiert sind. Genau diese Folie, auf der der Text im engeren Sinne artikuliert ist, wird hier als *mediale Konstellation* bezeichnet, um damit einen formal-kommunikativen Aspekt zu benennen, der den Fernseh-Supertext beschreibbar macht und der in der Theorie der Phatikalität (in beiden Hinsichten - auf die phatische Gemeinschaft und auf die phatische Funktion) kommunikationstheoretisch begründet werden kann.

Ein derartiges Vorgehen ist in der semiotischen Theorie des Fernsehens mehrfach angedeutet worden. Für John Ellis ist die Zerstreutheit und Distanziertheit des Zuschauers das entscheidende Kriterium, das Kino und Fernsehen voneinander unterscheidet und das dazu geführt hat, daß das Fernsehen andere Formen der Repräsentation und der Adressierung ausgebildet hat als der Film. Der Zuschauer, so Ellis, ist im Fernsehen konzeptualisiert als jemand, der zwar den Apparat angeschaltet hat, ihm aber nur geringe Aufmerksamkeit widmet. Darum muß Segment für Segment das Interesse und die Zuwendung des Zuschauers immer wieder neu aktiviert werden. Nach Ellis sind es vor allem drei Formen, in denen sich dieses Zuschauerkonzept im Fernsehen umsetzt: (1) im Aufwand, den jeder Sender betreibt, um sich selbst bekannt zu machen; (2) in der Häufigkeit und Intensität der direkten Adressierung; (3) und schließlich in der großen Bedeutung, die dem Ton in den Fernsehformen zukommt - "sound draws the attention of the look when it has wandered away" (Ellis 1982, 162; zur Rolle des Tons ähnlich Altman 1986). In ähnlicher Art und Weise plädiert auch Charlotte Brunsdon dafür, den Zuschauerbezug als eine Komponente der textuellen Form des Fernsehens zu integrieren. Nach ihrer Auffassung geht es darum, die Kontinuität (*continuousness*) von Fernsehen mit der Erfahrung des Zuschauens (*experience of viewing*) zu integrieren. Zentral ist dann

> the deployment of the notion of "mode of address", which allows us to specify, at a formal level, the way in which the television text is always constructed as continuously there *for someone*. The differing identities posed in these interpellations (child, citizen, hobby enthusiast, consumer, etc.) and the overlapping and contradictory ways in which we are called to watch form one of many sites

> for further research. An insistence on the analytic importance of these moments - continuousness and mode of address - gives some access to the inscription of television's institutional basis in its formal operations (1990, 62; Hervorhebung im Original).

Genau diese besonderen Bedingungen der Textualität im Fernsehen korrespondieren mit der ungemein zentralen Rolle des phatischen Funktionsmoments in der Fernsehkommunikation.

4. Autorität

Der einzelne Fernsehtext kann jederzeit durchsetzt werden mit Material, das *nicht-textuellen* bzw. *nicht-diegetischen Diskursen* angehört; dazu zählt nicht nur die Schrifteinblendung, die auf den Sendebeginn nachfolgender Sendungen hinweist, sondern auch solche Formen, in denen auf nicht-textuelle, nicht-mediale, äußere und aktuelle Realitäten Bezug genommen wird - wiederum mittels Schrifteinblendung ("Giftgaswolke über Mühlheim: Die Bevölkerung von Mühlheim soll Türen und Fenster verschließen."[14]) oder sogar durch Unterbrechen der eigentlichen Sendung (so, wenn die Gottschalk-Wiederholung am Montagmorgen durchsetzt wird mit Kurzberichten aus der "Runde der Zwölf" aus der Endzeit der DDR). Auch die Uhr vor den Nachrichten dient dazu, den Bezug auf die äußere Zeit herzustellen.

Zum Teil sind die Ausgriffe auf den äußeren Wirklichkeitsrahmen konventionell und fester Bestandteil des Programmrituals (das gilt z.B. für die "Nachrichten-Uhr"). Interessanter sind die anderen Fälle, wenn aktuelle Ereignisse das "normale Programm" überlagern: Offenbar gibt es in der medialen Konstellation des Fernsehens eine *Autorität*, die entscheiden kann, wann und unter welchen Bedingungen dieses normale Programm unterbrochen oder gestört werden darf. Diese Autorität muß nicht personalisiert sein, sondern kann als ein *regulierendes Prinzip* angesehen werden, das die Nachrichtenflüsse kontrolliert und das Fernsehen mit der umgebenden Welt vermittelt. Die regulierende Instanz ist auch dann latentes Element des Fernsehtextes, wenn sie inaktiv ist.

Der *institutionelle Rahmen* bleibt im Fernsehen stets gegenwärtig, wird spätest mit der nächsten Ansage oder einer Schrifteinblendung wieder wachgerufen. Die Bedingung für die Brüchigkeit und Durchlässigkeit des einzelnen Fernsehtextes besteht genau darin, daß das Fernsehen eine kommunikative Konstellation etabliert, die als Rahmenbestimmung alle anderen abgebildeten Sendeformate umfaßt und einbettet. Die Vielfalt der phatischen Funktionselemente im Fernsehen bildet dazu das Komplement - weil in ihnen die Aktivi-

---

14 Vgl. zu einem solchen Fall Paech 1990, 154f.

tät und die Zuwendung der Zuschauer sowie der kommunikative Austausch mit dem Publikum auf eine ganz besondere, dem Fernsehen spezifische, allerdings dem Alltagsleben entlehnte Art und Weise organisiert und intensiviert, wenn nicht überhaupt erst möglich gemacht wird.

Literatur

Allen, Robert C. (1987) Reader-oriented criticism and television. In: *Channels of discourse. Television and contemporary criticism.* Ed. by Robert C. Allen. London/New York: Routledge, S. 74-112.

Altman, Rick (1986) Television/sound. In: *Studies in entertainment: Critical approaches to mass culture.* Ed. by Tania Modleski. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, S. 39-54.

Argyle, Michael / Dean, J. (1972) Eye contact, distance and affiliation. In: *Communication in face to face interaction. Selected readings.* Ed. by John Laver & Sandy Hutcheson. Harmondsworth: Penguin, S. 301-316.

--- / Ingham, Roger / Alkema, Florisse / McCallin, Margaret (1973) The different functions of gaze. In: *Semiotica,* 7, S. 19-32.

Auter, Philip J. / Davis, Donald M. (1991) When characters speak directly to viewers: Breaking the fourth wall in television. In: *Journalism Quarterly* 68,1-2, S. 165-171.

Batz, Richard (1992) Fernsehen als elektronisches Textbuch der Kultur. Das Beispiel französischer Fernsehnachrichten In: *Montage/AV* 1,1, S. 49-76.

--- (1993) *Französische Fernsehnachrichten als kultureller Text.* Tübingen: Niemeyer.

de Beaugrande, Robert-Alain (1980) *Text, discourse, and process. Toward a multidisciplinary science of texts.* Norwood, N.J.: Ablex.

--- / Dressler, Wolfgang (1981) *Einführung in die Textlinguistik.* Tübingen: Niemeyer.

Bergmann, Jörg R. (1987) *Klatsch. Zur Sozialform der diskreten Indiskretion.* Berlin/New York: de Gruyter.

Brunsdon, Charlotte (1990) Television: Aesthetics and audiences. In: *Logics of television. Essays in cultural criticism.* Ed. by Patricia Mellencamp. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press / London: BFI Publishing, S. 59-72.

Coelho, Luiz Antonio (1989) *Towards a taxonomy of reflexive structures for American television.* Ph.D. Thesis New York: New York University, Media Ecology Dept.

Condon, John C. (1977) When people talk with people. In: *Messages: A reader in human communication.* Ed. by J.M. Civikly. 2nd ed. New York: Random House, S. 68-82.

Davies, John (1984) Television modes of address as a semiotic system. In: *Recherches Sémiotiques / Semiotic Inquiry* 4,3-4, S. 338-355.

Ehlich, Konrad / Rehbein, Jochen (1982) *Augenkommunikation. Methodenreflexion und Beispielanalyse.* Amsterdam: Benjamins.

Ellis, John (1982) *Visible fictions: Cinema, television, video.* London: Routledge & Kegan Paul.

Eßer, Kerstin (1991) "Liebes Fernsehen!" Zum Dialog zwischen Darstellern, Rezipienten und Produzenten - untersucht am Beispiel der Zuschauerpost zur Kinderserie JANNA. In: *Erzählen im Kinderfernsehen. Das Beispiel JANNA.* Hrsg. v. Hans Dieter Erlinger. Heidelberg: Carl Winter, S. 135-160.

Fiske, John (1987) *Television culture.* London/New York: Methuen.

Gröschel, Bernhard (1983) Sprachliche Kommunikation und Sprachfunktionen. In: *Kommunikation, Funktion und Zeichentheorie. Zur Terminologie der Semiotik. 3.* Hrsg. v. Klaus D. Dutz & Hans J. Wulff. Münster: MAkS Publikationen, S. 15-45.

Hartley, John (1984) Out of bounds: the myth of marginality. In: *Television mythologies: Stars, shows & signs.* Ed. by Len Masterman. London: Comedia, S. 118-127 .

Herzogenrath, Carola (1991) *Hans-Joachim Kulenkampff im deutschen Fernsehen. Charakteristische Formen der Moderation.* Bardowick: Wissenschaftler-Vlg.

Hilmes, Michele (1985) The television apparatus: Direct address. In: *Journal of Film and Video* 37,1, S. 27-36.

Hippel, Klemens (1992) Parasoziale Interaktion: Bericht und Bibliographie. In: *Montage/AV* 1,1, S. 135-150.

Horton, Donald / Wohl, R. Richard (1956) Mass communication and para-social interaction: Observations on intimacy at a distance. In: *Psychiatry* 19, S. 215-229.

Huth, Lutz / Krzeminski, Michael (1981) *Zuschauerpost - ein Folgeproblem massenmedialer Kommunikation.* Mit einem Anhang "Fernsehen und Folgekommunikation". Tübingen: Niemeyer.

Hymes, Dell (1973) Die Ethnographie des Sprechens. In: *Alltagswissen, Interaktion und gesellschaftliche Wirklichkeit. 2. Ethnotheorie und Ethnographie des Sprechens.* Hrsg., verf. u. übers. v. einer Arbeitsgruppe Bielefelder Soziologen. Reinbek: Rowohlt, S. 338-432.

Jakobson, Roman (1971) Linguistik und Poetik [1960]. In: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. 2,1.* Hrsg. v. Jens Ihwe. Frankfurt: Athenäum, S. 142-178.

Jung, Joachim (1989) *Digitale Bildmanipulation. Analyse der Funktionen digitaler Effekte im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland.* Magisterarbeit Berlin: Freie Universität, Institut für Semiotik und Kommunikationstheorie.

Kayser, Susanne (1991) Freispruch für die Mainzelmännchen. In: *ZDF-Kontakt*, 7-8, S. 10-12.

Lux, Friedemann (1981) *Text, Situation, Textsorte. Probleme der Textsortenanalyse, dargestellt am Beispiel der britischen Registerlinguistik. Mit einem Ausblick auf eine adäquate Textsortentheorie.* Tübingen: Narr.

Malinowski, Bronislaw (1949) The problem of meaning in primitive languages [1923]. In: C.K. Ogden / I.A. Richards: *The meaning of meaning. A study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism.* 10th ed. London: Routledge & Kegan Paul, S. 296-336.

Meier, Johannes-Peter (1991) Der himmlische Blick. Raum und Medium in der TV-Show. In: *Fernsehshows. Theorie einer neuen Spielwut.* Hrsg. v. Wolfgang Tietze, Manfred Schneider & Institut für Medienanalyse Essen. München: Raben, S. 80-104.

Möller, Karl-Dietmar / Wulff, Hans J. (1978) Sign, function, and context. In: *Researchfilm*, 9, S. 464-466.

Morey, John (1981) *The space between programmes: Television continuity as meta-discourse.* London: University of London, Institute of Education.

Müller, Eggo (1990) Programmverbindungen. Gebrauchsanweisungen des Fernsehens im Fernsehen. Vortrag auf dem *3. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquium / Marburg '90.* Ersch. in den Akten der Tagung (Hrsg. v. Jürgen Felix & Heinz-B. Heller. Münster: MAkS Publikationen 1993).

Nöth, Winfried (1985) *Handbuch der Semiotik.* Stuttgart: Metzler.

Paech, Joachim (1990) "Rodin, Rilke - und der kinematographische Raum". In: *Kinoschriften* 2, S. 145-161.

von Raffler-Engel, Walburga (ed.) (1980) *Aspects of nonverbal communication.* Lisse: Swets.

Schaffer, Deborah (1991) Conversing privately in public: Patterns of interactions in TODAY show co-op conversations. In: *Journal of Popular Culture* 25,3, S. 151-162.

Schmidt, Bernd (1984) *Malinowskis Pragmasemantik.* Heidelberg: Carl Winter.

Wulff, Hans J. (1988) Saal- und Studiopublikum. Überlegungen zu einer fernsehtypischen Funktionsrolle. In: *TheaterZeitSchrift*, 26, S. 31-36.

--- (1989) Die Ordnungen der Bilderflut: Konstellationen medialer Kommunikation als strukturbildendes Prinzip in Performance-Videos. In: *Rundfunk und Fernsehen* 37,4, S. 435-446.

--- (1990) Segmentale Analyse, Textgliederungssignale und Publikumsgeräusch: Überlegungen zur Indikation makrostruktureller Bezugsgrößen an Textoberflächen. In: *Kodikas/Code* 13, S. 259-276.

--- (1993) Situationalität, Spieltheorie, kommunikative Konstellation: Bemerkungen zur pragmatischen Fernseh-Analyse. In: *Fernseh-Analyse.* Hrsg. v. Knut Hickethier. Heidelberg: Carl Winter [i.Dr.].

Zschau, Mechthild (1991) Von Gnomen, Löwen und sprechenden Pferden. Die Spot-Unterbrecher als Corporate Identity. In: *Weiterbildung und Medien* 14,2, S. 44-46.

Zu den Autoren

Oksana Bulgakowa, Dr., geb. 1954, Filmwissenschaftlerin und -kritikerin, lebt in Berlin; zahlreiche Aufsätze zur sowjetischen Avantgarde der 20er Jahre (Eisenstein, Kuleschow, Wertow, FEKS) und zum zeitgenössischen russischen Film.

John Fiske, Prof. Dr., geb. 1939, Professor am Department of Communication Arts der Universität in Madison, Wisconsin; Veröffentlichungen zu Fernseh- und Populärkulturtheorie, v.a. "Television Culture" (London/New York: Methuen 1987) und "Understanding Popular Culture" (Boston u.a.: Unwin Hyman 1989); sein neues Buch "Power Plays- Power Works" (London: Verso 1993) erscheint demnächst.

Hans-Otto Hügel, Prof. Dr., geb. 1944, Professor am Institut für Theater- und Medienwissenschaft der Universität Hildesheim und Ausstellungsmacher; Veröffentlichungen zu Kriminal- und Unterhaltungsliteratur, Unterhaltungstheorie und Populärkultur, v.a. "Untersuchungsrichter - Diebsfänger - Detektive" (Stuttgart: Metzler 1978); Mitherausgeber von "Literarische Ausstellungen von 1945-1985" (München u.a.: Saur 1991) und "Graffitti aus Hildesheim, Berlin, New York und anderswo" (Hildesheim 1993).

Lothar Mikos, Dr., geb. 1954, Medienpublizist und Film- und Fernsehwissenschaftler, arbeitet z.Zt. freiberuflich in Berlin; zahlreiche Aufsätze zur Medien- und Fernsehtheorie, zu Fernsehserien, zur Medienökologie; sein neues Buch "Familienserien im Fernsehen und im Alltag von Zuschauern" (Münster: MAkS Publikationen) erscheint demnächst.

Eggo Müller, geb. 1960, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Audiovisuelle Medien der Universität Hildesheim; Artikel zur Fernsehtheorie und -analyse; Mitherausgeber von "Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft" (Berlin: Edition Sigma 1988) und "Mauer-Show. Das Ende der DDR, die deutsche Einheit und die Medien" (Berlin: Edition Sigma 1992).

Jan Mukařovský gehörte dem 1926 gegründeten "Cercle linguistique de Prague" an und gilt als Begründer einer strukturalistischen Ästhetik; in deutscher Übersetzung sind seine wichtigsten Texte in dem Band "Kapitel aus der Ästhetik" (Frankfurt/M: Edition Suhrkamp 1970) versammelt.

Hans J. Wulff, Dr., geb. 1951, Akademischer Rat am Institut für Semiotik und Kommunikationstheorie der Freien Universität Berlin; zahlreiche Veröffentlichungen zu Film- und Fernsehtheorie, u.a. "Die Erzählung der Gewalt" (Münster: MAkS Publikationen 1985); Mitherausgeber von "Film und Psychologie" (Münster: MAkS Publikationen 1990) und von "Das Telefon im Film" (Berlin: Vistas 1992).