



Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik

Online | No. 1/2015

Herausgegeben von Martin Nies

Vorwort zur ersten Ausgabe	3
Martin Nies	
Martin Siefkes	7
Sturm auf die Zeichen: Was die Semiotik von ihren Kritikern lernen kann	
Hans Krah	43
German “volkstümliche Musik” of the Early Nineties and ‘Modern Society’: Strategies of De-Individualisation as a Contribution to a Collective Re-Organisation	
Martin Nies	65
Culture-Clash-Komödien der Gegenwart: Konzeptionen von Transkulturalität, Intrakulturalität und Gender in TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER, FACK JU GÖHTE UND ZWEI FAMILIEN AUF DER PALME	
Martin Hennig	97
Krise ... continued: Populärkulturelle Funktionen seriellen Krisenerzählens am Beispiel BREAKING BAD	
SKMS Printreihe – Verlag Schüren	121
Impressum	124





Vorwort zur ersten Ausgabe

Mit der ersten Ausgabe der *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik | Online* begründet das auf www.kultursemiotik.com beheimatete *Virtuelle Zentrum für kultursemiotische Forschung* ein neues Open Access Journal, das sich Beiträgen mit einem kulturwissenschaftlichen Schwerpunkt insbesondere aus den Literatur- und Medienwissenschaften widmet und die Sichtbarkeit kultursemiotischer Forschungsarbeiten international und transinstitutionell fördert. Die Zeitschrift wird auf der Webseite des VZKF und in Open Journal Systems veröffentlicht.

Programm und Zielsetzung

„Kultursemiotische Forschung“ will hier im Sinne einer programmatisch um Konzeptionen der Hybridität und Transdifferenz erweiterten Kultursemiotik für das 21. Jahrhundert verstanden sein, die in einem globalisierten Zeitalter ihren theoretischen Standpunkt unter kulturhistorischer Perspektive ideologiekritisch selbst reflektiert und sich für zeitgemäße Modelle der Kulturbeschreibung nach der Tartu-Moskauer-Schule öffnet. Davon ausgehend, dass sich kulturelle Prozesse wesentlich mittels Zeichen vollziehen, sind ‚Texte‘ (Gewebe aus Zeichen) unterschiedlichster Zeichensysteme und Mediengattungen, die als kommunikative kulturelle Speicher von den Diskursformationen und Wissenszusammenhängen ihrer Produktionszeit Zeugnis geben, primäre Forschungsgegenstände des VZKF.

Das ‚Verstehen‘ von Texten in ihren diskursiven und kulturellen Kontexten sowie das der ihnen zugrunde liegenden Präfigurationen des Wissens und Präsuppositionen des Denkens zu ermöglichen, ist ein Anliegen dieses Journals und der im Marburger Verlag Schüren angegliederten Reihe für Printpublikationen (siehe Titelliste im Anhang). Mediale Produkte – Literatur inkludierend und zunächst unbenommen, ob es sich um solche mit einer primär ästhetischen oder referentiellen Kommunikationsfunktion handelt –, geben als ‚sekundäre semiotische Modelle‘ (Jurij M. Lotman), die mittels Auswahl und Kombination von Zeichen aus einem primären Zeichensystem Bedeutungen konstituieren, in ihrer spezifischen Gemachtheit Aufschluss beispielsweise über die anthropologischen Konstrukte, Weltkonstrukte, Gesellschaftsmodelle, Konstrukte von Identität und Alterität, soziale

Normen- und Wertesysteme und nicht zuletzt die ästhetischen Konzeptionen derjenigen Produktionskultur, die sie hervorgebracht hat.¹

Das *Virtuelle Zentrum für kultursemiotische Forschung* vertritt den Standpunkt, dass dasjenige was heuristisch von Nutzen ist, um kulturelle Phänomene und Prozesse zu verstehen, auch dann Anwendung finden soll, wenn es nicht traditioneller kultursemiotischer Theoriebildung entspricht. In diesem Sinne geht es dem Netzwerk nicht um Schulbildung, sondern um den Disziplinen übergreifenden kulturwissenschaftlichen Wissenstransfer. Die ‚Offenheit‘ gegenüber allen (den basalen wissenschaftlichen Normen verpflichteten) kulturwissenschaftlichen Methoden und Theorien und daraus sich ergebenden Erkenntnissen ist damit ein erklärtes Anliegen des VZKF. Somit ist Alfonso de Toro uneingeschränkt zuzustimmen, wenn er schreibt:

Jenseits von Ideologien, Schuldenken und Essentialismen halte ich es für wissenschaftslegitim, sich der Instrumente zu bedienen, die einem helfen, einen Gegenstand adäquat zu beschreiben, und zwar unabhängig vom Ursprungsort der Theorie. Natürlich ist der Ort, von dem aus man spricht, also derjenige, an dem die Theorie entsteht, von Bedeutung, ja prägend für die Behandlung eines kulturellen Gegenstandes und für die zu gewinnenden Ergebnisse, dennoch darf dies nicht dazu führen, auf Theorien zu verzichten, weil diese mit Vorurteilen präfiguriert sind. Vielmehr sollte es darum gehen, ein Bewusstsein dafür zu entwickeln, dass zwar von einem vorgeprägten bzw. präfigurierten Ort ausgegangen wird, dieser Ort aber mit reflektiert wird.²

So mag diese Zeitschrift unter dem Dach der Kultursemiotik ein offener, integrativer Ort für unterschiedliche kulturwissenschaftliche Perspektiven werden. Zugleich darf sich die Kultursemiotik als eine theoretisch fundierte Methode darüber nicht selbst relativieren, sondern muss in diskursiver Auseinandersetzung mit anderen Zugängen und expliziter Kritik ihren heuristischen Wert legitimieren und behaupten. Daher soll eines der ersten künftigen Themenhefte der Frage nach dem heutigen Stand der Kultursemiotik und der Anschlussfähigkeit an vermeintlich konträre theoretisch-methodische Zugänge gewidmet sein (Call for Papers folgt).

¹ Zur impliziten und expliziten Konstitution derartiger Konstrukte in der Textbedeutung vgl. Martin Nies, „Dimensionen literarischer Kompetenz. Explizite und implizite Textbedeutung verstehen“. In: Anita Schilcher, Markus Pissarek (Hgg.), *Auf dem Weg zur literarischen Kompetenz. Ein Modell*

² Alfonso de Toro, „Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem und transmedialem Wissenschaftskonzept“. In: Christof Hamann/Cornelia Sieber (Hgg.). *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*. Hildesheim 2002, S. 16.

Zu den Beiträgen

Martin Siefkes, für seine Dissertationsschrift über *Stil als Zeichenprozess: Wie Variation bei Verhalten, Artefakten und Texten Information erzeugt* mit dem Nachwuchsförderpreis der Deutschen Gesellschaft für Semiotik 2014 ausgezeichnet, eröffnet das Journal mit einem Grundlagenbeitrag zur Positionsbestimmung der gegenwärtigen Semiotik, der eine Debatte darüber anstoßen möchte, was die Semiotik „von ihren Kritikern lernen kann“, aber auch herausstellt, dass die heutige Semiotik längst durch Weiterentwicklungen und methodische Präzisierungen berechtigter Kritik begegnet ist, sich darüber Gegenständen mit beträchtlichem heuristischem Nutzen geöffnet hat, die einmal als semiotisch vermeintlich nicht erschließbar galten, und mit ihrem fundierten methodischen Zugang auch dann ein unverzichtbares Erkenntnisinstrument bleibt, wenn sich bestimmte ‚nicht-semiotische Phänomene‘, so eine häufige Kritik, einer logozentristisch ausgerichteten Methode entziehen mögen. Ohne die oben statuierte Offenheit des VZKF gegenüber anderen methodischen Schulen in irgendeiner Weise zu relativieren, ist dieser einleitende Beitrag also geeignet, das semiotische Profil der Zeitschrift zu konturieren und zur Diskussion darüber einzuladen, wie sich die Semiotik heute verortet und um welche Zugänge und Problemstellungen sie sinnvoller Weise erweitert werden müsste.

Hans Krahs Beitrag über die deutsche volkstümliche Musik der frühen 1990er Jahre und deren Präsentation in populären Fernsehformaten reflektiert in bestem kultur- und mediensemiotischen Sinne die den Liedern und ihren medialen Inszenierungen zugrunde liegenden Konzeptionen von ‚Heimat‘, von nationaler bzw. regionaler Identität und Gender sowie deren anthropologische Konstrukte. Im Kontext des beginnenden postideologischen Zeitalters nach der deutschen ‚Wiedervereinigung‘ zeigt der Artikel die rhetorischen Strategien auf, mittels derer die Lieder und ihre Aufführung in TV-Sendungen der Konsolidierung beziehungsweise Neukonstitution von kultureller Identität und damit einer Selbstvergewisserung in Zeiten einer fundamentalen Neuordnung Deutschlands dienen.

Der Herausgeberbeitrag zu populären deutschsprachigen *Culture-Clash*-Komödien der Gegenwart untersucht anhand der Beispiele *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER*, *FACK JU GÖHTE* und *ZWEI FAMILIEN AUF DER PALME*, welche Konzepte von Inter- und Transkulturalität filmisch aktuell verhandelt werden und inwiefern diese metamedial und selbst-reflexiv inszeniert sind. Dabei geraten postmigrantische Identitätskonstrukte und die filmische Inszenierung eines intrakulturellen Culture-Clashes von ‚Ossis‘ und ‚Wessis‘ im Jahre 2015 (!) ebenso in den Blick wie die grundsätzliche Frage nach einer Bestätigung oder Dekonstruktion stereotyper Deutungsmuster intra-, inter- und transkultureller Begegnungen durch deren Teilhabe am Lächerlichen im Rahmen der Komödie.

Martin Hennigs Artikel schließlich erweitert die Perspektive des vorliegenden Journals von den ‚deutschen‘ und ‚transdeutschen‘ Selbst- und Fremdbildern³ hin zu der auch in Deutschland breit rezipierten US-amerikanischen Erfolgsserie *BREAKING BAD* und zeigt, wie diese mit den formatspezifischen Möglichkeiten der Serie gegenwärtig eine fundamentale Normen- und Wertekrise bürgerlicher Ordnungen narrativiert.

So eröffnen die Beiträge von der aktuellen Theoriediskussion bis zur analytischen Anwendung kultur- und mediensemiotischer Methodik auf konkrete Textbeispiele unterschiedlicher Mediengattungen und Genres der Gegenwart ein erstes mögliches Spektrum kultursemiotischer Arbeiten im Rahmen des VZKF.

Dank

Der Herausgeber dankt den Autoren, die diese Zeitschrift durch ihre Beiträge mit ins Leben gerufen haben und den am *Virtuellen Zentrum für kultursemiotische Forschung* beteiligten Forscherinnen und Forschern für ihren Vertrauensvorschuss während der Gründungsphase. Auch wenn das Zentrum sich als überinstitutionell versteht, haben selbstverständlich Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter ‚vor Ort‘ einen großen Anteil an der Realisierung der Zeitschrift. So liegt mit den *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik* zugleich das erste an der Universität Passau realisierte Open Access Journal vor. Für die Unterstützung dankt der Herausgeber zunächst Anja Labandowsky, die www.kultursemiotik.com, die Homepage des Zentrums, technisch eingerichtet hat, und den Mitarbeitern der Zentralbibliothek, namentlich Michael Lemke, Michael Zweier und Marius Sarmann, die durch die Bereitstellung der *SKMS | Online* in Open Journal Systems sowie durch beratende und technische Unterstützung wesentlich daran mitgewirkt haben.

Sülfeld, im Mai 2015

Martin Nies

³ Siehe dazu weiterführend Martin Nies (Hg.), *Deutsche Selbstbilder in den Medien. Bd. I: Film 1945 bis zur Gegenwart*. Marburg 2012 und *Bd. II: Gesellschaftsentwürfe in Literatur und Film der Gegenwart* (im Erscheinen) in unserer Print-Reihe *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik*.



Sturm auf die Zeichen

Was die Semiotik von ihren Kritikern lernen kann¹

Martin Siefkes

In den letzten Jahren hat sich in der Philosophie, Ästhetik, Kunst- und Bildwissenschaft eine Reihe von Denkern zu Wort gemeldet, die die Semiotik grundlegend kritisieren.² Es kann mittlerweile von einer antisemiotischen Bewegung gesprochen werden,³ die sich mit Namen wie Dieter Mersch, Hans Belting, Gernot Böhme, Hans Ulrich Gumbrecht oder Lambert Wiesing verbindet. Dabei wird mit Begriffen wie „Materialität“, „Präsenz“, „Aura“, „Ereignis“ und „hermeneutischer Widerständigkeit“ argumentiert, um Aspekte zu benennen, die die Semiotik nicht berücksichtigt habe und die in Zukunft anstelle von Zeichenphänomenen verstärkt beachtet werden sollten. Dieser Beitrag setzt sich mit der Kritik auseinander, zeigt die Leistungsfähigkeit und Grenzen semiotischer Theoriebildung auf und diskutiert Konsequenzen für die Semiotik und die Einzelwissenschaften, in denen die Kritik geäußert wird.

¹ Der vorliegende Beitrag wurde mit einem Feodor Lynen-Forschungsstipendium für Postdoktoranden der Alexander von Humboldt-Stiftung unterstützt. Der Verfasser dankt Christian Siefkes, Roland Posner und Doris Schöps für Korrekturen und Anregungen.

² Vgl. ausführlich Mark A. Halawa, „Widerständigkeit als Quellpunkt der Semiose. Materialität, Präsenz und Ereignis in der Semiotik von C.S. Peirce“. In: *Kodikas/Code. Ars Semeiotica* 32, 1-2/2009, S. 11-24.

³ Siehe Martin Siefkes, „Rezension von: Winfried Nöth und Peter Seibert (Hgg.), *Bilder beSchreiben. Intersemiotische Transformationen*“. *r:k:m – Rezensionen: kommunikation:medien*, 19.08.2010, <http://www.rkm-journal.de/archives/3625>.

1. Was sagen die Kritiker?

Im Folgenden können nur einige Aspekte der Kritik herausgegriffen werden, um darauf zu antworten. Auffällig ist zunächst, dass nicht alle Kritiker auf die semiotischen Theorien differenziert eingehen; häufig wird mit einer vereinfachten Auffassung der Semiotik argumentiert, oder es werden Vorwürfe, die sich allenfalls auf einige Semiotiker beziehen lassen, für eine pauschale Ablehnung der Semiotik genutzt.

Von tiefgehender Kenntnis der semiotischen Theoriebildung zeugt das Werk von Dieter Mersch, der in seiner Habilitationsschrift *Was sich zeigt* eine grundlegende Semiotik-Kritik veröffentlichte.⁴ Er geht dabei auf eine Reihe von semiotischen Theorien ein und zeigt deren jeweilige Schwächen auf. Mersch übt Kritik an den Zeichentheorien von Barthes und Derrida und ihrer Neigung zur grenzenlosen Semiose, beklagt das „Primat des Hermeneutischen“ und problematisiert die strukturalistische Methode mit ihrer Isolierung von Einheiten, etwa bei Anwendung der Ersetzungsprobe.⁵ Er verzichtet jedoch auf eine Auseinandersetzung mit Hjelmslev, bei dem zwischen „Ausdrucksmaterie“ und „Ausdrucksform“ ebenso wie zwischen „Inhaltsmaterie“ und „Inhaltsform“ unterschieden wird, wobei „Materie“ auf beiden Ebenen das jeweils Vorsemiotische und noch Ungeformte bezeichnet.

Eine Reihe der Punkte, die Mersch bei den untersuchten Autoren vermisst, werden in der heutigen Semiotik bereits berücksichtigt, etwa die von der Sprache emanzipierte Untersuchung von Phänomenen des Körperausdrucks wie Mimik, Gestik und Körperhaltung.⁶ Auch die Klage über das Primat des Sprechens im Vergleich zur Schrift kann für die moderne Linguistik nicht mehr erhoben werden,⁷ die Phonologie und Phonetik einerseits, Graphologie und Graphetik andererseits als Beschreibungsebenen unterscheidet und die eigenständigen Entwicklungstendenzen und gegenseitigen Beeinflussungen mündlicher und schriftlicher Sprache untersucht.

Einige der Punkte, um die Mersch's Argumentationen immer wieder kreisen, verdeutlicht dieses Zitat aus einem späteren Buch:

Wir können von einem ‚Jenseits‘ sprechen, etwas, was sich der Rede von der Semiose oder der Mediation nicht fügt, weil es diesen vorausgeht und ihre Möglichkeit allererst hervorbringt. Von ihm Kunde zu erlangen, wäre die Aufgabe einer indirekten Arbeit, auf die wir immer wieder rekurrieren werden und deren privilegiertes Terrain die Kunst ist. Residuen des ‚Asemiotischen‘ oder ‚Amedialen‘ bilden entsprechend die *Materialität der Dinge*, die *Leiblichkeit des Körpers*, aber auch das Übriggelassene, die untilgbaren *Reste*, derer wir nicht Herr werden, der

⁴ Dieter Mersch, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München 2002.

⁵ Ebd. S. 16 bzw. 283ff.

⁶ Ebd. S. 47ff.

⁷ Ebd. S. 100ff.

Verfall, das *Altern* oder die zeitliche *Erosion*, die nicht erfasst, begriffen oder berührt werden können und die unwiderrufliche Endlichkeit der Welt bekunden.⁸

Dem kann man entgegen, dass auch die Materialität von Kunstwerken Zeichenprozesse auslöst, wofür in Abschnitt 3 einige Beispiele gegeben werden. Es sei jedoch zur Klärung angemerkt, dass in der Tat nicht *alles* zeichenhaft oder medial vermittelt ist, wie es von einigen postmodernen Denkern behauptet wurde (Derrida und Baudrillard seien genannt). Aus Sicht der analytischen Semiotik war eine solche Position allerdings noch nie haltbar; im Alltag sind die meisten Objekte, denen ich begegne (Häuser, Bäume, Steine), keine Zeichen für mich, auch wenn sie es unter besonderen Bedingungen immer werden können (etwa wenn ich an ihnen erkenne, wo ich mich befinde, nachdem ich mich verirrt hatte).

Andererseits ist das von Mersch erwähnte Altern kein schlüssiges Beispiel für seine These vom prinzipiell Asemiotischen: Wenn ein Mensch sich aufgrund körperlicher Veränderungen (etwa einer neuen Falte) des Alterungsprozesses bewusst wird, ist dies ein Anzeichenprozess, der zudem mit vielfältigen kulturellen Konnotationen verbunden ist. Würden wir nicht im Normalfall durch Zeichen auf den nahenden Tod hingewiesen, wäre dieser stets ein überraschendes Ereignis, mit schwerwiegenden psychischen Folgen für die Lebenden. Zweifellos sind Altern und Tod selbst keine Zeichen, sondern reale Ereignisse und existentielle Erfahrungen der von ihnen Betroffenen. Aber nur wenn man auch die mit ihnen verbundenen Zeichen berücksichtigt,⁹ kommt man zu einer angemessenen Einschätzung ihrer Rolle in Gesellschaft, Kultur und individuellem Bewusstsein.

Viele Kritiken erwecken den Eindruck, dass die Semiotik wenig rezipiert wurde; vielmehr wird meist auf spezifische Auffassungen reagiert, die verallgemeinert werden. Beispielsweise wird dann die Semiotik auf eine Orientierung an der Sprache festgelegt, was jedoch allenfalls auf einige an Saussure orientierte Traditionslinien zutrifft.¹⁰ Weder für die an Peirce orientierte Semiotik, noch für die Schule von Morris oder von Hjelmslev ist eine solche Kritik plausibel.¹¹

⁸ Dieter Mersch, *Posthermeneutik*. Berlin 2010, S. 13.

⁹ Vgl. Dagmar Schmauks (Hg.), *Der tote Mensch als Zeichen*. Themenheft, *Zeitschrift für Semiotik* 27, 4/2005.

¹⁰ Vgl. hierzu Mark A. Halawa, „Widerständigkeit als Quellpunkt der Semiose“, S. 12.

¹¹ Zu Peirce vgl. Helmut Pape, „Peirce and his followers“. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.), *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Bd. 2. Berlin u.a. 1998, 2016-2040; zu Morris siehe Charles W. Morris, *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago 1938 und *Signs, Language, and Behavior*. New York ²1955 sowie Dieter Münch/Roland Posner, „Morris, seine Vorgänger und Nachfolger“. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.), *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Bd. 2. Berlin u.a. 1998, S. 2204-2232. Zu Hjelmslev siehe Jørgen Dines Johansen, „Hjelmslev and Glossematics“. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.), *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Bd. 2. Berlin u.a. 1998, 2272-2289.

Gernot Böhme gehört zu den Kritikern, die der Semiotik vorwerfen, Kunst auf Sprache, ihre Rezeption auf die Entschlüsselung von Symbolen und die Wirkungen von Kunstwerken auf die kommunikativen Absichten des Künstlers zu reduzieren. Als einen Beleg führt er den Titel von Nelson Goodmans Buch „Languages of Art“ ins Feld.¹² Allerdings zeigt bereits der Untertitel dieses berühmten Werks, „An Approach to a Theory of Symbols“, dass „Languages“ hier mit einer – ebenso gebräuchlichen wie unglücklichen – Metapher für alle Zeichensysteme gebraucht wird.¹³ In ähnlicher Weise beruht die Annahme, die Semiotik reduziere Kunstwerke auf ihre symbolischen Aspekte, auf einem Missverständnis, an dem die Semiotiker durch ihre mangelnde terminologische Konsistenz allerdings mitschuldig sind: „Symbol“ wird bei Goodman nicht etwa im Peirce’schen Sinn für konventionelle Zeichen, sondern mehr oder minder synonym zu „sign“ gebraucht, eine im angloamerikanischen Raum recht verbreitete Verwendungsweise.

Schaut man in Goodmans Buch hinein, merkt man rasch, dass er Kunstwirkungen weder auf das sprachlich Formulierbare noch auf das durch den Künstler Mitgeteilte (also auf Kommunikation) oder auf symbolische Bedeutungen reduziert. Semiotisch genauer, aber wohl auch weniger griffig, wäre daher der Titel „Sign Systems of Art: An Approach to a Theory of Signs“ gewesen. Damit wären die drei häufigen Missverständnisse vermieden worden, die Semiotik wolle die Kunst in Analogie zur Sprache beschreiben, sie interessiere sich nur für das bewusst Kommunizierte oder sie wolle Kunstwerke auf symbolische Aspekte reduzieren. Alle drei Missverständnisse sind durch die metaphorische Verwendung von sprachbezogenen Ausdrücken für nicht-sprachliche Zeichenphänomene entstanden, die bei Goodman und einigen anderen Semiotikern der Bemühung um intuitive Verständlichkeit und der Angst vor einer vielen unvertrauten Terminologie geschuldet sein dürfte. Die entstehenden Missverständnisse sprechen jedoch dafür, spezifisch semiotische Terminologie zu verwenden, anstatt sprachbezogene Ausdrücke – häufig ohne explizite Definitionen – auf andere Zeichensysteme zu verallgemeinern.

Auf einen weiteren Kritikpunkt von Böhme sei kurz eingegangen. Dieser betrifft die Kennzeichnung von Bildern als „ikonische Zeichen“:

Durch diese Verwendung soll ein Bild von Herrn Meier noch als Zeichen von Herrn Meier begriffen werden, obwohl es doch in gewisser Weise Herr Meier ist: „Das ist Herr Meier“ antwortet man auf die Frage „Wer ist das?“¹⁴

Wird allerdings die Frage „Was ist das?“ gestellt, so antwortet sicherlich niemand „Herr Meier“, sondern es wird eine andere Antwort gegeben (etwa „ein Bild von

¹² Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt a. M. 1995, S. 23.

¹³ Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Oxford 1969. Deutsch von Bernd Philipp: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt a. M. 1995.

¹⁴ Gernot Böhme, *Atmosphäre*, S. 24.

Herrn Meier“). Dies macht die Notwendigkeit deutlich, zwischen mehreren Aspekten des Bilds zu unterscheiden: Hier gibt es etwas, das *nicht* Herr Meier ist und dennoch Herr Meier *sichtbar macht*, so dass er auf die Frage „Wer ist das?“ eindeutig identifiziert werden kann.¹⁵ Die Semiotik hat sich die Aufgabe gestellt, diese alltäglichen, aber keineswegs einfachen Zusammenhänge zu klären (siehe hierzu auch Abschnitt 2). Direkt im Anschluss an das obige Zitat geht Böhme auf Umberto Eco's Position ein:

So gibt Eco beispielsweise die *Mona Lisa* als ein ikonisches Zeichen für die *Mona Lisa* an [...]. Aber abgesehen von der Tatsache, daß die Beziehung des Bildes *Mona Lisa* auf eine Person *Mona Lisa* höchst fraglich ist, wie Gombrich in seinem Aufsatz über das Portrait gezeigt hat [...], versteht auch niemand unter *Mona Lisa* die Person *Mona Lisa*, sondern das Bild, und an diesem und mit diesem macht man seine Erfahrungen.

Diese Passage führt vor Augen, warum zwischen drei Aspekten eines (nicht-abstrakten) Bilds unterschieden werden sollte: Dem Bild als *Zeichenträger* (einen konkreten Gegenstand mit einer Bildfläche, die eine Konstellation aus Farben und Formen aufweist), dem *Bildinhalt* oder *Abgebildeten* (einer Person, die durch den Bildtitel konventionell als ‚Mona Lisa‘ benannt wird, sowie einer Landschaft, vor der diese Person abgebildet ist), und dem *Referenten* (einer möglichen realen Person und möglichen realen Landschaft, die diesen entsprechen).¹⁶ Referenz ist ein optionaler Bestandteil von Zeichen,¹⁷ so dass es aus semiotischer Sicht nicht weiter

¹⁵ Dies gilt auch, wenn der Künstler das Bild verfremdet hat und etwa einen auffälligen Stil verwendet; und es gilt selbst dann noch, wenn dieser Stil von Kunstexperten als wichtiger betrachtet wird als der Bildinhalt. Daher ist die Kritik an der Bezeichnung solcher Bilder als „ikonische Zeichen“ unberechtigt, auch wenn sie *nicht nur* ikonische Zeichen sind. So ist eine Postkarte der Kathedrale von Rouen ebenso ein ikonisches Zeichen von dieser wie ein Bild aus der entsprechenden Serie von Claude Monet; während bei der Postkarte aber vermutlich das Wichtigste durch diese Bezeichnung erfasst wird, trifft dies bei dem Bild von Monet nicht zu, bei dem gemeinhin der Stil (die Ausführungsweise) als wichtiger angesehen wird (vgl. hierzu Abschnitt 2). – Tatsächlich ist Ikonizität nur eine Eigenschaft, die Bilder im Zusammenspiel mit anderen Eigenschaften kennzeichnet, ohne dass sie immer nötig wäre. Dies ist einer der Gründe dafür, dass eine alltagsnahe Bilddefinition eher von Familienähnlichkeiten als von notwendigen und hinreichenden Bedingungen ausgehen sollte (vgl. hierzu Claus Schlaberg, *Der Aufbau von Bildbegriffen auf Zeichenbegriffen. Mit einem Ausblick auf zentrale Eigenschaften bildender Kunst*. Bern 2011).

¹⁶ Die aus verschiedenen Traditionen stammenden Ausdrücke „Referent“, „Extension“ und „Denotat“ sind weitgehend synonym zueinander (vgl. Abschnitt 2). In diesem Aufsatz wird „Referent“ verwendet.

¹⁷ Etwa bei sprachlichen Zeichen: Das Wort (= sprachlicher Zeichenträger) „Nashorn“ hat nicht nur eine Bedeutung, nämlich den Begriff (= sprachlichen Zeicheninhalt) ‚Nashorn‘, sondern auch einen Referenten (alle Nashörner, die jemals existiert haben, wobei durch kontextspezifische Bezugnahme auch ein bestimmtes Nashorn als Referent ausgewählt werden kann). Das Wort „Einhorn“ hat als Bedeutung den Begriff ‚Einhorn‘, eine Fabeltierart, von der das Aussehen und einige Eigenschaften bekannt sind, aber keinen Referenten, da es keine solchen Tiere gibt.

erstaunlich ist, dass wir nicht wissen, ob es die Mona Lisa tatsächlich gegeben hat: Selbst wenn es eine Frau gab, die da Vinci Porträt gegessen hat, könnte diese anders geheißen haben, er könnte den Körper einer Frau mit einem aus der Phantasie gemalten Gesicht kombiniert haben, und so weiter. Auch für die Landschaft wird noch immer diskutiert, ob sie einen Referent besitzt oder nicht.¹⁸ In jedem Fall gibt es jedoch den *Bildinhalt*, der aus einer Frau und einer Landschaft besteht, die wir auf dem Bild sehen und denen wir daher eine Reihe von Eigenschaften zuordnen können.

Erst wenn man diese Unterscheidungen berücksichtigt, lassen sich die Fragen, die Böhme aufwirft, angemessen diskutieren. Es wird deutlich, dass das Gemälde als *Zeichenträger* ebenso Anlass zu ästhetischen Erfahrungen gibt (etwa wenn man das Craquelé untersucht) wie als *Bildinhalt* oder *Abbild* (wenn man etwa über das berühmte Lächeln reflektiert) und schließlich als *Referent* (etwa wenn Anzeichen für den sozialen Status oder die Herkunftsregion der Frau gesucht werden, die für das Bild Modell gegessen hat).

Ausgehend vom Ausdruck „Atmosphäre“ will Böhme eine neue Ästhetik aufbauen. Diese solle die ästhetische Arbeit der Produzenten als Herstellung von Atmosphären beschreiben. Zwar werde dieses Wort im Zusammenhang mit Kunst bislang sehr vage gebraucht, man könne sich aber auf die Alltagssprache beziehen:

[I]n der Alltagssprache [...] wird der Ausdruck *Atmosphäre* auf Menschen, auf Räume und auf die Natur angewendet. So redet man etwa von der heiteren Atmosphäre eines Frühlingmorgens oder der bedrohlichen Atmosphäre eines Gewitterhimmels. [...] Beim Betreten eines Raumes kann man sich gleich von einer gemütlichen Atmosphäre umfassen fühlen [...]. Von einem Menschen kann man sagen, daß er eine achtunggebietende Atmosphäre ausstrahlt [...]. Auch hier bezeichnet Atmosphäre etwas in gewissem Sinne Unbestimmtes, Diffuses, aber gerade nicht unbestimmt in bezug auf das, was es ist, seinen Charakter. Im Gegenteil verfügen wir offenbar über ein reiches Vokabular, um Atmosphäre zu charakterisieren [...].¹⁹

Tatsächlich wäre die Einbeziehung von Atmosphären nicht nur für die Ästhetik, sondern auch für die sozialwissenschaftliche Forschung etwa zu Milieus sehr vielversprechend, denn Atmosphären sind ein lange Zeit unterschätzter Teil unseres Alltags. Allerdings spielen bei ihrem Zustandekommen Zeichenprozesse eine wichtige Rolle;²⁰ dies lässt sich auch an den von Böhme genannten Beispielen

¹⁸ Vgl. Rosetta Borchia / Olivia Nesci, *Codice P. Atlante illustrato del reale paesaggio della Gioconda*. Mailand 2012.

¹⁹ Gernot Böhme, *Atmosphäre*, S. 22.

²⁰ Vgl. Stephan Debus / Roland Posner (Hgg.), *Atmosphären im Alltag. Über ihre Erzeugung und Wirkung*. Bonn 2007.

erkennen. So wirkt der Gewitterhimmel deshalb so ‚bedrohlich‘, weil die dunklen Wolkenformationen als Anzeichen für ein nahendes Gewitter interpretiert werden. Der Raum erscheint mir beim Eintreten vielleicht ‚gemütlich‘ aufgrund von Gesprächsfetzen, aus deren Tonfall ich sofort das freundschaftliche Verhältnis der Anwesenden erkenne,²¹ oder aufgrund von kulturell mit den dort vorhandenen Artefakten (Ohrensessel, Orientteppich, prasselnder Kamin) verbundenen Bedeutungen.²² Die heutige Semiotik, die Zeichen nicht auf Kommunikation reduziert, kann Wesentliches zur Beschreibung von Atmosphären beitragen.

Im Gegensatz zu Dieter Mersch und Gernot Böhme kritisiert *Hans Ulrich Gumbrecht* weniger die Semiotik als die Hermeneutik und den Konstruktivismus. Dabei ist der Stoßrichtung seiner Kritik fast durchweg beizustimmen, wenn er gegen diese Denkrichtungen die Wiedereinsetzung von Materie, Körper und letztendlich der Realität selbst in ihre Rechte fordert. Zutreffend bescheinigt er dem Konstruktivismus ein „Tabu, das alle mit ‚Substanz‘ oder ‚Realität‘ zusammenhängenden Begriffe als schlechten intellektuellen Geschmack verunglimpft“.²³ Die Bücher von Gumbrecht stehen damit nicht im Widerspruch zu einer Semiotik,²⁴ die analytisch ausgerichtet ist und die Existenz von Materie und Körper keineswegs leugnet, sondern vielmehr in Bezug zu den Zeichenphänomenen setzt, die von ihnen ausgehen.

Auch die von Gumbrecht geäußerte Kritik an der Dominanz der Hermeneutik und ihrer interpretierenden Vorgehensweise, welche die Geisteswissenschaften ausgehend von den Philologien lange Zeit bestimmte, ist berechtigt. Allerdings ist hier zwischen Beschreibungsebene und Objektebene (Gegenstandsbereich) zu unterscheiden: Zweifellos kann die Ästhetik das hermeneutische Paradigma des Interpretierens nicht ohne Weiteres übernehmen, wenn sie den Status einer Wissenschaft für sich beanspruchen und nicht bloß eine Variante der Kunstrezeption sein möchte. Zugleich interpretieren Rezipienten aber in der alltäglichen Praxis beständig Kunstwerke, mit denen sie sich ausführlicher beschäftigen, indem sie Überlegungen zu ihnen anstellen und dabei auch Hintergrundwissen einbeziehen. Diese Interpretationsprozesse bei der Kunstrezeption sind ein wichtiger Teil dessen, womit sich die Ästhetik beschäftigen muss: Sie sind ein Teil ihres Gegenstandsbereichs.²⁵

²¹ Sprache besitzt Zeichenfunktionen jenseits des kommunizierten Inhalts; in diesem Fall wird aus der Prosodie auf Funktion und emotionale Grundstimmung der Gespräche geschlossen.

²² Vgl. zur Semantik von Alltagsgegenständen Martin Siefkes, „The semantics of artefacts: How we give meaning to the things we produce and use“. *Image. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 16/2012 (Themenheft). <http://www.gib.uni-tuebingen.de/image-3?function=fnArticle&showArticle=218>.

²³ Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz*. Frankfurt a. M. 2004, S. 81.

²⁴ Vgl. a. Hans Ulrich Gumbrecht, *Präsenz*. Berlin 2012.

²⁵ Vgl. Martin Siefkes, *Stil als Zeichenprozess. Wie Variation bei Verhalten, Artefakten und Texten Information erzeugt*. Würzburg 2012, S. 236-238. Ein Vorläufer der Interpretationskritik Gumbrechts

Gumbrecht argumentiert für die Berücksichtigung sowohl der Sinn- als auch der Präsenzdimension von Kunstwerken und betont, dass diese unterschiedliches Gewicht haben können:

So wird die Sinndimension beispielsweise immer dann dominieren, wenn man einen Text liest – doch bei literarischen Texten geschieht es leicht, daß auch die Präsenzdimensionen Typographie, Sprachrhythmus und sogar Papiergeruch ins Spiel kommen. Umgekehrt wird die Präsenzdimension nach meiner Überzeugung immer dann dominieren, wenn man Musik hört – und dennoch trifft es zu, daß bestimmte musikalische Strukturen gewisse semantische Konnotationen evozieren können. Aber einerlei, wie geringfügig die Rolle sein mag, die unter bestimmten medienspezifischen Bedingungen von der einen oder der anderen Dimension gespielt wird, nach meinem Dafürhalten wird das ästhetische Erleben uns – zumindest in unserer Kultur – stets mit der Spannung oder dem Oszillieren zwischen Präsenz und Sinn konfrontieren.²⁶

Dem ist uneingeschränkt zuzustimmen. Allerdings hat die Semiotik auch zu jenen Aspekten, die Gumbrecht unter „Präsenzdimensionen“ fasst, einiges zu sagen. So kann der Papiergeruch zum Anzeichen für die Qualität des Papiers werden (ist dies hochwertiges Bütten oder ein billiges Imitat?); durch subtile Mittel wie die Beimischung von Duftstoffen zeigt der Hersteller Hochwertigkeit an, wobei es nicht beabsichtigt sein muss, dass der Benutzer dies bemerkt. Vielleicht ist das Papier aber auch deutlich erkennbar parfümiert, so dass mir die beabsichtigte Wirkung (etwa ‚Frühlingsstimmung‘) offen kommuniziert wird.²⁷

Dasselbe gilt für die Musik: Beim Spiel eines Streichinstruments gibt der Klang geübten Hörerinnen und Hörern Hinweise darauf, wie der Bogen geführt und aufgesetzt wird, und dies kann durchaus kommunikativ verwendet werden, indem etwa die Spielerin die Schwere eines Gefühls durch größeren Druck und langsamere Bewegung des Bogens mitteilt. Die Spielweise „col legno“ („mit dem Holz“) fordert, dass der Bogen umgedreht und die Saite mit dem Holz geschlagen oder gestrichen wird, wobei die Härte und Sprödigkeit des Holzes im Vergleich mit den Haaren des Bogens den Höreindruck bestimmen. In Abschnitt 3 wird anhand von weiteren Beispielen aufgezeigt, was die Semiotik zu solchen materialitäts- und präsenzbezogenen Wirkungen von Kunstwerken sagen kann.

ist George Steiner (siehe George Steiner, *Real Presences*. London 1989). Steiner wendet sich allgemein gegen die Interpretation als kulturelle Praxis, einschließlich der Rezension, Nacherzählung, Diskussion und Kritik. Seine Ablehnung umfasst damit die in den Philologien praktizierte Hermeneutik ebenso wie den alltäglichen Umgang mit Kunst und unterscheidet nicht zwischen den beiden genannten Ebenen.

²⁶ Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, S. 130.

²⁷ Vgl. zu diesen unterschiedlichen Reflexionsstufen des Zeichengebrauchs Fußnote 41.

Ein entschiedener Kritiker der Semiotik ist der Kunsthistoriker *Hans Belting*, der in seinem Aufsatz „Nieder mit den Bildern. Alle Macht den Zeichen“ den Erklärungsanspruch der heutigen Semiotik unumwunden in die Tradition des Bildersturms rückt. Belting zeigt die Traditionslinien auf, die Angriffe auf Bilder und ihre Ersetzung durch sprachliche Texte (wie die Bibel) oder symbolische Zeichen (wie das Kreuz) von Byzanz bis zur Reformation miteinander verbinden:

In der Lutherzeit zog das Wort [...] alle Macht und allen Glauben auf sich, die man den katholischen Bildern entriß. [...] Die Autorität des neuen Glaubens beruhte auf der Autorität des Wortes, das durch die Predigt in das Zentrum des Gottesdienstes gelangte und die bildhaften Zeremonien der katholischen Messe verdrängte. Die Textgläubigkeit der Geisteswissenschaften hat hier ihre Wurzeln. Die Semiotik bestand im sogenannten Abendmahlsstreit ihre erste Probe.²⁸

Der Zuweisung der Sprache zum Protestantismus und der Bilder zum Katholizismus lässt sich vielleicht noch zustimmen. Eindeutig falsch ist aber die Gleichsetzung des Logoentrismus, der über Jahrhunderte die Perspektive der abendländischen Kultur auf die Sprache fixierte, mit der Semiotik, die sich schon zu Zeiten der Scholastik als allgemeine Zeichentheorie verstand. Die Semiotik war es dann auch, die im Laufe des 20. Jahrhunderts Wesentliches zur Überwindung der Sprachdominanz beitrug, indem sie nach und nach verschiedene andere Ausdrucks- und Bedeutungsarten (Gestik, Mimik, Körperhaltung, Bilder, Filme, Kleidung, Verkehrszeichen und viele mehr) als eigenständige Zeichensysteme erkannte und einer wissenschaftlichen Erforschung erschloss. Dass sie dabei oft zunächst auf von der Sprache abgeleitete Theorien zurückgriff, lag unter anderem daran, dass diese neuen Zeichensysteme kaum theoretisch erfasst waren und angemessene Beschreibungsansätze erst entwickelt werden mussten. Die Ablösung von einer sprachanalogen Beschreibung ist jedoch für alle genannten Untersuchungsbereiche mittlerweile erfolgt. Würde sich Belting mit seiner Ablehnung der Semiotik durchsetzen, wäre zu erwarten, dass die nicht-sprachlichen Zeichensysteme wieder aus dem Blick geraten und somit der Logoentrismus zurückkehren würde (vgl. hierzu auch Abschnitt 6).

In diesem Abschnitt wurde deutlich, dass viele Kritikpunkte auf unzureichender Kenntnis der Semiotik beruhen, während andere auf Mängel hinweisen, die in neueren Entwicklungen der Semiotik bereits korrigiert wurden. Weiterhin fällt auf, dass sich einige der als Semiotik-Kritiker gehandelten Denker gar nicht pauschal gegen diese wenden, sondern eine angemessene Berücksichtigung nicht zeichenhafter Aspekte einfordern, worin ihnen ohne Vorbehalte zuzustimmen ist.

Wenn die Semiotik-Kritik in den folgenden Abschnitten mit deutlichen Worten zurückgewiesen wird, dann sind damit nicht nur diese spezifischen Positionen

²⁸ Hans Belting, „Nieder mit den Bildern. Alle Macht den Zeichen“. In: Stefan Majetschak (Hg.), *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*. München 2005, S. 40.

gemeint, sondern insbesondere die Bewegung in Teilen der Philosophie und Kulturwissenschaften,²⁹ die auf zeichentheoretische Modelle und Theorien pauschal verzichten zu können glaubt. Diese Bewegung beruft sich – wenn sie ihre Zurückweisung überhaupt begründet – meist auf die genannten Theoretiker. Sie hat sich an manchen universitären Instituten bereits zu einer höchst problematischen Tendenz verdichtet, bei der semiotische Ansätze nicht mehr angemessen in der Lehre vermittelt und in der Forschung berücksichtigt werden. Semiotik wird bisweilen wie ein Reizwort behandelt, welches man auf der Grundlage von allgemeinen und verzerrenden Vorwürfen ablehnen kann.

Es wird dabei übersehen, dass die Semiotik den Anspruch erhebt und in ihrer Theoriebildung und Praxis untermauert, eine Wissenschaft zu sein, die bestimmte Aspekte des geistes-, kultur-, sozial- und naturwissenschaftlichen Gegenstandsbereichs untersucht, die sie als Zeichenphänomene expliziert. Damit wird zugleich die Aufgabe ignoriert, für diese Aspekte Beschreibungsansätze, Theorien und Modelle zu entwickeln und den semiotischen entgegenzusetzen. Erst wenn dies gelänge, könnte man den Anspruch erheben, die Semiotik zurückweisen zu wollen. Diese Problematik wird in Abschnitt 5 genauer ausgeführt.

2. Sind Bilder Zeichen?

Einer der Forschungsbereiche, in denen die Semiotik am meisten angegriffen wird, ist die Bildwissenschaft. Es ist daher sinnvoll, für den Bereich der Bilder exemplarisch die Frage zu stellen, welche Vorteile eine semiotische Beschreibung bietet. Warum sollte man dort, wo Phänomenologen nur von einem Bild ausgehen, das wahrgenommen werden und unterschiedliche Reaktionen auslösen kann, den Begriff ‚Zeichen‘ verwenden und zwischen verschiedenen Bestandteilen dieses Zeichens unterscheiden? Ist es berechtigt, regelhafte Beziehungen zwischen diesen Bestandteilen anzunehmen? Und gibt es Zeichen, deren Rezeption – bei aller Variation im Detail – hohe intersubjektive Übereinstimmung zeigt? Nehmen wir an, wir zeigen einer Reihe von Personen (i) eine Postkarte des Eiffelturms und (ii) eine Postkarte der Comicfigur Obelix. Dazu stellen wir die folgenden Fragen:

(Q1) „Können Sie auf dieser Postkarte etwas erkennen? Wenn ja: Was ist es?“

(Q2) „Sofern Sie etwas erkannt haben: Existiert es wirklich, oder ist es fiktiv?“

²⁹ Dabei handelt es sich jedoch stets nur um Teilbereiche etwa der Bildwissenschaft und der Ästhetik, während andere Traditionslinien der jeweiligen Disziplinen nach wie vor semiotische Erkenntnisse einbeziehen, und dies in einer Reihe weiterer Disziplinen (etwa der Linguistik, Film- und Medienwissenschaft) weitgehend Konsens ist. Die Semiotik-Ablehnung führt daher auch zu einer (nach Meinung des Verfassers wenig produktiven) Fragmentierung der Forschungslandschaft.

Vermutlich würden die meisten Befragten als Antwort auf die erste Frage sinngemäß „Eiffelturm“ und „Obelix“ angeben, und als Antwort auf die zweite Frage den Eiffelturm als real, Obelix dagegen als fiktiv bezeichnen. Sofern wir diese Antworten erhalten, können wir noch eine weitere Frage stellen:

(Q3) „Ist diese Postkarte identisch mit dem Eiffelturm/mit Obelix?“

Sicherlich würden auf diese Frage nun die meisten Befragten mit „Nein“ antworten: Weder ist die erste Postkarte identisch mit dem Eiffelturm, noch die zweite mit Obelix, da es sich um eine Comicfigur handelt, von der viele Abbildungen existieren – nicht nur diese eine –, und über die es auch Aussagen in Textform gibt. Es lässt sich festhalten, dass alle Menschen, die in dieser Weise antworten, drei Aspekte unterscheiden: (1) Die Postkarte selbst, (2) das darauf Abgebildete und (3) das reale Bezugsobjekt (das im Fall der Comicfigur fehlt).

Die Semiotik fügt dem nichts weiter hinzu, als die drei unterschiedenen Aspekte zu benennen, etwa mit (1) „Zeichenträger“, (2) „Zeicheninhalt“ (hier: „Bildinhalt“ oder „Abgebildetes“) und (3) „Referent“. Allerdings existieren innerhalb verschiedener semiotischer Traditionen mehrere alternative Terminologien; beispielsweise wird ausgehend von Leibniz und Carnap (2) auch als „Intension“ und (3) als „Extension“ bezeichnet, während Charles Morris (1938) von „Designat“ und „Denotat“ spricht.

Frage (Q1) zielt darauf auf, ob Bilder tatsächlich etwas abbilden können und ob dies regelmäßig erkannt wird.³⁰ Frage (Q2) prüft, ob die Unterscheidung zwischen (2) Zeicheninhalt und (3) Referent gemacht wird. Frage (Q3) prüft, ob zwischen (1) Zeichenträger und (2) Abgebildetem unterschieden wird.

Die Antworten auf alle drei Fragen erscheinen als so naheliegend, dass der Verfasser diese Studie nicht durchgeführt, sondern es bei einem Gedankenexperiment belassen hat. Falls jedoch Zweifel bestehen, dass überzufällig häufig die Antworten gegeben werden, die auf eine Unterscheidung der drei Aspekte

³⁰ Es wird dabei geprüft, ob die Befragten die Übersetzung des Zeicheninhalts in ein anderes Zeichensystem (die Einzelsprache Deutsch) einheitlich leisten. Damit wird keineswegs impliziert, dass es immer einen einfachen sprachlichen Ausdruck wie „Eiffelturm“ oder „Obelix“ für Bildinhalte gibt; meist werden kompliziertere Ausdrucksweisen (etwa die Beschreibung der abgebildeten Landschaft) nötig sein, und vielleicht finden sich für bestimmte Aspekte (etwa Lichtverhältnisse und Atmosphäre) gar keine geeigneten Worte. Dies heißt allerdings nicht, dass solche Bilder keinen erkennbaren Bildinhalt besitzen, sondern zunächst nur, dass dieser nicht vollständig sprachlich ausgedrückt werden kann. Auch bei den oben angegebenen Beispielen (i) und (ii) enthält der Bildinhalt weitere Aspekte wie etwa Blickwinkel, Beleuchtungsverhältnisse und Hintergrund: Der Bildinhalt von (i) kann beispielsweise präzisiert werden zu ‚der Eiffelturm aus Blickwinkel x, mit der Beleuchtung y, vor dem Hintergrund z, ...‘.

hinweisen, können diese drei Fragen jederzeit in einer Studie einer ausreichenden Anzahl von Probanden gestellt werden. Allen Bildwissenschaftlern, die an der Validität der semiotischen Bildauffassung zweifeln, sei dies empfohlen.

Ein möglicher Einwand wäre, dass beispielsweise die Identifikation des Eiffelturms als Referenten auf einem Fehler beruhen mag: Was, wenn das Bild manipuliert und einige Details des Turms verändert wurden und es sich somit gar nicht um ein Eiffelturm-Bild handelt? So könnte etwa eine naturgetreue Kopie des Eiffelturms in einem Vergnügungspark auf eine Weise fotografiert werden, die sie wie das Original aussehen lässt. Wie steht es, wenn auf einer Fotografie ein Wohnblock aus einer Reihe genau gleich aussehender Gebäude abgebildet ist?

Tatsächlich lassen sich auch diese und weitere Fälle genau explizieren, wenn man die grundlegende Unterscheidung zwischen Zeicheninhalt, Zeichenträger und Referent macht. So lässt sich die Unsicherheit bezüglich des abgebildeten Gebäudes aufgrund optischer Ähnlichkeit, die vielleicht nur aus einem bestimmten Blickwinkel besteht, semiotisch dahingehend explizieren, dass nicht unterscheidbare Zeicheninhalte (Abbilder) von verschiedenen Referenten (Gebäuden) erzeugt werden können: Dadurch lässt sich von einem bestimmten Abbild (das mir auf einem bestimmten Zeichenträger vorliegt) nicht mehr eindeutig auf den Referenten schließen, von dem es angefertigt wurde, wodurch die Klasse aller Gebäude, die aus einem Blickwinkel so wie das Abbild aussehen, zum Referenten dieses Bilds wird (abhängig vom Vorwissen: für eine Bewohnerin kann der Wohnblock anhand von Graffiti oder Gardinen in den Fenstern noch immer eindeutig identifizierbar sein). Wir haben es hier mit einem Fall von *Mehrdeutigkeit* (oder *Polysemie*) zu tun; eine andere Art von Mehrdeutigkeit in Fotografien liegt vor, wenn ein Gegenstand ohne einen die Ausrichtung klärenden Kontext abgebildet ist – etwa ein gekippt erscheinendes Flugzeug vor gleichförmigem Himmel –, so dass nicht erkennbar ist, ob der Gegenstand oder der Fotoapparat entsprechend ausgerichtet war.

Dass solche Beispiele im jeweils konkreten Fall auch unter Vermeidung semiotischer Terminologie erklärt werden können, sei gerne zugestanden. Damit werden jedoch die Zusammenhänge mit anderen Vorgängen, die auf den ersten Blick gar nichts damit zu tun haben, der Beschreibung entzogen. So versucht etwa ein Unfallgutachter, aus den Spuren an Unfallfahrzeugen und am Unfallort den Hergang zu rekonstruieren; manchmal ist dies eindeutig möglich, während in anderen Fällen mehrere unterschiedliche Unfallhergänge zum vorgefundenen Ergebnis geführt haben könnten. Auch hier lassen sich aus dem Zeichenträger (den zurückgebliebenen Spuren) mehrere denkbare Szenarien (Zeicheninhalte) herleiten, von denen aber nur eines dem tatsächlichen Ablauf (Referenten) entsprechen kann, wobei es auch vorkommt, dass das Zeichen gar keinen oder nur einen unvollständigen Referentenbezug ermöglicht (etwa wenn nur einige Details des Hergangs rekonstruiert werden können).

Die Semiotik dient – wie jede Wissenschaft – dazu, dass man das Regelhafte in scheinbar diversen Vorgängen (Abbildung eines Wohnblocks vs. Unfallrekonstruk-

tion) erkennen und zugleich die Unterschiede (hier etwa der Zeichentypen „Ikon“ vs. „Index“ oder „Anzeichen“) erkennen und begründen kann. Der Verzicht auf die Unterscheidung zwischen Zeichenträger, Zeicheninhalt und Referent führt dagegen nur zu Verwirrung.

Ein weiterer möglicher Einwand gegen das oben Gesagte wäre, dass Kunstwerke und insbesondere Gemälde nicht mit Gebrauchsfotografie vergleichbar seien und der Abbildcharakter etwa bei Monets 1892–1894 entstandener Bilderserie der Kathedrale von Rouen gegenüber stilistischen, atmosphärischen und maltechnischen Aspekten in den Hintergrund trete. Tatsächlich wird jedoch auch bei diesen Bildern der Bezug zwischen (1) dem Zeichenträger (der Leinwand mit einer bestimmten Farb-Form-Konstellation darauf) sowie (2) der Kathedralenabbildung, die wiederum (3) einen Referenten (ein reales Objekt, das Monet während Teilen des Malprozesses auch direkt vor Augen hatte) besitzt, auf dieselbe Weise hergestellt wie im Fall der Eiffelturm-Postkarte, nämlich durch eine ikonische Beziehung. Dies kann man verifizieren, indem man sich den richtigen Winkel sucht, eine Fotografie anfertigt und sie neben die Gemälde Monets legt: Trotz unterschiedlicher Verfremdungseffekte sind die Anordnung der Teile zueinander, die Tiefenwirkung durch Perspektive sowie die (bei aller farblichen Verfremdung) erkennbare einheitliche Einfärbung von am Referenten einheitlich erscheinenden Flächen klar zu erkennen.

Dies führt auch dazu, dass sicherlich die meisten Menschen die Kathedrale von Rouen aus einer Reihe von Gebäuden als Referenten herausfinden könnten, auch wenn sie die Bilderserie zum ersten Mal betrachten; daher ist die Annahme von Scholz, der Gegenstandsbezug bei Bildern beruhe wesentlich auf Konventionalität, wenig plausibel.³¹ Nun wollen Semiotiker aber keineswegs Bilder auf diese simplen Relationen reduzieren, wie ihnen gelegentlich unterstellt wird. Tatsächlich zeigt die Rezeptionsgeschichte, dass bei der genannten Gemäldereihe andere Aspekte als interessanter wahrgenommen wurden als der Abbildcharakter und der Referentenbezug, nämlich Innovationen im Bereich der Maltechnik und des Stils. Allerdings haben auch diese teilweise mit der Wirkung atmosphärischer Effekte und wechselnder Lichtverhältnisse zu tun, betreffen also durchaus die Abbildungsrelation, evozieren aber darüber hinaus auch eine emotionale Stimmung und demonstrieren eine ungeahnte Souveränität und Freiheit des persönlichen Malstils.

Wie kommt es dann aber dazu, dass immer wieder die Zeichenhaftigkeit von Bildern abgeleugnet wird? Dies hat verschiedene Gründe. Winfried Nöth hat aufgezeigt, dass die Zurückweisung der Zeichenfunktion von Bildern oft mit grundlegenden Fehlern im angenommenen Zeichenmodell einhergeht.³² So wird

³¹ Vgl. Oliver Scholz, „Bilder: konventional, aber nicht maximal arbiträr“. In: Stefan Majetschak (Hg.), *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*. München 2005, S. 63-76.

³² Winfried Nöth, „Warum Bilder Zeichen sind“. In: Stefan Majetschak (Hg.), *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*. München 2005, S. 54.

gelegentlich vorausgesetzt, jedes Zeichen müsse einen Referenten haben;³³ damit wären nur noch getreue Abbilder Zeichen, was die meisten Bildkunstwerke ausschließen würde. Ein anderer Fehler besteht in der Annahme, dass der Referent eines Zeichens nur ein Token (ein bestimmtes Element einer Kategorie) und kein Typ (die Kategorie insgesamt) sein könne; damit wäre zwar ein Foto eines Schachbretts, welches ein konkretes Schachbrett abbildet, ein Zeichen, nicht aber ein auf einem Computermonitor angezeigtes Schachbrett, welches auf die Kategorie „Schachbrett“ allgemein referiert.³⁴ Wäre dies der Fall, wären allerdings auch Worte keine Zeichen, sobald sie auf eine Kategorie referieren, etwa wenn eine allgemeine Aussage über die Entwicklung „des Schachbretts“ gemacht wird, was sicherlich nicht haltbar ist. – Beide dargestellten Irrtümer ergeben sich also aus unzureichender Kenntnis der Semiotik.

Ein letzter gewichtiger Einwand ist damit jedoch noch nicht entkräftet: Bislang wurde nur für Bilder mit einem Bildinhalt (= Abgebildeten) gezeigt, dass sie Zeichen sind. Wie sieht es jedoch mit abstrakten Bildern aus? Nöth liefert plausible Argumente dafür, dass auch diese als Zeichen angesehen werden sollten. Einerseits zeigt er auf, dass sich die Peircesche Kategorie „Ikon“ unterteilen lässt in „genuines Ikon“ und „Hypoikon“. Genuine Ikone sind vollständig selbstreferentielle Zeichen, womit sie aber nur einen Grenzfall darstellen, der in Reinform nicht vorkommt:

Ein genuines Ikon kann es in Wirklichkeit nicht geben, denn in seiner Realisierung als konkretes Zeichen verliert das genuine Ikon die Eigenschaft, bloße Form, reine Qualität und bloße Möglichkeit zu sein. Kein Bild kann mithin genuin ikonisch sein, doch es gibt Grade der Annäherung an die genuine Ikonizität. [...] Unter den Bildern verkörpern in besonders radikaler Weise die abstrakten nicht-gegenständlichen Bilder der Malerei der Moderne die Nähe zur genuinen Ikonizität, denn sie sind reine Komposition von Farben und Formen, die auf nichts anderes außer auf sich selbst verweisen wollen.³⁵

In der Folge führt Nöth aus, dass abstrakte Bilder auch indexikalische und symbolische Eigenschaften aufweisen, und schließt die Feststellung an, dass Bilder schon deshalb Zeichen sind, weil sie in einem Prozess der visuellen Kommunikation auftreten, der auf kulturellen Konventionen beruht. Schließlich wissen wir, was Bilder sind und wie wir mit ihnen umzugehen haben:

³³ Vgl. etwa Gernot Böhme, *Theorie des Bildes*. München 1999, S. 45.

³⁴ Vgl. Lambert Wiesing, „Verstärker der Imagination. Über Verwendungsweisen von Bildern“. In: Gottfried Jäger (Hg.), *Fotografie denken. Über Vilém Flussers Philosophie der Medienmoderne*. Bielefeld 2001, S. 197.

³⁵ Winfried Nöth, „Warum Bilder Zeichen sind“, S. 57.

Es gibt das Bild als Produkt der Intention eines solchen visuellen Kommunikators, und es gibt die Rezipienten dieser Bilder, die ganz gleich, ob ein solches Bild etwas abbildet oder nicht, wissen oder annehmen, daß dieses Bild das Produkt der Absicht eines Kommunikators ist und nicht etwa die bloße Reflexion eines Spiegelglases oder einer Wasserfläche. [...] Bilder sind Zeichen einer Intention zur Übermittlung einer visuellen Botschaft.³⁶

Dies hat zur Folge, dass mit Bildern in diesem Sinne³⁷ auch entsprechend umgegangen wird, und man sich daher bei Betrachtung eines abstrakten Gemäldes fragt, warum bestimmte Farben und Formen auftreten, warum diese so und nicht anders angeordnet sind, welche Relationen zwischen verschiedenen Bestandteilen bestehen, usw. Beim Betrachten wird angenommen, dass diese Aspekte möglicherweise nicht zufällig sind, wobei ebenso nach Intentionen des Künstlers wie nach anderen ästhetischen Eigenschaften (etwa Symmetrien oder Bildachsen, die nicht notwendigerweise intentional entstanden sind) gefragt werden kann. Das Bild wird also als ein Zeichen behandelt, bei dem die sinnlich wahrgenommene materielle Gestalt als Zeichenträger angesehen und auf weitere Bezüge, Inhalte und Bedeutungen hin untersucht wird.

Neben der Anwendung von Zeichenmodellen ist für die Bildwissenschaft auch die Unterscheidung zwischen Syntax (oder Syntaktik, vgl. Morris 1946), Semantik und Pragmatik wichtig. Syntaktische Regeln können beispielsweise erklären, warum bei der Interpretation von Figuren und Friesen an einem Kirchenportal oder an einem Grabmonument die Position und Anordnung oft eine wichtige Rolle spielt. Semantische Prinzipien werden benötigt, um zu zeigen, wie Inhalte aus dem Abgebildeten gewonnen werden können.³⁸ Pragmatische Prinzipien schließlich betreffen die Absichten, Funktionen, ‚Kommunikationsakte‘ (etwa den Unterschied zwischen bildlich ausgedrückten Vorschriften und Darstellungen) und die Rolle des Kontexts. Dies gilt nicht nur für den Bildinhalt, sondern genauso für den Umgang mit der Materialität des Zeichenträgers:³⁹ So werde ich bei einem Verkehrsschild oder einem Kaufvertrag kaum auf die Materialeigenschaften oder die verwendete

³⁶ Ebd., S. 60.

³⁷ In vielen Bildtheorien wird davon ausgegangen, dass es auch natürliche Bilder wie etwa Wolken- oder Felsformationen gibt. Zweifellos können diese aber nur dann als Bilder gelten, wenn tatsächlich etwas in ihnen gesehen wird, sie also als ikonische Zeichen fungieren. Die Erweiterung des Bildbegriffs über ikonische Zeichen hinaus, die in Auseinandersetzung mit der abstrakten Kunst vollzogen wurde, gilt nur für den Bereich der Artefakte, wo sie mit Nöths Argumentation erklärt werden kann.

³⁸ Dafür gibt es von allegorischen Darstellungen über exemplifizierende Abbildungen bis zu rhetorischen Figuren (etwa visuelle Hyperbeln, Metaphern und Metonymien) viele Möglichkeiten.

³⁹ Vgl. Martin Siefkes, „Rezension von: Marcel Finke und Mark A. Halawa (Hgg.), Materialität und Bildlichkeit“. *r:k:m – rezensionen:kommunikation:medien*, 8.07.2013, <http://www.rkm-journal.de/archives/13383>.

Drucktechnik achten, während diese in einem Museum oder Antiquariat eine erhebliche Rolle spielen. Die Unterscheidung von Syntax, Semantik und Pragmatik gilt somit nicht nur für die Interpretation des Bildinhalts, sondern für alle ausgehend von Bildern stattfindenden Zeichenprozesse.

3. Welche Aspekte von Kunstwerken kann die Semiotik beschreiben?

Während im letzten Abschnitt nur ein einfaches Zeichenmodell eingeführt und die Notwendigkeit einer semiotischen Beschreibung am Beispiel von Bildern begründet wurde, wollen wir nun etwas mehr ins Detail gehen. Wie Dieter Mersch betont,⁴⁰ gilt die Kunst den Semiotik-Kritikern als Domäne für das mit semiotischen Mitteln nicht hinreichend Erfassbare. Doch bevor man die Semiotik hier dispensiert, sollte man prüfen, was sie zur Beschreibung künstlerischer Produktions- und Rezeptionsprozesse beitragen kann. Dies sei im Folgenden – wenn auch nur verkürzt – anhand eines Beispiels ausgeführt.

Nehmen wir an, ich betrete einen Ausstellungsraum eines Museums. Bereits die Hängung der Bilder beeinflusst mich: Ein Bild, das in der Mitte der dem Haupteingang gegenüberliegenden Wand aufgehängt ist, zieht meine Aufmerksamkeit auf sich, obwohl es nicht besonders groß ist. Ich bemerke, dass das Bild in der zentralen Blickachse des Raums platziert ist, und betrachte es möglicherweise selbst dann zuerst, wenn ich den Raum durch einen Seiteneingang betreten habe. Und tatsächlich: Es handelt sich um ein bekanntes Meisterwerk des Museums.⁴¹

⁴⁰ Dieter Mersch, *Posthermeneutik*. Berlin 2010, S. 13; vgl. auch Abschnitt 1.

⁴¹ Dabei kann eine Reihe von Fällen unterschieden werden: Schaut man sich das Bild tatsächlich zuerst an, wird die Hängung (1) für mich zum Signal: Ich reagiere auf sie mit einem bestimmten Verhalten. Kommt mir die spezifische Hängung des Bilds zu Bewusstsein, kann ich sie unter anderem (2) als Anzeichen für die kunstgeschichtliche Stellung des Bilds interpretieren; (3) als Anzeichen eines Signalisierens auffassen, wenn ich annehme, dass meine Aufmerksamkeit auf das Bild fallen sollte; (4) als direkte Kommunikation auffassen, wenn ich annehme, dass nicht nur die Lenkung meiner Aufmerksamkeit beabsichtigt war, sondern dass mir diese auch mitgeteilt werden sollte, in der Absicht, dass ich mich dann entsprechend verhalten werde; oder sie alternativ (5) als assertive Kommunikation auffassen, wenn ich annehme, dass die Aufmerksamkeitslenkung nicht primär war, sondern mir vielmehr ein Sachverhalt, nämlich die kunstgeschichtliche Stellung des Bilds, durch die Hängung mitgeteilt werden sollte. Dies sind nur einige der Möglichkeiten, die mit semiotischen Mitteln unterschieden werden können; vgl. genauer Roland Posner, „Believing, Causing, Intending: The Basis for a Hierarchy of Sign Concepts in the Reconstruction of Communication“. In: René J. Jorna/Barend van Heusden/Roland Posner (Hgg.), *Signs, Search and Communication. Semiotic Aspects of Artificial Intelligence*. Berlin 1993, 215-270 und „Sprachphilosophie und Semiotik“. In: Marcelo Dascal u.a. (Hgg.), *Sprachphilosophie. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Berlin u.a. 1996, 1658-1685. Dabei lassen sich neben reflektiertem Zeichenhandeln bis hin zur Kommunikation auch einfache Signalprozesse (wenn mir das Bild aufgrund der Hängung direkt ins Auge fällt) und Anzeichenprozesse (wenn ich an der Hängung des Bilds seine Wichtigkeit erkenne,

Ich betrachte nun das Bild auf den *Bildinhalt* hin und unterscheide verschiedene Personen, Gebäude und Landschaftselemente: einen städtischen Platz; ein Gebäude; einen Baum. In diesem Fall habe ich konkrete Einzelbeispiele (Token) für Kategorien (Typen) erkannt. Dabei kann ich gleichermaßen die *typdefinierenden Eigenschaften* erkennen (so identifiziere ich den Baum ohne Probleme als Element der Kategorie ‚Baum‘), als auch die *tokenspezifischen Eigenschaften* (ich sehe, was diesen bestimmten Baum auszeichnet, etwa dass es sich um ein besonders großes und altes Exemplar handelt).

Vielleicht erkenne ich sogar den *spezifischen* Platz wieder („das ist doch der Platz x in der Stadt y“) oder den Baum („das ist die alte Eiche, die steht aber in Wirklichkeit ein Stückchen weiter an der Straßenecke“). In diesem Fall habe ich nicht nur einen Bildinhalt identifiziert, sondern diesem oder einigen seiner Bestandteile *Referenten* zugeordnet. Auf Grundlage des Vergleichs von Typ und Token kann überdies eine Exemplifikation von Eigenschaften stattfinden: So könnte der Baum Eigenschaften wie ‚lebendig‘, ‚groß‘ oder ‚schief gewachsen‘ exemplifizieren.⁴²

Abgesehen von den beschriebenen ikonischen Zeichenprozessen können verschiedene Arten von Anzeichenprozessen unterschieden werden, die auf dem Bildinhalt beruhen: Etwa die besondere Betonung bestimmter Bildelemente oder das Fehlen anderer, das auf Prioritäten von Maler oder Auftraggeber hinweist, oder die Anordnung der Personen zueinander, wodurch soziale Verhältnisse angezeigt werden. In jedem Fall können diese Prozesse mit unterschiedlichem Grad an Intentionalität auf Sender- und Empfängerseite stattfinden. Dies kann hier nicht weiter vertieft werden.⁴³

Der Bildinhalt kann auch Symbole enthalten, worunter die Semiotik – ausgehend von Charles S. Peirces berühmter Unterscheidung zwischen Ikon, Index und Symbol – konventionelle Zeichen versteht. Dazu gehören etwa Abzeichen und Wappen, aber auch jene komprimierten Bedeutungsgefüge, die bereits in der hermeneutischen Tradition als Symbole aufgefasst wurden, etwa die mit Schiffen oder mit der Farbe Blau in unserer Kultur verbundenen Bedeutungen. Hinzu kommen Darstellungstraditionen, bei denen Aspekte der Präsentation eines Bildinhalts festgelegt sind, etwa wenn die Auswahl der Personen und Bildelemente, ihre Anordnung zueinander oder

ohne die Absicht der Hängung, oder sogar eine Mitteilungsabsicht mir gegenüber, weiter zu reflektieren) unterscheiden. Der Vorteil der Semiotik besteht hier darin, dass sie verschiedene Fälle abgrenzen kann – hier wurden nur einige aufgezählt –, und dass sie diese auf Zeichen in ganz anderen Situationen beziehen kann, die bezüglich bestimmter Aspekte (etwa dem Zeichentyp oder der Reflexionsstufe) vergleichbar sind.

⁴² Vgl. Nelson Goodman, *Languages of Art*. Es können typdefinierende Eigenschaften (z.B. ‚lebendig‘) exemplifiziert werden, etwa durch den Kontrast mit der zubetonierten Umgebung, aber auch tokenspezifische (z.B. ‚schief gewachsen‘ oder ‚(besonders) groß‘); beide Arten von Eigenschaften können in der Interpretation des Bildinhalts daher eine Rolle spielen.

⁴³ Vgl. genauer Roland Posner, „Sprachphilosophie und Semiotik“, S. 1665.

bestimmte Gesichtsausdrücke konventionalisiert sind, während andere Aspekte variieren.⁴⁴

Verlassen wir nun die Überlegungen zum Bildinhalt, so müsste spätestens an diesem Punkt der Semiotik – schenkt man ihren Kritikern Glauben – allmählich die Luft ausgehen. Diese nehmen meist an, die Semiotik wolle Bilder über den Aspekt der Repräsentation definieren, sie also auf ihre ikonische Abbildfunktion und gegebenenfalls symbolische Bestandteile einschränken.⁴⁵ Dann wären etwa die „drip painting“-Gemälde Jackson Pollocks semiotisch nicht erfassbar.⁴⁶ Aber ist dies richtig?

Stehe ich vor zwei „drip paintings“, fallen oft unmittelbar bestimmte Unterschiede auf: So könnte das eine Farbschwünge ganz verschiedener Größe und Breite aufweisen, während das andere enge und gleichmäßige Schwünge zeigt. Daraus lassen sich Schlüsse über die unterschiedliche Motorik der Malbewegungen ziehen, die wiederum als Anzeichen oder, sofern man Pollock hier eine Mitteilungsabsicht unterstellt, als Anzeige von Stimmungen und künstlerischen Absichten dienen können. So könnte das erste Gemälde ‚Freiheit‘, ‚Wildheit‘ und ‚Emphase‘ ausdrücken, das zweite dagegen ‚Genauigkeit‘ und ‚emotionale Kontrolle‘.

Diese Zeicheninhalte müssen beim Betrachten keineswegs bewusst zur Kenntnis genommen und propositional repräsentiert (verbal formuliert) werden, um wirksam zu werden; sie können auch als spontane Assoziationen oder als Emotionen beim Betrachter auftreten, der sich vielleicht ohne bewusste Reflexion nun selbst im einen Fall beschwingt und befreit, im anderen beengt und festgelegt fühlt. Solche Reaktionen sind als mehrschrittige Zeichenprozesse erklärbar: Bei einem Rezeptionsprozess finden zwei aufeinander aufbauende Anzeigeprozesse statt (die Anzeige von Eigenschaften der Motorik beim Malen ermöglicht den Rückschluss auf die Anzeige von Emotionen des Malers), wobei auch Vermutungen angestellt werden können, ob der Maler diese Anzeigeprozesse intendierte, also die entsprechende Emotion mittels der entsprechenden Motorik anzeigen wollte.

Gegenstände können nach Goodman ihre Eigenschaften exemplifizieren, etwa wenn in einer Collage Braques ein Zeitungsausschnitt für ‚modernes Massenmedium‘ und für ‚Kriegspropaganda‘ steht.⁴⁷ Aber auch materielle Eigenschaften (‚Papier einer bestimmten Farbe und Dicke‘) werden unter geeigneten Umständen exemplifiziert. Beim Betrachten kann ich überdies die starke Vergilbtheit des Zeitungstücks als Anzeichen dafür interpretieren, dass die Zeitung, die damals

⁴⁴ Dies gilt etwa bei ikonographischen Motiven wie der „Beweinung Christi“; vgl. Martin Siefkes, *Stil als Zeichenprozess*, S. 68.

⁴⁵ Vgl. etwa Lambert Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes*.

⁴⁶ Diese besitzen weder einen Bildinhalt, noch können sie mit Hilfe symbolischer (konventioneller) Bedeutungen von Formen, Farben oder Komposition erschlossen werden, wie dies bei manchen abstrakten Kunstrichtungen (etwa dem Formalismus oder Suprematismus) ansatzweise noch möglich sein mag.

⁴⁷ Martin Siefkes, *Stil als Zeichenprozess*, S. 418.

hochaktuell wirken sollte, heute ein historisches Dokument ist. Andererseits kann das vergilbte Papier mich einfach irritieren, weil es farblich nicht mehr recht in die Komposition passt, oder die heutige Konnotation ‚altmodisch‘ des Mediums Zeitung kann mich an die Digitalität und Allgegenwart der heutigen Massenmedien erinnern, so dass mir im Vergleich die damalige Zeit fast als beschaulich erscheint, ganz im Gegenteil zur von Braque vermutlich beabsichtigten Wirkung. Ausgehend von dem Zeitungstück sind also vielfältige Zeichenprozesse möglich, die Interpretation ist ein offener Prozess; die interpretatorische „Widerständigkeit“ des Materials bildet einen „Quellpunkt der Semiose“,⁴⁸ individuelle Eigenschaften des Betrachters und der Wahrnehmungssituation spielen eine beträchtliche Rolle. Die Semiosen, die in der Interaktion mit Kunst ablaufen, greifen auf komplexe Weise ineinander. Zeichen können zudem auf individuellen Erfahrungen basieren und sich damit der Regelmäßigkeit entziehen: erinnert mich ein pastoser Farbauftrag an das Malen mit Fingerfarben und die eigene Kindheit, handelt es sich um einen Zeichenprozess, der rezipientenabhängig ist und nicht auf einem Kode basiert.⁴⁹ Diese Beispiele zeigen, dass der semiotische Beschreibungsansatz auch die Wirkungen, die die Materialität von Bildern und Kunstwerken auf Betrachter hat, differenziert beschreiben kann.

Aber auch auf einer wesentlich allgemeineren Ebene wird die Semiotik benötigt, um die Wahrnehmung von Kunstwerken – abstrakten ebenso wie gegenständlichen – zu untersuchen: Schließlich kann man jede Wahrnehmung, die zu einem Bewusstseinsinhalt führt, als Zeichenprozess beschreiben. Dies gilt auch dann, wenn dieser Bewusstseinsinhalt zunächst nur eine Qualität („Erstheit“ nach der Peirceschen Kategorienlehre) umfasst: Fahre ich etwa mit dem Finger über die Oberfläche, nehme ich sie haptisch als rau oder glatt wahr. Die Wahrnehmung kann mich auch auf Tatsachen sowie Relationen hinweisen („Zweitheit“ nach Peirce): Sehe ich eine bestimmte Farb-Form-Konstellation, wird mir das Vorhandensein eines entsprechenden Gemäldes in meinem Gesichtsfeld sowie seine Entfernung zu mir, Ausrichtung und Beleuchtung bewusst.

Eine wichtige Frage verbindet sich mit der Untersuchung von Rahmen und anderen Abgrenzungen. Während bei konventionellen Zeichen wie Wörtern oder Verkehrszeichen die Abgrenzung zum Kotext (anderen Zeichen) und Kontext (der Umgebung) aufgrund ihres festgelegten Zeichenträgers meist unproblematisch ist, ist sie für Abbildungen nicht immer offensichtlich, noch weniger aber für Aufführungen, Performances, Musikaufführungen und Happenings. Diese Kunstformen haben daher typischerweise *Rahmungen*, die die Abgrenzung leisten: Vom Bilderrahmen über die Theaterbühne bis hin zum ausgewiesenen Park oder Landschaftsgarten wird durch eine Reihe von Grenzziehungen festgelegt, was zum

⁴⁸ Vgl. Mark A. Halawa, „Widerständigkeit als Quellpunkt der Semiose“.

⁴⁹ Vgl. Roland Posner, „Pragmatics“. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.), *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Bd. 1. Berlin u.a. 1997, S. 219-246 und „Die Wahrnehmung von Bildern als Zeichenprozess“. In: Dieter Maurer/Claudia Riboni (Hgg.), *Bild und Bildgenese*. Bern 2010, S. 139-184.

Kunstwerk gehört und was nicht. In semiotischer Terminologie handelt es sich dabei um die Begrenzung des Zeichenträgers, die insbesondere bei ikonischen Zeichensystemen nötig ist (von Bildern über dreidimensionale Skulpturen bis hin zu vierdimensionalen Theateraufführungen, Performances und Happenings): Diese besitzen nach Goodman syntaktische Dichte,⁵⁰ worunter zu verstehen ist, dass sich bei einer kleinen Veränderung des Zeichenträgers ein weiteres Zeichen ergibt, das sich vom ursprünglichen Zeichen unterscheidet. Diese Eigenschaft der analogen (im Gegensatz zur digitalen bzw. diskreten) Organisation führt dazu, dass entsprechende Zeichen nicht leicht von anderen Zeichen, und oft auch nicht von Nicht-Zeichen, abgrenzbar sind. Während etwa auf einer Wand voller Graffiti ein Slogan auch ohne explizite Rahmung erkennbar bleibt, weil Wort- und Satzstruktur ihn abgrenzbar machen, müssen Bilder hier durch einen Rahmen oder durch Abweichungen in Farbe und Bildinhalt vom Hintergrund abgegrenzt werden, um nicht mit diesem zu verschmelzen. In dieser Weise kann die Semiotik erklären, warum Bilderrahmen, Bühnen und Projektionsflächen für ganz oder teilweise ikonische Zeichenkomplexe existieren, während Texte oder andere symbolische Zeichen selten Rahmungen erhalten.

Ein weiterer Punkt, zu dem die semiotische Theoriebildung Wesentliches beigetragen hat, ist das Spezifische ästhetischer Zeichenprozesse. Diese Frage beschäftigte die Theoretiker des Russischen Formalismus und des Prager Strukturalismus; ihre Überlegungen wurden durch Roman Jakobson auf andere Sprachfunktionen bezogen und in sein Kommunikationsmodell als „poetische Funktion der Sprache“ einbezogen. Roland Posner verallgemeinerte diese Darstellung mit Hilfe des Konzepts ‚ästhetischer Kode‘. Diesen Kode darf man sich nicht als eine feste Struktur von Ausdrucks-Bedeutungs-Paaren vorstellen; vielmehr handelt es sich um Wissen darüber, wie mit einem Kunstwerk interagiert werden kann, um ihm eine künstlerische Erfahrung zu entlocken:

Die Besonderheiten der künstlerischen Kommunikation lassen sich nicht ohne die Annahme erklären, daß sich während der Rezeption der künstlerischen Nachricht zusätzlich zu den allgemein gültigen soziokulturellen Codes im Rezipienten ein spezieller Kode bildet, der ihn in die Lage versetzt, auch nicht vorkodierte Eigenschaften der Zeichenmaterie und der ebenenspezifischen Informationen als Informationsträger zu interpretieren. Dieser Kode heißt „ästhetischer Kode“. Er operiert teils auf Merkmalen der Zeichenmaterie, teils auf Merkmalen von Elementen der Nachricht [...].⁵¹

⁵⁰ Nelson Goodman, *Languages of Art*, S. 136.

⁵¹ Roland Posner, „Linguistische Poetik“. In: H.P. Althaus/H. Henne/H.E. Wiegand (Hgg.), *Lexikon der Germanistischen Linguistik*. Tübingen 1980, S. 692.

Ästhetische Kommunikation zeichnet sich also dadurch aus, dass gerade jene Aspekte von Zeichenmaterie und Nachricht, die in der Alltagskommunikation nicht beachtet werden oder eine dienende Funktion haben, Bedeutungen gewinnen können: Dies gilt bei einem Bild etwa für Komposition, Farbauftrag und Stil, aber auch Verzerrungen, Auslassungen oder Veränderungen des Bildinhalts im Vergleich zum Referenten. Posner betont, dass ästhetische Kommunikation durch diese veränderte Fokussierung den Welt- und Gesellschaftsbezug der Rezipienten entautomatisiert, was durch die implizite Thematisierung des Kommunikationsvorgangs selbst, der Zeichenmaterie, des Zeichenträgers und gegebenenfalls der verwendeten Kodes geschieht. Diese implizite Thematisierung erfolgt durch Ausnutzung der in Bezug auf die unmittelbare Kommunikation redundanten Elemente, also im Fall eines Bilds aller jener Aspekte, die nicht für das Erkennen des Bildinhalts nötig sind.

Was kann die Semiotik zur Atmosphäre und ihrem Einfluss auf die Wahrnehmung eines Kunstwerks sagen? Sicher ist, dass Kontextfaktoren eine große Rolle für die Interpretation spielen. In einer Kunstgalerie werde ich die Bilder stärker auf aktuelle Trends des Kunstmarkts hin interpretieren als in einem Museum. Eine geschäftige Atmosphäre der Galerie kann mich zu einer kursorischen Betrachtung, die nur den Bildinhalt zur Kenntnis nimmt und eine rasche stilistische Einordnung vornimmt, eine meditative dagegen zu einer tiefgehenden Beschäftigung mit dem Kunstwerk anregen. Atmosphären beeinflussen aber nicht nur meine Interpretation, sie bestehen zumindest teilweise selbst aus Zeichenprozessen. Liegt die Galerie in einem Berliner Szeneviertel wie Prenzlauer Berg oder Friedrichshain, werde ich vielleicht andere Dialoge anhören als bei einem vergleichbaren Ereignis in einer brandenburgischen Kleinstadt; die Räumlichkeiten werden andere Assoziationen wecken, die Musik wird eine andere sein und das Publikum wird die ausgestellten Objekte anders betrachten, was mich beeinflussen kann.

Die angeführten Beispiele zeigen, dass Zeichenprozesse bei der Konstitution von Atmosphären eine wesentliche Rolle spielen. Es ist eine wichtige Aufgabe, Atmosphären genauer theoretisch zu beschreiben, in ihren Bestandteilen zu explizieren und ihr Entstehen auch empirisch zu erforschen.⁵² Dabei müssen semiotische, psychologische und soziologische Beschreibungsansätze kombiniert werden; auch die Forschungsmethoden der Experimentellen Ästhetik können vielversprechend eingesetzt werden.⁵³

Die Nützlichkeit von Begriffen wie „Materialität“ und „Atmosphäre“ steht somit außer Frage, sie sollten jedoch expliziert und in semiotische Modelle in genauer und prinzipiell widerlegbarer Weise einbezogen werden. Wie sieht es dagegen mit „Präsenz“ und „Ereignis“ aus? Hat man die semiotischen Beschreibungsmittel, über

⁵² Vgl. Stephan Debus/Roland Posner (Hgg.), *Atmosphären im Alltag. Über ihre Erzeugung und Wirkung*. Bonn 2007.

⁵³ Günther Kebeck/Henning Schroll, *Experimentelle Ästhetik*. Wien 2011.

die oben ein sehr kurzer Überblick gegeben wurde, aber auch soziologische und psychologische Theorien ausgeschöpft, dann helfen diese Begriffe in ihrer emphatischen Verwendungsweise nicht mehr wesentlich weiter.⁵⁴ Allenfalls können sie als Anlass dazu dienen, bestimmte Aspekte ästhetischer Rezeptionsvorgänge angemessen zu berücksichtigen – etwa die Offenheit der Wahrnehmung und Interpretation von Kunst, um die es häufig im Zusammenhang mit diesen Begriffen geht. Tatsächlich bleibt einem Rezipienten vorbehalten, auf welche Aspekte eines Kunstwerks oder anderen Artefakts die Aufmerksamkeit gerichtet und welche Interpretationsschritte davon ausgehend vorgenommen werden. Dabei entscheidet das momentane Interesse einschließlich der Kontexteinflüsse, welchen Wegen die Interpretation folgt.⁵⁵

Die verschiedenen genannten Aspekte könnten jeweils genauer ausgearbeitet werden; überdies gibt es eine Reihe semiotischer Theorien, deren Anwendung zu je unterschiedlichen Beschreibungen führt. All dies kann hier nicht weiter ausgeführt werden. Das in diesem Abschnitt Angeführte macht aber bereits deutlich, dass die Semiotik der Komplexität, Vielfalt und Offenheit der Kunstrezeption keineswegs hilflos gegenübersteht.

In der Tat besteht ein grundlegender Fehler der Semiotik-Kritiker darin, dass sie sich zu selten auf Details künstlerischer Produktions- und Rezeptionsprozesse einlassen und lieber allgemein und nicht selten in emphatischer Weise darüber sprechen. Aus ihren Texten lässt sich daher oft nicht ableiten, wie eine Ergänzung des oben Dargestellten um weitere, bislang vernachlässigte Aspekte aussehen könnte. Dabei wäre eine solche Ergänzung von größtem Interesse. Im nächsten Abschnitt werden die Verbesserungsmöglichkeiten, die sich aus der Kritik für die semiotische Theoriebildung ergeben, genauer betrachtet.

⁵⁴ Natürlich ist jeder Zeichenprozess ein *Ereignis* (genauer: ein Kausalprozess, da ein Zeichenträger bei einem Rezipienten etwas bewirkt; vgl. Roland Posner, „Sprachphilosophie und Semiotik“, S. 1659. Ebenso gilt, dass ein Kunstwerk, das mir zeitlich und räumlich *präsent* ist, gegenüber einer durch ein technisches Medium vermittelten Wahrnehmung (etwa einer Abbildung oder Fernsehübertragung) zusätzliche Arten von Zeichenprozessen (etwa haptische bei der Berührung) ermöglicht. Diese nicht-emphatischen Verwendungsweisen der Begriffe „Ereignis“ und „Präsenz“ haben den Vorzug, dass sie in semiotische oder andere analytisch genaue Modelle einbezogen werden können.

⁵⁵ Martin Siefkes, *Stil als Zeichenprozess*, S. 347-349.

4. Was kann die Semiotik aus der Kritik lernen?

Aufgrund des bislang Gesagten kann die pauschale Kritik an der Semiotik zurückgewiesen werden: Für eine angemessene Beschreibung werden semiotische Theorien und Modelle weiterhin benötigt. Zugleich kann eine angemessene Berücksichtigung der Semiotik-Kritik vielversprechende Perspektiven für die Semiotik aufzeigen. So kann sie aus den genannten Kritiken lernen, wo sie blinde Flecke besitzt und sich den Herausforderungen einer fortschreitenden Forschungslandschaft nicht gestellt hat. Tatsächlich sind einige neue Forschungsfragen in der Semiotik nicht oder nur mit Verspätung aufgegriffen worden. So ist es innerhalb der Ästhetik wichtig, die Rolle der Materialität von Kunstwerken und der Körperlichkeit von Produzenten und Rezipienten stärker zu berücksichtigen. Dies ist zwar in der semiotischen Theoriebildung schon vor längerer Zeit erfolgt;⁵⁶ in der Praxis semiotischer Untersuchungen wird es jedoch nicht immer ausreichend beachtet.

Allgemein gilt, dass die semiotischen Modelle überprüft und ergänzt werden müssen, um jene Aspekte, die die Semiotik-Kritik einfordert, angemessen einzubeziehen. Der Verfasser hat etwa für den Bereich der Materialität kürzlich darauf hingewiesen, dass für eine Erklärung materialbezogener Wahrnehmungsphänomene mit zeichentheoretischen Mitteln einiges zu gewinnen ist.⁵⁷ Dafür müssen die von Materialität ausgehenden Zeichenprozesse systematisiert und genauer beschrieben werden.

Im Gegensatz zur berechtigten Forderung nach der Berücksichtigung von Materialität ist die Rolle der Präsenz- oder Ereignisphilosophie für die Verbesserung semiotischer Theorien und Modelle schwerer abzuschätzen. Es wird in diesen Ansätzen zwar auf Aspekte abgezielt, die spannend und wichtig sind: etwa die Offenheit des künstlerischen Produktions- und Interpretationsprozesses, die Einbeziehung emotionaler und intuitiver Reaktionen auf Kunstwerke, die Individualität des ästhetischen Erlebens, das alle Erfahrungen eines Menschen einbezieht, und schließlich die Atmosphäre, die durch Kunstwerke erzeugt wird. Wie die hier gewählten Formulierungen bereits zeigen, lassen sich diese Phänomene jedoch in einem semiotischen Untersuchungsrahmen nur in weitgehend umformulierter Weise behandeln. So sind zwar die Problemstellungen, die in den genannten Denkrichtungen und Publikationen angesprochen werden, durchweg interessant;

⁵⁶ Vgl. die genauen Definitionen von „Zeichenmaterie“ und „Zeichenträger“ und ihrem Verhältnis zueinander in Roland Posner, „Linguistische Poetik“. In: H.P. Althaus/H. Henne/H.E. Wiegand (Hgg.), *Lexikon der Germanistischen Linguistik*. Tübingen 1980, – man beachte das Datum dieser Publikation –, wobei die Zeichenmaterie keineswegs auf den Zeichenträger reduziert wird und somit die nicht-semiotischen, rein materiellen Aspekte bei einem Zeichenprozess in ihrer Wichtigkeit berücksichtigt werden. Dies kann etwa das Rauschen in der Leitung bei einem Telefongespräch oder die Vergilbtheit des Papiers bei einem Buch sein.

⁵⁷ Vgl. Martin Siefkes, „Rezension von: Marcel Finke und Mark A. Halawa (Hgg.), Materialität und Bildlichkeit“. *r:k:m – rezensionen:kommunikation:medien*, 8.07.2013, <http://www.rkm-journal.de/archives/13383>.

aber es ist schwierig, die angewandte Terminologie zu berücksichtigen und die gemachten Aussagen über „Präsenz“, „Ereignis“ oder „Aura“ so zu präzisieren, dass sie überprüfbar werden.

Vielversprechende Ansätze sind jedoch gemacht worden. Tatsächlich sind nicht nur in der Semiotik, sondern auch in der Psychologie, der Kognitionswissenschaft und der Experimentellen Ästhetik in den letzten Jahren Untersuchungen auf den Weg gebracht worden, die ähnliche Phänomene klären sollen. Als Beispiele seien die Vagheitsforschung, die auch die Offenheit von Interpretationen in den Blick nimmt, die Atmosphäre-Forschung sowie die experimentelle Untersuchung ästhetischer und stilistischer Phänomene genannt.⁵⁸ Der wichtigste Lerneffekt aus der Semiotik-Kritik ist also im Hinweis auf neue Problemstellungen zu sehen, wobei die konkrete Formulierung dieser Problemstellungen der Semiotik selbst überlassen bleibt, da sie an die überhöhte Verwendung einzelner Begriffe (z.B. „Präsenz“, „Ereignis“, „Aura“) kaum in sinnvoller Weise anknüpfen kann.

Die Semiotik sollte an der Definierbarkeit von Begriffen ebenso festhalten wie an der Konsistenz und empirischen Überprüfbarkeit der entwickelten Theorien. Die Angriffe auf die Semiotik sind teilweise auch im Rahmen von Bemühungen zu sehen, diese Kriterien in Philosophie, Geistes- und Kulturwissenschaften zugunsten eines emphatischen Duktus und nicht überprüfbarer Begrifflichkeiten zurückzudrängen. Auf diese Weise, so mag es manchen scheinen, könne man seine Existenzberechtigung und gesellschaftliche Relevanz durch Abgrenzung von den – etwa in Gestalt der kognitiven Psychologie und der Neurowissenschaften – immer stärker ‚anstürmenden‘ Naturwissenschaften behaupten. Deren Kriterien für Theoriebildung und Erkenntnis werden seit Beginn der Postmoderne in Teilen der Geisteswissenschaften ignoriert, statt in kritischer Distanz von ihnen zu lernen und damit das Spezifische und Wertvolle der Geisteswissenschaften langfristig zu stärken.

Zu diesem Wertvollen gehören Übersicht, Offenheit und erhebliche methodische Freiheit (im Vergleich etwa zu den rigiden Anforderungen der experimentellen Psychologie) – aber auch klarer Ausdruck, der Mut zum Definieren, das Formulieren widerlegbarer Aussagen und die Bereitschaft, abseits ausgetretener Pfade disziplinenübergreifende und empirisch überprüfbare Theorien zu bilden. Nur wenn sie an diesen Zielen festhalten, wird es für die Geisteswissenschaften eine Zukunft geben.⁵⁹

⁵⁸ Zur Vagheitsforschung siehe Timothy Williamson, *Vagueness*. London 1994 und Martin Siefkes, *Stil als Zeichenprozess*, S. 450-457, zur Atmosphäre-Forschung Stephan Debus/Roland Posner, *Atmosphären im Alltag* und zur experimentellen Erforschung ästhetischer und stilistischer Phänomene Günther Kebeck/Henning Schroll, *Experimentelle Ästhetik* sowie Martin Siefkes/ Emanuele Arielli, „An Experimental Approach to Multimodality: How Musical and Architectural Styles Interact in Aesthetic Perception“. In: Janina Wildfeuer (Hg.), *Building Bridges for Multimodal Research. International Perspectives on Theories and Practices of Multimodal Analysis*. Bern/New York (in Vorbereitung).

⁵⁹ Diese Aussage mag übertrieben erscheinen; hier ist jedoch eine Zukunft gemeint, die über eine gelegentliche Kommentar- und Anleitungsfunktion für eine von Wirtschaft, Technologie und Naturwissenschaft bestimmte Gesellschaft hinausgeht. Die Zuteilung einer solchen Funktion deutet sich schon an (Stichwort „Orientierungswissenschaften“). Falls man sich auf diese Funktion beschränken

5. Verliert die Semiotik an Relevanz?

Der Gegenstandsbereich der Semiotik sind Zeichen und die Prozesse und Kontexte, in denen sie auftreten. Im Gegenstandsbereich vieler Disziplinen (Einzelwissenschaften) spielen Zeichenphänomene nach gegenwärtiger Auffassung eine wichtige Rolle.⁶⁰ Einige der Kritiker postulieren, man müsse die Semiotik zurückdrängen, um beispielsweise die Materialität und generell nicht-semiotische Aspekte stärker in den Blick zu bekommen. Dabei wird jedoch selten genau argumentiert, warum bestimmte Aspekte nicht-semiotisch seien, sondern die Semiotik wird als ein Ansatz verworfen, der alles erklären wolle und damit in unangemessener Weise dominiere.

Nun ist es durchaus richtig, dass manche Semiotiker in den 1960er und 1970er Jahren in der Begeisterung über die Vielfalt von Zeichen in Kultur und Natur in hymnische Elogen über die Allgegenwart von Zeichen verfielen. Diese Phase wurde jedoch durch eine stärker analytisch ausgerichtete Theoriebildung wieder überwunden;⁶¹ zumindest innerhalb dieser Schule wurde nicht behauptet, dass die Semiotik für etwas anderes als für den abgrenzbaren Bereich der Zeichenphänomene zuständig sei. Auf dieser Grundlage blieb es allen Interessierten möglich, die Wichtigkeit von Zeichenphänomenen für einen bestimmten Gegenstandsbereich zu prüfen und somit den Stellenwert der Semiotik im dazugehörigen Forschungsgebiet einzuschätzen. Von einer Verabsolutierung der Semiotik kann daher keine Rede sein.

Um die Semiotik aus einer Disziplin auszuschließen, müsste gezeigt werden, dass die Schnittmenge der Gegenstandsbereiche dieser Disziplin und der Semiotik leer ist. Dafür müsste eine alternative Beschreibung derjenigen Phänomene und Aspekte im Gegenstandsbereich der Disziplin erfolgen, die bislang als Zeichenphänomene galten. Meist wird dies von den Kritikern jedoch nicht einmal versucht. Stattdessen wird die Aufmerksamkeit auf Aspekte gelenkt, die nicht zeichenhaft seien; häufig wird auch mit historischen Argumentationen behauptet, Zeichen seien in der europäischen Geistesgeschichte überbetont worden, zu Lasten der unvermittelten Körperlichkeit und der sinnlichen Wahrnehmung.⁶² Aber auch diese These wird eher

mag, ist das allgemeine und vage Sprechen, welches Wissenschaftlichkeit einfordernde Ansätze zurückweist und Festlegungen mit gesellschaftlichen Konsequenzen vermeidet, vermutlich die bessere Lösung.

⁶⁰ Zum Verhältnis der Semiotik zu den Einzeldisziplinen vgl. Roland Posner, „The Relationship between Individual Disciplines and Interdisciplinary Approaches“. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.), *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Bd. 3. Berlin u.a. 2003, 2341-2374.

⁶¹ Eine Zusammenfassung dieser Theoriebildung und ihrer Ergebnisse bietet das vierbändige, 3800 Seiten umfassende „Handbuch für Semiotik“: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.), *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*. 4 Bde. Berlin u.a. 1997-2004.

⁶² Dies kann jedoch allenfalls für das Mittelalter angenommen werden; zu Beginn der Neuzeit wurde das „Zeitalter der Zeichen“ durch das „Zeitalter der Ideen“ verdrängt, wie John Deely gezeigt hat. Siehe *Four Ages of Understanding*. Toronto 2001, vgl. auch Abschnitt 6.

durch pauschale, emotional aufgeladene Kritik an der „Zeichenfixierung“ gestützt, als dass Argumentationen angeführt und Beispiele analysiert würden. So kann etwa Dieter Mersch nicht widerlegen, dass wir auf einem Bild etwas erkennen können (siehe Abschnitt 2), oder dass Materialeigenschaften für uns zum Zeichen werden, wenn wir etwa an Rissen und Materialschäden bei einem Plakat erkennen, dass es schon längere Zeit Wind und Wetter ausgesetzt ist.

Wenn der Gegenstandsbereich einer Disziplin Semiotisches und Nicht-Semiotisches enthält und das Semiotische nicht anderweitig erklärt werden kann, bleibt einem Kritiker zur Zurückdrängung der Semiotik nur die Möglichkeit, das Nicht-Semiotische als wichtiger hinzustellen. Damit bliebe jedoch die Semiotik für Teile des Gegenstandsbereichs zuständig, und man müsste nur in Zukunft den nicht-semiotischen Aspekten mehr Aufmerksamkeit widmen. Dies ist eine denkbare Position, die innerhalb der entsprechenden Disziplin ergebnisoffen diskutiert und geklärt werden sollte.

Selbst wenn sich ein solcher Verdacht in einer Disziplin bestätigt, wäre die Semiotik nicht primär verantwortlich, da sie ja ihren Teil getan hat; für die nicht-semiotischen Aspekte ist sie per definitionem nicht zuständig. Die Konsequenz wäre, dass für eine genaue Beschreibung des Gegenstandsbereichs der jeweiligen Disziplin alle Zeichenphänomene, die die Semiotik dort aufgezeigt hat, weiterhin in vollem Umfang zu berücksichtigen sind. Sie müssen nur in Bezug zu den nicht-semiotischen Aspekten (etwa Materialeigenschaften) gesetzt werden, die bislang vernachlässigt wurden.

Die Kritiker jedoch wollen – zumindest in einigen Fällen – die Semiotik mehr oder minder aus ihrer jeweiligen Disziplin austreiben. Sie wollen die alleinige Deutungshoheit für den *gesamten* Gegenstandsbereich. Um dafür eine Legitimation zu haben, müssten sie zeigen, dass es keine Überschneidung zwischen den Gegenstandsbereichen der Semiotik und der fraglichen Disziplin gibt; für die Bildwissenschaft wäre etwa nachzuweisen, dass es keine Zeichenphänomene im Zusammenhang mit Bildern gibt. Dies ist offensichtlich absurd. Dasselbe gilt für alle anderen Disziplinen, in denen die Semiotik-Kritik geäußert wurde.

Nach Wissen des Autors ist es bislang nicht gelungen, auch nur einfachste Zeichenphänomene angemessen und konsistent ohne semiotische Terminologie zu erklären und auf andere, ähnlich gelagerte Phänomene zu beziehen.⁶³ Damit wird die Argumentation der Semiotik-Kritiker im Kern ideologisch: Sie wollen die Semiotik nicht mehr anerkennen, ohne die dafür notwendigen Schritte zu unternehmen. Sie wollen die Deutungshoheit auch über jenen Teil des Gegenstandsbereichs bekommen, für den bislang die Semiotik als zuständig galt, ohne die dafür notwendige

⁶³ Etwa das Erkennen des Motivs „Eiffelturm“ auf einer Postkarte und der Bezug auf das reale Gebäude in Paris (vgl. Abschnitt 2). Dabei leistet die Semiotik die Unterscheidung zwischen Zeichenträger, Zeicheninhalt und Referent, und mittels dieser den Bezug auf andere Zeichen (die diese Elemente auch besitzen, wobei der „Referent“ optional ist). Außerdem leistet sie die Differenzierung gegenüber anderen Zeichen mittels Definition des Zeichentyps (Ikon).

Theorie-Konkurrenz mit der Semiotik zu durchlaufen.⁶⁴ Damit schaden sie vor allem der Disziplin, in der sie jeweils tätig sind, indem sie Erklärungen für Phänomene und Aspekte des Gegenstandsbereichs ablehnen, ohne adäquaten Ersatz anzubieten.

6. Welche Folgen hat die Ablehnung der Semiotik?

Viele Arbeiten der Semiotik-Kritiker, soweit sie dem Verfasser bekannt sind, haben relevante Ergebnisse für ihre jeweiligen Disziplinen erbracht. Für die Angriffe auf die Semiotik in diesen Arbeiten gilt dies nicht. Allenfalls hat diese ablehnende Handlung dazu geführt, dass an einigen Instituten semiotische Terminologie nicht mehr gerne gehört wird. Es wird dann im Zweifelsfall ein alltagssprachliches Umschreiben und Metaphorisieren oder hilfloses Herantasten anhand selektiv rezipierter Theoretiker nötig, wenn es um Zeichenphänomene geht, die mit dem heutigen semiotischen Theoriestand längst erfassbar sind. Die Leidtragenden sind Forscher und Studierende mit offenem Geist, die gerne die gesamte Palette der Methoden zur Verfügung hätten, um die jeweils interessierende Fragestellung zu untersuchen – einschließlich semiotischer, empirischer und experimenteller Methoden.⁶⁵

Welche nutzbaren Ergebnisse in Form von neuen Untersuchungsmethoden, überprüfbareren Erkenntnissen oder sinnvollen Hypothesen für die Kulturanalyse könnte die Ablehnung von Zeichenphänomenen erbringen? Hier darauf zu verweisen, dass sich damit aus philosophischer Perspektive der Blick auf andere Aspekte öffne (etwa die bisher vernachlässigte Materialität kultureller Artefakte), ist höchst fragwürdig. Aus der Ablehnung einer Wissenschaft mit umfangreicher Theoriebildung lässt sich nichts gewinnen, wenn nur allgemeine Perspektiven und Begrifflichkeiten an ihre Stelle gesetzt werden.

Vor dem Hintergrund der heutigen Angriffe auf die Semiotik lohnt es sich, ein halbes Jahrtausend zurückzublicken auf die Epochenwende vom Mittelalter hin zur Neuzeit: Damals kam es schon einmal zu einer Verdrängung der Semiotik aus der Philosophie, wie der amerikanische Semiotiker John Deely aufgezeigt hat. Deely zu-

⁶⁴ Damit ist der Vergleich der jeweils vorgeschlagenen Beschreibungsmodelle in ihrer Leistungsfähigkeit (Angemessenheit; Differenziertheit usw.) gemeint.

⁶⁵ Dem Autor sind Beispiele für Artikel, Anträge und Forschungsarbeiten bekannt, die wichtige Fragestellungen mit wissenschaftlichem Anspruch untersuchen, aber an der Notwendigkeit leiden, durch die Semiotik bereits explizierte Phänomene umschreiben zu müssen. Wiederholt stieß er in Gesprächen mit Studierenden oder Doktoranden an geistes- und kulturwissenschaftlichen Fakultäten auf großes Interesse an den Erklärungsmöglichkeiten der Semiotik – aber leider könne man damit Professor/in x nicht kommen. Solche Erlebnisse, zusammen mit der persönlichen Erfahrung der wissenschaftlichen Möglichkeiten der Semiotik, bildeten die Motivation für diesen Artikel. Der Autor ist nicht aus Prinzip Anhänger der Semiotik; er bezieht sich auf sie deshalb positiv, weil sie ihm immer wieder die analytisch genaue Untersuchung kulturtheoretischer Fragestellungen mit oft überraschenden Ergebnissen ermöglicht hat.

folge können mehrere „Zeitalter des Verstehens“ („ages of understanding“) unterschieden werden; der Beginn der Neuzeit wird in dieser Theorie geistesgeschichtlich dadurch markiert, dass die scholastisch geprägte Philosophie des Mittelalters durch das Zeitalter der Ideen verdrängt wurde.⁶⁶ Zeichentheorien hatten in der Scholastik eine zentrale Rolle gespielt, deren Denker von Augustinus über Roger Bacon bis zu Johannes Poinot die Semiotik ausgehend von antiken Anfängen kontinuierlich weiterentwickelten.⁶⁷ Beim Epochenwechsel gerieten sie daher in den Verdacht, metaphysischer Ballast ohne empirische Relevanz zu sein, und wurden in der von Descartes, Locke und später Kant geprägten Moderne zugunsten einer auf George Berkeley und letztlich auf Platon zurückgehenden Konzeptualisierung des Denkens als eines „Reichs der Ideen“ zurückgewiesen.

Damit wurde jedoch das Verhältnis des Gegenstandsbereichs der Ideen (Denken, Geist) und des Gegenstandsbereichs der Materie (Natur, Artefakte und Gesellschaft) einer Beschreibung entzogen. Es entstanden zwei getrennte Sphären, die man untersuchen konnte, deren systematischer Zusammenhang aber ohne Zeichentheorien nicht mehr verstanden werden konnte.⁶⁸ Dadurch ergaben sich drei mögliche Umgangsweisen, die in der Philosophiegeschichte seitdem abwechselnd vertreten worden sind: (1) Die Annahme zweier prinzipiell getrennter und gegensätzlicher Sphären (Dualismus), (2) der Versuch, Denken und Ideen auf die materielle Welt zu reduzieren (Materialismus), und (3) der umgekehrte Versuch, die Ideen als primär und die materielle Welt als Konstrukt menschlichen Denkens darzustellen (Idealismus und Konstruktivismus). Alle drei Vorstellungen halten einer genaueren Untersuchung nicht stand und führten zu großen Verständnisproblemen und Irrtümern, die nicht nur Philosophie und Wissenschaft, sondern auch Kultur und Alltagsverständnis in ihrer Entwicklung beschränkten. Erst die Neuentdeckung der Semiotik zu Beginn des 20. Jahrhunderts hob den scheinbaren Gegensatz der zwei Sphären und damit auch die Versuchung, eine auf die andere reduzieren zu wollen, wieder auf.

Wird die Semiotik heute als vermeintliches Überbleibsel einer logozentrischen Weltsicht bekämpft, dann wird sie zum Sündenbock für Einseitigkeiten gemacht, die sie mit ihren im Laufe des 20. Jahrhunderts entwickelten Unterscheidungen tatsächlich zu überwinden half.⁶⁹ Die Semiotik war es, die die Relation von Materie

⁶⁶ Vgl. John Deely, *Four Ages of Understanding*, S. 485ff. [Kap. 11-14].

⁶⁷ Vgl. Stephan Meier-Oeser, „Zeichenkonzeptionen in der Philosophie des lateinischen Mittelalters“. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.), *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Bd. 1. Berlin u.a. 1997, S. 984-1022.

⁶⁸ Diese Trennung war auch ein wesentlicher Grund für die Zweiteilung der Wissenschaften in Natur- und Geisteswissenschaften, die sich lange Zeit voneinander abgrenzten, anstatt die Beziehungen zwischen ihren jeweiligen Gegenstandsbereichen zu untersuchen (vgl. Charles P. Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution*. Cambridge 1960).

⁶⁹ Dazu gehört die Unterscheidung zwischen einem materiell basierten Zeichenträger und dem immateriellen Zeicheninhalt, und die Untersuchung der Beziehungen zwischen beiden, wodurch es erstmals möglich wurde, das Verhältnis zwischen Materie und Denken systematisch zu beschreiben.

und Geist, von materieller Grundlage und immateriellem Gehalt unserer Kultur nach Jahrhunderten der Verwirrung fassbar und erklärbar machte. Nur durch differenzierte, analytisch genaue und empirisch überprüfbare Zeichentheorien können irreführende Dichotomien wie „Körper vs. Geist“ oder „Materie vs. Ideen“, die das europäische Denken über Jahrhunderte bestimmten, überwunden werden. Noch dem deutschen Idealismus misslang es, die Systematik der Relationen zwischen geistiger und materieller Welt herzustellen; vielmehr behauptete er – ähnlich wie später der Konstruktivismus – Welt und Realität als epistemisch unerreichbar, womit sie gewissermaßen ‚wegerklärt‘ wurden. Die Semiotik setzt sich die Aufgabe, diese Systematik zu entwickeln und differenziert zu zeigen, wie unsere Wahrnehmungen und kognitiven Prozesse mit der uns umgebenden Welt zusammenhängen. Zumindest die analytische Schule der Semiotik verbindet diesen philosophischen Erklärungsanspruch mit der Absicht, wissenschaftlichen Kriterien zu genügen und empirisch überprüfbare Theorien vorzulegen.

Die Argumentation hat gezeigt, dass ein Verzicht auf die Semiotik fatale Folgen hätte. Zugleich besteht erheblicher Handlungsbedarf: Die Semiotik ist zwar ein interdisziplinärer Ansatz, aber ebenso wie für jede Einzeldisziplin gilt auch für sie, dass ohne ausreichende Lehre, spezielle Studiengänge sowie die Möglichkeit einer Spezialisierung für interessierte Forschende nach dem Studium (also Doktoranden, Postdoktoranden und Professoren) eine Verflachung droht, die mittelfristig die Qualität und Relevanz des Forschungsgebiets bedrohen. Ohne Gelder und Stellen, die explizit der Semiotik gewidmet werden, kann anspruchsvolle Forschung kaum betrieben werden. Es ist daher von großer Wichtigkeit, dass die Semiotik nicht nur als ‚Zusatzbeschäftigung‘ von Interessierten neben einer fachwissenschaftlichen Ausrichtung gilt, sondern dass wieder mehr Studiengänge, Institute und Lehrstühle für die semiotische Forschung eingerichtet werden. Nach der raschen Entwicklung der letzten Jahrzehnte ist die Semiotik mittlerweile so vielfältig in ihren Themen, anspruchsvoll in ihren Theorien und umfassend in ihren empirischen Untersuchungen und praktischen Anwendungen, dass sie durch einen primär anderweitig spezialisierten Wissenschaftler – etwa einen Linguisten, Bildwissenschaftler oder Philosophen – nicht mehr überblickt werden kann.

Schließlich seien noch einige dynamische Bereiche aktueller Forschung genannt, für die die Semiotik von erheblicher Wichtigkeit ist. Dazu gehört die Diskursanalyse, die sich derzeit als interdisziplinäres und zunehmend theoretisch fundiertes Forschungsfeld etabliert,⁷⁰ mit den Teilbereichen sprachliche Diskursanalyse, visuelle Diskursanalyse und filmische Diskursanalyse.⁷¹ Die *Zeitschrift für Semiotik* hat

⁷⁰ Vgl. Alexander Ziem, „Fußball als Zeichenprozess: Ansätze zu seiner diskursanalytischen Beschreibung“. *Zeitschrift für Semiotik* 32, 3-4/2010, S. 227-240 und Jürgen Spitzmüller/Ingo H. Warnke, *Diskurslinguistik. Eine Einführung in Theorien und Methoden der transtextuellen Sprachanalyse*. Berlin/Boston 2011.

⁷¹ Zur sprachlichen Diskursanalyse vgl. Alexander Ziem, *Frames und sprachliches Wissen. Kognitive Aspekte der semantischen Kompetenz*. Berlin/New York 2008 und Noah Bubenhofer, *Sprachge-*

kürzlich ein Heft dem Thema *Neue Methoden der Diskursanalyse* gewidmet, das diese Ansätze vorstellt und aufeinander bezieht.⁷²

Ein Bereich, der in den letzten Jahren ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt ist, beinhaltet die systematische Erforschung von Inter- und Multimodalität sowie Kodeintegration.⁷³ In vielen Bereichen wirken Kodes zusammen, oft auch über die Grenzen verschiedener Medien und Sinnesmodalitäten hinweg; die neue Forschungsrichtung untersucht die syntaktische Integration und semantische Interaktion von interagierenden Kodes in multimodalen Kontexten.

Ein weiteres rasch wachsendes Forschungsfeld bildet die Kinesik- und Gestenforschung.⁷⁴ Dort ist der grundlegende Bezug auf semiotische Modelle selbstverständlich. Auch in den Wirtschaftssektoren Marketing und Markenforschung sind semiotische Theorien und Methoden alltäglich geworden, was die Anwendbarkeit und empirische Plausibilität der Semiotik bestätigt. Dasselbe gilt für die Untersuchung und Kritik der gesellschaftlichen Auswirkungen von Marken.⁷⁵

Abschließend sei auf die fundamentale Rolle der Semiotik für die Linguistik hingewiesen, die historisch nicht so selbstverständlich war, wie sie heute erscheinen mag. Weltweit verwenden zehntausende von Linguisten semiotische Modelle und Terminologie als Grundlage ihrer Forschung und Lehre, sei es die von Charles Morris eingeführte Unterscheidung zwischen Syntax, Semantik und Pragmatik, die Unter-

brauchsmuster. Korpuslinguistik als Methode der Diskurs- und Kulturanalyse. Berlin/New York 2009, zur visuellen Diskursanalyse siehe Silke Betscher, *Von großen Brüdern und falschen Freunden. Visuelle Kalte-Kriegs-Diskurse in ost- und westdeutschen Nachkriegsillustrierten 1945-49.* Essen 2013 und zur filmischen Diskursanalyse Janina Wildfeuer, *Film Discourse Interpretation. Towards a New Paradigm for Multimodal Film Analysis.* London 2013 und Doris Schöps, „Verkörperung von Rollen-Stereotypen im DEFA-Film“. In: Lars C. Grabbe/Patrick Rupert-Kruse/Norbert M. Schmitz (Hgg.), *Multimodale Bilder. Zur synkretistischen Struktur des Filmischen.* Darmstadt 2013, S. 102-128 sowie dies., „Korpusgestützte filmische Diskursanalyse am Beispiel des DEFA-Films“. In: *Zeitschrift für Semiotik* 35, 3-4/2014, S. 321-351.

⁷² Martin Siefkes/Doris Schöps (Hgg.), *Neue Methoden der Diskursanalyse.* Themenheft, *Zeitschrift für Semiotik* 35, 3-4/2014.

⁷³ Vgl. Ernest W. B. Hess-Lüttich/Dagmar Schmauks, „Multimediale Kommunikation“. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.), *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Bd. 4. Berlin u.a. 2004, S. 3487-3503 und Ernest W. B. Hess-Lüttich/Karin Wenz (Hgg.), *Stile des Intermedialen. Zur Semiotik des Übergangs (= Kodikas/Code. Ars Semeiotica 29, 1-3).* Tübingen 2006, ferner John Bateman/Karl-Heinrich Schmidt, *Multimodal Film Analysis. How Films Mean.* London 2011 und Ellen Fricke, *Grammatik multimodal. Wie Wörter und Gesten zusammenwirken.* Berlin/New York 2012.

⁷⁴ Vgl. Cornelia Müller (Hg.), *The semantics and pragmatics of everyday gestures.* Berlin 2004, Ellen Fricke *Origo, Geste und Raum.* Berlin/New York 2007, Geneviève Calbris, *Elements of Meaning in Gesture.* Amsterdam 2011 sowie Cornelia Müller/Alan Cienki/Ellen Fricke u.a., *Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction.* Berlin/New York 2013 (Handbooks of Linguistics and Communication Science; 38.1.).

⁷⁵ Vgl. Naomi Klein, *No logo. Taking aim at the brand bullies.* New York 1999.

suchung ikonischer Aspekte der Sprache,⁷⁶ bedeutungstragende vs. Bedeutungsunterscheidende Einheiten, Gebrauchs- vs. Bedeutungsmaximalismus⁷⁷ und strukturalistische Erklärungsmodelle,⁷⁸ um nur einige Ansätze zu nennen. Eine Reduzierung semiotischer Forschung würde daher auch der Linguistik ihre systematische Grundlage entziehen. Zwar würden Sprachwissenschaftler die semiotischen Fundamente ihrer Disziplin weiterhin tradieren, aber die Erforschung von Zeichensystemen aus einer nicht auf die Sprache beschränkten Perspektive stünde zur Disposition. Wird die Semiotik zurückgedrängt oder verflacht sie zur bloßen Anwendung des vorhandenen Theoriestands, folgt die Isolation der Linguistik von der Untersuchung anderer Kulturbereiche, da eine einheitliche theoretische Beschreibung nicht mehr möglich ist.

Doch das ist nicht alles. Ohne Semiotik können die Differenzen und multimodalen Interaktionen von Zeichensystemen nicht mehr auf einer übergreifenden theoretischen Basis beschrieben werden. Während die Linguistik sich weiter entwickeln würde – im Gegensatz zur Semiotik ist sie im Wissenschaftsbetrieb und an den Universitäten fest verankert und steht nicht zur Disposition –, stagnierte das Wissen über die Spezifik nichtsprachlicher Zeichensysteme. Mit fortschreitender Entwicklung könnten dann Zeichenphänomene außerhalb der Sprache wieder nur unter Bezug auf den jeweiligen linguistischen Erkenntnisstand dargestellt werden. Wenn die Semiotik-Gegner sich durchsetzen, würde es daher unvermeidlich zur Wiederkehr jener logozentrischen Auffassung von Kultur kommen, die sie ebenso wie die meisten Semiotiker eigentlich überwinden wollten.

7. Fazit

In diesem Beitrag wurde die Semiotik-Kritik der letzten Jahre aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet und in ihren Argumenten geprüft. Dabei hat sich für alle untersuchten Bereiche ergeben, dass die semiotischen Theorien nach wie vor Gültigkeit beanspruchen können. Zugleich kann die Semiotik zur weiteren Verbesserung ihrer Theorien von den geäußerten Einwänden lernen, was allerdings in umgekehrter Richtung ebenso für die von den Kritikern vertretenen Ansätze – insbesondere die Phänomenologie, die philosophische Ästhetik und die Kunstgeschichte – gilt. Es sollte daher ein Dialog stattfinden, für den Voraussetzung ist, dass

⁷⁶ Vgl. Roland Posner, „Ikonismus in der Syntax. Zur natürlichen Stellung der Attribute“. *Zeitschrift für Semiotik* 2/1980, S. 57-82.

⁷⁷ Vgl. Roland Posner, „Bedeutung und Gebrauch der Satzverknüpfen in den natürlichen Sprachen“. In: Günther Grewendorf (Hg.), *Sprechakttheorie und Semantik*. Frankfurt a. M. 1979, S. 345-384.

⁷⁸ Z.B. Henning Bergenholtz/Joachim Mugdan, *Einführung in die Morphologie*. Stuttgart u.a. 1979 und Jörn Albrecht, *Europäischer Strukturalismus*. Tübingen u.a. ²2000.

die Theorien beider Seiten berücksichtigt und in ihren Möglichkeiten geprüft werden.

Die Semiotik sollte sich dabei aber ihres erreichten Theoriestands bewusst sein. Der überhöhte Gebrauch einzelner Begriffe kann nicht an die Stelle differenzierter Theorien treten, die in vielen Bereichen täglich angewandt werden und Verbindungen zu anderen wissenschaftlichen Theorien (etwa psychologischen und soziologischen) ermöglichen. Vielversprechend ist jedoch, die von den Kritikern angemahnten Aspekte auf semiotische Modelle zu beziehen. Wie es für „Materialität“ bereits teilweise erfolgt ist, erscheint es auch für einige derzeit vielgebrauchte Schlagworte aussichtsreich, sie in analytisch genauer Weise in semiotische Modelle einzubeziehen.⁷⁹ Darüber hinaus kann die Semiotik-Kritik in verschiedener Hinsicht als Anregung zu Weiterentwicklungen dienen und der Semiotik immer wieder vor Augen führen, dass sie den selbst gesetzten Anspruch noch längst nicht überall erfüllt hat.

Eine Reihe von Forschungsrichtungen in den heutigen Kultur- und Geisteswissenschaften basieren auf semiotischen Grundlagen und könnten daher von einem umfassenderen Angebot in der Lehre stark profitieren. Mehr Semiotik tut not – nicht weniger! Wir brauchen Semiotik-Professuren und Semiotik-Studiengänge in Deutschland, die die Qualität semiotischer Forschung und Lehre garantieren.

Der Versuch der Kritiker, der Semiotik ihre Relevanz für die Analyse kultureller Phänomene abzuspochen, ist vor allem daran gescheitert, dass es ihnen nicht gelungen ist, vergleichbar leistungsfähige Alternativtheorien zur Verfügung zu stellen. Eine umfangreiche, leistungsfähige und empirisch verifizierbare Theoriebildung zurückzuweisen, ohne einen adäquaten Ersatz anbieten zu können, entspricht nicht den wissenschaftlichen Standards und ist auch in einer Philosophie, die sich an seriöse Standards des Erkenntnisgewinns hält, nicht akzeptabel. Umso problematischer ist es, dass die Kritiker damit Erfolg haben könnten, die – sowieso schon prekäre – Etablierung der Semiotik im Wissenschaftsbetrieb und an den Universitäten weiter zu schwächen.

Betrachtet man die Gesamtheit der Kultur- und Geisteswissenschaften, dann verliert die Semiotik weder an theoretischer Relevanz noch an Einfluss auf Untersuchungsmethoden und praktisches Arbeiten, zumal einige stark semiotisch geprägte Forschungsrichtungen wie die Gestenforschung, die Multimodalitäts-

⁷⁹ Die in den Gender und Postcolonial Studies thematisierte Rolle des ‚Begehrens‘ (s. dazu Robert J. C. Young, *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*. London u.a. 1995) etwa könnte als Teilaspekt dessen, was Husserl „noesis“ und Searle „Intentionalität“ genannt hat (siehe Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Bd. 1: *Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*. Halle 1913 bzw. John R. Searle, *Intentionality. An essay in the philosophy of mind*. Cambridge 1983), auf zeichentheoretische Modelle bezogen werden – mit vielleicht überraschenden Konsequenzen. Zum Versuch, postkoloniale Begrifflichkeiten auf sprachwissenschaftliche Theorien zu beziehen und zu einer vieldimensionalen Analyse zu verbinden, siehe Martin Siefkes, *Sprache, Glaube und Macht*. Würzburg 2013.

forschung und die Filmwissenschaft sich rasch ausbreiten. Die Ausführungen in diesem Aufsatz haben jedoch gezeigt, dass wir nicht nur auf diese speziellen Erfolgsgeschichten blicken sollten. Vielmehr steht in allen Disziplinen, für die die Semiotik anspruchsvolle Theorien entwickelt hat,⁸⁰ der Nachweis aus, dass die mit diesen Theorien beschriebenen Phänomene auch nicht-semiotisch erklärbar sind.

Literatur

- Albrecht, Jörn. *Europäischer Strukturalismus*. Tübingen u.a. 2000.
- Bateman, John/Schmidt, Karl-Heinrich. *Multimodal Film Analysis. How Films Mean*. London 2011.
- Belting, Hans. „Nieder mit den Bildern. Alle Macht den Zeichen“. In: Stefan Majetschak (Hg.). *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*. München 2005, 31-47.
- Bergenholtz, Henning/Mugdan, Joachim. *Einführung in die Morphologie*. Stuttgart u.a. 1979.
- Betscher, Silke. *Von großen Brüdern und falschen Freunden. Visuelle Kalte-Kriegs-Diskurse in ost- und westdeutschen Nachkriegsillustrierten 1945-49*. Essen 2013.
- Böhme, Gernot. *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt a. M. 1995.
- *Theorie des Bildes*. München 1999.
- Borchia, Rosetta/Nesci, Olivia. *Codice P. Atlante illustrato del reale paesaggio della Gioconda*. Mailand 2012.
- Bubenhofer, Noah. *Sprachgebrauchsmuster. Korpuslinguistik als Methode der Diskurs- und Kulturanalyse*. Berlin/New York 2009.
- Calbris, Geneviève. *Elements of Meaning in Gesture*. Amsterdam 2011.
- Debus, Stephan/Posner, Roland (Hgg.). *Atmosphären im Alltag. Über ihre Erzeugung und Wirkung*. Bonn 2007.
- Deely, John. *Four Ages of Understanding*. Toronto 2001.
- Fricke, Ellen. *Grammatik multimodal. Wie Wörter und Gesten zusammenwirken*. Berlin/New York 2012.
- *Origo, Geste und Raum*. Berlin/New York 2007.
- Goodman, Nelson. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Oxford 1969. Deutsch von Bernd Philippi: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt a. M. 1995.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz*. Frankfurt a. M. 2004.

⁸⁰ Eine umfangreiche Dokumentation der einzelwissenschaftlichen Semiotik-Forschung findet sich in den entsprechenden Übersichtsartikeln in Roland Posner u.a. (Hgg.), *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Bd. 3.

- . *Präsenz*. Berlin 2012.
- Halawa, Mark A. „Widerständigkeit als Quellpunkt der Semiose. Materialität, Präsenz und Ereignis in der Semiotik von C.S. Peirce“. In: *Kodikas/Code. Ars Semeiotica* 32, 1-2/2009 (Themenheft *Zeichenmaterialität, Körpersinn und (sub-) kulturelle Identität*), 11-24.
- Hess-Lüttich, Ernest W.B./Schmauks, Dagmar. „Multimediale Kommunikation“. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.). *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Bd. 4. Berlin u.a. 2004, 3487-3503.
- Hess-Lüttich, Ernest W.B./Wenz, Karin (Hgg.). *Stile des Intermedialen. Zur Semiotik des Übergangs* (= *Kodikas/Code. Ars Semeiotica* 29, 1-3). Tübingen 2006.
- Husserl, Edmund. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Bd. 1: *Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*. Halle 1913.
- Johansen, Jørgen Dines. „Hjelmslev and Glossematics“. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.). *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Bd. 2. Berlin u.a. 1998, 2272-2289.
- Kebeck, Günther/Schroll, Henning. *Experimentelle Ästhetik*. Wien 2011.
- Klein, Naomi. *No logo. Taking aim at the brand bullies*. New York 1999.
- Majetschak, Stefan (Hg.). *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*. München 2005.
- Meier-Oeser, Stephan. „Zeichenkonzeptionen in der Philosophie des lateinischen Mittelalters“. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.). *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Bd. 1. Berlin u.a. 1997, 984-1022.
- Mersch, Dieter. *Posthermeneutik*. Berlin 2010.
- . *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München 2002.
- Morris, Charles W. *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago 1938.
- . *Signs, Language, and Behavior*. New York ²1955.
- Müller, Cornelia (Hg.). *The semantics and pragmatics of everyday gestures*. Berlin 2004.
- Müller, Cornelia/Cienki, Alan/Fricke, Ellen/Ladewig, Silva/McNeill, David/Teßendorf, Sedinha. *Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*. Berlin/New York 2013 (Handbooks of Linguistics and Communication Science; 38.1.).
- Münch, Dieter/Posner, Roland. „Morris, seine Vorgänger und Nachfolger“. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.). *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Bd. 2. Berlin u.a. 1998, 2204-2232.
- Nöth, Winfried. „Warum Bilder Zeichen sind“. In: Stefan Majetschak (Hg.). *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*. München 2005, 49-61.

- Pape, Helmut. „Peirce and his followers“. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.). *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Bd. 2. Berlin u.a. 1998, 2016-2040.
- Posner, Roland. „Bedeutung und Gebrauch der Satzverknüpfen in den natürlichen Sprachen“. In: Günther Grewendorf (Hg.). *Sprechakttheorie und Semantik*. Frankfurt a. M. 1979, 345-384.
- . „Believing, Causing, Intending: The Basis for a Hierarchy of Sign Concepts in the Reconstruction of Communication“. In: René J. Jorna/Barend van Heusden/Roland Posner (Hgg.). *Signs, Search and Communication. Semiotic Aspects of Artificial Intelligence*. Berlin 1993, 215-270.
- . „Ikonismus in der Syntax. Zur natürlichen Stellung der Attribute“. *Zeitschrift für Semiotik* 2/1980, 57-82.
- . „Linguistische Poetik“. In: H.P. Althaus/H. Henne/H.E. Wiegand (Hgg.). *Lexikon der Germanistischen Linguistik*. Tübingen 1980.
- . „Pragmatics“. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.). *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Bd. 1. Berlin u.a. 1997, 219-246.
- . „The Relationship between Individual Disciplines and Interdisciplinary Approaches“. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.). *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Bd. 3. Berlin u.a. 2003, 2341-2374.
- . „Sprachphilosophie und Semiotik“. In: Marcelo Dascal u.a. (Hgg.). *Sprachphilosophie. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Berlin u.a. 1996, 1658-1685. [Gekürzte deutsche Fassung von Posner, „Believing, Causing, Intending“.]
- . „Die Wahrnehmung von Bildern als Zeichenprozess“. In: Dieter Maurer/Claudia Riboni (Hgg.). *Bild und Bildgenese*. Bern 2010, 139-184.
- Posner, Roland/Robering, Klaus/Sebeok, Thomas A. (Hgg.). *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*. 4 Bde. Berlin u.a. 1997-2004.
- Schlaberg, Claus. *Der Aufbau von Bildbegriffen auf Zeichenbegriffen. Mit einem Ausblick auf zentrale Eigenschaften bildender Kunst*. Bern 2011.
- Schmauks, Dagmar (Hg.). *Der tote Mensch als Zeichen*. Themenheft, *Zeitschrift für Semiotik* 27, 4/2005.
- Scholz, Oliver. „Bilder: konventionell, aber nicht maximal arbiträr“. In: Stefan Majetschak (Hg.). *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*. München 2005, 63-76.
- Schöps, Doris. „Korpusgestützte filmische Diskursanalyse am Beispiel des DEFA-Films“. In: *Zeitschrift für Semiotik* 35, 3-4/2014, 321-351.
- . „Verkörperung von Rollenstereotypen im DEFA-Film“. In: Lars C. Grabbe/Patrick Rupert-Kruse/Norbert M. Schmitz (Hgg.). *Multimodale Bilder. Zur synkretistischen Struktur des Filmischen*. Darmstadt 2013, 102-128.

- Searle, John R. *Intentionality. An essay in the philosophy of mind*. Cambridge 1983.
- Siefkes, Martin. „Rezension von: Winfried Nöth und Peter Seibert (Hgg.). Bilder beSchreiben. Intersemiotische Transformationen“. *r:k:m – Rezensionen: kommunikation:medien*, 19.08.2010, <http://www.rkm-journal.de/archives/3625>.
- „Rezension von: Marcel Finke und Mark A. Halawa (Hgg.), Materialität und Bildlichkeit“. *r:k:m – rezensionen:kommunikation:medien*, 8.07.2013, <http://www.rkm-journal.de/archives/13383>.
- „The semantics of artefacts: How we give meaning to the things we produce and use“. *Image. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 16/2012 (Themenheft). <http://www.gib.uni-tuebingen.de/image-3?function=fnArticle&showArticle=218>.
- *Sprache, Glaube und Macht*. Würzburg 2013.
- *Stil als Zeichenprozess. Wie Variation bei Verhalten, Artefakten und Texten Information erzeugt*. Würzburg 2012.
- Siefkes, Martin/Arielli, Emanuele. „An Experimental Approach to Multimodality: How Musical and Architectural Styles Interact in Aesthetic Perception“. In: Janina Wildfeuer (Hg.). *Building Bridges for Multimodal Research. International Perspectives on Theories and Practices of Multimodal Analysis*. Bern/New York (in Vorbereitung).
- Siefkes, Martin/Schöps, Doris (Hgg.). *Neue Methoden der Diskursanalyse*. Themenheft, *Zeitschrift für Semiotik* 35, 3-4/2014.
- Snow, Charles P. *The Two Cultures and the Scientific Revolution*. Cambridge 1960.
- Spitzmüller, Jürgen/Warnke, Ingo H. *Diskurslinguistik. Eine Einführung in Theorien und Methoden der transtextuellen Sprachanalyse*. Berlin/Boston 2011.
- Steiner, George. *Real Presences*. London 1989.
- Wiesing, Lambert. *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*. Reinbek 1997.
- „Verstärker der Imagination. Über Verwendungsweisen von Bildern“. In: Gottfried Jäger (Hg.). *Fotografie denken. Über Vilém Flussers Philosophie der Medienmoderne*. Bielefeld 2001.
- Wildfeuer, Janina. *Film Discourse Interpretation: Towards a New Paradigm for Multimodal Film Analysis*. London 2013.
- Williamson, Timothy. *Vagueness*. London 1994.
- Young, Robert J. C. *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*. London u.a. 1995.
- Ziem, Alexander. *Frames und sprachliches Wissen. Kognitive Aspekte der semantischen Kompetenz*. Berlin/New York 2008.
- „Fußball als Zeichenprozess: Ansätze zu seiner diskursanalytischen Beschreibung“. *Zeitschrift für Semiotik* 32, 3-4/2010, 227-240.



German "volkstümliche Musik" of the Early Nineties and 'Modern Society'

Strategies of De-Individualisation as a Contribution to a Collective Re-Organisation

Hans KraH

1. Introduction

"Volkstümliche Musik" is a significant phenomenon (at least) of the early 1990s. The analysis¹ of this phenomenon can paradigmatically represent the discursive practices and sub-thought systems of large parts of the population of the Federal Republic of Germany at this time. "Volkstümliche Musik" depends on the political situation and indirectly deals with the needs and problems of individuals which result from such a situation and which lie in the deep structure of their mentalities. It thus takes on a cultural function. A quotation may make this connection somewhat clearer. Eva Herman, attempted to define the self in the show "Schlagerparade der Volksmusik" (NORD 3, 1.5.1993):

¹ The analysis is methodologically orientated to semiotics and discourse analyses according to Foucault and especially to Michael Titzmann, who defines discourse as a "System des Denkens und Argumentierens"; see Michael Titzmann, "Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem: Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung". In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 99. 1989, p. 51 ff. See also Hans KraH, *Einführung in die Literaturwissenschaft/Textanalyse*. Kiel 2006, Martin Nies, "Kultursemiotik". In: Christoph Barmeyer/Petia Genkova/Jörg Scheffer (eds.), *Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume*. 2. Aufl. Passau 2011, pp. 207-225, Dennis Gräf, Stephanie Großmann, Peter Klimczak, Hans KraH, Marietheres Wagner, *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg 2011 (with focusses on music, p. 250 ff.) and Hans KraH/Michael Titzmann (eds.), *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*. 3., stark erweiterte Auflage. Passau 2013.

In der Regel präsentieren wir volkstümliche Schlager, und wenn wir den Begriff volkstümliche Schlager mal ein bißchen aufdröseln, dann kommen wir dahin, Schlager, d.h. also Erfolgsmusik, volkstümlich, d.h. Erfolgsmusik für das Volk, und das Volk sind wir; ich möchte es noch mal betonen, es ist Erfolgsmusik, sonst hätten wir auch diese Einschaltquoten nicht [As a rule, we present folk music hits and when we push the term a bit, then we come to the point, hits, i.e. successful music, [volkstümlich], i.e. successful music for the people, and we are the people; I would like to emphasise this, it is successful music, otherwise we would not get those viewing figures].

The chosen formulation "das Volk sind wir" – 'Wir sind das Volk' [We are the people] – obviously refers to a political background: the fall of the Berlin Wall 1989 and German 'Re-Unification' triggered by it. A matter of concern of the exertion of influence which situates its justification on a quantitative level is also articulated here. However, it is not expressed by this quantity – *das Volk* – itself, but by a speaker *for* this quantity. It does not concern itself with the exertion of influence but with making possibilities more conscious which then serves to simulate an actual analysis of the given relationships (an analysis which from the though-perspective of the individual members of society appears to be impossible or at least extremely difficult to practice) – and thus to regulate the state of mind.

What one must illustrate is that this specific musical discourse, this functionalisation of music as a strategy of collective, non-individual creation of identity finds itself in excess at those times in which the given order has totally given way to a new one and thus a collective re-organisation becomes necessary.² The new situation which presupposes this is 'total': it affects everyone, it cannot be excluded, it cannot be avoided and it cannot be prepared due to its suddenness. Nevertheless, this 'new' is now the 'standard' valid from the perspective of the entire ideology, is to be evaluated positively – determined as such by the respective governing norms – and it becomes the normal which one has to come to terms with.³ Where current

² In as much as the system "Volksmusik" is relatively constant, it can be shown that structures have changed since the 80s. See Marianne Bröcker, "Ja, wir sind lustige Musikanten: Volksmusik in den Medien – ein Bericht". In: Günther Noll/Marianne Bröcker (eds.), *Festschrift für Ernst Klasen zum 75. Geburtstag*. Bonn 1984, pp. 105-127; Martin Berthoud, "Die Prime-time der Gemütlichkeit: Volkstümliche Programmtrends bei ARD, ZDF, RTL plus und SAT 1". In: *Medium Spezial 3/92: Volkstümliche Unterhaltung im Fernsehen*, pp. 18-24; Georg Seeßlen, "Reichsparteitag und Bauernstube: Eine Volksmusiksendung im Jahr 1985". In: Georg Seeßlen, *Volkstümlichkeit: Über Volksmusik, Biertrinken, Bauerntheater und anderen Erscheinungen gnadenloser Gemütlichkeit im neuen Deutschland*. Greiz 1993, pp. 19-45. Seen quantitatively, 1991 was the year of "Volksmusik's" extensive breakthrough into primetime television.

³ In addition to re-unification, further historic examples would be the establishment of 'Volks-gemeinschaft' in Nazi-Germany or the reintegration of displaced people after the Second World War and the 'democratisation' of Germany. See Hans Krah/Jörg Wiesel, "'Volksmusik' und (Volks-)

strategies of coping with certain situations – taboos, exclusion, delimitation etc. – do not function and per se run dry, and where on the other hand dealing with such complex relations presupposes social discussion, processes and individual effort (and thus above all requires time as an attitude adjustment and successive development), the following are replaced as 'acceleration' and substitution of these processes: rationality and time by a magical swearing-in and determination of the new standard as a 'listening to/tuning into oneself' lacking an alternative. In this construction, music is an aid to 'awaken' this hidden substantiality. The achievement of the "volkstümliche Musik" system lies in its offer to solve complicated social and political problems by establishing certain standards of behaviour, a certain way of life and moral concepts, all depending on a conservative focus.

What needs to be understood under the term "volkstümliche Musik" is only and exactly the genre which is constructed in (a) medial presentation by (b) inter-regional (c) television shows such as "Die volkstümliche Hitparade des ZDF", "Musikantenstadl", "Die lustigen Musikanten", "Die goldene Hitparade der Volksmusik", "Schlagerparade der Volksmusik" and "Heimatmelodie". That one is concerned exclusively with television programmes is not a random limitation but is fundamentally and necessarily conditional for the construction of the genre: the genre is created by these shows. They function as selection filters which create a completely new genre, without actually showing an extra-medial reference. This genre has very little or even nothing to do with folk music in its original sense; at best elements are selected, and one abstracts from their structural-functional contexts in the system, from their status and their inherent implications (the following statements are thus based on and only refer to "volkstümliche Musik", *not* folk music in its actual sense or its continual development in the so-called 'neue Volksmusik'). The area of validity is represented by the FRG. Even though German-speaking performers and songs performed in German appear in the shows, i.e. mainly from Austria, Switzerland or South Tyrol (Italy), one cannot speak of an international genre. Although it is an analogous genre, i.e. there are *Volksmusik* shows in Austria and Switzerland too, one can see that differing national codes have been formed/established. The German system "volkstümliche Musik" (in the following also given as "Volksmusik", in quotation marks) defines itself by medial presentation in *German* shows, correspondingly this genre is constructed by everything that is shown via the paradigmatic aspect of selection. In the same way that elements of regional shows are made use of, it is possible to incorporate elements of other nations.

2. The Basics of the "volkstümlichen" Musical Discourse of the 1990s

2.1. The Basic Postulate of 'Entdifferenzierung'

The first result one notices is a superficial heterogeneity of contributions, which can refer to rhythm, melody, volume, musical style, regionality, texts, instrumentation and group formations. This heterogeneity is however not random but itself organises and is determined by the system as shown by the regulated interplay between entertaining and serious songs, which typifies every show. This heterogeneity is expressed in the fundamental basic postulate of "Volksmusik", the 'Entdifferenzierung': differences are reduced, oppositions are dissolved, it has a duty to harmonise and to compensate and, as a result, to simplify complexity. This is complied with at all levels and non-compliance is seen as breaking the boundaries of the system.

Two examples should illustrate this 'all-whole-everyone-always' way of thinking. On the song-text level, Maria Hellwig asks the question "Where is it prettiest in Germany?" to then answer the question herself (appropriately for the system) with "everywhere". The second and somewhat more extensive example is situated on the level of song presentation, i.e. the presenter-discourse. In "Die volkstümliche Hitparade des ZDF" on the 13th May 1993, Carolin Reiber, the presenter, invited five finalists from the preliminary rounds of the previous weeks to the International Song Contest of *Volksmusik*. The finalists were not invited to the show as performers but as guests for a mock 'discussion'. The dominant aspect was the interest in the regional origin of the guests, the only relevant question put to everyone. The answers – Bayerischer Wald, Magdeburg, from the Bodensee, Schleswig-Holstein, Hessen – show the reasons for this interest since from these places of origin one can derive the paradigm 'everywhere in Germany'. Additionally, one can conclude that the answers were not meant for Carolin Reiber. She asked the questions, but as the presenter of the programme one can insinuate her knowledge of the answers. The question – with didactic intention – was not asked on behalf of oneself but as a representative of and as information for, i.e. on behalf of, the audience: it must be presented to them as the 'most important' piece of information. This aspect is of such importance that its recognition as an original/independent possibility is not given over to the audience's mental ability, but as a conclusion Carolin Reiber states: "And, dear viewers, all directions of the compass are represented in our song contest, the East, the West, the South and the North". For the song contest itself, Carolin Reiber's central statement was: "Today's guests come from all over Germany".

The principle of compensation can also be recognised beyond the level of geography with the aid of the paradigms of the five selected songs and their performers. "Alle Farben dieser Erde" [All the Colours of this Earth] (Geschwister Hofmann und die Regenbogenkinder [Rainbow Children]), "Die Wundergeige" [The

Wonder Fiddle] (Spellwark), "Zauberberg" [The Magic Mountain] (Gabi Albrecht), "Frau Wirtin laß noch offen" [Landlady, please stay open] (Original Drachselsrieder Musikanten) und "Almrausch" [Alpine Rose] (Tony Temerson und die Hirtenfelder) represent the entire range of the superficial heterogeneity of "Volksmusik": on the song-text level, the themes were 'space', 'music', 'therapy', 'I-reference'; musically, the interplay between joyous and 'serious' songs and the relationship between instrumental and vocal songs; with reference to the performers, the mixture of 'newcomers' and 'old hands'; and the various possibilities of group formation.

In both examples, one is concerned with the connection to a specific space, Germany, and thus with the elimination of inner differences and the reduction of a conflict potential based on competition and rivalry.⁴ Both examples favour 'emotionality' over rationality at the level of rhetoric strategies of emotional steering and conviction.⁵ The example of Carolin Reiber makes clear due to her demonstrative personal interest that the 'argumentative' strategy consists in doing away with arguments in favour of an emotional self-involvement of the presenter/speaker whose statement becomes the evident 'argument'. Thus, e.g. when Gabi Albrecht sees stage fright as positive and necessary, it is interpreted by her as an indication of "being involved with all her heart". This principle also applies to Maria Hellwig: here, the emotionality is already given at the frame level of the speech act by the mode of singing, the involvement of the 'speaker/singer' in that which is 'being sung about' is systemically included by an additional basic postulate of "Volksmusik", that of the performer-text connection.

2.2. The Basic Postulate of the Performer-Text Connection

A second, important postulate of "Volksmusik" is the performer-text connection: one may only sing about something seen as adequate for the performer. A reference of this nature must be created between text and performer. If this is not seen as direct, implicitly conclusive, it must necessarily be installed explicitly via the pre-

⁴ A competitive situation in the "Volksmusik" system represents per se a problem. It 'contradicts' the principle of equality and harmony. Thus, there are strategies to tame/control and 'present' them from the beginning: in the song contest by a joint presentation of presenters from all three countries taking part, whereby at the start a maxime "streiten lohnt sich nicht" [it's no use arguing] is explicated and celebrated in an extensive discourse.

⁵ This is surely not consciously intended, neither located on the surface level nor recognisable in each case, but it is even more clear in the abstraction of the paradigms transmitted and the mechanisms of their transmission: the 'medial construction of Volksmusik' can be seen before this background as a (secret or non-secret) continuation of a discourse and its rhetorical strategies which in its historical form was a (central) part of Nazi 'culture' as a basic ideology of the presentation of values (and thus indoctrination). See Hans Krahl/Jörg Wiesel, "'Volksmusik' und (Volks-) Gemeinschaft: Eine unheimliche Beziehung".

sender level. When Maria and Margot Hellwig sing the South Tyrol *Heimat*-song, the presenter Ramona Leiß has to explicate the justification for both performers: one of them comes from the area via the grandmother on the mother's side, the other likes to go walking there and is said to 'know all the footpaths'. Such explicitness however is an exception, normally the texts are 'cut to fit' the performers exactly so that an explication is unnecessary: the connection becomes immediately clear. Often a presentation, a scenic representation, is used: elements of the text are shifted to the performer level and such performer involvement in the text is 'proven' as evident. E.g. when a performer of the group 'Speelwark' in their song "Die Wundergeige" [The Wonder Fiddle] plays a white fiddle, the quality of the colour 'white' in the song text is indicated as the only material characteristic of the wonder fiddle being sung about. The performer-text connection correlates with the fact that there are rules for group formations and the age structures of the performers that interact with the theme which may be sung about each time.⁶

This construct is also valid for composers and song writers. After the preliminary round for the Eurovision Song Contest, Ralph Siegel – a song writer – replied to the question "What's your plan?" with: "Nothing. You let your soul speak, your heart and you have performers and singers for whom you like to write and I think of the audience. The 'Wundergeige' came from my soul."

3. The Theme and Implications of Music Itself

3.1. Music as the 'World Language'

The basic postulate of 'Entdifferenzierung' can also be applied to the area of music itself. For the status of music, the result is that in "Volksmusik" an ideologising⁷ of music and singing takes place. These become the values themselves from the (genre-)constructive norm. The value consists in the propagation of an abstract commu-

⁶ See regarding group formations and regularities Hans Krah/Jörg Wiesel, "Musik fürs Volk - Erfolg durch Volksmusik: Konstruktion, Präsentation und Semantik ‚volkstümlicher‘ Musik im Fernsehen der 90er Jahre; Eine mediensemiotische Analyse". In: *KODIKAS/CODE. Ars Semeiotica* 19/3. 1996, pp. 262f.

⁷ Ideology is understood in the sense of Lowry's discursive definition as a paradigm transmission and regulation process. The ideological discourse formations "stellen Normen und Verhaltensregeln auf, bestimmen Werte, modellieren Gefühle und Affekte, definieren Sinn und schaffen Konsens. Genauso wichtig ist auch ihre negative Funktion: zu verhindern, daß potentiell kritische Bedeutungen entstehen und artikuliert werden." [create norms and behavioural rules, determine values, model feelings and effects, define sense and create consensus. Equally important is their negative function: to avoid creating and articulating potentially critical meanings]. See Stephen Lowry, *Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*. Tübingen 1991, p. 46.

nity, a meta-community which constitutes itself via music and is constructed as the (world-)community of sound communicators:

Alle Menschen brauchen sie
[All people need it],

Die Musik, die Sprache der Welt
[The music, the world language]

[...]

Alle Menschen und auch wir
[All people and we as well],

Singen, weil sonst allen was fehlt"
[Sing because otherwise something would be missing].⁸

The equality results from the desire to avoid a lack of something and is thus based in the ex-negativo characteristic of the possibility of permanent deficit. The central characteristic is the anthropological, biologicistic conception of singing. Singing is not done for its own sake but is determined as an unchangeable primal need which causes a person to sing in order to understand the world: "Und wenn auf dem Baum dort ein Vogel singt / Mach ich daraus ein Lied" [And when a bird sings on the tree / I sing a song about it].⁹ The biological and symbolic organ of music production and reception is the heart, which determines and regulates the qualities of the product as the sounding body ("Träum mit mir von einem Lied / Das von Herz zu Herzen zieht" [Dream with me of a song / Which moves from heart to heart]).¹⁰ It is responsible in particular for the 'emotionality' and 'spontaneity' inherent in music. "Volksmusik" is thus committed to a 'trivial emotionalisation' as a constitutive colloquial form: individual feelings are replaced by a trivialised discourse on feelings (instead of being expressed by such). In doing so, the discourse is simplified since it is carried out on the one hand on the level of terms and on the other hand operates with a binary constructed opposition to – and the explicit exclusion of – understanding, rationality and reflection:

I hab' a Herz zu verschenken
[I have a heart to give]

⁸ From: "Musikanten haben Glück" (Gebrüder Pfarr). The cited text passages refer to transcriptions created by the author. The text body consists of approximately 250 texts and the presenter-discourse recorded from approx. 30 shows.

⁹ From: "So a Stückerl heile Welt" (Stefanie Hertel).

¹⁰ From: "Die ganz kleinen Träume" (Tisner Buam).

Und wann 's wer nimmt fürs ganze Leben
[And when, who will take it for their whole life]

Nur nach Gefühl, ohne zu denken
[Just for feelings, without a thought]

Ja und dir würd' i 's gleich geben
[Yes and I would give it to you now].¹¹

An implication of this concept is that the concept makes political structures – since they are not in oneself – and thus democracy superfluous, and they can appear as a form of alienation.

3.2. Music is "Volksmusik"

In *Volksmusik* shows, "Volksmusik" is not seen as a musical direction among many others but as the epitome of music, determined and supported by biologicistic embedding. The fact that "Volksmusik" is music per se is expressed in the song texts by only talking about the music itself – e.g.: "Aus Böhmen kommt die Musik" [The music comes from Bohemia] (Gitti und Erika). One can reconstruct however that the implications and significance assigned to music here, i.e. its 'therapeutic' function ("Musikanten [...] wissen, daß Musik ja jederzeit auch Leid von uns nimmt" [Musicians [...] know that music always takes away our sorrow]),¹² can be self-reflectively referred back to the genre itself, the term 'music' is thus used as rhetorical emphasis: what is meant in the 'situation being sung about' is always a particular kind of music, i.e. exactly the kind of music which is homologous with that of the act of communication. This, i.e. "Volksmusik", is present, qua evidence of the communicative situation in a *Volksmusik* show, "A Musi halt, di alle gfallt" [Music everybody likes] (Die drei Stoakogler). In the song "I bin der Geigenmusikant" [I am the fiddler] (Die Zellberg Buam), this is made explicitly clear when the I-speaker constituted in the role of the musician distances himself from Mozart, Strauß, Paganini and thus from the paradigm 'classical and masterly' as well as from "jazz and rock 'n' roll" and thus from the paradigm 'synchronous alternatives'. As a criterion for the 'selection' and the favouring of this musical direction becomes the biological determination ("Ja das erlern' i nie", [I'll never learn it] "Das liegt mir nicht im Blut" [It's not in my blood]) and the emotionalising capacity assigned exclusively to this kind of music

¹¹ From: "I hab' a Herz zu verschenken" (Wolfgang).

¹² From: "Musikanten haben Glück" (Gebrüder Pfarr). Similar: "Es gibt nur einen Reichtum / Ich möcht' das so beschreiben / Als Musikant den Menschen / Die Sorgen zu vertreiben." [There's only one wealth / I would like to describe it / As a musician, who gets rid of people's worries] – from: "Musik ist meine Welt" (Ennstaler Spitzbuam).

("Spiel i mit meiner Geign / Kommt glei die Stimmung auf" [When I play my fiddle, it gets all in the mood]).¹³ In doing so, this music is not conceived as competition on the same level, but forms – as a synthesis of it – the epitome of the musical quintessence relieved of time and space ("I spiel für alt und jung / Im ganzen Alpenland" [I play for old and young / in all Alpine land]).

In as much that the music in the "Volksmusik" system is seen simply as "Volksmusik", the genre constitutes itself in the song texts by a considerable self-assurance and constructs an artificial legitimisation of its existence as an autopoietic system. This is also why music itself is sung about so vehemently in the texts.

3.3. "Volksmusik" is *Heimat* [the Homeland]

This musical model is bound to a specific spatial category: on the one hand, as noted earlier, to the space within the person, to the sounding body of the heart, and on the other hand, to its external counterpart, the *Heimat* [e.g. the homeland, native country or region].¹⁴

Heimat is conceived as being (a) explicitly correlated and interrelated with the heart ("Norddeutsches Land [...] / Bist für uns Heimat mit Herz / Wo wir gern zuhause sind" [North Germany / You are for us home and heart / Where we are happy to be at home],¹⁵ "Die Sterne von Friesland / Sie strahlen so hell / Ich bin endlich zuhause / Und mein Herz schlägt so schnell" [The stars of Friesland / They shine so bright / I am finally home / And my heart beats so fast],¹⁶ "Ein Herz für die Heimat" [A Heart for the Homeland] [Joachimstaler]). *Heimat* is (b) a space, or a room, which is primarily defined through music. Some examples on the title level: "Glocken der Heimat" [Bells of the Homeland] (Gabi Seitz Ensemble), "Heimatmelodie" [Homeland Melody] (Peter und Gerda Steiner), "Heimat deine Lieder" [Songs of the Homeland] (Gitti und Erika). *Heimat* thereby is (c) normally bound to an unspecified natural or external space, which articulates itself in sound and communicates via this language – as a reflection of one's own music-making: "Wenn der Berg dich ruft / Mit dem alten Lied", [When the mountain calls you / With the old song]¹⁷ "Die Wellen tragen übers Meer / Ein Lied herüber, es berührt

¹³ This explicit thematising of alternative musical directions and their representation is an exception: more typical for "Volksmusik" is a total lack of reference.

¹⁴ See here in general Elizabeth Boa/Rachel Palfreyman, *Heimat. A German Dream. Regional Loyalties and National Identity in German Culture 1890-1990*. Oxford 2000. See also Hans Krah, "Heimat". Edgar Reitz' Heimat-Zyklus 1984–2004". In: Martin Nies (ed.), *Deutsche Selbstbilder in den Medien. Film – 1945 bis zur Gegenwart*. Marburg 2012, pp. 167-224.

¹⁵ From: "Perle der Heimat, Norddeutsches Land" (Heimatduo Judith and Mel).

¹⁶ From: "Die Sterne von Friesland" (Nordwind).

¹⁷ From: "Wenn der Berg dich ruft" (Angela Wiedl).

mich sehr" [The waves carry across the sea / A song which touches me].¹⁸ *Heimat* is (d) detached from a specific reference. Such a reference is often sung about on the surface level, these 'referential dreams of homeland' are however as such not central and due to their semantics are exchangeable. The semantics of "Norddeutschen Landes" [northern-German country]¹⁹ can also be assigned to the artificial space of "Meinem Tirol" [My Tyrol]:²⁰ nature, clinical cleanliness, aseptic, absence of sign systems and thus also the absence of rational communication, the promise of happiness, acoustics (sound, music) – these are the characteristics from which these positive spaces are constituted. In doing so, they remain constructed and artificial in such a way that the actual base structure of the spaces is a certain lack of characteristics which covers all spaces and shows itself to be interchangeable. *Heimat* can thus itself already be seen as an abstract concept for which the sign system is not important as a reference, but its significance consists in the sign-carrier in its function as 'empty significant' becoming the *significat*.²¹

Beyond this, *Heimat* is simply (e) a space which is lacking – and thus it establishes sense. It is always determined that it will be left, have to be left (or is left at the time of speaking), qua biological necessity.²² As an analogy to the model of the Fall of Man, this condition cannot be realistically maintained for any length of time. To return to it is geographically possible, however not ideologically: Once left, the "ideal world", "Wo einer fest zum andern hält" [where people keep together] and "Wo 's Herz allein nur zählt" [Where only your heart matters] is lost forever.²³ One can conclude that the result of this is the negative state of mind inherent in the nature of mankind, since this loss is irreversible and one's consciousness of it becomes the *conditio humana*: "Weit fort von der Heimat / Halt ich 's nicht lange aus / Keine Welt ersetzt mir mein Zuhause" [Far away from home / I can't stand it anymore / No world can replace my home],²⁴ "Die Arbeit und die weite Welt ersetzen kein Daheim" [Work and the whole world cannot replace my being home].²⁵

¹⁸ From: "Stella Maris" (Bianca).

¹⁹ From: "Perle der Heimat, Norddeutsches Land" (Heimatduo Judith and Mel).

²⁰ From: "Mein Tirol" (Zillertaler Schürzenjäger).

²¹ Here the missing reference on the level of the song text is repeated. The presented world of the song-text level is shown as the genre itself as a pure construction without any reference to a possible reality: no present, and no reconstructable past section of reality is derived, selected and focused upon. It is e.g. not the world of farmers and country people, not the 'provincial' determined as the epitome of the world.

²² To be reconstructed as such in "Die Sterne von Friesland" (Nordwind), "Mein Tirol" (Zillertaler Schürzenjäger), "Alles klar" (Heimatduo Judith and Mel), "Meine kleine Stadt" (Elfi Graf), "Heimatmelodie" (Peter and Gerda Steiner), "Heimat deine Lieder" (Gitti and Erika), "Ein Herz für die Heimat" (Joachimstaler).

²³ From: "So a Stückerl heile Welt" (Stefanie Hertel).

²⁴ From: "Ein Herz für die Heimat" (Joachimstaler).

²⁵ From: "Meine kleine Stadt" (Elfi Graf).

Heimat thus implies as a necessary counterpart (f) the other. As an example, we can use the song "Meine kleine Stadt" [My Little Town] (Elfi Graf).²⁶ As a spatial basis, we find that the *heimat*-space is a room, explicitly the room where the individual was born and which itself appears to be organically structured: "Ja dort, wo ich geboren bin und meine Freunde hab' / Meine kleine Stadt, sie hat ein riesengroßes Herz" [Where I was born and have my friends / My little town has a great big heart]. The *Heimat* is the set against the city as a synonym for anonymity and non-transparency:

Ich wohne hier im achten Stock, in diesem großen Haus
 [I live here on the eighth floor in this large house];
 Wie die Nachbarn heißen, weiß ich nicht, ich kenn' kaum ihr Gesicht
 [What the neighbours are called, I don't know, I don't know their faces].
 Zur Arbeit eil' ich morgen hin, spät abends komm' ich heim
 [I hurry to work in the morning, I return home late at night],
 Und schließe mich mit meiner Einsamkeit in meine Wohnung ein
 [And lock myself alone in my room with my loneliness].

The individual, determined as such, is helpless in this situation. An effort to change something is excluded from this logic, a getting-to-know something is not possible as process and transformation. Getting to know – and thus knowing – constitutes well-being ("Denn wo jeder noch jeden kennt, ist das Leben lebenswert" [Where everyone knows everyone else, life is worth living]). It is however not a dynamic category. It is given per se and a priori, qua birth, qua *Heimat*-space and thus qua biologicistic make-up, it cannot however be expanded. A positive understanding of the world beyond this is thus generally impossible. The individual is substantially bound to 'heart and home'. The other always remains the other.

In order to reduce this situation of suffering one can use the modelling of the *actantial* position of the desired object via the factors *Heimat* and heart. For, via the heart, *Heimat* can be experienced in song and can, detached from its bindings to space, be taken anywhere. In the act of singing, *Heimat* reconstitutes itself, creating "So a Stückerl heile Welt" [A small piece of an ideal world] or (the memory of) "Meine kleine Stadt" [My Little Town]. Via the heart, music in such a way becomes a *virtual Heimat*-space, which can indeed replace *Heimat* – and actually becomes the *Heimat* – "Musik ist meine Welt" [Music is my world]: "Was nützt mir Glanz und Glimmer / Das hat doch keinen Sinn / Die wirklich wahren Werte / Sind tief im Herzen drin" [What use is shine and shimmer / It all makes no sense / The really true

²⁶ The exception that here town and not nature is highly valued is directed and compensated by the attribute 'small'.

values / Are deep within my heart].²⁷ "Volksmusik" thus in this conception becomes a basic need of life which requires continuous and regular consumption.

4. Therapy Models and Forms of Ideological Regulation

4.1. Coping with Life's Difficulties

Music is also introduced and expanded as a model for therapy: autoreflectively, musicians thus project an image of themselves as therapists. In the range of the texts, a group of texts can be classified as dealing explicitly with coping with life's difficulties, which significantly are not often concerned with individuals but almost exclusively with the general, diffuse condition (of the 'world'). There is always an omnipresent, omniscient narrator, who is gender-neutral like the addressed 'you'. All these texts have in common a calm, stately, almost melancholic melody which signals seriousness and contemplation from the outset, and which is emphasised by the considerably reduced movement of the performers. For 'serious' themes, there is little movement and no marching, a fixed standpoint is given, the camera 'rests' on the performer. Almost all texts have in common a doing-away with a diagnosis or aetiology of the situations being sung about which refuse to be classified according to time. In these texts, there is no present, not even that of the act of singing. Fading out the coupling of a situation felt to be deficient and negative with a temporal structure corresponds in all texts to the category of construction of a self-organising mechanism of permanent production – independent of time – of negative conditions of the state of mind of the self ('I'): we experience that the subject often worries ("we often worry...") but not why. The texts determine the following regularity: 'worrying', inaccuracies, lack of energy, i.e. negative states of mind of the subject return with particular regularity, with the regularity of a bio-rhythm, are located in the 'nature' of mankind and not in external conditions (social, societal, political-economical) and as such are to be overcome and to be cured. The person who 'worries' is thus completely normal, he or she requires a catalyst from outside, namely the singing 'I', in order to initiate self-therapy.

Therapy models thus lie at the centre of this kind of text. All texts link the therapy of the subject to his or her biology, to his or her perceptual apparatus: all therapy models refer back to the subject, lacking a given diagnosis. In doing so, the use of the optical code dominates. It is responsible for the well-being of the subject, the therapy must start here because only here, as opposed to acoustics, can a disturbance occur: seeing 'correctly' is a condition for living 'correctly': "Sieh dir die Farben an, sie zeigen dir, wie dein Leben sein kann" [Look at the colours, they show

²⁷ Title and verse from "Musik ist meine Welt" [Music is My World] (Ennstaler Spitzbuam).

you how your life can be].²⁸ Often the subject is asked to dream, which by closing his or her eyes, i.e. the removal of the visual code ("Schließ deine Augen und wünsch dir was" [Close your eyes and wish for something]),²⁹ provokes the subject's formation of fantasies (of desire).

The considerable fading-out of structures cures human 'worries' via the formation/construction of fictions, whereby the constructional capacity of the fictional lies with the responsibility (autonomy) of the subject: the subject is given the suggestion that he or she can at least treat if not 'cure' him-/herself. That such formations of fictions approach the area of transcendence marks the eschatological structure of individual texts. Successful therapy is never possible in the 'now' – the present does not exist – but only within the framework of 'sometime' (Gaby Albrecht). The success of therapy is thus promised/announced but never presented as a factual result.

Therapies and their didactic implications are designed according to a simple pattern: there are tips which everyone can understand and follow ("schließ deine Augen und wünsch dir was" [close your eyes and wish for something]), in which intellectual differences in the subjects are greatly negated. They suggest to the 'ill', 'worrying' person a self-cure and quick success via 'small' amounts of effort: minimisation and simplification of the person's own actions is coupled with the right to have a "Stückerl heile Welt" [piece of the ideal world], to the "ganz kleinen Träume" [very simple dreams]. Minimum effort for minimum happiness, it suggests a proximity to reality and the probability of the cashing-in of desires: "Man findet leichter Freunde, mit fröhlichem Gesicht, ein kleines Lächeln, mehr brauchst du dazu nicht" [You can find friends more easily with a happy face, a small smile – you don't need anything else].³⁰

4.2. Therapy and Music

The relationship between 'singing and playing music' and 'being sung to and listening' is in "Volksmusik" not a purely pragmatic one but carries considerable meaning. The dominant category here is reception, which represents the organising principle towards which the production is functionally directed. This is expressed in the song texts on the one hand in that the production is geared explicitly towards the recipients. When the themes for the music are decided upon, the recipients are included and conceived as a production-determining factor: "Spiel hin und her, auf und ab / Ja wie man 's halt gern hört" [Play here and there, up and down / like we all

²⁸ From: "Sieh' dir die Farben an" (Godewind).

²⁹ From: "Wünsch dir was" (Jürgen Seitz Trio).

³⁰ From: "Mit dem Sonnenschein im Herzen" (Stefanie Hertel).

like to hear it],³¹ "Unsere Lieder singen wir / Weil Musik viel Freude doch macht / Wir wollen euch verwöhnen / Nur mit den allerschönsten Tönen" [We sing our songs / Because music gives us joy / We want to spoil you / With all the best sounds].³² Correlated with this on the other hand is the way the performers see themselves in the song texts: "Als Musikant den Menschen / Die Sorgen zu vertreiben" [As performers, to get rid of the people's worries].³³ Music production is per se integrated into a functional concept. An egocentric artistry is not propagated, nor is it conceived as contemplative 'functionless' entertainment. It is geared towards the service for the community and as an affect-theoretically based therapy substitute has to fulfil sense-giving and system-stabilising performances in the sense of an ideological 'stimulation'. "Volksmusik" is thus less music than ideological regulation.³⁴

The symbolic organ of music production and reception is the heart; only here is musical potency fixed. The biological rhythm of the heart is at the same time a musical apparatus which as a sounding body is a sound producer and medium of perception in one: "Ein jeder hat a Melodie in seinem Herzen drin. Die begleitet uns, ganz egal wohin. Sie hat an ganz besonderen Klang, sie bleibt bei uns, ein ganzes Leben lang" [Everyone has a melody in their heart. It accompanies us, wherever we go. It has a particular sound, it remains with us throughout our lives].³⁵ By embedding music in the organic centre of human beings "Volksmusik" installs an anthropology in which each person can undergo self-treatment autonomously by 'switching on' his or her heart. Singing clears up differences, establishes presence, authenticity and identity, its sound-rhythmic components animate listeners and viewers to sing along to the 'swelling' collective sounding body, as celebrated at the end of each show of "Die goldene Hitparade der Volksmusik" in a final apotheosis by using – an asexually stylised and ageing – Gotthilf Fischer as the choir master and various uniform performers and the audience as singers, and a culturally known and highly valued German traditional song as a catalyst for therapy.

What is important are the modalities of the reception. This must take place *directly*, i.e. production and reception may not be medially separated. This directness appears necessary since it serves as an essential characteristic of "volkstümlichen" communication. The attempts to dissolve the barrier between producer and recipient – and thus between speaker and the role of the addressee – are constitutive. This is achieved mostly by a spatial-scenic singing and singing with movement in which the performers leave the stage and 'march' through the audience, or by using a final apotheosis of collective singing during which the entire arena becomes

³¹ From: "I bin der Geigenmusikant" (Die Zellberg Buam).

³² From: "Musikanten haben Glück" (Gebrüder Pfarr).

³³ From: "Musik ist meine Welt" (Ennstaler Spitzbuam).

³⁴ Concerning the term, see Stephen Lowry, *Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*. Tübingen 1991 and footnote 7.

³⁵ From: "Heimatmelodie" (Gerda und Peter Steiner).

the stage. This symbolic unification of performers and audience via its expansive, space-taking component causes a dynamic which functions as a lively and vitalising feeling of 'good vibrations'. In swaying and marching, the audience become a body which in ordered movement, via the removal of chaos, is geared towards and prepared for the feeling of 'having something in common'.

The level of the presenter discourse is specifically functional in this. It has to make sure that the construct of authenticity, nativeness and world-simplification is not counteracted by the consciousness of the frame conditions, i.e. that the simulation of directness is not recognised as a simulation. *Volksmusik* shows are not per se the place which is predestined for the 'realisation' of the above-mentioned 'unification'. In television, communication is not only separated, displaced in time and one-sided, but television as a technical broadcast medium is part of the reality, faded-out and excluded, which causes alienation: "Im Dorfkrug nebenan [...] / Hier gibt 's kein Fernsehen / Hier machen die Leute noch selbst das Programm" [In the village inn next door / There's no television / Here, people provide their own entertainment].³⁶

Nevertheless, in order to bridge this gap, there are various strategies of transcendence and inclusion of the recipients: the mise-en-abyme structure of the audience and thus the reception situation within the show, the direct addressing of the external viewers, TED-decisions or inviting guests to the show. These strategies are centred around the person of the presenter whose particular function is to act as the 'heart' of the show and to decentralise him- or herself as a natural medium in order to bridge the gap.

4.3. Gender Constructions and Regulations: Woman as the Medium of the 'Divine' Message

A 'constructive' establishment of limits in the sense of a fixing of differences takes place at the level of the gender roles in particular. The above-mentioned explicit characteristics of the presenters in "Volksmusik" are thus principally set as feminine. As a result, in the German system, there are no men as individual presenters. Either women (Carolin Reiber, Eva Herman, Ramona Leiß) or couples (Peter and Gerda Steiner, Marianne and Michael) present the shows whereby there is also an obvious differentiation in the share of presentation qua gender.³⁷

³⁶ From: "Im Dorfkrug nebenan" (Gaby Albrecht). Such a thematisation of television is again an exception.

³⁷ E.g. when Marianne attempts as a medial presentation in conversation with "Mutter Schulten" to tell her stories – in the sense of anecdotal individual stories – and thus as a precondition an 'emotional' relationship of the two women is determined as created in the conversation, while Michael is expertly informed by the "diploma fisherman" Herrn Lütke about fishing set as a male domain. If men

Which roles women are generally allocated in the "Volksmusik" discourse and which they are not can be illustrated by the relation between the speaker situation of the song texts and the group formation 'female soloist'. For, via the performer-text connection, the I within in text can be specified in such a way that conclusions about gender correlations are possible – and are also significant in their gender distinction – via the articulation of the I and in particular via the relation of speech situations to situations either spoken or sung about.³⁸

When a female speaker-I says something, it causes – as an exception and under specific modalities – an individual, partner-specific (partial) life-history – as is generally valid for the male-I. These life experiences of the female-I as opposed to the male-I are never an expression of a positive, successful career but are principally defined by deficiency, lack and suffering – mostly self-inflicted qua action ("Ich wollte mal die Großstadt sehn, wollt spürn was Leben heißt" [I wanted to see the city, wanted to feel what life is all about])³⁹ – i.e. it is necessary to suffer programmatically but silently: "Engel dürfen nicht weinen" [Angels are not allowed to cry] (Michaela).

The relevance and activity granted to the female-I as a person qua performance situation – a solo performer – is hereby withdrawn by coupling it with the song texts: on the one hand, the activity is reduced in that the female-I is conceived less as an active, singing-I but as a receptive, listening one ("Ich lausch dem Wind" [I listen to the wind]).⁴⁰ In "Glocken der Heimat" [The Bells of Home] (Gabi Seitz) the adequacy of this role is presented explicitly: "Ich war vergnügt und sang ein Lied, als plötzlich Glockenklang / Die Luft erfüllte, daß ich schwieg, weil er zum Hören zwang" [I was happy, singing a song as the bells suddenly rang / The air filled up so that I was silent, because I was forced to listen]. On the other hand, a decentralisation of the ego occurs by reducing individuality in favour of being geared towards a characteristic of class. The female-I is determined as an integrative component of a collective and perceives itself as such:⁴¹ "Das kommt *uns* spanisch vor" [It's all Spanish to *us*] (Maja Brunner), "*unser* Leben" [*Our* lives] (Gabi Seitz), "alle Menschen im Tal" [All the people in the valley] (Angela Wiedl), "Engel dürfen nicht weinen" [Angels are not allowed to cry].

The last three examples clearly illustrate a further female characteristic. Women are the ones who can come into contact and 'communicate' with higher beings, the

function as presenters, such as e.g. Patrick Lindner in "So ein Tag mit guten Freunden" [A day with good friends], then we are not concerned with a "Volksmusik" show in the narrow sense of the genre as would have to be shown.

³⁸ Concerning the specific male career model see Hans Krah/Jörg Wiesel, "Musik fürs Volk - Erfolg durch Volksmusik", pp. 268 ff.

³⁹ From: "Meine kleine Stadt" (Elfi Graf).

⁴⁰ From: "Wenn der Berg dich ruft" (Angela Wiedl).

⁴¹ This corresponds to the pair constellation on the performer level, to the model 'Doppeltes Lottchen'; see Hans Krah/Jörg Wiesel, "Musik fürs Volk - Erfolg durch Volksmusik," p. 262.

transcended (Die Glocken der Heimat, der Berg) [The bells of home, the mountain], respectively they can themselves appear as such beings (Engel [Angels]).⁴² The serious musical tone correlates with this. This selection is however not specific to persons but functions for the community. The female-I chosen in this manner serves as a medium to present the 'divine' message of salvation: "Glocken der Heimat, hört wie sie klingen / Sie bringen Hoffnung in Freude und Leid" [Bells of my home, hear how the ring / They bring hope in joy and sorrow]. In doing so, the esoteric also causes the de-eroticisation of both the content and the speaker. The female-I is reduced in its gender characteristics and to a 'de-womanised' neutral being. In this speaker role, one can then postulate for the content being sung about the claim to statements containing generally binding truths (e.g. "Das kommt uns spanisch vor" [It's all Spanish to us], "Im Dorfkrug nebenan" [In the village inn next door]). These songs no longer illustrate an explicitly articulated speaker-I on the level of language. Women also function as media of presentation with regard to the time dimension – by completely reducing the I-reference. They are responsible for the conservation and handing-down of the past, whereby this past – conclusively, as a prerequisite for its sense of value – has itself already been specifically 'pre-processed' as a 'saga': "Nur die Sage erzählt" [Only the saga tells],⁴³ "Es geht die Sage" [There is a saga].⁴⁴ And in this particular 'type of text', "Volksmusik" has to document the constant of the world of values ("Was die Sage erzählt, gilt noch heut für die Welt" [What the saga tells, is still true for the world today]).

5. Deconstructing 'Entdifferenzierung': Aporia and Implicit Anthropology

5.1. 'All' und 'the Others'

The following presents the essential conceptions of the inherent worldviews of "Volksmusik" as a result of the postulate of 'Entdifferenzierung' in particular. The semantic, extension and deictical reference of 'all', which qua 'Entdifferenzierung' is established as a constitutive value, is not simply fixed by and to the world community or respectively to a superficial all-encompassing 'all', as postulated and partly explicated ("Alle Farben dieser Erde" [All the colour of this earth]). Already within the conception of "Volksmusik" the 'all' is limited by a frame, thus by its correlation with music. 'All' would thus only be all the producers and recipients of "Volksmusik".

⁴² Equally in "Stella Maris" (Bianca) der "Stern des Meeres", in "Zauberberg" (Gabi Albrecht) der "Zauberberg, Zauberberg, es kam ein Engel in Sicht"; here as in "Engel von San Capitello" (Bianca) would be further evidence of the recurrence of the correlation between women and angels.

⁴³ From: "Engel von San Capitello" (Bianca).

⁴⁴ From: "Zauberberg" (Gabi Albrecht).

Above and beyond this however, further, principally non-explicit limitations and exclusions can be analytically reconstructed which are faded out within the genre and whose themes have been made taboo. Areas of reality beyond these boundaries are thus silenced and their existence is threatened since the mechanisms of limitation are themselves not obvious. As such, the song texts – and equally the entire discourse of the show – are generally characterised by the fading-out of the relevant areas of life. And what is then faded out is everything that makes up a modern society: everything that (a) implies change or transformation (ageing process), wherein (b) dissent can exist (art, fashion), that which (c) shows non-transparent, complex, not immediately comprehensible structures and thus in connection, which (d) makes clear the differences present.

On the surface, one can recognise this construction ability on the song-text level in some exceptions. Verses such as "Wir bauen uns ein Häuschen aus Sonnenschein / Da lassen wir keinen von draußen rein" [We'll build a house of sunshine / We'll let nobody in from outside]⁴⁵ illustrate that outside the all-encompassing 'we' there are still entities and spaces thought about which do not belong to 'we'. As an analogy to this exclusion, the song "Die Dummen sind immer die Kleinen" [The stupid are always the small ones] (Marianne und Michael) focuses on an exclusion of partial groups – and thus makes clear the equality within the community as an ideological construct. From this song, one can determine the two essential components that as characteristics are principally faded out in "Volksmusik": this is on the one hand the aspect of the intellect and education, "Der Lehrer sagt, ihr lernt fürs Leben / Wie ham uns die Köpfe manchmal g'raucht / I weiß no recht gut wer Napoleon war / Fürs Leben hab i sowas nie braucht" [The teacher says, you learn for life / we have often rubbed our heads / I rightly know who Napoleon was / I didn't need it for my life]. Even if education is evaluated here as negative, reduced to a knowledge of facts and determined as irrelevant, this explication alone represents a digression. Correspondingly, German song texts usually contain no references to mythical models or cultural knowledge (such as Napoleon here). On the other hand, there are material-economic facts. Social differences in particular are faded out. "Der Chef sagt, die Firma ist pleite / Er muß jetzt nach Liechtenstein ziehn / Des ist da, wo seine Millionen sind / Wo ziehn nur die Kleinen jetzt hin?" [The boss says the company's gone bust / He has to move to Liechtenstein / That's where his millions are / Where are the small ones to go now?]. This song text is at the 'system boundaries', its 'existence' can however be made plausible by its pragmatic presentation. It was sung in the show "Lustige Musikanten" on 3.6.1993, broadcast live from Neubrandenburg. The text takes up specific East-German sensitivities and directs itself towards this mentality. In the song, a negative condition is thus *described*, however not criticised nor critically reflected upon. The condition as such cannot be changed since it is ontologically determined – this becomes clear in the natural analogy using a worm

⁴⁵ From: "So a Stückerl heile Welt" (Stefanie Hertel).

and a blackbird. A subjunctive wish is offered as a 'solution to the problem' in which the greatest possible 'natural' effort and expansion ("Und wenn ma uns alle auf Zehenspitzen stellen" [And when we all stand on tiptoe]) causes a symbolic influence ("die Großen auf d' Finger haun" [To hit the big ones on the hand]), however does not touch on the existing conditions.

What is not subjected to 'Entdifferenzierung' is however the relevant level of *language*, such as explicated by the song "Das kommt uns spanisch vor" [It's all Spanish to us] (Maja Brunner). As a metaphorical way of talking about something foreign or incomprehensible, the title in the text refers to and focuses on the literal meaning, on the level of language. At the centre is not the value of Spanish as such but its synecdochal function as 'non-German': "Man hört im Radio / Kaum noch ein deutsches Wort" [You hear on the radio / Hardly a German word]. By coupling it with the title-giving phrase it is not only a find which is described but also one which is evaluated.⁴⁶ The category of simplicity can easily be given as a criterion for the evaluation: "Einfach Wurst" [Simply Sausage], "einfach Kneipe" [Simply a Bar], "einfach Tanzen" [Simply Dancing] are preferred to the 'non-simple', i.e. the complicated and unnecessarily complex ("Firlefanzt" [trumpetry]) "salami", "bodega" and "disco". In "Volksmusik", simplicity as the 'quality of the small' generally organises the positiveness and the value of facts: "Die ganz kleinen Träume sind so wunderbar" [The very simple dreams are so wonderful].⁴⁷

Language, in particular the German language, contains an intrinsic value and an added value in that it is not interpreted semiotically/medially as a *significant* which carries meaning but in that the differences on the level of the *significant* are determined as existentially meaningful and relevant ("Auch Jungen gibt's nicht mehr / Denn jeder ist ein Boy" [There are no longer any 'Jungen' (boys) because everyone's a boy]) and thus verbs become the things themselves. This is supported by the acoustic-musical level in that a reference is made to the sound of the language as a distinctive characteristic: "Weil alles englisch singt / Englisch klingt" [Because everyone sings in English / It sounds English].

The equality here does not refer to society but to the language-national community (of peoples) carried via the heart. This is additionally transcended as a form of life: by continuing to suggest that 'being alone' is per se a problematic category, or a category full of problems, and that it necessarily causes negative emotional conditions ('Alleinsein' ist 'Einsamsein' [Being alone is loneliness]), the integration into community is stylised as the element of the deliverance from all earthly things: only in de-individualisation can the individual become him- or herself: "Im Dorfkrug

⁴⁶ It should be noted here that the song as a whole is an imitation of Spanish folklore, clearly illustrated in particular by the rhythm and melody and the final Olé, and thus follows a perfidious strategy of inclusion: in order to distance oneself from foreigners, this otherness is itself used as a medium with which the ideology opposed to this otherness is expressed. The otherness serves its own negation.

⁴⁷ From: "Die ganz kleinen Träume" (Tisner Buam).

nebenan / Wo jeder so sein kann / Wie er ganz tief im Herzen wirklich ist" [In the village inn next door / Where everybody can be / What in his heart he really is].⁴⁸ The individual is thus only defined by his (or her) relationships to others and is only a person in these and *for* these relationships. The fear of being alone is thus the fear of oneself.

Some implications to the complex 'Entdifferenzierung' are given here which result from the concept 'Entdifferenzierung' itself. It is thus dogmatic, affirmative and demanding in its universal statements and approach since nothing is programmatically accepted in addition to itself. Also, it implies monitoring and discipline since no individual free spaces exist ("Jeder kennt jeden" [Everybody knows everybody else]).⁴⁹ And finally, it causes the construction of problems with the 'hostile' environment, from which it is necessary to protect itself with the aid of "Volksmusik". Thus, as an addition to the song "Das kommt mir spanisch vor" [It's all Spanish to me], the postulate of 'Entdifferenzierung' and thinking in totals is itself responsible for the problem being sung about. When a togetherness of something heterogeneous is unthinkable ("Heut' nennt sich *jeder* Jack", "'s ist *alles* anders" [Today, *everyone's* called Jack, everything's different]), the fear of change is necessarily the same as the fear of existential repression ("Nur einfach Tanzen / Das gibt's nicht mehr" [Simply dancing / It doesn't exist any more]). Thus, the fear of change becomes retrospectively plausible and legitimate in turn.

5.2. The 'Self' and the 'Alien': "Volksmusik" as an Autopoietical System and a Substitute for Politics

The superficial heterogeneity of the contributions described implies and makes clear further important structures of the "Volksmusik" system. Thus, using Carolin Reiber's explicit statements concerning contributions which digress from the 'norm' (in the show "Die volkstümliche Hitparade des ZDF" from June 1993), we can draw the following conclusions: one should first note that, seen as a whole, digressions in the shows occur often. These digressions are always indicated as such by a number of characteristics and then only allowed under certain conditions. If a woman sings about herself, then only if a 'climate of digression' has been created via clothing and music which qualifies the individual digressions and signals them to the audience.

Despite the many digressions the system is not transformed. The digressions always remain digressions and never reach the status of the 'normal' in the system since they are marked as digressions – by the characteristics and by the recruitment of 'knowledge' which the audience can be said to have and to which an affirmative

⁴⁸ From: "Im Dorfkrug nebenan" (Gaby Albrecht).

⁴⁹ *ibid.*

reference is made. "Volksmusik" is an autopoietic system that regularly reproduces and reaffirms its basic structures. The statement "Sie [also das Publikum] entscheiden, was gefällt" [You (the audience) decide what you like] – and thus what is repeated in future shows – can be done all the more easily considering the result of this decision has already been fixed, due to the steering mentioned above. The system thus remains a static one on the relevant levels. What the digressions bring about instead is an increased relevance of the 'normal': for everything for which there is a choice or an alternative is meaningful. When that which is seen as 'right', as desirable, is not only presented but is selected in an act of choice from other possibilities ("Sie entscheiden, was gefällt" [You decide what you like]), its value increases. And since the audience takes an active part in this act of choice (TED), basic democratic structures and thus democracy itself is simulated with the aid of this suggestion of free decision.

The exclusion of education, i.e. of the dynamic aspect of knowledge, which finds expression in recurring formulations such as "hab i schon immer g'wußt" [I've always known that], naturally implies that there is no profit, no growth in recognition. Thus, an examination and potential modification of the condition becomes superfluous. There is nothing which one would have to deal with, one's own point of view does not have to and cannot be rethought: learning is not an inherent part of the system.

Thus, anthropologically, a model is constructed which sets the organismic make-up of human beings to dominant, derived from their biological natural laws and fixed as a maxime for life. One can also derive from this an autonomous human biorhythm which 'compulsively' determines and regulates a model similar to the circulatory system of an always-repeating of human behaviour ("Es ist so, wie's immer schon war" [It is now as it's always been]) and thus clearly excludes all temporalisation of human and biological development.

Such anthropology is the basis for the fundamental strategy of the genre "Volksmusik": the subject (the recipient) is permanently given the suggestion that all matters pertaining to itself can be managed autonomously and not heteronomously. The directness of subjective (personal) interference in the absence of complex medial structures via third persons, or of direct access to events pertaining to the I, simulate active participation in processes which – after successful completion of therapy – feign globality but are not specified more closely. To be an initiator of communication, to experience oneself not as a medium but as an operator of a medium suggests an act of basic democratic decision. Here, democracy is medially simulated.

'Time' on all levels of the "Volksmusik" discourse is a factor which one tries to exclude. Doing without the explicit thematisation of temporal structures on the song-text level corresponds to a non-presentation of transformations. The system is always presented as a static one, never a dynamic one regularly reproducing its sub-structures. Politics in the sense of a model for a paradigm to change systematic

conditions cannot exist in the logic of this text model – it is not supposed to either because "Volksmusik" serves as a substitute.

References:

- Berthoud, Martin. "Die Primetime der Gemütlichkeit: Volkstümliche Programmtrends bei ARD, ZDF, RTL plus und SAT 1". In: *Medium Spezial 3/92: Volkstümliche Unterhaltung im Fernsehen*, 18-24.
- Boa, Elizabeth / Palfreyman, Rachel. *Heimat. A German Dream. Regional Loyalties and National Identity in German Culture 1890-1990*. Oxford 2000.
- Bröcker, Marianne. "Ja, wir sind lustige Musikanten: Volksmusik in den Medien – ein Bericht". In: Günther Noll/Marianne Bröcker (eds.). *Festschrift für Ernst Klasen zum 75. Geburtstag*. Bonn 1984, 105-127.
- Gräf, Dennis / Großmann, Stephanie / Klimczak, Peter / Krah, Hans / Wagner, Marietheres. *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg 2011.
- Krah, Hans. *Einführung in die Literaturwissenschaft/Textanalyse*. Kiel 2006.
- , "„Heimat‘. Edgar Reitz' Heimat-Zyklus 1984–2004". In: Martin Nies (ed.). *Deutsche Selbstbilder in den Medien. Film – 1945 bis zur Gegenwart*. Marburg 2012, 167-224.
- Krah, Hans / Titzmann, Michael (eds.). *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*. 3., stark erweiterte Auflage. Passau 2013.
- Krah, Hans / Wiesel, Jörg. "Musik fürs Volk - Erfolg durch Volksmusik: Konstruktion, Präsentation und Semantik ‚volkstümlicher‘ Musik im Fernsehen der 90er Jahre; Eine mediensemiotische Analyse". In: *KODIKAS/CODE. Ars Semeiotica 19/3*. 1996, 259-279.
- , "„Volksmusik‘ und (Volks-)Gemeinschaft: Eine unheimliche Beziehung". In: Hans Krah (ed.). *Geschichte(n). NS-Film - NS-Spuren heute*. Kiel 1999, 123-173.
- Lowry, Stephen. *Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*. Tübingen 1991.
- Nies, Martin. "Kultursemiotik". In: Christoph Barmeyer / Petia Genkova / Jörg Scheffer (eds.). *Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume*. 2. Aufl. Passau 2011, 207-225.
- Seeßlen, Georg. "Reichsparteitag und Bauernstube: Eine Volksmusiksendung im Jahr 1985". In: Georg Seeßlen. *Volkstümlichkeit: Über Volksmusik, Biertrinken, Bauerntheater und anderen Erscheinungen gnadenloser Gemütlichkeit im neuen Deutschland*. Greiz 1993, 19-45.
- Titzmann, Michael. "Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem: Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung". In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 99*. 1989, 47-61.



Culture-Clash-Komödien der Gegenwart

Konzeptionen von Transkulturalität, Differenzkulturalität und Gender in TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER, FACK JU GÖHTE und ZWEI FAMILIEN AUF DER PALME¹

Martin Nies

Die erfolgreichsten deutschsprachigen Kino-Produktionen der Jahre 2012 und 2013² erzählen humoristisch von der interkulturellen Annäherung und Verpartnerung zwischen „Deutschen“ und „Migranten mit deutschem Pass“ –, so jedenfalls lautet die Bezeichnung in einem intradiegetischen fiktiven Beitrag des ARD-Nachtmagazins in TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER.³ Diese der Tagesschau-Redaktion unterstellte und von der offiziellen Sprachregelung „Menschen mit Migrationshintergrund“ signifikant abweichende Wortwahl dient einer filmischen Kritik an der öffentlichen Rede über die bezeichneten Personen(-gruppen) in Deutschland, weil sie den Aspekt der (Neu-)Zuwanderung und systemischen Fremdheit bei Menschen ohne eigene Migrationserfahrung, die bereits in zweiter Generation deutsche Staatsangehörige sind, markiert. En passant und bar jeden Witzes attestiert der Film damit öffentlichen Instanzen – als eine solche wird die Tagesschau im Medienbereich wahrgenommen –, dass sie Personen die Anerkennung einer sozialen und kulturellen Zugehörigkeit verweigern, die faktisch deutsche Mitbürger sind und das Recht haben, als solche betrachtet zu werden: „Wo kommst’n her?“ fragt der Deutschtürke Cem den

¹ Dies ist eine um die Analyse zu ZWEI FAMILIEN AUF DER PALME (Andi Niessner, D 2015) wesentlich erweiterte Fassung des in Klaus Schenk u.a. (Hgg.), *Zwischen Kulturen und Medien. Zur medialen Inszenierung von Transkulturalität* gekürzt erscheinenden Artikels „Zwischen Differenz- und Transkulturalität: Zur selbstreflexiven Inszenierung kontroverser Modelle der Kulturbeschreibung in den postmigrantischen Komödien TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER (2012) und FACK JU GÖHTE (2013)“ (im Erscheinen).

² Quelle: www.insidekino.com, Box-Office Deutschland (zuletzt aufgerufen am 25.08.2014).

³ Bora Dagtekin, TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER. Rat Pack/Constantin Film 2012. Filmminute 0:14; im Folgenden zitiert unter TfA, H:MM.

Deutschgriechen Costa; „Steglitz“, ist die selbstverständliche Antwort,⁴ während der Nachrichtenbeitrag im Film zwar eine juristisch-formale (deutscher Pass), nicht aber kulturelle deutsche Identität eben dieser beiden Figuren behauptet.

Zentraler Gegenstand der filmischen Verhandlung in *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* ist damit das Verhältnis von Deutschen und Postmigranten – so der auch von der Bundeszentrale für politische Bildung aktuell bevorzugte Begriff, der nach Naika Foroutan einer „nationalen und kulturellen Mehrfachzugehörigkeit und -identifikation von Individuen“ Rechnung trägt.⁵ Dazu schreibt sie weiter:

Gerade für jenes Drittel der Postmigranten, die vom Mikrozensus als "Menschen ohne eigene Migrationserfahrung" erfasst werden, ist Integration ohnehin kein Diskussionskriterium ihrer Selbstbeschreibung. Migrationshintergrund und Mehrsprachigkeit werden vor allem als Bereicherung wahrgenommen. Für diese Postmigranten sind Deutsch- oder Integrationskurse etwas, das bestenfalls noch ihre Eltern betreffen könnte, eher ihre Großeltern und eben neu Zugewanderte. Bei ihnen ist stattdessen verstärkt ein mehrkulturelles Selbstbewusstsein zu beobachten, ohne ihre "Wurzeln" vergessen zu wollen, samt einer für sich selbst angenommenen postintegrativen Perspektive: Sie sind längst in dieser Gesellschaft angekommen, zumindest aus ihrer Sicht und aus der Sicht jenes Teils der Bevölkerung, der in Deutschland ein plurales, heterogenes und postmodernes Land sieht.⁶

Für die Figurenkonzeptionen der hier behandelten Filme *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* und *FACK JU GÖHTE* (beide Regie: Bora Dagtekin) ist somit die Unterscheidung zwischen erstens Menschen mit einer kulturellen Zugehörigkeit („autochthone Deutsche“) und zweitens solchen mit dem identitären Selbstverständnis einer kulturellen Mehrfachzugehörigkeit (hier v.a. Deutschtürken und Deutschgriechen) konstitutiv.⁷ Sie fungieren dabei mit ihren stereotypen, in der kulturellen Perzeption präfigurierten Merkmalszuschreibungen als identifikatorische Repräsentationen der jeweiligen Kulturen und die filmisch dargestellten Welten als humoristisch verzerrte Modelle der sozialen Wirklichkeit. Denn ohne diese präsupponierte Referenzbeziehung der

⁴ TfA, 0:18.

⁵ Vgl. dazu Naika Foroutan, „Neue Deutsche, Postmigranten und Bindungs-Identitäten“. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.), *Aus Politik und Zeitgeschichte 46-47/2010*. (= <http://www.bpb.de/apuz/32367/neue-deutsche-postmigranten-und-bindungs-identitaeten-wer-gehört-zum-neuen-deutschland?p=all>; Abruf am 30. 8. 2014).

⁶ Ebd., S. 2. Zur weiteren Begriffsdiskussion, etwa zu der Bezeichnung „Deutschtürke“, die im Folgenden wertneutral als formale Kategorisierung verwendet wird, um ein hybrides figurales Identitätskonstrukt zugleich deutsch- und türkischkultureller Zugehörigkeit zu beschreiben, vgl. Hülya Özsari, „Der Türke“. *Die Konstruktion des Fremden in den Medien*. Berlin 2011.

⁷ Bora Dagtekin: *FACK JU GÖHTE*. Rat Pack/Constantin Film 2013. Im Folgenden zitiert unter der Sigle FjG.

Filme auf die Realität wären die komödiantisch funktionalisierten Merkmale in ihrem Anspielungscharakter auf ‚kulturelle Eigenheiten‘ nicht verstehbar. Wenn TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER also in der narrativen Konfliktlösung des Happy Ends die Liebesverbindung von Cem und Lena inszeniert, dann wird über den modellbildenden Charakter der dargestellten Welt und des dargestellten Geschehens zeichenhaft auch filmextern die transkulturelle Lebensgemeinschaft als ein wünschenswertes Ziel vermittelt.

Diese in den Spielfilmen diskursfähig gewordene und gemessen am Kinoerfolg von breiten gesellschaftlichen Schichten in Deutschland offenbar auch positiv rezipierte harmonische Zusammenführung der Kulturen lässt sich gegenüber den früheren Diskursformationen des *Migrantenkinos* einerseits als das Erreichen einer neuen Ebene der interkulturellen Verständigung deuten. Andererseits fragt sich, in welcher Weise die Filme diese transkulturelle Verbindung inszenieren und welche ‚Hindernisse‘ dabei im Verlauf der filmischen Narration sukzessive getilgt werden müssen, um erst die entsprechenden Voraussetzungen für eine Annäherung und Partnerschaft zu schaffen. Diese Verhandlung wird in den gegenwärtigen *Culture-Clash*-Komödien aber häufig über die Ebene des Genderdiskurses und nur sekundär über den kulturellen Diskurs geführt. Die Paarbildung etwa in den beiden hier thematisierten Filmen bezieht sich auf einen deutschtürkischen Mann und eine deutsche Frau; in TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER sind es sogar gleich zwei derartige Paarungen von Figuren, die unterschiedliche Generationen inkorporieren. Merkmale der Kulturrepräsentation korrelieren so mit jeweils bestimmten Aspekten der Geschlechterkonstruktion, wobei alle deutschen Frauen für sich zunächst ein ausgeprägtes emanzipatorisches Bewusstsein und eine antichauvinistische Haltung reklamieren: Lena verfügt sogar testamentarisch, man möge ihr einzig ein in ihrem Besitz befindliches Alice Schwarzer-Autogramm mit ins Grab legen.⁸ Die gesellschaftliche Gleichstellung konstituiert sich für die weiblichen Deutschen der dargestellten Welt als höchstangestrebter Wert und die höchste eigenkulturelle Errungenschaft, mit der interkulturellen Annäherung wird aber zugleich der emanzipatorische Status der Figuren erprobt. Auf diesen Sachverhalt wird zurückzukommen sein.

⁸ TfA, 0:23.

1. Komik in der postmigrantischen *Culture-Clash*-Komödie

Die historische Entwicklung des Migrantenfilms von den problemorientierten Betroffenheitsdiskursen der 1960er-80er Jahre über erste komödiantische Filme wie *HAPPY BIRTHDAY, TÜRKE* (Doris Dörrie, 1992), *BERLIN IN BERLIN* (Sinan Cetin, 1993) oder *ICH CHEF, DU TURNSCHUH* (Hussi Kutlucan, 1998), bis zu Filmen wie *KANAK ATTACK* (Lars Becker, 2000), die demgegenüber ein erstarktes deutsch-türkisches Selbstbewusstsein formulierten, ist schon des Öfteren dargestellt worden.⁹ In Bezug auf den gegenwärtigen Trend ist in einem Artikel auf *Zeit Online* zum Kino-Start von *EINMAL HANS MIT SCHARFER SOSSE* (Buket Alakus, 2014) die Rede vom „mittlerweile wuchernden Genre der deutsch-türkischen *Culture-Clash*-Komödie“, das die Schwierigkeiten deutsch-türkischen Zusammenlebens „durch billige Gags“ überdecke.¹⁰ Versteht man in einem kultursemiotischen Sinne mediale Produkte ästhetischer Kommunikation als kulturelle Speicher, in denen Gesellschaftsbilder, anthropologische Konstrukte, kulturelle Problemkonstellationen, Konzeptionen des Wünschenswerten bzw. nicht-Wünschenswerten, soziale Normen und Werte sowie Konstruktionen des Identitären und Alteritären modellhaft verhandelt werden,¹¹ dann ließe die gegenwärtige Dominanz des Komödiengenres im postmigrantischen Kino jedoch auf einen überfälligen offeneren und toleranteren gesellschaftlichen Diskurs hoffen.¹² So schreibt Erol Yildiz, es sei augenfällig, „dass Migration und die eingewanderten Bevölkerungsgruppen bisher sowohl in der Öffentlichkeit als auch

⁹ Siehe dazu die Arbeiten von Deniz Göktürk, z.B.: „Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?“. In: Camine Chiellino (Hg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart/Weimar 2000, S. 365-386. Eine Zusammenfassung bietet außerdem Stefan Half, „40 qm Deutschland’ – ‚Kanak Attack’ – ‚Tatort’. Filmischer Migrationsdiskurs im Wandel 1985-2008“. In: Martin Nies (Hg.), *Deutsche Selbstbilder in den Medien. Film – 1945 bis zur Gegenwart*. Marburg 2012, S. 225-248.

¹⁰ Oliver Kaefer, „Krampfhaft fröhlich. Leben zwischen zwei Kulturen?“. In: *Zeit Online*, 02.06.2014. (<http://www.zeit.de/kultur/film/2014-06/einmal-hans-mit-scharfer-sosse>; Abruf am 28.08.2014). Davon nimmt der Autor den politisch unkorrekten Witz der ARD-Serie *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* (3 Staffeln, 2006-2009), auf die der hier betrachtete, 2012 mit dem Deutschen Comedypreis ausgezeichnete Film folgte, allerdings ausdrücklich aus.

¹¹ Siehe Martin Nies, „Kultursemiotik“. In: Christoph Barmeyer/Petia Genkova/Jörg Scheffer (Hgg.), *Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume*. Passau 2011, S. 207-225.

¹² Um hier nur einige der bekannteren deutsch-türkischen Komödien der letzten Jahre zu nennen: *ALLES GETÜRKT* (Yasemin Samdereli, 2003), *KEBAB-CONNECTION* (Anno Saul, 2005), *MEINE VERRÜCKTE TÜRKISCHE HOCHZEIT* (Stefan Holtz, 2005), *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* (TV-Serie, Edzard Onneken/Oliver Schmitz u.a., Idee: Bora Dagtekin, 2006-2008), *SOUL KITCHEN* (Fatih Akin, 2009), *LUKS GLÜCK* (Ayse Polat, 2010), *ALMANYA – WILLKOMMEN IN DEUTSCHLAND* (Yasemin Samdereli, 2011), *LIEBESKUSS AM BOSPORUS* (Berno Kürten, 2011), *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* (Spielfilm, Bora Dagtekin, 2012), *SCHLAFLOS IN ISTANBUL* (Marcus Ulbricht, 2014), *KÜCKÜCKSKIND* (Christoph Schnee, 2014), *EINMAL HANS MIT SCHARFER SOSSE* (Buket Alakus, 2014). Hinzu kommen Komödien, die andere deutsch-interkulturelle Beziehungen behandeln, wie *MARIA, IHM SCHMECKT’S NICHT* (Neele Vollmar, 2009 – Italien), *SALAMI ALEIKUM* (Ali Samadi Ahadi, 2009 – Iran) und jüngst *NACHBARN SÜSS-SAUER* (Granz Henman, 2014 – China).

in der wissenschaftlichen Behandlung vorwiegend in Konfliktzusammenhängen oder als Nebenfolge gesellschaftlicher Prozesse bzw. als soziales Risiko wahrgenommen werden“.¹³ Wenn also noch bis vor wenigen Jahren Filme wie *GEGEN DIE WAND* (Fatih Akin, 2004), *WUT* (Züli Aladağ, 2005) und *KNALLHART* (Detlev Buck, 2006) dominant pessimistische Bilder von gescheiterter Integration und ein weitgehend zerrüttetes Verhältnis zwischen Migrantenkindern der zweiten Generation und Deutschen zeichneten, oder etwa der Film *ZIVILCOURAGE* (Dror Zahavi, 2010) zwar einerseits einen expliziten Aufruf zur Toleranz und interkulturellen Annäherung darstellt, dabei aber zugleich ‚Migrationshintergrund‘ mit erhöhter ‚Tendenz zur Kriminalität‘ korreliert und so letztlich kontraproduktiv wirkt,¹⁴ ist die *Culture-Clash*-Komödie zumeist um humoristische Harmonisierung bemüht, indem Klischees und Stereotypen der beiderseitigen Fremdwahrnehmung satirisch überformt, der Lächerlichkeit preisgegeben und somit im besten Fall desavouiert werden.¹⁵ Den diskursiven Übergang vom problemorientierten zum komödiantischen interkulturellen Diskurs haben Klamauk-Produktionen wie *ERKAN & STEFAN* (Michael ‚Bully‘ Herbig, 2000) und *SÜPERSEKS* (Torsten Wacker, 2004) sowie die populären TV-‚Ethno-Comedies‘ von Kaya Yanar und Ceylent Bülan mit bereitet,¹⁶ indem sie große Erfolge auch und gerade bei denen erzielten, die Gegenstand des Ver- und Mitlachens waren.¹⁷

¹³ Erol Yildiz, „Die Öffnung der Orte zur Welt und postmigrantische Lebensentwürfe“ (= www.uni-klu.ac.at/frieden/downloads/yildiz-artikel-postmigrantisch.pdf; Abruf am 30. 8. 2014), S. 10.

¹⁴ Das gilt leider auch für den Film *KNALLHART* des sonst sehr schätzenswerten Regisseurs Detlev Buck. Auffällig ist dort, wie auch in *WUT* und *ZIVILCOURAGE*, die Semantisierung von Figuren mit Migrationshintergrund in Relation zu ‚deutschen‘ Figuren. Wenn etwa erstere dominant als ‚kriminell‘ gekennzeichnet sind, zweitere hingegen eher als Opfer oder Verführte erscheinen und dabei auf eine Binnendifferenzierung in der dargestellten Welt verzichtet wird, die auch kriminelle deutschen Figuren präsentiert oder (post-)migrantische Opfer, dann ist es kein Wunder, wenn solche Filme als Argumentationshilfe für migrantenfeindliche Positionen dienen. *KANAK ATTACK* verfährt hier in der Schilderung des kriminellen Milieus beispielsweise viel differenzierter, das konsequent als multikulturell (einschließlich Deutscher) inszeniert ist und somit nicht Normabweichung/Kriminalität mit Herkunft korreliert.

¹⁵ Das zeigt sich in der Serie *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* wiederum am Beispiel von Kriminalität, wenn Cems Versuche, kriminelle Handlungen zu begehen, fehlschlagen und ihn somit als zu eigentlichem Verbrechen unfähig entlarven.

¹⁶ Siehe etwa Kaya Yanar, *WAS GUCKST DU!?* (2001-2005, SAT.1) und *MADE IN GERMANY!* (2008) sowie Bülent Ceylans Programme „Halb getürkt“ (2005), „Wilde Kreatürken“ (2011) und *DIE BÜLENT CEYLAN SHOW* (2011, RTL).

¹⁷ Nach Kotthoff/Jashari/Klingenberg ließ Kaya Yanar 2003 in Interviews vernehmen, „dass es Kundgaben von Beleidigtsein griechischer Fernsehzuschauer an ihn gab, weil in seinen ersten Comedy-Shows der Sendung „Was guckst Du!“ keine Griechen auf die Schippe genommen wurden. Einige Vertreter dieser Gruppe wollten neben dem türkischen Disco-Einlasser, dem Inder mit seiner heiligen Kuh und dem italienischen Muttersöhnchen auch einen Griechen (solidarisch) verulkt sehen. Damit wird deutlich, dass sie Zugehörigkeit zu einem Kreis beanspruchen, in dem eine Kultur des Aufziehens und Auf-die-Schippe-Nehmens ein Index von Verbundenheit darstellt.“ Helga Kotthoff

Ihre spezifische Komik beziehen die Ethno-Comedy und die *Culture-Clash*-Komödie dabei aus einer für den Rezipienten dilemmatischen Situation, denn mit der komödiantischen Inszenierung als ethnisch oder kulturell begründeter ‚Eigenheiten‘ ist ein Deutungsproblem etabliert: Indem den figuralen Repräsentanten bestimmte differente identitätsstiftende Merkmale zugeschrieben werden müssen, die erst komische Konfliktpotenziale oder im Fall der *Culture-Clash*-Komödie auch häufig kulturelle Missverständnisse entstehen lassen, werden diese Merkmale auf der semantisch-paradigmatischen Ebene als in der Realität wiedererkennbare und somit zutreffende ‚Wesenheiten‘ zugleich statuiert.

Die Uneindeutigkeit des komödiantischen Diskurses, betreffend die Grenze zwischen dem Komischen und dem Ernstern, dem nur textintern und kontextgebunden als gültig Gesetzten und der implizit oder explizit ideologisch präsupponierten Realitätsreferenz, macht es schwierig, das komödiantische Konstrukt in seiner Bedeutung, Haltung und Ideologie festzulegen. Stets stellt sich die Frage, ob in der – wenn auch der Lächerlichkeit preisgegebenen – Vorführung als vermeintlich gegeben präsentierter Sachverhalte nicht auch die Festschreibung derselben erfolgt. Dazu stellen Helga Kotthoff, Shpresa Jashari und Darja Klingenberg in ihrer wegweisenden Studie *Komik (in) der Migrationsgesellschaft* fest, dass es in der Humorforschung umstritten sei, ob „ethnische Stereotypen in Witzen klar und deutlich von rassistischen Akten zu unterscheiden [sind] oder ob diese [...] bei der Erzeugung von Stereotypen eine entscheidende Rolle spielen“ [Hervorhebung M.N.],¹⁸ und weiter führen sie aus:

Das Komische operiert entlang von Macht- und Herrschaftsverhältnissen und kann diese unterwandern oder bestätigen, stereotype und abwertende Zuschreibungen verfestigen, unterlaufen oder in einem ambivalenten Zwischenraum beide Deutungen aufrechterhalten. Humor kann der subtilen oder offensiven Kritik von Macht und Herrschaftsverhältnissen dienen, er kann bigotte und scheinheilige Diskurse entlarven [...], er kann aufgeladene soziale Konflikte entschärfen. Zugleich kann er Verletzungen, Abwertungen und Verharmlosung von Abgrenzung bedienen. Eine bestimmte Erzählung oder ein Witz kann (wie andere Sprechaktivitäten auch) marginalisierende oder widerständige Wirkung haben – je nach Kontext und SprecherIn.¹⁹

Seit die Komödie ausdrücklich gesellschaftliche Verhältnisse darstellen sollte, also spätestens mit der Gattungsneukonzeption des komödiantischen Diskurses durch J.M.R. Lenz im Sturm und Drang, wurde das Problem der Ambivalenz evident. Auch

/Shpresa Jashari/Darja Klingenberg, *Komik (in) der Migrationsgesellschaft*. Konstanz/ München 2013, S. 74.

¹⁸ Kotthoff/Jashari/Klingenberg, *Komik (in) der Migrationsgesellschaft*, S. 33.

¹⁹ Ebd.

Lenz, der sich selbst als den „stinkende[n] Atem des Volkes“ bezeichnete,²⁰ machte in dem gattungselbstreflexiven Stück *Die Soldaten* (1776) zwar einerseits den Adel zum Gegenstand der Kritik, zugleich aber konsolidierte die dargestellte Konfliktlösung die adlige Einrichtung der Machtverhältnisse in der dargestellten Welt. Ob dies die gegebenen Verhältnisse aber nur spiegeln und dadurch Empörung evozieren soll oder ob es sich dabei im Sinne des Textes auch um einen wünschenswerten Ausgang des Geschehens handelt, bleibt textintern ungelöst.²¹ Wenn jedoch das Bürgerliche Trauerspiel der Aufklärung in Bezug auf die Ständeklausel die Bürger erst ‚tragödienfähig‘ machte, so bestand der poetologisch revolutionärere Akt bei Lenz darin, den Adel ‚komödienfähig‘ zu machen. In diesem Sinne will hier auch das Gegenwartspänomen der *Culture-Clash*-Komödie, die kulturelle Ressentiments komödienfähig macht, als eine Öffnung im Diskurs verstanden sein, die eine neue Ebene der interkulturellen Kommunikation erschließen kann und idealiter stereotype Differenzkonstrukte in Frage stellt, auch wenn einzelne Genreproduktionen sie eher bestärken, statt zu unterminieren. Da das Genre mit Blick auf zu befürchtende Rassismen aber auch unter kritischerer Beobachtung steht als andere, reagiert die Filmkritik in der Regel zeitnah. Dass beispielsweise eine ZDF-Produktion wie *SCHLAFLOS IN ISTANBUL* (Marcus Ulbricht, 2014) überhaupt eine derartige mediale Aufmerksamkeit erhält, so dass sich die Online-Formate von *Spiegel*, *Zeit* und *FAZ* im Umfeld der Fernsehausstrahlung einhellig über die Reproduktion stereotyper filmischer Bilder von Deutschen und Türken empören,²² verdankt sich erst dem Erfolg innovativerer Genrebeiträge. Am Beispiel von *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* und *FACK JU GÖHTE* lässt sich zeigen, welche diskursiven Mittel eher dazu beitragen, Stereotypen affirmativ zu zementieren und welche diese kritisch und selbstreflexiv unterminieren.

²⁰ Brief an Herder vom 28.8.1775.

²¹ Da z.B. die beiden im Adelstand höchstrangigen Figuren der dargestellten Welt auch zugleich deren höchste moralische und wohltätige Instanzen darstellen, ist der Aspekt der Adelskritik nichts weniger als eindeutig. Vgl. dazu ausführlich Martin Nies, „Die innere Sicherheit. Gattungselbstreflexion und Gesellschaftskritik in der Komödie *Die Soldaten* von J.M.R. Lenz,“. In: Hans Krahl (Hg.), *Selbstreferenz und literarische Gattung*. Tübingen 2006 (=Zeitschrift für Semiotik; Bd. 27), S. 23-44.

²² Vgl. Arno Frank, „Turteln auf Teutotürkisch“. *Spiegel Online* 5. 6. 2014. (= <http://www.spiegel.de/kultur/tv/schlaflos-in-istanbul-a-973443.html>); Mely Kiyak, „Istanbul im Weichzeichner“. *Zeit Online* 6. 6. 2014. (= <http://www.zeit.de/kultur/film/2014-06/istanbul-schlaflos-film-wirklichkeit>); Jan Wiele, „Am Bosphorus haben sie tolle Dachterrassen“. *FAZ.net* 5. 6. 2014. (= <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/der-fernsehfilm-schlaflos-in-istanbul-im-zdf-12972663.html>); alle Abruf 10. 9. 2014.

2. TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER

Der Spielfilm TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER stellt gegenüber der gleichnamigen drei Staffeln umfassenden ARD-Serie (2006-2009) ein semantisch eigenständiges und unabhängiges Erzählkonstrukt dar, da er über einem zwar identischen Figuren- und Darstellerinventar eine doch in Teilen von der Serie deutlich abweichende Geschichte präsentiert, die unter anderem eine alternative Version vom Kennenlernen der Protagonisten Cem und Lena beinhaltet. Diese Geschehenseinheit wird also in Serie und Film in unterschiedlicher Weise doppelt erzählt, was unterstreicht, dass im Zusammentreffen der Kulturträger als einem *Clash of Cultures (& Gender)* sowie ihrer Annäherung und Verbindung das zentrale Narrativ besteht. Während sich die beiden Jugendlichen in der Serie erst in Folge der Bindung und des Zusammenzugs ihrer Eltern unter einem gemeinsamen Dach kennenlernen, ist dieses Geschehen im Spielfilm auf eine „einsame Insel“ im Indischen Ozean und in eine vorübergehend elternlose Zeit ausgelagert; parallel bahnt sich in einem tropischen Hotelressort eine erotische Beziehung der Eltern an.²³ Es lässt sich demnach keine intertextuelle semantische Kohärenz zwischen Serie und Spielfilm herleiten – beide Formate müssen als eigenständige Bedeutungskonstrukte wahrgenommen werden.²⁴

Mit der Ansiedelung der Geschichte auf einer tropischen Insel modelliert der Film den *Clash of Cultures* in einem gegenüber den Herkunftsräumen Deutschland und Türkei heterotopen Raum außerhalb der Ordnung. Herausgelöst aus dem sozialen und politischen Kontext der Bundesrepublik und den Koordinaten des dortigen ‚normalen‘ Lebens konstruiert der Film hier die Konstituierung interkultureller Kommunikation und Gesellschaftsbildung zwischen ‚Deutschen‘ und ‚Deutschen mit Migrationshintergrund‘ in einer gleichsam soziologischen Versuchsanordnung. Zu dem gemeinsamen Zwangsaufenthalt kommt es durch den Absturz des Ferienfliegers, der die Familien Schneider und Öztürk (es sind unvollständige Familien – ersterer fehlt der Vater, der zweiten die Mutter) in den Thailand-Urlaub befördert. Während Doris Schneider und Metin Öztürk wie die restlichen Passagiere gerettet und in ein „Tropicana Holiday Ressort“ gebracht werden, wo die Europäer isoliert von den Einheimischen und geschützt vor jeder Konfrontation mit der fremden Kultur feiern und sonnenbaden, verschlägt es Lena Schneider, Cem und Yagmur Öztürk sowie den Deutschgriechen Costa auf eine vermeintlich unbewohnte und paradiesische Insel der Andamanen im Indischen Ozean.

²³ Weitere Abweichungen sind, dass das Kennenlernen in der Serie sich vor Lenas Abitur ereignet und die beiden sich dort als minderjährige Schüler verlieben, wohingegen der Film diese Episode signifikant auf einen Zeitraum zwischen Lenas Abitur und der Aufnahme eines Studiums verlegt, als sie neunzehn Jahre alt ist. Cem und Lena begegnen sich hier also erstmalig als junge Erwachsene und ohne Zutun der Eltern.

²⁴ Entsprechend heißt es auf dem Werbeplakat des Films: „Ganz neu erzählt fürs Kino“.

2.1 *Clash of Gender*

Gegenüber der Heimwelt der Protagonisten ist in diesem Raum tropischer ‚Nicht-Kultur‘, die Gültigkeit deutscher ‚Leitkultur‘ und die Erwartung einer integrativen Ein- bzw. Unterordnung der Migranten außer Kraft gesetzt, stattdessen gilt das von Cem als ‚natürlich-evolutionär‘ behauptete Gesetz des Stärkeren („der Plan seit fünf Milliarden Jahren“²⁵) und damit – so setzt es der Film – des Mannes.

TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER verzichtet in diesem Zusammenhang darauf, den deutsch-türkischen Macho Cem mit einem deutschen Rivalen zu konfrontieren, da dann der Eindruck entstanden wäre, über die figuralen Repräsentationen zugleich die kulturelle Überlegenheit des einen oder anderen zu verhandeln und somit narrativ eine Leitkultur zu etablieren bzw. einen Stellvertreterkrieg der Kulturen zu erzählen. Tatsächlich ist in diesem Sozialexperiment ‚der deutsche Mann‘ signifikant absent: Doris hat sich glücklich von ihrem Mann getrennt, Lenas infantiler Bruder lebt in einer auf die Mutter und auf Extraterrestrisches fixierten Fantasiewelt (um es der Bildwelt des Films entsprechend doppeldeutig zu formulieren: seine ‚Rakete‘ trägt den Namen „Doris II“) und Lenas romantischer, aber als manisch-depressiv inszenierter Verehrer Frieder ist psychopathologisiert. Der Sachverhalt der Repräsentation autochthoner Deutscher durch eine Absenz von ‚Männlichkeit‘ sowie die Kennzeichnung deutscher Frauen durch eine Merkmalskorrelation von Emanzipation und Hysterie erweist das filmische Konstrukt deutscher Kultur in einem implizit negativ gewerteten Sinne als effeminiert und perfider Weise als eine Kultur, die außerhalb ihrer eigenen Grenzen ihre Legitimation verliert. Denn Lenas Versuch, Cems ‚naturgesetzliche‘ Dominanz in Frage zu stellen, selbst die Anleitung der Gruppe zu übernehmen oder diese Position wenigstens demokratisch ermitteln zu lassen, scheitert daran, dass Costa und Yagmur sich hinter Cem stellen. „So, ich glaube, wir brauchen einen Führer – Führerin meinte ich“,²⁶ die Anspielung auf Hitler und ein vermeintlich deutsches Bedürfnis nach Führung ist unverkennbar, ohne dass das Führerprinzip grundsätzlich in Frage gestellt würde. Es legitimiert sich in der Inselsituation nur nicht demokratisch, wie in der weiblich regierten Bundesrepublik, sondern eben durch männliche Dominanz: „Das ist ein Ökosystem“, interveniert Lena, als Cem infantil vergnügt mit Dynamit fischt – „Ich weiß, und ich bin der Chef“.²⁷

Auch wenn Machosprüche und -verhalten Teil des komödiantischen Diskurses und der Entlarvung von Stereotypen der Selbst- und Fremdwahrnehmung sind, wird explizite Virilität und Überlegenheit in der Beziehung der Geschlechter doch durch die narrative Struktur als wünschenswerter Aspekt männlichen Rollenverhaltens bestätigt. Beispielsweise ist es Cem, der das Problem der Nahrungsbeschaffung löst

²⁵ TfA, 0:19.

²⁶ Ebd.

²⁷ TfA, 0:24.

und damit das Überleben der Gemeinschaft sichert. Ein Sachverhalt, den der Film, auch anders inszenieren könnte, wenn es ihm darum ginge, die Männlichkeitsideologie als lediglich figural perspektiviert zu relativieren. Yagmur besorgt indes, wie selbstverständlich traditionellen Rollenmodellen folgend, den Haushalt, während Lena nur selbstbezogen handelt und wiederholt von Cem aus Lebensgefahr errettet werden muss. Der jeder Situation gewachsene männliche Held ist somit in seinem Führungsanspruch narrativ legitimiert, während die Figur der intellektuellen Emanze außerhalb ihrer Heimkultur nicht überlebensfähig wäre. In Bezug auf die Elterngeneration stellt sich die Relation der Geschlechter ähnlich dar. Der von Doris für die Nacht erwählte jugendliche Gigolo beschert ihr eine Demütigung, wohingegen Metin sie am nächsten Morgen im Sturm erobert. Durch die Einstellungsfolge in dieser Szene (1. ‚sexuelle Unterwerfung durch Metin‘ – 2. ‚Alice Schwarzers Buch *Damenwahl: Vom Kampf um das Frauenwahlrecht bis zur ersten Kanzlerin in Großaufnahme auf dem Nachttisch*‘) signalisiert der Film,²⁸ dass die männliche Dominanz als konterkariender Kommentar zu den im Buch propagierten weiblichen Wahl-, Emanzipations- und Führungsansprüchen gedeutet sein will. Ganz in diesem Sinne würde Cem Lena durch einen Sexualakt zeigen wollen, „wer Tarzan, und wer Jane ist, weißt‘, ein bisschen einreiten –, sie hat so eine große Fresse“.²⁹

Scheinbar stützen auch die geschilderten figuralen Transformationsprozesse diese Männlichkeitsideologie, etwa wenn sich Lena zunehmend von Cems Chauvinismus angezogen fühlt, wie insbesondere zwei Szenen zeigen, die ihren ablehnenden Äußerungen gegensätzliche Gedanken kontrastieren: 1). als sie Cem nackt unter einem Wasserfall erblickt: „Ich wollte nicht gucken, aber ich war fasziniert, vom Bösen, vom Falschen, vom Einzeller, vom – Oh! [sieht seinen Penis, M.N.]“; 2). als er ihr Nahrung verschafft und verlangt, dass sie „danke, großer Herrscher und Meister“ sagt: „Er blieb ein Arschloch. Und das Schlimmste war, ich fand das aufregend genug, um in der nächsten Nacht von ihm zu träumen“.³⁰ Dass in der filmischen Narration männlicher Chauvinismus weibliches Begehren evoziert, erscheint als radikale Unterminierung der Gendersensibilität, die von Männern westlicher Kulturen gegenwärtig erwartet wird. Ein Leserkommentar auf *Zeit Online* zu einem Artikel über den Gender-Diskurs in *Culture-Clash*-Komödien veranschaulicht, welche Ressentiments eine ‚ernsthafte‘ Lektüre der filmischen Erzählung zutage fördern kann.

²⁸ TfA, 1:08.

²⁹ TfA, 0:35.

³⁰ TfA, 0:29 und 0:51.

Man kann sich darüber lustig machen, daß deutsche Männer befürchten, „die Ausländer“ könnten ihnen die Frauen wegnehmen. Aber etwas suboptimal ist es schon, wenn die deutsche Gesellschaft so ‚liberal‘ ist, daß archaisch erzogene junge Männer mit muslimischem Migrationshintergrund, M.N.] sich zwanglos mit der weiblichen deutschen Jugend vergnügen dürfen, während es den Frauen dieser Communities gleichzeitig strengstens untersagt ist, sich auch nur dem leisesten Verdacht einer Kontaktaufnahme zu Männern auszusetzen, die nicht ‚dazugehören‘. Eine Verhöhnung der besonderen Art ist es dann noch, wenn deutsche Frauen plötzlich haargenau jene Art von ‚ursprünglicher‘ Männlichkeit, die westlich erzogenen Jungs von Kindesbeinen an konsequent ausgetrieben und verbal-theoretisch stets verurteilt wird, in der Praxis des wirklichen Lebens bei männlichen türkischen oder arabischen Migranten aber auf einmal attraktiv und anziehend maskulin finden. Und wenn man dann als Mann dezent auf dieses Messen mit zweierlei Maß hinweist, daß man doch nicht einerseits bei westlichen Männern noch die letzten Reste eines überlieferten vermeintlichen Chauvinismus in einigen verunglückten Formulierungen aufzuspüren glaubt und theatralisch an den Pranger stellt, während man andererseits bei den krassesten Auswüchsen der Frauenverachtung unter dem Deckmantel des Kulturrelativismus und der Toleranz beide Augen zudrückt, wird man auch noch belehrt, daß diese Kritik doch wohl eher ein Feigenblatt für verkappten Rassismus sei.³¹

Wie der Kritiker bereits vermutet, muss man diese Argumentation in der Tat u.a. deshalb ‚verkappt rassistisch‘ nennen, weil sie das Merkmal ausgestellter ‚Virilität‘ und chauvinistischer Haltung mit kultureller Herkunft bzw. ‚Abstammung‘ korreliert, obwohl es sich lediglich um einen Normenverstoß hinsichtlich des in unserer Kultur erwarteten geschlechtersensiblen Verhaltens handelt, der unabhängig von Herkunft, biologischer Rasse oder Schichtenzugehörigkeit ist. Dass TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER über den Paarbildungsprozess mit dem „Südländer“ („der steht doch für knisternde Leidenschaft, Samba oder was weiß ich, was die Türken tanzen“)³² vermeintlich die Domestizierung der emanzipierten, aber hysterischen und sexuell unbefriedigten deutschen Frau narrativiert, ist zweifellos Teil der komödiantischen Bloßstellung von deutschkulturellen Stereotypenbildungen und heutigentags verunsicherten Männlichkeitsbewusstseins. Indem das traumatisierende Geschehen um den Tod von Cems Mutter offengelegt wird, erhält die Figur aber eine psychische Tiefen-

³¹ Anonymer Kommentar von „Zugriff verweigert“ zu Oliver Kaever: „EINMAL HANS MIT SCHARFER SOSSE. Krampfhaft fröhlich. Leben zwischen zwei Kulturen? Was dramatisches Potenzial hat, wird in der Verfilmung des Erfolgsromans der Autorin Hatice Akyün zum seichten Kinderspiel“. *Zeit Online* 10. 6. 2014 (= <http://www.zeit.de/kultur/film/2014-06/einmal-hans-mit-scharfer-sosse>; Abruf 30. 8. 2014).

³² TfA, 1:07.

dimension über das Stereotyp vom ‚harten Kerl mit weichem Kern‘ hinaus; sein verbaler Chauvinismus entpuppt sich so als Fassade einer verletzten und infantilen, in jedem Fall vielschichtigen Persönlichkeit. Zudem werden die männlichen Protagonisten als den Frauen intellektuell sämtlich unterlegen vorgeführt, und wenn Cem in einer nicht mehr humoristisch gebrochenen Szene sagt, „OK, ich bin blöd, der dumme Kanake, mit dem man sich nicht mal richtig unterhalten kann, aber weißt, du was mich ankotzt? Zum Ficken hätt’s gereicht, oder was?“,³³ inszeniert der Film seine Angst, bloß temporäres Lustobjekt einer selbstgewissen, autonomen und intellektuell überlegenen Frau zu werden.

Somit zeigt sich eine Ambivalenz: Einerseits bestätigt das erzählte Geschehen um den *Gender-Clash* in TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER traditionelle Ideologeme, z.B. in der inszenierten Figurenkonstellation von ‚männlichem Held‘ und ‚weiblichem Opfer‘. Cem rettet die infolge einer Vergiftung durch einen Seeigel-Stachel hässlich entstellte Lena aus tödlicher Gefahr, indem er sie unter Einsatz seines eigenen Lebens durch den Dschungel zu den eingeborenen ‚Kannibalen‘ trägt, um sie dort medizinisch versorgen zu lassen. Unter außerordentlichen Bedingungen in einem heterotopen Raum zeigt die Figur des jugendlichen Deutschtürken Cem in seiner Ernährer- und Beschützerfunktion eine männliche Idealität, die aber nur im Kontext primitiven Insellebens ungebrochen seinen Anführerstatus bestätigt. Außerhalb dieses Rahmens verliert sich dieser Status augenblicklich. Wenn Cem Lena mit seinem Hip Hop-Song „Nutten am Pool“ imponieren will, aber nur Unverständnis und Spott erntet, dann signalisiert der Film, dass außerhalb dieses Teils der Welt komplexere soziale Kompetenzen erwartet werden als das Statuieren der Manneskraft mittels Sentenzen wie: „nur meine Eier sind noch größer als mein Stolz“ oder „guck in die Hose / das Monster von Cem / für das Ding ist sogar das Ozonloch zu eng“.³⁴ Was im Komödien-Kontext eine gelungene filmische Parodie auf das genretypische Männlichkeitsgebaren in Hip Hop-Songs ist (dafür hält auch Lena es), verweist in der Geschichte auf ein identitäres Problem, weil Cem darauf beharrt, die hier kommunizierten Chauvinismen ernst zu meinen: „Das drückt mich aus, Mann, das ist mein Leben!“³⁵ Cems Strand-Rap zu dem aus einem MP3-Player intonierten Playback wird zudem, die eigene Medialität des Films exponierend, durch ein professionell produziertes Musikvideo des Songs mit den Inserts „MTV The Best of Hip Hop Platz 1“ überblendet. Der Songtext, der einen Höhepunkt der filmischen Komik darstellt, offenbart als Ausdruck der Figur dabei doch nur infantile Wunschbilder von Status und sozialer Anerkennung.

Mise en abymisch führt diese Szene also ganz im Sinne des obigen Zitats von Kotthoff/Jashari/Klingenberg vor Augen, dass Witz oder Ernst (hier in der Lesart Parodie vs. Selbstoffenbarung) nur kontext- und sprechergebunden voneinander

³³ TfA, 1:15.

³⁴ TfA, 1:13.

³⁵ TfA, 1:14.

unterschieden werden können.³⁶ Nicht nur an dieser Stelle konterkariert der Film dem erzählten Geschehen einen metamedialen Diskurs, der den Konstruktcharakter der hier verhandelten Figuren und Konzeptionen selbstreflexiv ausstellt und die stereotypen Merkmalszuschreibungen signifikant unterläuft.

2.2 Soziale und kulturelle Identität als differenzbasiertes Konstrukt

Da die Öztürks seit der Verfolgung durch eine türkische Mafiagruppierung in einem Zeugenschutzprogramm leben, eine neue Identität angenommen haben und dies im Lauf der Narration ein weiteres Mal tun, ist auch intradiegetisch expliziert, dass die Figuren als Identitätskonstrukte gelesen werden müssen. Zwar wurden die deutsch-türkische Herkunft (Cem heißt eigentlich Mustafa) und der Beruf des Vaters aufrechterhalten, aber mit einer vermeintlich neuen Bedrohung wird auch der türkische Identitätsanteil abgelegt und durch eine skandinavische Identität substituiert: Cem und Yagmur Öztürk werden so zu Magnus und Marianne Amundsen. In diesem Kontext zeigt sich, versteht man Kleidung auch als Zeichen der filmischen Person, dass sowohl Cems Street Fashion als auch Yagmurs Kopftuch nicht als identitäre, sondern lediglich austauschbare äußerliche Merkmale eines *Kanak Style* gesetzt sind. Denn Zeichen praktizierten muslimischen Glaubens ist das Kopftuch offenbar nicht, wenn ein neuer, nun offensiv erotischer Look (offenes Haar, kurzes Kleid, rotlackierte Nägel) widerspruchsfrei an dessen Stelle treten kann. Die Komik der Szene besteht nicht zuletzt darin, dass die vorher transkulturelle Identitätskonzeption der Öztürks nun in eine autochthone Konzeption ausschließlich norwegischer Identität transformiert, obwohl der Phänotyp der Familienmitglieder stereotypen Bildern von Skandinaviern offensichtlich widerspricht. Wie schon Cems soziale Identität ein Selbstentwurf ohne Realitätsbezug ist („du bist aus Zehlendorf und nicht aus Neukölln“),³⁷ werden hier auch die Konstrukte kultureller identitärer Zugehörigkeit, die in einem Herkunftsideologem gründen, ad absurdum geführt.

In ähnlicher Weise, wenn auch nicht derart radikal, argumentiert die TV-Komödie *KÜCKÜCKSKIND* (ZDF 2014), die von der Vertauschung eines deutschen und eines deutsch-türkischen Babys bei der Geburt handelt. Über diese Konstellation verhandelt der Film kulturelle Identität zunächst als etwas durch Sozialisierung und nicht durch Geburt Erworbenes. Der Sachverhalt, dass der bei einer deutschen alleinerziehenden Mutter aufgewachsene Junge türkischer Herkunft bei seinen

³⁶ Kotthoff/Jashari/Klingenberg, *Komik (in) der Migrationsgesellschaft*, S. 33.

³⁷ TfA, 0:07. Damit ist seine Herkunft also signifikant in einem der wohlhabenden Stadtteile Berlins verortet und gerade nicht in einem Stadtteil wie Neukölln, der nach einigen dort angesiedelten Prekariatsfilmen, z.B. Detlev Bucks *KNALLHART* (2006) und *ZIVILCOURAGE* (2010), sowie Publikationen wie Heinz Buschkowskys *Neukölln ist überall* (2012) synonym für soziale Problembezirke mit hohem Migrantenanteil geworden sind.

Altersgenossen nicht völlig ‚integriert‘ ist, sondern sich ‚anders‘ fühlt, verweist aber dennoch rudimentär auf die Gültigkeit des Abstammungs-/Herkunftsideologems. Von dem Vertauschungsnarrativ abgesehen, bestätigt diese Komödie ohnehin auf Stereotypen gründendes *Differenzdenken*. Denn nach dem Rücktausch der Kinder bemüht sich Dominik darum, Türke zu werden, also die bisher latenten und eben auf Abstammung beruhenden Identitätsanteile nun auszuentwickeln. Stereotypen Vorstellungen von türkischem Machismo entsprechend korreliert der Film mit diesem Prozess die Mannwerdung des behüteten, schüchternen Jungen, der – so setzt es der Film in fragwürdiger Weise – mit dem Familien- und Kulturentausch auch die Schulart wechselt und sich dort unter Mitschülern aus prekären und bildungsfernen Milieus behaupten muss. In diesem Kontext lernt der Zuschauer auch kulturelle Chauvinismen kennen, die filmintern nicht mehr relativiert werden:

[Dominiks türkischer Mitschüler:] „Türken sagen sowas nicht, das ist voll peinlich. Ich hab dich gern, ich hab dich lieb, oder so’n Müll.“ – [Dominik:] „Was sagen Türken dann?“ – [Mitschüler:] „Willst du mein Mädchen sein. Aber eigentlich brauchst du das nicht, das funktioniert ganz anders [pfeift einen jüngeren Schüler zu sich]. Richte Süleyman aus, dass Lale das Mädchen vom Dominik ist.“ – [Dominik:] „Spinnst Du, ich habe mit Lale doch noch gar nicht geredet.“ – [Mitschüler:] „Brauchst du auch nicht“.³⁸

Hier ist komödiantisch ungebrochen suggeriert, dass Türken eben ‚so sind‘. Während die Figur des Dominik den Selbstwertungsprozess als eine Befreiung von der schönen, gebildeten und beruflich erfolgreichen deutschen Übermutter erfährt und an Männlichkeit und Autonomie gewinnt, transformiert die bei der türkischen Familie (Gemüsehändler natürlich!) aufgewachsene Figur der Ayse (wie sonst?) nicht grundlegend. Der Film zeigt, wie sie Dominik im Haus der deutschen Mutter bestiehlt und sich im unverhofften Wohlstand einnistet. Im Unterschied zu *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* fehlt dieser *Culture-Clash*-Komödie nicht nur die Komik, sondern auch die selbstreflexive Ebene, die eine Konsolidierung der verhandelten Stereotypen durch die filmische Narration verhindert. Differenzbasiertes Denken wird durch *KÜCKÜCKSKIND* gestärkt, nicht subversiv und transdifferenziell in Frage gestellt wie in Bora Dagtekins Filmen.³⁹ Die figuralen Repräsentanten der türkischen Eltern- generation sind dabei als sympathisch-liebenswerte Menschen gezeichnet, aber nie als *gleichrangig* gegenüber den souverän agierenden deutschen Eltern. Als türkische Identitätsanteile gehandelte ‚fremdkulturelle Eigenheiten‘ – ob durch Abstammung

³⁸ *KÜCKÜCKSKIND*, Christoph Schnee (ZDF 2014), 1:06.

³⁹ Zum Konzept der Transdifferenz, auch in Abgrenzung zu Wolfgang Welschs Konzept der Transkulturalität, siehe Klaus Lösch, „Begriff und Phänomen der Transdifferenz. Zur Infragestellung binärer Differenzkonstrukte“. In: L. Allolio-Näcke/B. Kalscheuer/A. Manzeschke (Hgg.), *Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz*. Frankfurt am Main 2005, S. 26-49.

oder Sozialisierung erworben – sind offensichtlich als ‚virulent‘ konzipiert: Sie setzen sich bei Dominik im Lauf des erzählten Geschehens durch und bleiben bei Ayse dominant, als ob gleich einem „Kückückskind“ sich ‚das Fremde‘ unerwünschter Weise im ‚Eigenen‘ einnistete. Die den Figuren zugewiesenen Charakteristika erscheinen dabei bestenfalls als unreflektiert reproduzierte Stereotypen oder aber schlimmeren Falls in der filmischen Ideologie begründet. Hier stellt sich das oben skizzierte Problem der semantischen Ambivalenz der komödiantischen Konstrukte.

Eben darin besteht ein fundamentaler Unterschied zwischen *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* und anderen gegenwärtigen *Culture-Clash*-Komödien: Wo Dagtekins immerzu überspitzte, verzerrte und medienselbstreflexive Inszenierung als offensichtliches Spiel mit differenzbasierten Stereotypen dekodiert werden kann und der Film kulturelle Identität als ein Konstrukt desavouiert (‚Zehlendorf‘ vs. ‚Neukölln‘ sowie ‚Türken‘, die Lena erst für „Albaner“ hält,⁴⁰ und die dann zu ‚Norwegern‘ transformieren), um sie darüber transdifferenziell zu dekonstruieren, genügt Filmen wie *KÜCKÜCKSKIND* oder *SCHLAFLOS IN ISTANBUL* die lustige Überformung reproduzierter Stereotypen, ohne deren Gültigkeit an sich in Frage zu stellen.

Die Desavouierung differenzbasierten Denkens zeigt sich zudem in *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* nicht nur als Korrelat des Diskurses über kulturelle Zugehörigkeit oder des Genderdiskurses, sondern auch hinsichtlich der kontrastierten Altersklassen und der Kategorien ‚Normeinhaltung‘ vs. ‚Normabweichung‘. Lenas dem Jugendwahn verfallene Mutter (sie besucht Lady Gaga-Konzerte, trägt einen Badeanzug mit Justin Bieber-Konterfei und geht in die Disco) glaubt, man könne sie und ihre Tochter für Zwillingsschwestern halten. Die von der Mittvierzigerin in einer Karaoke vorgetragenen Songzeilen, „I’m not a Girl, not yet a Woman [...], I’m in between“,⁴¹ entlarven den darin kommunizierten Selbstentwurf wiederum als ein Konstrukt ohne jeden Realitätsbezug (Metin: „Man sieht es ganz genau, wer die Mutter und wer die Tochter ist, man sieht es ganz genau“⁴²). Die Erfahrung eines trans-differenziellen Dazwischen-Seins ist somit in der einen oder anderen Weise für das Selbstbild aller Figuren konstitutiv, ob in kultureller Hinsicht (dies gilt auch für die Ureinwohner der Insel, die im nächsten Kapitel Thema sind), in Bezug auf das Lebensalter oder auf den Widerspruch zwischen feministischer Theorie und dem Wunsch nach sexueller Eroberung durch einen chauvinistischen Mann, dessen Machismo wiederum sich als identitäres Selbstkonstrukt eines traumatisierten Jungen erweist. Bezogen auf die Paradigmen ‚Normeinhaltung‘ vs. ‚Normabweichung‘ besteht entgegen der üblichen Kriminalisierung in Erzählungen über Deutschtürken Cems einzig benanntes Vergehen darin, „Hitler verprügelt“ zu haben (im Fasching),⁴³ Metin als der beamtete Hüter deutscher Ordnung hingegen (er ist Kriminalkommissar) wird von Doris mit üblicherweise für Deutsche geltenden stereotypen Beschreibungs-

⁴⁰ TfA, 0:09.

⁴¹ TfA, 1:01.

⁴² TfA, 0:49.

⁴³ TfA, 0:07.

kategorien wie „Spießer“ und „Faschist“ bezeichnet, was nur ein weiteres Mal signalisieren mag, dass die Subversion kultureller identitärer Konstrukte hier filmisch Methode hat.

2.3 Postkolonialistischer Metadiskurs

Das zeigt sich auch in der Verortung der erzählten Geschichte auf der im Indischen Ozean gelegenen, vermeintlich „einsamen Insel“ Bori Bori, die exotistische Wunschbilder von paradiesischen Palmenstränden an türkisblauem Meer unter südlicher Sonne aufruft – wie sie etwa von Tony Marshall für Bora Bora besungen worden sind. Schon die Namensverunglimpfung macht deutlich, dass der Film diese Vorstellungen parodiert, wobei dem fiktiven Namen der Insel die Mehrfachnennung der zugehörigen real existierenden Inselgruppe kontrastiert ist (auch durch schriftliches Insert), so dass sich die Frage nach deren semantischer Funktion aufdrängt. Offenbar muss die Zuordnung der Insel zu den Andamanen eine besondere Relevanz für die Narration haben, da man sonst ohne weiteres darauf hätte verzichten können. Über kulturelles Wissen eröffnet die spezifische Verortung des Geschehens nun Konnotationsräume, die der filmischen Handlung eine neue Dimension geben. Aus eurozentrischer Perspektive ist die Geschichte der Inselgruppe insbesondere durch den Kolonialismus geprägt, da das British Empire in der Hauptstadt Port Blair eine Strafkolonie für politische Gefangene unterhielt. Vor allem aus anthropologischer und ethnologischer Sicht stellen die Inseln aber eine berühmte Besonderheit dar, denn auf North Sentinel Island lebt das letzte bekannte, isolierte indigene Volk der Erde, das bis heute jeglichen Kontakt mit der Außenwelt feindselig verweigert.⁴⁴ 1996 von der indischen Regierung zur Sperrzone erklärt, ist

⁴⁴ Quelle: <http://www.northsentinelisland.com> (Aufruf 8. 9. 2014). Der Dokumentarfilm *MAN IN SEARCH OF MAN – THE ANDAMAN PEOPLES* aus dem Jahr 1974 zeigt den vergeblichen Versuch einer Kontaktaufnahme durch eine Expedition, siehe: <http://www.youtube.com/watch?v=cvTIBp4fDgA>. Vgl. dazu a. diese Meldung auf *Spiegel Online* anlässlich neuer Satellitenfotos von der Insel: „Ein Blick aus der Ferne ist auf alle Fälle sicherer: Die Einwohner der tropischen Insel North Sentinel Island sind nicht für ihre Gastfreundschaft bekannt. Auf dem Eiland, das zur Inselgruppe der Andamanen gehört, lebt bis heute einer der letzten isolierten Eingeborenenstämme der Welt. Fremde werden gern mit Speeren und Pfeilen begrüßt und mussten in der Vergangenheit nicht selten mit dem Leben für einen Besuch der Insel bezahlen. Die indische Regierung hat alle Versuche, mit dem Stamm freundschaftlichen Kontakt aufzunehmen, aufgegeben. Seit 1996 haben die Eingeborenen die Insel ganz offiziell für sich. North Sentinel Island ist Sperrgebiet. Einen ungefährlichen Blick auf die Insel erlauben jetzt erste Aufnahmen des im April gestarteten "Sentinel-1A"-Satelliten. Er ist der erste einer Serie künftiger "Sentinel"-Satelliten der Europäischen Weltraumorganisation Esa. Sie sollen im Rahmen des Copernicus-Programms mit ihrem Hightech-Radar die Oberfläche der Erde bei allen Wetterlagen detailliert abtasten. Dabei sammeln sie Daten über die Ozeane, über Landflächen und die Atmosphäre“; khü/AFP, „Satellitenbild der Woche. Blick auf's Sperrgebiet“. In: *Spiegel Online* 17.04.

die Insel gegenwärtig „off limits“. In einem semiotischen ‚Modell von Welt‘ repräsentiert sie den fremdesten Ort der Welt, den Gegenpol der Globalisierung und ihre Bewohner die Negation jeglicher Inter- und Transkulturalität. „Bori Bori“ ist nun signifikant nicht identisch mit North Sentinel Island, aber TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER funktionalisiert konnotativ kulturelles Wissen über diese Insel der Andamanen, um an diesem fiktionalisierten Handlungsort neben der Auseinandersetzung von Deutschen und deutschen Postmigranten einen gesteigerten *Clash of Cultures* zu narrativieren. Indem die europäischen Jugendlichen hier, so hat es zunächst jedenfalls den Anschein, einer radikal fremden Kultur ausgesetzt sind, können sich dieser gegenüber die Deutsche und der Deutschtürke einerseits sowie die Deutschtürkin und der Deutschgriechen andererseits einander als lediglich noch ‚nachbarschaftlich Fremde‘ annähern.⁴⁵

Die differenzbasierten Kategorien der traditionellen Imagologie und Alteritätsforschung, ‚Eigenes‘ vs. ‚Fremdes‘, sind damit exponierter Gegenstand filmischer Verhandlung, aber Modelle der Beschreibung ‚fremder‘ Kulturen werden in der Entwicklung der Geschichte über den komödiantischen Diskurs im Sinne postkolonialistischer Theorien ebenso subversiv unterlaufen wie zuvor die Stereotypen in Bezug auf deutsche und deutschtürkische identitäre Eigenheiten oder Genderkonstrukte. Eine verlassene Strandhütte auf Bori Bori signalisiert eine frühere Anwesenheit von Forschern, denen das indigene Volk als Studienobjekt diente, doch Cem glaubt, „Es gibt keine Eingeborenen mehr, die wurden alle missiodingst“. „Ist das Troja?“,⁴⁶ fragt er dann ignorant, als er die ‚Primitiven‘ beobachtet. Im Unterschied zu den Sentinelen sind die Indigenen hier aber kein isoliertes Naturvolk mehr, denn statt ihren Forschungsgegenstand mit wissenschaftlicher Distanz zu beobachten, hat eine deutsche Anthropologin aus Darmstadt dort eingehiratet, die Ernährung der ‚Kannibalen‘ „umgestellt“, ihnen deutsch und die Emanzipation beigebracht (sie beordert den Krieger zum Wäscheaufhängen mit den Worten: „Ich hab‘ nicht neun Jahre studiert, damit ich euch alles hinterhertrage“⁴⁷) und damit die vorgefundene soziale Ordnung nicht nur durch den interkulturellen Kontakt beeinflusst, sondern fundamental verändert, um als ‚Aussteigerin‘ im Gegenzuge selbst Anteile der fremden Lebenspraxis anzunehmen. Zuschauererwartungen betreffend den Zivilisationsstand der ‚primitiven‘ Eingeborenen unterläuft der Film auf Cems Frage nach einem Funkgerät hin: „Oh nein, wir haben leider kein Funk-

2014. <http://www.spiegel.de/wissenschaft/weltall/andamanen-satellitenbild-zeigt-eingeborenen-sperrgebiet-a-969834.html> (Aufruf am 10. 9. 2014).

⁴⁵ Zu dem Begriff ‚nachbarschaftliche Fremdheit‘ siehe Bernhard Waldenfels, *Topographie des Fremden*. Frankfurt am Main 1997, S. 35. Eine Übersicht zur Kategorisierung von Fremdheitskonstrukten in ästhetischer Kommunikation findet sich in Martin Nies, *Der Norden und das Fremde. Kulturkrisen und ihre Lösung in den skandinavischen Literaturen der Frühen Moderne*. Kiel 2008, S. 13-53.

⁴⁶ TfA, 0:33.

⁴⁷ TfA, 1:03.

gerät, aber nimm doch das Telefon. Du musst 'ne Null vorwählen“.⁴⁸ Diese Eingeborenen sind nicht isoliert, sie haben Anschluss an ein ‚Amt‘.

Im Kontext der Begegnung mit den Inselbewohnern verdichten sich in der filmischen Inszenierung ferner die medialen Referenzen, die den Konstruktcharakter des Dargestellten explizieren: „Wenn die den Peilsender nicht orten können, müssen wir es machen wie in *LOST*“ – wird die populäre amerikanische Erfolgsserie um eine Gruppe Flugzeugbrüchiger auf einer einsamen Insel zitiert.⁴⁹ Die folgende „Expedition“ in das Inselinnere, wie auch eine spätere Kontaktaufnahme mit den Indigenen kommentiert der Soundtrack ironisch mit einer an Ridley Scotts Kolonisationsdrama *1492 – CONQUEST OF PARADISE* (1992) erinnernden Musik und nicht zuletzt wird der Häuptling der Ureinwohner von dem „weißen Neger vom Hasenberg!“ (Titel der Autobiographie), Günther Kaufmann, Hauptdarsteller in R.W. Fassbinders Rassismus-Drama *WHITY* (1971) und 2009 Teilnehmer am RTL-„Dschungelcamp“ *Ich bin ein Star – holt mich hier raus!*, dargestellt. Ein Titelbild der von Alice Schwarzer herausgegebenen Zeitschrift *Emma* zeigt die Anthropologin ‚Uschi‘ mit der einen Kulturimperialismus des Blattes andeutenden Überschrift „Ein Herz für Wilde“⁵⁰ und statt der üblichen Glasperlen überreicht Cem dem ‚Kannibalenkrieger‘, der doch lediglich „Touristen erschrecken“ will, weil die überall ihren Müll herumliegen lassen,⁵¹ einen iPod, den dieser selbstverständlich zu bedienen weiß.⁵² Das selbst-reflexive Spiel mit Stereotypen und Medien kondensiert aber in ebenjener Szene am Strand, in der Cem Lena den filmisch in ein MTV-Video überblendeten Hip Hop-Song vorträgt. Nicht nur, dass Lena das in seiner millionenfachen medialen Reproduktion zum Klischee erstarrte Naturschauspiel des Sonnenuntergangs als „total scheiße“ bezeichnet,⁵³ sondern die gesamte Situation wird intradiegetisch noch gespiegelt: Denn die Relation des filmischen Umgebungsraumes zu dem Motiv von Palmen-silhouetten im Sonnenuntergang auf Cems Badeshorts bildet die grundsätzliche Beziehung von der Realität und ihrer medialen Repräsentation ab. Darin Magrittes selbstreflexiven Bild *Ceci n'est pas une pipe* entsprechend, zeigt der Film an, dass dies ist nicht ein Sonnenuntergang sei, sondern ein mediales Abbild davon, das in bestimmten kulturellen Wahrnehmungskontexten verortet ist. Die filmische Realität ist damit – wie die Palmen auf Cems Bermuda – als ein nur scherenschnitt-artig umgrenztes Abbild semiotisiert, das mit den Details den Gehalt des Bezeichneten

⁴⁸ TfA, 1:07.

⁴⁹ Die Szene, in der sich Cem als Held lediglich aufspielt, indem er einen Babyhai tötet, referiert auf das Aussteigerdrama *THE BEACH* (Danny Boyle, 2000), wo dieser Akt eine Katastrophe auslöst, die die Gemeinschaft der Aussteiger zerstört, TfA, 0:56.

⁵⁰ TfA, 1:05.

⁵¹ TfA, 1:04.

⁵² TfA, 0:43. Diese Szene referiert im Übrigen auf den Dokumentarfilm *MAN IN SEARCH OF MAN – THE ANDAMAN PEOPLES* (1974), der eine Kontaktaufnahme zu Andaman People einer Nachbarinsel von North Sentinel Island zeigt. Hier spielen die Ethnologen den Indigenen einen Tony Christie-Song von einem Kassettenrekorder vor, worauf diese mit Erstaunen und Befremdung reagieren.

⁵³ TfA, 1:12.

gleichsam in ein schwarzes Nichts auflöst, aber dessen Konturen ausstellt, um das Konstrukt sichtbar zu machen. Übertragen auf die narrative Reproduktion der den verhandelten kulturellen Selbst- und Fremdbildern zugrunde liegenden Stereo-typen in *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER*, werden diese hinsichtlich ihrer Funktion und Bedeutung im komödiantischen Konstrukt des *Culture-Clash* gattungsselbstreflexiv exponiert, hinsichtlich ihrer filmexternen Referenzialität aber dekonstruiert.

3. Postmigrantische Bildungsgeschichte: FACK JU GÖHTE

Im Unterschied zu der *Culture-Clash*-Komödie *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* thematisiert *FACK JU GÖHTE* die kulturelle Mehrfachzugehörigkeit des Protagonisten nur am Rande. Aber sie ist der Figur über die Namensgebung gleichsam als eine Doppel-Wesenheit eingeschrieben. Während der Vorname ‚Zeki‘ auf türkische Wurzeln verweist, ist der Nachname ‚Müller‘ von deutschen Adoptiveltern übernommen.⁵⁴ Hinsichtlich seiner Sozialisation setzt der Film aber gegenüber der Erziehung des Jungen durch deutsche Eltern dessen Behauptung auf „der Straße“ und in prekären, kriminellen Milieus als ungleich relevanter.⁵⁵ Auch diese Figur (wie Cem dargestellt von Elyas M'Barek) ist als ein viriler Macho konzipiert und behauptet sich in der dargestellten Welt durch Coolness und Härte. Indem diese Merkmale aber ‚authentisch‘ milieu-erworben und nicht als Imitation vermeintlich ‚türkisch-chauvinistischen Rollenverhaltens‘, wie es bei Cem der Fall war, ausgewiesen sind, ist die Figur konträr zu jenem konzipiert, der einen selbstverfassten *gangsta rap* als adäquaten Ausdruck seiner Persönlichkeit begriff, obwohl er gutsituiert und behütet in einer mit Alarmanlage ausgestatteten Villa in Berlin-Zehlendorf aufgewachsen ist. Während also in *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* Cems Straßen-Attitüde, wie gezeigt, ein gegenstandsloser Selbstentwurf, ein identitäres Hilfskonstrukt war, bloßer *Kanak Style* als Sublimat einer Erfahrung kulturellen Andersseins inmitten bürgerlicher Milieus und damit auf latente figureninterne Konflikte als Folge der kulturellen Mehrfachzugehörigkeit verwies, ist Zeki Müller zu keinem Zeitpunkt hinsichtlich seiner kulturellen Identität verunsichert. „Kanak mich nicht an“, sagt er schlicht zu einem deutschtürkischen Schüler, der in ihm einen „Bruder“ zu erkennen glaubt,⁵⁶ womit klargestellt ist, dass die „Kanak Sprach“ als identitätsstiftendes deutschtürkisches jugendkulturelles und milieutypisches Merkmal, wie im gleichnamigen Buch von Feridun Zaimoğlu (1995) und in Lars Beckers Film *KANAK ATTACK* (2000) noch selbstbewusst exponiert,⁵⁷ hier keine Gemeinschaft herstellen kann, weil dieser Diskurs für die Figur des Zeki

⁵⁴ FjG, 0:52.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ FjG, 0:29.

⁵⁷ Dort heißt es: „Wir sind allesamt Kanaken. Unser Schweiß ist Kanake, unser Leben ist Kanake, unsere Goldketten sind Kanake. Unser ganzer Stil ist Kanake. Okay?“

schlicht keine Relevanz mehr hat.

Anders als in der Inszenierung personenbezogener Widersprüche bei Cem in *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* begründet FACK JU GÖHTE eine Identitätskrise des Protagonisten erst im Lauf der Narration, und zwar als eine Initiations- bzw. Entwicklungsgeschichte in goethescher Tradition,⁵⁸ wenn der Protagonist von einem bildungsfernen Kriminellen zum vorbildlichen Lehrer und damit ‚nützlichen‘ Mitglied der sozialen Gemeinschaft transformiert. Da der Aspekt des Migrationshintergrundes hier also zunächst zeichenhaft markiert,⁵⁹ dann aber narrativ nicht weiter funktionalisiert wird, ist die dargestellte soziale Integration auch nicht kultureller Art, sondern vielmehr eine binnenstrukturelle von ‚Bildungsferne‘, die mit kriminellem Verhalten korreliert ist, zu ‚Bildungsnähe‘ und sozialer Vorbildfunktion. FACK JU GÖHTE ist, will man Genrezuschreibungen bemühen, eine Gesellschaftskomödie, die von der Normen-, Werte- und Kulturvermittlung durch einen Bildungsprozess zunächst bildungsferner Personen erzählt, und ist deshalb im besten Sinne eine postmigrantische Komödie, weil das Datum der deutsch-türkisch identitären Transkulturalität des Protagonisten kein nennenswertes Problem mehr darstellt, sondern der Film Zeki Müller mit einer am Ende errungenen Beamtenanwärterschaft mitten in die deutsche Bildungsgesellschaft hineinstellt. Die Unkonventionalität seiner Methoden und seine Nähe zu den Schülern begründen sich aus der Erfahrung der „Straße“,⁶⁰ nicht mehr einer transkulturellen Identität. Zeki teilt mit den Schülern eine gemeinsame Sprache,⁶¹ anders als die bildungselitären Lehrer der älteren Generation oder die aufstrebende Referendarin Elisabeth Schnabelstedt, der anfangs eine Rolle als politisch und pädagogisch überkorrekter Bedenkenträgerin zukommt. In der Annäherung und Verpartnerung dieser beiden Figuren, die zur Bedingung hat, dass Zeki Lehrpläne internalisiert, sich pädagogisch und didaktisch weiterbildet und kanonische Deutsch-Lektüren wie Schillers *Räuber* sich aneignet, ‚Lisi‘ hingegen die Sprache der Schüler lernt (mit Vokabelheft)⁶² und sich an einer gemeinsamen Straftat beteiligt (*Wholetrain Graffiti*), die aber wesentlich zur Vertrauensbildung bei den Schülern beiträgt, verbinden sich so pädagogische Theorie und Lehramtspraxis mit einer Bildung des ‚Herzens‘.⁶³ Dass ein krimineller Akt dabei schulfähig wird, lässt sich kritisieren. Der Entwicklungsprozess des Protagonisten und seiner Schüler wird aber im Übrigen als ein Prozess der Werte-

⁵⁸ Zu dem zugrunde liegenden narrativen Modell siehe Michael Titzmann, „Die ‚Bildungs‘-/Initiationsgeschichte der Goethe-Zeit und das System der Altersklassen im anthropologischen Diskurs der Epoche“. In: Lutz Danneberg/Friedrich Vollhardt (Hgg.), *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Tübingen 2002, S. 7-64.

⁵⁹ Dass Zeki von dem hochgradig populären Darsteller aus *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* inkorporiert wird, mag zusätzliche Konnotationen hinsichtlich der deutsch-türkischen Identität der Figur (des im Übrigen österreichtunesischen Schauspielers) aufrufen.

⁶⁰ Vgl. FjG, 0:52.

⁶¹ Vgl. TfA, 1:33, „Er hat uns verstanden!“.

⁶² FjG, 1:10.

⁶³ Siehe FjG, 1:22.

und Zielstiftung einer konstatierten Sinn- und Orientierungslosigkeit, wie sie für das gegenwärtige postideologische Zeitalter symptomatisch ist,⁶⁴ entgegen narrativiert, z.B. dann, wenn er die Vorstellungen von einem wünschenswerten bzw. nicht-wünschenswerten Dasein (als Prostituierte, Junkie, Nazi, „Hartzer“, Krimineller) durch Anschauungsunterricht korrigiert und ihnen mit Motivationsbildern eine Orientierung gibt, wofür es sich zu lernen lohnt.

So erzählt FACK JU GÖHTE in gewisser Weise auch eine ‚Transkulturalitätsgeschichte‘, wengleich in einem anderen Verständnis als TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER, da sein Protagonist, wie von Leslie Fiedler 1969 im *Playboy* gefordert, den Graben zwischen Hoch- und Populärkultur überwindet,⁶⁵ zwischen bildungsnahen und bildungsfernen Milieus, indem er Bildung und Straße, Schule und Schüler miteinander versöhnt. „Fuck you, Goethe“ –, das lässt sich als Titelstatement auch auf die filmische Vereinnahmung und semantische Neubesetzung kanonisierter hochkultureller Bildungsgehalte in Gestalt der durch Goethe in Deutschland populär gewordenen Entwicklungsgeschichte nach dem Bildungs-/Initiationsmodell beziehen.⁶⁶ Der Film transponiert damit den „Club der toten Dichter“ aus den elitären Internatszirkeln in prekäre Milieus, in Kondensation versinnbildlicht durch die Schüleraufführung einer in die Sprache der Schüler übersetzten Version von Shakespeares *Romeo und Julia* unter Zeki Müllers Regie.

Wenn Cem noch in TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER infolge der 2010 von Thilo Sarrazins Buch ausgelösten Debatte und als Signum eigentlicher Wehrlosigkeit dessen Foto als Dartscheibe benutzte,⁶⁷ konterkariert FACK JU GÖHTE Sarrazins Thesen von einer ‚Abschaffung‘ Deutschlands durch die Cems und Zeki Müllers über die erzählte Geschichte. Denn der einschlägig kriminelle und milieukundige Aushilfslehrer ohne Lehrerausbildung zeichnet sich im Lauf der subversiven Komödie als „Retter“ des deutschen Bildungssystems aus. Hier stellt sich allerdings die Frage nach der filmi-

⁶⁴ Zu diesem Aspekt siehe Martin Nies, „Was die Welt im Innersten zusammenhält‘. Fragmentierte Ordnungen, vernetzte Welten, Zufall und Kausalität in *Short-Cuts-Narrationen der Gegenwart*“. In: Christoph Pflaumbaum/Christian Schmitt u.a. (Hgg.), *Fallgeschichten des Zufalls. Zur Epistemologie des Unvorhersehbaren in Literatur & Theorie*. Heidelberg 2015, S. 337-376 sowie Martin Nies, „A Place To Belong‘ – Heimatsuchen und narrative Konzeptionen von ‚Heimat‘ im Globalisierungskontext“. In: Jenny Bauer/Claudia Gremler/Niels Penke (Hgg.), *Heimat, Räume, Bilder. Komparatistische Perspektiven auf Herkunftsnarrative*. Essen 2014, S. 161-176.

⁶⁵ Vgl. Leslie Fiedler, „Überquert die Grenze, schließt die Gräben! Über die Postmoderne [Cross the Boarder – Close the Gap]“. In: Uwe Wittstock (Hg.), *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig 1994, S. 14-39.

⁶⁶ In aller Kürze skizziert nach Michael Titzmann, „Die Bildungs- und Initiationsgeschichte der Goethezeit“: Ein in einer Transitionsphase befindlicher Jüngling verlässt zum Zweck der Identitätsbildung und um Autonomie zu erlangen, seinen Herkunftsraum (das Gefängnis substituiert hier signifikant das übliche Elternhaus, wodurch eine ‚asoziale‘ Herkunft indiziert ist), wird in neue Wissensinhalte initiiert, über Stationen der Normen- und Wertevermittlung zu einer autonomen Persönlichkeit herangebildet und schließlich in eine neue soziale Ordnung integriert, die den weiteren Erhalt des Gesellschaftssystems sichert.

⁶⁷ TfA, 0:06.

schen Legitimation von Gewalt im Rahmen des komödiantischen Diskurses. Entgegen der schlagfertigen Antwort Zekis auf die Frage, ob er aus dem Nahen Osten komme, „*Ja, aber keine Angst, ich schieße nicht*“, schießt er eben doch – mit Paintballs auf die Schüler, um sie in die Schule zu zwingen.⁶⁸ Besonders eindringlich ist in diesem Zusammenhang eine Szene, in der der Protagonist den Anführer seiner Problemklasse „körperlich“ zurechtweist, was dessen Vater noch ausdrücklich begrüßt und Zeki zu weiterer Gewaltanwendung ermuntert.⁶⁹ Wäre dies konventionell erzählt, würde der Film Gewalt intradiegetisch als Erziehungsmethode widerpenstiger Schüler legitimieren; der Komödienkontext würde diesem Sachverhalt nur humoristisch die Schärfe nehmen. Wie aber schon im Fall der Unterminierung von Stereotypen und Klischees kultureller Identitätsbildung in *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER*, bricht der Film diese ideologisch problematische Ambivalenz von Komödien- und Ernsthaftigkeit durch ein medial selbstreflexives Moment: Singulär innerhalb der filmischen Inszenierung wird nur diese Äußerung des Vaters durch eine akustische Verzerrung und als stimmliche Karikatur vermittelt, die so die filmische Distanz zum Aussageinhalt zeichenhaft markiert. Hier wird der semantisch konstitutive Unterschied hinsichtlich der Sinnvermittlung durch einzelne *Culture-Clash*-Komödien noch einmal greifbar: zwischen einerseits der Festschreibung von Ideologemen und Images durch deren filmische Reproduktion (wie im Fall der ‚Damenwahl‘-Praxis türkischer Männer in *KÜCKÜCKSKIND*) und andererseits deren Subversion und Kritik durch eine selbstreflexive Explikation der medialen Konstruiertheit des Dargestellten, die mit deutlicher Distanznahme zu eben diesem Dargestellten einhergeht.

Hinsichtlich der Vermittlung von Männlichkeitsvorbildern sympathisiert *FACK JU GÖHTE* noch unverhohlener als *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* mit dem Macho-Mann. Gegenüber bildungselitären (wie dem Leiter der Theater-AG) und sanften, gendersensiblen Männern (wie dem Kollegen, der die Auszeichnung als „coolster“ oder wenigstens „süßester Lehrer“ im Schülerranking erhofft, beide Platzierungen aber an Zeki Müller abtreten muss) repräsentiert der Protagonist das reanimierte Männlichkeitsideal einer undomestizierten Virilität. Doch das Ende der Geschichte vermag auch dieses Wunschbild durch die finale Domestizierung des Helden noch zu relativieren: Mit ihrem Wissen um seine bildungsferne Herkunft und die gefälschten Schul- und Studienabschlüsse haben die Direktorin und Lisi den Beamtenanwärter unter ihre Kontrolle gebracht; somit räumt der Film zuletzt noch jeglichen Verdacht auf das Propagieren eines ‚deutsch/türkischen Chauvinismus‘ aus. *FACK JU GÖHTE* unterläuft mit dem geschilderten Bildungs- und Initiationsprozess sowie der Platzierung des Protagonisten im deutschen Bildungssystem und damit in der Mitte der Kultur modellhaft Konzeptionen von Differenz- und Transkulturalität, weil identitäre Zugehörigkeit hier nicht mehr genetisch, (national)kulturell oder über soziale Herkunftsmilieus definiert ist, sondern über die Möglichkeit des freien Selbstentwurfs. Können

⁶⁸ FjG, 0:33.

⁶⁹ FjG, 0:45.

in TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER die Deutschtürken durch Identitätstausch zu autochthonen Norwegern werden, so vermag die bildungsferne Problemschülerin Chantal in FACK JU GÖHTE ein gänzlich neues Selbstbild ihrer Person zu entwickeln, nachdem „Herr Müller“ ihr eingeredet hat, sie sei hochbegabt. Hinter dem Witz offenbaren sich eine deutliche Tendenz zur narrativen Tilgung von sozialen Grenzen sowie die Infragestellung jeglicher Separatismen und Ressentiments. Im Gewand der Lächerlichkeit verbirgt sich eine Sozialutopie: Den Moment der maximalen Krise, Wendepunkt im Transformationsprozess des Protagonisten vom Kriminellen („Ich bin das nicht mehr und ich will das auch nicht mehr sein“)⁷⁰ zum Lehrer, kommentiert der Soundtrack zeichenhaft mit dem Song *High Hopes*. Die für das Jahr 2015 geplante Fortsetzung soll, wie derzeit lanciert wird, von einer Klassenfahrt nach Thailand erzählen.⁷¹ Man darf somit vermuten, dass die im ersten Teil erzählten Konstellationen nun auch auf der Ebene des Interkulturalitätsdiskurses fortgeführt werden oder das exotische heimatferne Umfeld wie bereits in TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER funktionalisiert wird, um intrakulturelle Konflikte dort in Kondensation hervortreten zu lassen.

4. Die Variante der *Inner-Culture-Clash-Komödie*: ZWEI FAMILIEN AUF DER PALME

Ebendies geschieht auch in einem Beispiel, das eine weitere Variante der *Culture-Clash-Komödie* darstellt. Am 17. Februar 2015 zeigte SAT.1 im Rahmen der eigenproduzierten FilmFilm-Reihe mit ZWEI FAMILIEN AUF DER PALME (Regie: Andi Niessner) eine Komödie, die das aus TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER bekannte narrative Modell ostentativ plagiiert und auf den Konflikt einer ‚ost‘- und einer ‚westdeutschen‘ Familie im tropischen Urlaubsparadies (es handelt sich um Midlife-Eltern mit je einem flügge werdenden Kind m/w) überträgt.⁷² Die Entwicklung dieser Geschichte bedingt sich analog zu Dagtekens Film aus der Situierung des Geschehens auf einer einsamen Insel im Indischen Ozean, auf der die Familien infolge eines Schiffsunglücks mit einer Rettungsinsel gestrandet sind und wo sie sich nach anfänglicher Abgrenzung und manifester Krise im Laufe des folgenden Geschehens zeichenhaft erst ‚wiedervereinigen‘ müssen, um gemeinsam überleben zu können. An die Stelle des postmi-

⁷⁰ TfA, 1:30ff.

⁷¹ Siehe zu den aktuellen Gerüchten etwa <http://www.bravo.de/fack-ju-goehte-2-alle-details-zur-fortsetzung-329823.html> (Aufruf 12.03.2015.)

⁷² Im Folgenden zitiert unter der Sigle ZFP. Das freie ‚Nacherzählen‘ kommerziell erfolgreicher Filme ist eine übliche Praxis in dieser Reihe von SAT.1-Produktionen (vgl. a. *LIEBESTICKET NACH HAUSE*, Sebastian Vigg 2008 nach *SWEET HOME ALABAMA*, Andy Tennant 2002 oder *HANGOVER IN HIGH HEELS*, Sven Bohse 2015, nach *HANGOVER*, Todd Phillips 2009). Dabei ist aus kultursemiotischer und imagologischer Perspektive hoch interessant, welche Transformationen etwa hinsichtlich der in Hollywood-Filmen narrativierten Handlungs- und Figurenmodelle vorgenommen werden, um diese an die Spezifika des deutschen Kulturraumes (und Zielpublikums) anzupassen. In diesem Fall handelt es sich allerdings schon bei dem Referenzfilm um eine deutsche Produktion.

grantischen Diskurses tritt somit hier die Inszenierung eines intrakulturellen *Culture Clash*, der eine überkommene Differenz funktionalisiert, die für die Nachwendezeit typisch war und auf der Kontrastierung der kulturell und ideologisch unterschiedlichen Herkunftssysteme BRD und DDR beruht. Dass aber ein Film des Jahres 2015 lexikalisch explizit ‚Ossis‘ und ‚Wessis‘ noch als *kontrastive Anthropologien* verhandelt, ist indes bemerkenswert und lohnt eine Augenscheinnahme.

Wie in *FACK JU GÖHTE* ist allerdings die Herkunft nicht mehr *primär* konstitutiv für den erzählten Konflikt, sondern das soziale Milieu, dem die Familien angehören, und das über den Beruf der Männer definiert ist: Denn der Film benennt die Opposition ‚Arbeiter‘/‚Prolet‘ vs. ‚Banker‘/‚Kapitalist‘ als hinsichtlich der männlichen Figurenkonzeptionen maßgebliche semantische Relation.⁷³ Die Krisen, in denen sich beide Familien in der Ausgangssituation des Geschehens befinden, stehen in einem direkten Zusammenhang mit den beruflichen Erfolgen bzw. Misserfolgen der Männer und ihrer ökonomischen Situation: Der ostdeutsche Frank Kowalski bangt um einen neuen Kredit seiner Bank, da er seine Werkstatt sonst nicht halten kann; der auch im Urlaub stets Geschäfte machende westdeutsche Bankmanager Hubert von Zangenheim vernachlässigt dagegen seine Familie. Die Ehefrauen sind in diesem Erzählkonstrukt traditionellen weiblichen Rollenmodellen folgend konzipiert und auf ihre dominanten Männer fokussiert. Sandy Kowalski „verdient dazu“, Renate von Zangenheim ist „Hausfrau“, „mit Köchin, Gärtner und Putze, versteht sich“. ⁷⁴ Emanzipatorische Neigungen der weiblichen Figuren offenbaren sich darin, dass Sandy nach beruflicher Selbständigkeit strebt und Renate sich von ihrem Mann trennen will. Dennoch wird die grundsätzliche ‚männliche Dominanz‘ innerhalb der Ordnung der dargestellten Welt ebenso wenig infrage gestellt wie das traditionelle Ehe- und Familienmodell. Eine Defizienz von Virilität bei den deutschen Männern ist in diesem medialen Selbstbild im Unterschied zu den postmigrantischen Komödien Bora Dagtekins signifikant nicht zu erkennen – die Männer versorgen die Familien, treffen für die Familie relevante Entscheidungen alleine und die Ehekrise derer von Zangenheims ist in dem Moment bereits beigelegt, in dem Hubertus seiner Frau mehr Zeit widmet (woraus unmittelbar eine erneute Schwangerschaft Renates und somit eine Aufgaben- und Sinnstiftung als Mutter folgt).

Die soziale Leitdifferenz von ‚Proletarier‘ und ‚Kapitalist‘ wird filmisch insofern ideologisiert, als Zangenheim zunächst ein nicht-wünschenswertes antisoziales Verhalten repräsentiert, Kowalski dagegen positive Werte vertritt: „Ihr haltet immer zusammen. Das ist bei uns nicht so“, konstatiert Chiara, die Tochter des Managers.⁷⁵ Zwar beansprucht Zangenheim, die Gruppe zu leiten, aber als Ernährer und Versorger erweist er sich als unbrauchbar –, diese Funktion kommt dem patenten Arbeiter zu. Obwohl nun die aufgezeigte Konstellation und der erzählte Konflikt dies

⁷³ Vgl. ZFP 0:45.

⁷⁴ ZFP, 0:09.

⁷⁵ ZFP, 0:51.

gar nicht erforderten, semiotisiert der Film die Charaktere zusätzlich über ihre ‚ost-‘ bzw. ‚westdeutsche‘ Herkunft. Und obschon Renate den Ausruf „Ossis!“ ihres Mannes zunächst noch relativiert, „Sind doch nicht immer alle Ossis, die kommen aus Berlin“, wird diese semantische Differenzierung von ‚Herkunft‘ aus einem der früheren beiden deutschen Staaten im narrativen Verlauf explizit gestärkt. Insbesondere der symbolische Akt einer Grenzziehung, der die familiären Aufenthaltsbereiche auf der Insel in einen ‚Osten‘ und einen ‚Westen‘ trennt, soll offenbar einerseits die noch manifeste ‚Mauer in den Köpfen‘ deutscher Bürger bezeichnen. Andererseits setzt der Film aber, wie die folgenden Zitate zeigen, für dieses Verhalten darüber hinaus auch anthropologische Argumente: „Menschen müssen sich Grenzen setzen. Denkt mal an eine gewisse Privatsphäre. Wir die eine Seite, Ihr die andere. Also was ist jetzt? Links oder rechts?“ Aber erst als es um die Zuordnung der Seiten geht, wird die deutschkulturelle Herkunft zum entscheidenden Kriterium: „Quatsch hier keine Opern! OK, wo ist Osten? Da ist Osten, da ist Westen. Die Kowalskis beanspruchen die Ostseite“.⁷⁶

Entlang einer mit der deutschen Flagge (einziges Überbleibsel der gesunkenen Yacht) gezogenen Linie wird also auf der einsamen tropischen Insel eine symbolische ‚Mauer‘ aus Palmwedeln errichtet, deren Bau in der filmischen Argumentation auch als Vollzug grundsätzlicher kultureller Prozesse semiotisiert ist: „Verstehen Sie uns nicht falsch, aber mit einer räumlichen Abgrenzung beginnt jede Form von Zivilisation“. – „So ein Zaun schafft Frieden“.⁷⁷ ‚Interkulturalität‘ und ‚Transkulturalität‘ als zentrale Konzepte gegenwärtiger Kulturtheorien werden so in der dargestellten Welt zugunsten eines sich in dieser Grenzziehung manifestierenden Alteritätskonstruktes ‚nachbarschaftlicher Fremdheit‘ aufgegeben, alte differenzbasierte Denkweisen darüber zunächst reetabliert.

Zwar geschieht dies im Rahmen des komödiantischen Diskurses und ist somit Teil des Lächerlichen, zumal über Transformationsprozesse der Protagonisten sukzessive eine semantische Annäherung erzählt wird, wenn einerseits Frank sich zunehmend im Geschäfte machen übt, während Hubertus andererseits sein soziales Gewissen findet und zuletzt seine Kenntnisse in den Dienst einer Ökobank stellt. Aber auf der paradigmatischen Ebene der Bedeutungskonstitution werden die mit einer Herkunft aus ‚Ost-‘ bzw. ‚Westdeutschland‘ korrelierten figuralen Oppositionen wiederum als zutreffend gesetzt: So ist den ‚Ostdeutschen‘ in der Extremsituation des Inselaufenthaltes etwa eine „positive Grundhaltung“ im Unterschied zur „aggressiven Grundhaltung“ der ‚Westdeutschen‘ attestiert.⁷⁸ Als weitere Merkmale dieser nachwendezeitlichen Anthropologie sind Ausbeutermentalität, Materialismus, Machtstreben, Reichtum, Dekadenz, Arroganz und ein defizitäres Lebensgefühl (‚Westdeutscher‘) bzw. Idealismus, Naivität, Emotionalität, Authentizität, Solidarität,

⁷⁶ ZFP 0:27.

⁷⁷ ZFP 0:31.

⁷⁸ ZFP 0:26.

bewusstes sinnliches Erleben des Augenblicks und eine defizitäre Haushaltslage („Ostdeutscher“) den männlichen Figuren zugeschrieben, womit die Zuschauer-sympathien offenbar intendiert auf die Repräsentanten ehemaliger DDR-Bürger und deren Lebensart gelenkt sind. Diese also zunächst ideologisch scheinenden Semantisierungen (im Sinne filmintern nicht hinterfragter oder argumentativ legitimierter, sondern lediglich *gesetzter* Präsuppositionen) werden jedoch mit dem Ende der Narration relativiert, wenn sich die Familien verbünden, um der Insel zu entkommen, der Manager darüber hinaus dem Arbeiter bei den existenziellen Bankverhandlungen in der Heimat beisteht, die Elternpaare sich befreunden und deren Kinder sich noch zu einem gemeinsamen Aussteigerdasein auf der einsamen Insel verpartnern.

In diesem Kontext metaisiert auch *ZWEI FAMILIEN AUF DER PALME* die eigene erzählte Geschichte und deren filmische Realisierung, ohne die subversiv-dekonstruktivistische Qualität des metamedialen Diskurses im Referenzfilm *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* zu erreichen. Doch wenn Kowalski Junior ein Buch über die Inselerlebnisse schreibt und über eine Verfilmung mit höchstkarätiger Hollywoodstarbesetzung in Chiaras und seiner Rolle fabuliert,⁷⁹ spielt der TV-Film mit seiner eigenen Gemachtheit und expliziert die pragmatische ‚Reduktion‘ gegenüber einer aufwändigen Kinoproduktion (und dem Vorbild TfA) als ein ästhetisches Prinzip, in dessen Rahmen auch die evident verkürzte stereotype Anthropologie noch als komödiantisch intendiert gelten mag.

In der filmisch dargestellten Welt ist also die verhandelte Problemkonstellation auf intrakulturelle Konflikte im außerkulturellen Raum reduziert. Alteritäre Kultur spielt in dieser *Inner-Culture-Clash*-Komödie dem gegenüber signifikant keine Rolle. So, wie ‚der deutsche Mann‘ in *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* absent ist, sind Angehörige anderer Kulturen hier nicht repräsentiert bzw. nicht als solche semantisiert. Weder finden sich auf der exotischen Insel ‚Eingeborene‘ noch ist das noble Ferienressort der Zangenheims mit Einheimischen ausgestattet. Lediglich der Portier des einfacheren Hotels der Kowalskis scheint heimisch. Der Dieb aber, der nach der Ankunft der beiden Familien am Urlaubsziel Renate von Zangenheims Handtasche raubt, ist bedachtsamer Weise nicht als ein kriminalisierter Einheimischer figuriert, sondern ein ‚Weißer‘ – hier entgeht der Film stereotyp diskriminierender Inszenierung. Somit bleibt ‚Fremdes‘ in *ZWEI FAMILIEN AUF DER PALME* vollständig außerhalb der Darstellung, die deutsche Problematik bedarf lediglich der exotischen Fremde als Kulisse einer intrakulturellen Konfrontation.

Die zeichenhafte finale Vereinigung und Relativierung der vormaligen Oppositionsverhältnisse durch figurale Transformationen zeigt indes exemplarisch, dass die dargestellten Merkmalszuschreibungen nicht statisch konzipiert, sondern durch Annäherungs- und Bewusstwerdungsprozesse wandelbar und in ein neues soziales und transkulturelles Miteinander Ost- und Westdeutscher überführbar sind.

⁷⁹ ZFP 0:49.

Zumal nicht grundsätzlich ‚der Wessi‘ das als nicht-wünschenswert gesetzte antisoziale Prinzip inkorporiert, sondern vielmehr der ‚transdeutsche‘ Typus des profitgierigen Ausbeuters als ein Repräsentant des globalen Kapitalismus, wie er in Gestalt der ostdeutschen ‚Banker‘, mit denen Frank und Hubertus verhandeln, auch ebendort vorzufinden ist. Mit den erzählten Transformationsprozessen stellt auch diese Komödie letztlich eine soziale Utopie dar: Das ostdeutsche Paar wird durch einen glücklichen Fund reich und kann seinen Traum von wirtschaftlicher Selbständigkeit realisieren; der Westdeutsche wendet sich hingegen von materiellen Werten ab und stellt sein Vermögen, nun ethisch und ökologisch geläutert, in den Dienst sozialer Gerechtigkeit. Die Kinder aber dieser aufgrund der semantischen Annäherung von ‚Kapital‘ und ‚Sozialem‘ nunmehr freundschaftlich verbunden früheren Ost- und Westdeutschen, Angehörige einer postvereinigten Generation ohne eigene DDR- oder BRD-Erfahrungen, emigrieren aus Deutschland. Da diese Schlusszene auf ebender exotischen Insel, die zuvor im Akt der Inbesitznahme durch die Protagonisten und ihre symbolische Teilung mit der deutschen Flagge als Repräsentamen ‚Deutschlands‘ semiotisiert wurde, nicht mehr humoristisch gebrochen ist, müsste man sie (überspitzt formuliert) als modellhafte Konfliktlösung verstehen: Eine wünschenswerte Zukunft läge dann in einem ‚deutschen Reservat‘ innerhalb eines paradiesischen unbesiedelten Naturraumes, in dem ‚das vereinigte gesamtdeutsche Paar‘ sich selbst genügen kann. Denn hier sind sie in der glücklichen Lage, nicht selbst als Migranten in der Fremde um Anerkennung ringen zu müssen, weil dort niemand sonst ist.

5. Stereotypeninszenierung zwischen Dekonstruktion und Affirmation

Nun ließe sich in einem weiteren Argumentationsschritt in der Konzeption des Films *ZWEI FAMILIEN AUF DER PALME* ein semantischer und ideologischer Gegenentwurf zu dem zitierten Referenzfilm *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* ausmachen. Denn wo jener etwa ‚Männlichkeit‘ in einem emphatischen Sinne bei ‚den Deutschen‘ als absent behandelt, aber dieses kulturelle Defizit (als ein solches setzt es der Film) durch selbstbestimmte emanzipierte deutsche Frauenfiguren konterkariert, zeigt *ZWEI FAMILIEN AUF DER PALME* im Gegenzuge die Frauen dem autonomen Mann lediglich beigeordnet und grenzt dafür nebenbei schlichtweg alle ‚nicht-deutschen‘ kulturellen Identitäten aus, obwohl die filmische Handlung beinahe ausschließlich außerhalb Deutschlands angesiedelt ist. Kultureller Alterität wird keine diskursive Relevanz zuerkannt, Inter- und Transkulturalität als zentrale diskursive Gegenwarts-kontexte des Dagtekin-Films sind hier im Rahmen der *Inner-Culture-Clash*-Inszenierung lediglich als Formen systeminterner Annäherung und schließlich der Auflösung zuvor unzeitgemäß binnendifferenzierter Mentalitätskonzepte ausgelegt.

So, wie die fremde Insel symbolisch in Besitz genommen und von dem neuen deutschen Paar zu einem heimatfernen neuen Lebensraum erkoren wird, liegt es nicht fern, darin einen Akt zu erkennen, der semantisch einer Rekolonialisierung der exotischen Fremde gleichkommt. Man misst dem Film, der das junge deutsche Paar in der Schlusssituation womöglich bloß in einem Zustand ‚paradiesischer Unschuld‘ (als „Paradies“ wird die Insel von den Kindern bezeichnet), in einem neuen Leben außerhalb des auf Materialismus, Profitstreben und Status ausgerichteten Systems verorten wollte, damit aber wohl ein Zuviel an ‚Bedeutung‘ zu. Die Frage jedoch, was diese Schlussesequenz bedeutet, ob etwa der Ausstieg des Paares als Teil des komödiantischen Diskurses und somit des Lächerlichen oder als (freilich utopische) Modelllösung für eine filmisch konstatierte deutsche Kulturkrise aufzufassen sei, deren Ursprung im gegenwärtigen ‚Turbokapitalismus‘ ausgemacht ist, ist schließlich entscheidend für das grundsätzliche Verstehen des Filmes. Auch innerhalb des Komödiendiskurses ist die Auswahl der verhandelten Problem- und Konfliktkonstellationen sowie erzählter Problemlösungen nie bloß der ‚Unterhaltung‘ geschuldet und damit unsemantisiert, sondern diese sind insofern bedeutungstragend und ‚modellhaft‘ als sie in paradigmatischen kulturellen Diskursformationen verortet sind, und die dargestellten Konzeptionen sind insofern ‚ideologisch‘ als sie teilweise auf textintern nicht hinterfragten Präsuppositionen beruhen, Stereotypen reproduzieren oder über Konzeptionen von Wünschenswertem bzw. Nicht-Wünschenswertem Normen und Werte vermitteln. In ZWEI FAMILIEN AUF DER PALME wäre das z.B. in Bezug auf die männlichen Figuren ganz basal: Egozentrismus und individuelles Profitstreben entsprechen einem nicht-wünschenswerten Verhalten, soziales Engagement dagegen einem wünschenswerten Verhalten. Innerhalb dieses offensiv propagierten Werterasters stellt dann jedoch der totale Sozialausstieg der Kindergeneration ein semantisches Problem dar, da er eigentlich ein nicht-wünschenswertes, vollständig selbstbezogenes und antisoziales Verhalten repräsentiert.

Aber die Gattungszuschreibung ‚Komödie‘ und das infolge der Postmoderne modisch gewordene Spiel mit medienselbstreflexiven Metadiskursen, die die Gemachtheit der Geschichte bewusst ausstellen und brechen, können solche differenzbasierten ‚Bedeutungen‘ relativieren, veruneindeutigen bis hin zu deren Subversion oder Dekonstruktion, wodurch das Textverstehen erheblich erschwert sein kann. Um die Grenze zwischen dem Lächerlichen und dem Ernstesten, zwischen etwa der Bloßstellung und Statuierung von Stereotypen der Selbst- und Fremdwahrnehmung in der *Culture-Clash*-Komödie überhaupt erkennen zu können, sofern man diese als gegeben annimmt, sind Indikatoren notwendig, ‚Komödiensignale‘ wie die offensichtliche Übertreibung, wenn aus Familie Öztürk eine Familie Amundsen wird oder für Cems „Ding sogar das Ozonloch zu eng“ ist, bzw. andererseits eben das gänzliche Fehlen solcher Signale, etwa im Verzicht auf jegliche humoristische Brechungen in einer durch Inszenierung und Kontext als ‚ernst‘ erschließbaren Situation, wie das bei Cems Empörung darüber, als ein bloßes Sexual-

objekt betrachtet zu werden, der Fall ist. In *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* und *FACK JU GÖHTE* ist das Komische durch eine weitgehend eindeutige Übersteigerung der aufgerufenen Auto- und Hetero-Stereotypen markiert. Das betrifft auch die paradigmatische Ebene: Das konstatierte Fehlen im emphatischen Sinne ‚viriler deutscher Männer‘ in beiden Filmen ist Teil der Komödie und trifft – wie die Reaktion des oben zitierten Rezipienten zeigte – offenbar einen neuralgischen Punkt. Ausgleichend ist aber das Geschlechterverhältnis in diesen beiden Filmen *insgesamt* Teil des Lächerlichen.

Deutungsprobleme, wie nun die Verwendung bestimmter Stereotype in der *Culture-Clash*-Komödie zu verstehen sei, bestehen also vor allem dann, wenn starke Komiksignale fehlen bzw. die Komödie schlicht nicht komisch ist und auch keine metadiskursiven Brechungen oder sonstigen Distanzierungen von einer semantischen Konstellation erkennbar sind. Stimmverzerrung und sprachliche Verballhornung des erzieherische Gewalt billigenden Vaters in *FACK JU GÖHTE* diskreditieren eindeutig Sprecher und Aussageinhalt. Die Äußerungen über das Paarungsverhalten männlicher Türken in *KÜCKÜCKSKIND* von einer Figur, die sich selbst als Türke präsentiert, sind dagegen im Kontext nicht als komisch erkennbar; sie suggerieren Informationsstatus und bestärken somit eher diskriminierende Vorurteile. Ebenso wenig ist der Sachverhalt, dass die Frauen in *ZWEI FAMILIEN AUF DER PALME* gänzlich traditionellen Rollenmodellen folgend konzipiert sind, in irgendeiner Weise relativiert oder als komisch angezeigt. Während *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* die Frauenfiguren z.T. bis ins Groteske übersteigert, wirken diese in *ZWEI FAMILIEN AUF DER PALME* in ihrer Charakterisierung stereotyp ‚normal‘ und haben damit gar nicht am Komischen teil. Wenn also der Grad der Abweichung vom ‚Normalen‘ bzw. einer signifikanten Übersteigerung in der Inszenierung von Personen, Konflikten, Stereotypen usw. oder sonstige ästhetische bzw. rhetorische Distanzierungsstrategien demnach darüber entscheiden, ob bestimmte Teile der *Culture-Clash*-Komödie als ernsthaft oder komisch aufgefasst werden (denn keine Komödie ist in allen ihren Teilen komisch – es bedarf auch des Normalen und Ernsthaften, um das Lächerliche hervortreten zu lassen), dann müssten die nicht humoristisch eindeutig verfremdeten und markierten Teile sich ernst nehmen lassen. Dass auf der Ebene der Figureninszenierung in *KÜCKÜCKSKIND* Türken Gemüsehändler sind und ihre Frauen Änderungsschneiderinnen, die postmigrantische Generation kriminalisiert ist („Ayses‘ Diebstahl, Süleymans Handyabzocke), ist nicht als ‚Übertreibung‘ deutscher Stereotypen der Wahrnehmung von Deutschtürken indiziert, um diese zu desavouieren, sondern erscheint mangels Komik lediglich als filmische ‚Setzung‘, die diese Stereotypen reproduziert und statuiert. Ein aufschlussreicher Sachverhalt, der andernorts weitere Beachtung verdiente, ist aber, dass in vielen der *Culture-Clash*-Komödien, die aufgrund der teilweisen Absenz von Komiksignalen oder meta-isierender Brüche in Verdacht stehen, Stereotypen eher affirmativ abzubilden anstatt sie infrage zu stellen, dies signifikant im Kontext der Verhandlung inter- oder transkultureller Geschlechterkonzeptionen und -konstellationen geschieht. Anders

als in TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER und FACK JU GÖHTE hört, so hat es den Anschein, hier der Spaß noch allzu häufig auf.

Filme

1492 – CONQUEST OF PARADISE. Ridley Scott (USA 1992).
 ALLES GETÜRKT. Yasemin Samdereli (D 2003).
 ALMANYA – WILLKOMMEN IN DEUTSCHLAND. Yasemin Samdereli (D/TÜR 2011)
 THE BEACH. Danny Boyle (USA 2000).
 BERLIN IN BERLIN. Sinan Cetin (D 1993).
 FACK JU GÖHTE. Bora Dagtekin (D 2013).
 EINMAL HANS MIT SCHARFER SOSSE. Buket Alakus (D 2014)
 ERKAN & STEFAN. Michael ‚Bully‘ Herbig (D 2000).
 GEGEN DIE WAND. Fatih Akin (D/TÜR 2004).
 HAPPY BIRTHDAY, TÜRKE. Doris Dörrie (D 1992).
 ICH CHEF, DU TURN SCHUH. Hussi Kutlucan (D 1998).
 KANAK ATTACK. Lars Becker (D 2000).
 KEBAB-CONNECTION. Anno Saul (D 2005).
 KNALLHART. Detlev Buck (D 2006).
 KÜCKÜCKSKIND. Christoph Schnee (D 2014).
 LIEBESKUSS AM BOSPORUS. Berno Kürten (D 2011).
 LUKS GLÜCK. Ayse Polat (D 2010)
 MARIA, IHM SCHMECKT’S NICHT. Neele Vollmar (D/I 2009).
 MEINE VERRÜCKTE TÜRKISCHE HOCHZEIT. Stefan Holtz (D 2005).
 NACHBARN SÜSS-SAUER. Granz Henman (D 2014).
 SALAMI ALEIKUM. Ali Samadi Ahadi (D 2009).
 SCHLAFLOS IN ISTANBUL. Marcus Ulbricht (D 2014).
 SOUL KITCHEN. Fatih Akin (D 2009).
 SÜPERSEKS. Torsten Wacker (D 2004).
 TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER, TV-Serie. Edzard Onneken/Oliver Schmitz u.a., Idee: Bora Dagtekin (D 2006-2008).
 TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER. Bora Dagtekin (D 2012).
 WHITY. Rainer W. Fassbinder (BRD 1971).
 WUT. Züli Aladağ (D 2005).
 ZIVILCOURAGE. Dror Zahavi (D 2010).
 ZWEI FAMILIEN AUF DER PALME. Andi Niessner (D 2015).

Literatur

- Fiedler, Leslie. „Überquert die Grenze, schließt die Gräben! Über die Postmoderne [Cross the Boarder – Close the Gap]“. In: Uwe Wittstock (Hg.). *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig 1994, 14-39.
- Göktürk, Deniz. „Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?“. In: Camine Chiellino (Hg.). *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart/Weimar 2000, 365-386.
- Halft, Stefan. „„40 qm Deutschland‘ – ‚Kanak Attack‘ – ‚Tatort‘. Filmischer Migrationsdiskurs im Wandel 1985-2008“. In: Martin Nies (Hg.). *Deutsche Selbstbilder in den Medien. Film – 1945 bis zur Gegenwart*. Marburg 2012, 225-248.
- Kotthoff, Helga/Jashari, Shpresa/Klingenberg, Darja. *Komik (in) der Migrationsgesellschaft*. Konstanz/München 2013.
- Lösch, Klaus. „Begriff und Phänomen der Transdifferenz. Zur Infragestellung binärer Differenzkonstrukte“. In: Lars Allolio-Näcke/Britta Kalscheuer/Arne Manzeschke (Hgg.). *Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz*. Frankfurt am Main 2005, 26-49.
- Nies, Martin. „„A Place To Belong‘ – Heimatsuchen und narrative Konzeptionen von ‚Heimat‘ im Globalisierungskontext“. In: Jenny Bauer/Claudia Gremler/Niels Penke (Hgg.). *Heimat – Räume: Komparatistische Perspektiven auf Herkunftsnarrative*. Essen 2014 (Studia Comparatistica), 161-176.
- . „Die innere Sicherheit. Gattungselbstreflexion und Gesellschaftskritik in der Komödie *Die Soldaten* von J.M.R. Lenz,“. In: Hans Krah (Hg.). *Selbstreferenz und literarische Gattung*. Tübingen 2006 (= Zeitschrift für Semiotik; Bd. 27), 23-44.
- . „Kultursemiotik“. In: Christoph Barmeyer/Petia Genkova/Jörg Scheffer (Hgg.). *Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume*. Passau 2011, 207-225.
- . *Der Norden und das Fremde. Kulturkrisen und ihre Lösung in den skandinavischen Literaturen der Frühen Moderne*. Kiel 2008.
- . „„Was die Welt im Innersten zusammenhält‘. Fragmentierte Ordnungen, vernetzte Welten, Zufall und Kausalität in Narrationen der Gegenwart“. In: Christoph Pflaumbaum/Christian Schmitt u.a. (Hgg.). *Ästhetik des Zufalls: Ordnungen des Unvorhersehbaren in Literatur und Theorie*. Heidelberg 2015, 337-376.
- Özsari, Hülya. *„Der Türke“. Die Konstruktion des Fremden in den Medien*. Berlin 2011 (Berliner Schriften zur Medienwissenschaft; 11).
- Titzmann, Michael. „Die ‚Bildungs‘-/Initiationsgeschichte der Goethe-Zeit und das System der Altersklassen im anthropologischen Diskurs der Epoche“. In: Lutz Danneberg/Friedrich Vollhardt (Hgg.). *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Tübingen 2002, 7-64.

Waldenfels, Bernhard. *Topographie des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

Internetquellen

„Box-Office Deutschland“. <http://www.insidekino.de/DBO.htm>; Abruf am 25.08.2014.

Foroutan, Naika. „Neue Deutsche, Postmigranten und Bindungs-Identitäten“. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.). *Aus Politik und Zeitgeschichte 46-47/2010*. (= <http://www.bpb.de/apuz/32367/neue-deutsche-postmigranten-und-bindungs-identitaeten-wer-gehoert-zum-neuen-deutschland?p=all>; Abruf am 30. 8. 2014).

Frank, Arno. „Turteln auf Teutotürkisch“. In: *Spiegel Online* 5. 6. 2014. (= <http://www.spiegel.de/kultur/tv/schlaflos-in-istanbul-a-973443.html>; Abruf 10. 9. 2014).

Kaever, Oliver. „Krampfhaft fröhlich. Leben zwischen zwei Kulturen?“ In: *Zeit Online*, 02.06.2014 (= <http://www.zeit.de/kultur/film/2014-06/einmal-hans-mit-scharfer-sosse>; Abruf am 28.08.2014).

khü/AFP. „Satellitenbild der Woche. Blick auf's Sperrgebiet“. In: *Spiegel Online* 17. 4. 2014 (= <http://www.spiegel.de/wissenschaft/weltall/andamanen-satellitenbild-zeigt-eingeborenen-sperrgebiet-a-969834.html>; Aufruf am 10. 9. 2014).

Kiyak, Mely. „Istanbul im Weichzeichner“. In: *Zeit Online*, 6. 6. 2014. (= <http://www.zeit.de/kultur/film/2014-06/istanbul-schlaflos-film-wirklichkeit>; Abruf 10. 9. 2014.).

<http://www.northsentinelisland.com> (Aufruf 8. 9. 2014).

Wiele, Jan. „Am Bosphorus haben sie tolle Dachterrassen“. In: *FAZ.net* 5. 6. 2014. (= <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/der-fernsehfilm-schlaflos-in-istanbul-im-zdf-12972663.html>; Abruf 10. 9. 2014).

Yildiz, Erol. „Die Öffnung der Orte zur Welt und postmigrantische Lebensentwürfe“. www.uni-klu.ac.at/frieden/downloads/yildiz-artikel-postmigrantisch.pdf; Abruf am 30. 8. 2014.



Krise ... continued

Populärkulturelle Funktionen seriellen Krisenerzählens am Beispiel von BREAKING BAD

Martin Hennig

1. Vorüberlegungen

Ein halbes Jahr nach Beginn der Finanzkrise in den USA, im Januar 2008, startete die viel beachtete Fernsehserie BREAKING BAD auf dem amerikanischen Kabelsender AMC, welche die Transformation eines vorbildlichen Angehörigen der amerikanischen Mittelschicht und treu sorgenden Familienvaters zum mordenden Drogenbaron auf höchster Produktionsebene schildert. Krebs – so lautet jene Diagnose, die bei Protagonist Walter White eine persönliche Lebenskrise einleitet. Doch Walter entschließt sich zu kämpfen – anfangs allerdings nicht für sich selbst, denn zu Beginn lehnt er jede Form von Therapie ab. Walter kämpft für seine Familie, der er eine beträchtliche Geldsumme zu hinterlassen gedenkt. Seine Entscheidung, als Problemlösestrategie den Ausbruch aus einem streng bürgerlichen Regelkorsett zu vollziehen und als Produzent im Drogenmilieu zügig Gewinne zu generieren, mündet jedoch in zahlreiche kleinere und größere Katastrophen – der bürgerliche Wertekanon scheint bestätigt, indem uns die Serie an der Oberfläche vorführt, wohin nicht regelkonformes Verhalten führt. Oder wie es ein Rezensent der FAZ ausdrückt: „BREAKING BAD lockt sehr wirkungsvoll mit dem Reiz des Verbrechens, entpuppt sich aber als eine zutiefst moralische Serie, welche die Charaktere mit ihren Selbsttäuschungen, unter bestimmten Bedingungen das Falsche tun zu dürfen, nicht davonkommen lässt“.¹

Doch diese kurze Handlungszusammenfassung wird der Vielschichtigkeit der Produktion nicht gerecht und zwingt sie in ein schematisches Korsett, welches

¹ Stefan Niggemeier, „Die Droge des Walter White“. In: FAZ, 09.10.2010 (=http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/fernsehen/fernsehkritik-breaking-bad-die-droge-des-walter-white-11051944.html; Abruf am 15.03.2015).

einem verwandten Genre entlehnt ist: der Kriminalerzählung.² Deren zentrale Komponenten – Regelbruch zu Beginn und dessen Sanktionierung im Verlauf des Textes – lassen sich zwar auch in *BREAKING BAD* verorten, doch den Merkmalen des seriellen Erzählens geschuldet wird die Ordnungswiederherstellung hier niemals vollständig vollzogen. Gleichzeitig hat die serielle Krisenerzählung seit ihrer Erstaussstrahlung Begeisterungstürme bei Publikum und Kritikern entfacht: In der ‚Internet Movie Database‘ (IMDb), in der Fernsehzuschauer ihre Serienbewertung abgeben können, vergaben bis heute gut 645.000 Zuschauer durchschnittlich 9,5 von 10 möglichen Punkten an das Format.³ Ähnlich hoch fallen die Kritikerbewertungen aus: Auf ‚Metacritic.com‘ kam bspw. die fünfte Staffel auf 99 von möglichen 100 Punkten, basierend auf 22 Zeitungskritiken.⁴ Dies ist eine der höchsten Bewertungen, die bei ‚Metacritic‘ bislang für eine Fernsehserie vergeben wurde. Walter White-Darsteller Bryan Cranston, bekannt durch seine Rolle als hysterischer Familienvater in der Comedyserie *MALCOLM MITTENDRIN* (Fox: 2000–06), erlangte erst durch *BREAKING BAD* internationale Bekanntheit und gewann für seine dortige Leistung 2008, 2009, 2010 sowie 2014 einen Emmy. Die Idee zum Format stammt von Vince Gilligan, einem der ehemaligen Produzenten der Mystery-Serie *AKTE X* (Fox: 1993–02), der 2013 und 2014 ebenfalls mit einem Emmy ausgezeichnet wurde.

Die zentrale Fragestellung der folgenden Ausführungen wird dementsprechend lauten, durch welche scheinbar extrem populären Merkmale sich *BREAKING BAD* aufbauend oder abweichend von Gattungskonventionen auszeichnet und inwiefern diese mit dem kulturellen Krisendiskurs des Produktionszeitraumes korrelieren. Dabei wird die Serie als spezifische Form der Krisenartikulation und -bearbeitung analysiert. Dazu werden anfangs einige theoretische Erwägungen zum seriellen Erzählen vorausgeschickt. Im Rahmen der darauf folgenden Handlungsanalyse wird insbesondere auf das vorgeführte Familienmodell, die kausale Weltordnung der Diegese, Identitätskonflikte des Protagonisten, Bürgerlichkeit als Krisenraum sowie das hier propagierte Gegenmodell poetischer Gerechtigkeit einzugehen sein. Abschließend sollen die daraus resultierenden Befunde einer zusammenfassenden Analyse des Krisendiskurses in *BREAKING BAD* dienen.

² Zur Genregenease und -typologie vgl. Peter Nusser, *Der Kriminalroman*. Stuttgart, Weimar ⁴2009 sowie grundlegend Jochen Vogt (Hg.), *Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte*. München 1998.

³ Vgl. „Breaking Bad“. In: *IMDb.com* (=http://www.imdb.com/title/tt0903747/; Abruf am 15.03.2015).

⁴ „Breaking Bad: Season 5“. In: *Metacritic.com* (=http://www.metacritic.com/tv/breaking-bad/season-5; Abruf am 15.03.2015).

2. Serielles Erzählen

Die mit reichlich schwarzem Humor versehene TV-Produktion umfasst fünf Staffeln,⁵ wobei diese im Vergleich mit anderen erfolgreichen Serien geringe Staffelanahl nicht einer quotenbedingten Absetzung der Serie entspringt, sondern deren Laufzeit nach Aussage der Macher von vornherein begrenzt wurde, um hinsichtlich der potenziell tödlichen Krankheit der Hauptfigur nicht unglaublich auf den Zuschauer zu wirken.⁶ Insofern die Serienstruktur damit vollständig durch Anforderungen der Erzählung determiniert wird, evoziert die Serie folglich bereits auf der Ebene ihrer seriellen Formatierung Vergleiche zum Medium des Films.

Einer Einteilung von Michaela Krützen folgend müsste *BREAKING BAD* aufgrund der offenen Folgenhandlung als ‚serial‘ definiert werden.⁷ Im Gegensatz zum konventionellen seriellen Erzählen („series“), welches sich durch eine Wiederherstellung des Status Quo und eine damit verbundene Re-Harmonisierung am Ende jeder Folge auszeichnet (vgl. die originale *STAR TREK*-Serie, NBC: 1966–69, *MAGNUM*, CBS: 1980–88 oder *SEINFELD*, NBC: 1989–98), können die einzelnen Episoden hier nur in der von den Produzenten vorgesehene Reihenfolge konsumiert werden, da Zuschauer der Handlung mit den ‚serial‘-typischen Cliffhangern am Ende jeder Folge sonst nicht mehr folgen könnten. Allerdings zeichnet sich das konventionelle ‚serial‘ (vgl. *DALLAS*, CBS: 1978–91 oder *GZSZ*, RTL: seit 1992) nach Krützen gerade nicht durch irreversible innere Entwicklungen der Protagonisten aus, da diese, im Gegensatz zu klassischen Filmhelden, selten endgültige Entscheidungen treffen oder einer geradlinigen Charakterentwicklung folgen. Als Beispiel sei das Beziehungskarussell in modernen Serien-Mischformen, also Synthesen aus ‚series‘ und ‚serial‘, wie *FRIENDS* (NBC: 1994–04) oder *HOW I MET YOUR MOTHER* (CBS: 2005–2014) genannt. Während die einzelnen Episoden hier zwar durchaus abgeschlossene Handlungsbögen beinhalten, verändert sich das Privatleben der Figuren stetig weiter. Doch die Entscheidung für oder gegen einen jeweiligen Partner ist hier niemals als definitiv anzunehmen, man denke nur an die nicht enden wollende Suche der Hauptfigur nach seiner zukünftigen Ehefrau in *HOW I MET YOUR MOTHER*.

Die Figurenzeichnung in *BREAKING BAD* unterscheidet sich jedoch stark von den erwähnten Comedy-Varianten. In punkto Charakterkomplexität, in Bezug auf die kontinuierliche Entwicklung der Hauptfiguren sowie hinsichtlich der für den TV-Bereich ungewöhnlichen Konsequenz- und Ereignishaftigkeit der Handlungen der

⁵ Zum Teil werden von der Literatur auch sechs Staffeln veranschlagt, da die fünfte Staffel in zwei Teile gesplittet wurde, um den Beteiligten Raum für andere Projekte zu eröffnen. Von Seiten der Produzenten ist jedoch stets von fünf Staffeln die Rede.

⁶ Vgl. Manuel Raynaud, „Interview mit Vince Gilligan“. In: *Arte.tv*, 14.10.2011 (=http://www.arte.tv/de/interview-mit-vince-gilligan-autor-und-produzent-von-breaking-ad/3384340,CmC=3914500.html; Abruf am 15.03.2015).

⁷ Vgl. Michaela Krützen, *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt a. M. 2004, S. 322–327.

Protagonisten, nähert sich *BREAKING BAD* der Kinoerzählung an. Mit den Worten Vince Gilligans: „Dies ist eine Serie über Veränderung, über Prozesse und Transformationen, und das ist der Unterschied zu anderen Fernsehserien. Denn Fernsehen ist traditionell statisch, eine selbst auferlegte Form von Unveränderlichkeit der Figuren“.⁸ Und weiter, Chef-Produzent Stewart Lyons: „Dies ist meine 29ste Fernsehserie, und ich sehe sie mehr wie einen Film pro Woche. Sie erscheint mir eher einem Film-Paradigma zugehörig als einem Fernseh-Paradigma“.⁹

In dieser Hinsicht kann *BREAKING BAD* in Verbindung mit einem generellen Wandel innerhalb der Distributions- und Produktionspraxis der amerikanischen Fernsehserienlandschaft gebracht werden.¹⁰ Ende der 90er Jahre begannen Pay-TV-Sender – allen voran HBO, der explizit mit einem Kinoparadigma bzw. der Tagline „It’s not TV – it’s HBO“ um die Zuschauergunst warb – selbstproduzierte Fernsehserien ohne Werbeunterbrechung auszustrahlen, die inhaltlichen Restriktionen, denen amerikanische Networks unterliegen, zu umgehen und auf einen Folgen-übergreifenden Handlungsbogen zu bauen. Möglich wurde dies durch die spezifische ökonomische Situation der Sender, welche sich hauptsächlich durch ihre zahlenden Abonnenten finanzierten und deshalb serielle Experimente ohne unmittelbaren Absatzungsdruck wagen konnten. Angetrieben vom Erfolg von Serien wie *OZ* (HBO: 1997–2003), *THE SOPRANOS* (HBO: 1999–07) oder *THE WIRE* (HBO: 2002–08) begannen in der Folge jedoch auch die Networks komplexe Erzählformen zu adaptieren und entwickelten serielle Großproduktionen wie *LOST* (ABC: 2004–2010). Hand in Hand mit diesen produktionsseitigen Veränderungen ging auch eine gewandelte Rezeptionspraxis, welche auf dem rasanten Wachstum des DVD-Marktes basierte. Formate wie *24* (Fox: 2001–10) ließen aufgrund multipler Erzählstränge, vielschichtig verflochtener Personenkonstellationen und der damit erzielten Komplexitätssteigerung die DVD-Zweitverwertung als eigentlich angemessene Rezeptionsweise erscheinen, da sie nicht länger den engen narrative Vorgaben folgten, welche Fernsehserien bis dato in ein gleichbleibendes stilistisches Korsett gezwängt hatten: „Einerseits mußten die eingeführten Charaktere jede Woche aufs Neue erscheinen, andererseits aber in besagten 42 Minuten immer wieder ein neues Abenteuer erleben, das nach dem Ende der Folge zur Zufriedenheit des Zuschauers abgeschlossen sein sollte“.¹¹ Der Trend setzte sich mit der steigenden Verfügbarkeit von Video-on-Demand-Angeboten fort.

Dieser Wandel innerhalb der Distributions- und Produktionspraxis der amerikanischen Fernsehserienlandschaft wird in der Regel mit dem Ausdruck

⁸ Christine Lang/Christoph Dreher, *Breaking Down Breaking Bad. Dramaturgie und Ästhetik einer Fernsehserie*. München 2013, S. 24.

⁹ Ebd., S. 27.

¹⁰ Vgl. hierzu Sascha Seiler, „Abschied vom Monster der Woche. Ein Vorwort von Sascha Seiler“. In: Sascha Seiler (Hg.), *Was bisher geschah. Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen*. Köln 2008, S. 6-9.

¹¹ Ebd., S. 6.

„Quality TV“ assoziiert. „Quality TV“ ist ein etwas unscharf definierter Begriff, welcher generell eine Abweichung vom Fernseh-Mainstream zu etikettieren sucht, die auch auf produktionsseitige Veränderungen zurückgeführt werden kann. So wird in diesem Zusammenhang in der Regel ein höherer kreativer Einfluss des „Show-runners“, also in diesem Fall Vince Gilligans, auf den gesamten Serienverlauf veranschlagt. Die amerikanische Filmwissenschaftlerin Kristin Thompson zieht deshalb auch eine Verbindung zwischen dem Begriff des „Quality TV“ und dem Autorenfilm.¹² Gekennzeichnet seien diese Äquivalenzen u.a. durch psychologischen Realismus, narrative Komplexität, mehrdeutige Handlungsstränge, Lockerung der Kausalität sowie einen Bruch mit der klassischen Raum-/Zeitstruktur. Darüber hinaus komme es zu einer stärkeren Implementierung psychologischer Leitmotive und einer Akzentuierung der Charaktertiefe der Protagonisten.¹³ Als exemplarischer Vertreter kann in diesem Zusammenhang die Joss Whedon-Produktion *BUFFY THE VAMPIRE SLAYER* (The WB: 1997–03) angeführt werden, welche den mythologischen Hintergrund der staffelübergreifenden Handlungsbögen stets mit der Adoleszenzgeschichte der jugendlichen Protagonisten verknüpfte und einen Großteil ihrer narrativen Komplexität aus dieser Doppelcodiertheit schöpfte.¹⁴ Serien wie *SIX FEET UNDER* (HBO: 2001–2005), *DEADWOOD* (HBO: 2004–2006) oder *30 ROCK* (NBC: 2006–13) leisten Vergleichbares innerhalb ihres jeweiligen Genrekorsetts. Die aktuelle Forschung adressiert darüber hinaus Aspekte der internationalen Distribution sowie Möglichkeiten der direkten Rezipientenanbindung mittels der Bereitstellung von medienübergreifenden Partizipationsangeboten.¹⁵

Allerdings sollte in diesem Zusammenhang auch nicht vergessen werden, dass die beschriebene Entwicklung keine völlig neue Tendenz darstellt, so partizipierten Serien wie *TWIN PEAKS* (ABC: 1990–91) bereits vor knapp 25 Jahren an einer „komplexeren, intelligenteren und ästhetisch an den Standards der Filmproduktion orientierten Serienformatierung“.¹⁶ Deshalb wurde in der Forschung wiederholt die Unschärfe des Qualitätsbegriffs herausgestellt. So argumentiert etwa Weissmann, dass vermeintliche Qualitätskriterien wie schauspielerische Leistung und narrative Komplexität genauso auch in den abgeschlossenen Einzelfolgen einer *series* fest-

¹² Vgl. Kristin Thompson, *Storytelling in Film and Television*. Cambridge, London 2003, S. 106 ff.

¹³ Vgl. ebd., S. 110.

¹⁴ Ein dem Phänomen der Doppelcodiertheit nahestehendes Merkmal der erwähnten Beispiele liegt in ihrer ausgeprägten Genrehybridität. Betrachtet man einen der zahlreichen Drehbuchratgeber zum televisuellen Schreiben, und die dort veranschlagte Genretypologie, so vereint etwa *BREAKING BAD* nicht weniger als die Attribute von sechs Sparten auf sich (Dramaserie, Tragödie, Dramedy, Thriller-Serie, Krimiserie, Familienserie). Vgl. Gunther Eschke/Rudolf Bohne, *Bleiben Sie dran! Dramaturgie von TV-Serien*. Konstanz 2010.

¹⁵ Vgl. exemplarisch Susanne Eichner/Lothar Mikos/Rainer Winter (Hgg.), *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden 2013.

¹⁶ Kay Kirchmann, „Einmal über das Fernsehen hinaus und wieder zurück. Neuere Tendenzen in US-amerikanischen TV-Serien“. In: Arno Meteling/Isabell Otto/Gabriele Schabacher (Hgg.), *„Previously on ...“: Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. München 2010, S. 62.

zumachen seien.¹⁷ Auch Eichner fragt zu Recht, ob ‚Quality TV‘ bereits jetzt als überholter Begriff gelten könne, denn dieser beschreibe nur einen Teil zeitgenössischer Fernsehkultur, daneben fuße das von ihr als solches betitelte *Blockbuster-TV* auf (Blockbuster-)Kinoästhetik und Marketingstrategien.¹⁸ Ferner existieren noch eine Reihe weiterer Begrifflichkeiten im wissenschaftlichen Diskurs,¹⁹ welche jedoch stets übereinstimmend ab Anfang bis Mitte der neunziger Jahre einen Paradigmenwechsel im TV-Bereich veranschlagen, im Zuge dessen sich die TV-Serie als „Experimental- und Innovationsraum“ konstituiert habe.²⁰ Weiterführende Schlüsse scheinen sich deshalb weniger aus den oben angerissenen begrifflichen Diskussionen, sondern insbesondere aus Fragen nach dem Bedeutungsgehalt und der populärkulturellen Funktion aktueller amerikanischer Fernsehserien²¹ sowie nach der textuellen Funktion narrativer Komplexität zu ergeben. Diesen Punkten soll im Folgenden mittels eines Doppelblickes auf die in *BREAKING BAD* verhandelten Krisenstrategien und der daraus ableitbaren Positionierung der seriellen TV-Narration im Medienverbund nachgegangen werden.

¹⁷ Vgl. Elke Weissmann, „Schauspielerische Qualität und narrative Innovation in *CSI: Den Tätern auf der Spur*. In: Susanne Eichner/Lothar Mikos/Rainer Winter (Hgg.), *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden 2013, S. 121-135.

¹⁸ Vgl. Susanne Eichner, „Blockbuster Television“. In: Susanne Eichner/Lothar Mikos/Rainer Winter (Hgg.), *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden 2013, S. 45-65.

¹⁹ Zum Beispiel ist in Bezug auf die genannten Serien auch von ‚quality dramas‘ oder ‚prime time serials‘ die Rede. Vgl. Gabriele Schabacher, „Serienzeit. Zu Ökonomie und Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer US-amerikanischer TV-Serien“. In: Arno Meteling/Isabell Otto/Gabriele Schabacher (Hgg.), *„Previously on ...“: Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. München 2010, S. 20.

²⁰ Ebd. Die Autorin vertritt hier u.a. die These, dass innerhalb der Diskussion um ‚serial‘ und ‚series‘ sowie Hybridformate vor allem die Ebene der Staffel als differenzierender Faktor mitberücksichtigt werden sollte, da diese für gegenwärtige TV-Serien die eigentlich existenzielle sei, insofern sich hier deren konstituierender Handlungsbogen entfalte. Tatsächlich wird im Zuge der Lobeshymnen auf neue amerikanische TV-Formate häufig übersehen, dass nicht wenige der narrativen Komplexitätsmerkmale, welche die Aufmerksamkeit der wissenschaftlichen Gemeinschaft ursprünglich erweckten, viel eher auf solche Serien zutreffen, deren Grundthemen über mehrere Staffeln hinweg kontinuierlich entfaltet (vgl. *BREAKING BAD*, *LOST* oder auch *BATTLESTAR GALACTICA*, Sci-Fi: 2004–09) und nicht lediglich von Staffel zu Staffel in veränderter Konstellation erneut durchgespielt werden (vgl. 24, *DESPERATE HOUSEWIVES*, ABC: 2004–12 oder *DEXTER*, Showtime: 2006–2013).

²¹ Vgl. etwa zum kulturellen Paradigma visualisierter Evidenz in der Krimiserie *CSI: DEN TÄTERN AUF DER SPUR* (CBS: seit 2000): Barbara Hollendonner, „Die Evidenz des Materials in *CSI: CRIME SCENE INVESTIGATION*“. In: Susanne Eichner/Lothar Mikos/Rainer Winter (Hgg.), *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden 2013, S. 187-205.

3. BREAKING BAD

3.1 Familienmodell

Der Serientitel „Breaking Bad“ ist ein Slang-Ideom aus dem amerikanischen Südwesten und meint das Ablehnen von Konventionen, was bedeutet sich über Autoritäten hinwegzusetzen und die Grenzen des Gesetzes auszuloten.²² Doch das Format verwendet erstaunlich wenig Zeit darauf, den diesbezüglichen Abstieg des Protagonisten handlungslogisch zu motivieren. Nach seiner Krebsdiagnose begleitet der Highschool-Chemielehrer seinen Schwager Hank, einen Ermittler der DEA (der amerikanischen Behörde zur Bekämpfung von Drogenkriminalität), auf einen Einsatz, bei dem ein Labor zur Herstellung der synthetischen Droge Crystal Meth ausgehoben wird. Dabei erkennt Walter einen der flüchtigen Verbrecher als seinen ehemaligen Schüler Jesse Pinkman. Gleichzeitig erfährt er von Hank, dass mit der Herstellung und dem Verkauf von synthetischen Drogen eine Menge Geld zu verdienen sei. Noch am selben Abend besucht Walter daraufhin Jesse, um diesem eine Partnerschaft anzubieten – aufgrund seiner Chemiekenntnisse könne er Crystal von ausnehmender Qualität herstellen, die Jesse an interessierte Abnehmer weiterleiten solle. Von der Krebsdiagnose bis zum ersten Gesetzesbruch verwendet die Serie folglich lediglich wenige Minuten Sendezeit, und dieses Tempo setzt sich fort, denn die zentrale Grenzüberschreitung ereignet sich bereits in Episode drei: Nachdem Walter zwei Drogendealer ausschalten konnte, welche ihn für einen DEA-Spitzel hielten, ist er gezwungen, einem der beiden mit bloßen Händen das Leben zu nehmen, um sich und seine Familie vor kriminellen Racheakten zu beschützen.

Das Unrechtsbewusstsein der Protagonisten kommt folglich zügig abhanden: „Die jagen mich wie einen Verbrecher“ (Staffel 1, Episode 2), kommentiert Jesse die DEA-Observation seines Hauses ungläubig. Im Angesicht der persönlichen Krise scheinen soziale Normen und Gesetze auch für Walter ad hoc ihre Legitimität zu verlieren. Doch wieso vollzieht sich der Verfall des bürgerlichen Protagonisten in einer derartigen Geschwindigkeit? Man könnte folgern, dass die gesellschaftlichen Werte und Normen im dargestellten Systementwurf nur so weit befolgt werden, wie sie der persönlichen Glückserfüllung zuträglich sind, bzw. dass das Individuum lediglich durch die Angst vor Sanktionierung am Regelverstoß gehindert wird – da Walter nichts mehr zu verlieren hat, ist er nicht mehr bereit, sein Handeln an bürgerlichen Normen auszurichten. Doch die Serie erzählt mehr.

Ein wiederkehrendes Element der *Mise en scène* ist die Gasmasken, welche Walter und Jesse im Rahmen der Drogenherstellung benötigen. Dass die Kamera wiederholt die Perspektive des Maskenträgers einnimmt, bzw. den Blick durch die Maske kameraperspektivisch simuliert, kommt nicht von ungefähr: Genau wie Walter der

²² Vgl. „Break Bad“. In: *Urban Dictionary*, 27.09.2011 (=http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Break%20bad; Abruf am 15.03.2015).

Maske beim Crystal-„Kochen“ zum Schutz vor toxischen Gasen bedarf, so scheint er in seinem bürgerlichen Alltag eine Maske der Bodenständigkeit überzustreifen, um seine dunklen Seiten vor seiner Familie zu verbergen. Obwohl Walter im kriminellen Umfeld naheliegender Weise nicht seinen bürgerlichen Namen, sondern den Namen des Quantenphysikers Heisenberg als Pseudonym verwendet, entpuppt sich seine gesetzeswidrige Arbeit für ihn als überaus selbstwertrelevant, während der Eindruck wächst, in Walters privater Sphäre agiere nunmehr lediglich der maskierte Heisenberg. Als Walter von einem seiner illustren Geschäftspartner entführt wird, beginnt seine Frau damit, überall in der Stadt Vermisstenanzeigen ihres Ehemannes zu verteilen. Nach seiner Befreiung wird Walter mit einem ebensolchen Plakat konfrontiert, und der lange Blick auf sein Konterfei verdeutlicht, dass Walter nach seinem Einstieg in die Szene ebenfalls einen Teil seiner selbst vermisst – das normkonforme Alter Ego des Familienvaters ist abhanden gekommen, Walter transformiert im Serienverlauf zu einem klassischen ‚villain‘, dem eigentlichen Schurken der erzählten Geschichte.

Doch warum genau verlässt Walter die scheinbare bürgerliche Idylle? *BREAKING BAD* handelt zu großen Teilen von der Erosion eines traditionellen Familienmodells, welches die Hauptfigur um jeden Preis zu restituieren sucht. Ihre anfängliche Entscheidung, in das Drogengeschäft einzusteigen, speist sich aus dem Wunsch, die Rolle des Versorgers auch angesichts drohender Erwerbsunfähigkeit nicht aufzugeben. Dementsprechend erfüllen Walter die als Meth-Koch erwirtschafteten Gewinne mit Stolz, wie aus einem Gespräch mit seinem Anwalt ersichtlich wird, welcher mögliche fiktive Erklärungen für den plötzlichen Reichtum seines Mandanten sucht. Walter erwidert auf den Vorschlag, seinen plötzlichen Reichtum mit einer unerwarteten Erbschaft zu begründen, sichtlich erregt: „Nein. Glück aus heiterem Himmel oder irgendein fiktiver Verwandter der uns rettet, gehen gar nicht. Nein, ich habe dieses Geld selbst verdient!“.²³ Entsprechend zu der hier zur Schau getragenen Überheblichkeit der Hauptfigur lehnt Walter auch das Angebot eines befreundeten Paares ab, den finanziellen Aufwand für seine Chemotherapie zu übernehmen, obwohl die immensen Kosten nicht von seiner Krankenversicherung übernommen werden, und anfangs selbst auf illegalem Wege in dieser Höhe problematisch zu beschaffen sind.

Um dies in Gänze nachvollziehen zu können, gewährt die Serie wiederholt einen Blick in Walters Vergangenheit. Im Rahmen eines Rückblickes, welcher die 16 Jahre zurückliegende Besichtigung des späteren Familienwohnsitzes der Whites dokumentiert, zerstreut Walter die finanziellen Bedenken seiner Ehefrau: „Ach komm. Was soll die Vorsicht? Für uns kann es sowieso nur aufwärts gehen“.²⁴ Hier zeigt sich das eigentliche Selbstbild Walters, es offenbart sich das Ego eines amerikanischen ‚Self-Made-Man‘, welches aufgrund notwendiger Lebenskom-

²³ *BREAKING BAD* Staffel 2, Episode 12, 0:21 (= H:MM). Im Folgenden zitiert unter der Sigle BB.

²⁴ BB Staffel 3, Episode 13, 03:25.

promisse bereits vor Einsetzen der erzählten Handlung beständig gezwungen wurde, Erniedrigungen zu erdulden. So stand Walter anfänglich eine vielversprechende Karriere in der chemischen Industrie offen, doch die kostspielige Behandlung der Behinderung seines Sohnes zwang den Wissenschaftler als gesellschaftlich wenig anerkannter Highschool-Lehrer zu arbeiten, während seine kinderlosen Ex-Kollegen Millionen mit Hilfe von Walters Forschungen verdienten. Darüber hinaus geht Walters Ehefrau Skylar im Verlauf der zweiten Staffel eine Affäre mit ihrem Arbeitgeber Ted ein, der als erfolgreicher Verkäufer und Unternehmensvorsitzender ein weitaus höheres öffentliches Prestige als Walter besitzt.²⁵ Zusätzliche Demütigungen bestimmen Walters Dasein aufgrund der Krebsdiagnose und erreichen ihren Höhepunkt, als sein Sohn in Staffel zwei eine Homepage einrichtet,²⁶ auf der öffentlich um Spenden für die Therapie seines Vaters gebeten wird, welche Walter entrüstet als „Almosen“ klassifiziert. Bereits in der ersten Staffel hatte es aufgrund von Walters Krankheit eine familiäre Intervention gegeben, denn Walter lehnt anfangs eine Chemotherapie ab. Im Rahmen der Gesprächsrunde erläutert er seine diesbezüglichen Beweggründe:

Was ich möchte, also was ich möchte, was ich brauche, ist eine freie Auswahl. [...] Manchmal habe ich das Gefühl, als ob ich meine eigenen Entscheidungen nie selbst treffen dürfte, das meine ich. In meinem ganzen Leben hatte ich, ich glaube nie die Möglichkeit, mich wirklich frei zu entscheiden, in irgendeinem Punkt. Bei diesem letzten Punkt, dem Krebs, habe ich allenfalls die Möglichkeit, zu entscheiden wie ich damit umgehe.²⁷

Besagte freie Auswahl wird ihm von seiner Familie allerdings fortlaufend verwehrt und aus Rücksichtnahme stimmt Walter letztendlich sowohl der Therapie, als auch dem erwähnten Spendenaufruf zu. Da der Protagonist im Familienkreis folglich nicht als souveräner Entscheidungsträger anerkannt wird, findet im Verlauf der Serie eine Auslagerung der von ihm herbeigesehnten Rolle des souveränen Hausherrn statt: Als Heisenberg handelt er durchgehend selbstbestimmt, während die Beziehung zu Jesse sukzessiv familiäre Bindungen substituiert. Als der Protagonist in einer Bar auf ein gleichfalls desillusioniertes Familienoberhaupt trifft, welches ihm dennoch rät, man dürfe die Familie niemals aufgeben, stimmt Walter unversehens zu, macht sich

²⁵ Diese Tatsache macht auf einen vielsagenden interkulturellen Unterschied hinsichtlich des deutschen Anerkennungsdiskurses aufmerksam, da gesellschaftliches Ansehen in Deutschland nicht zwangsläufig nur mit ökonomischen Faktoren wie Einkommen, sondern nach wie vor maßgeblich auch mit ideellen Werten, wie dem erreichten Bildungsniveau verknüpft ist.

²⁶ Eine Seite, die im Rahmen des intermedialen Serienmarketings tatsächlich im Netz aufgerufen werden kann, vgl. <http://www.savewalterwhite.com/> (Abruf am 15.03.2015).

²⁷ BB Staffel 1, Episode 5, 0:34.

daraufhin ironischerweise jedoch auf den Weg zu Jesse, um diesen von weiterem Heroinkonsum abzuhalten.²⁸

Da Walters Aufstieg in der Drogenszene nun zu einem gesteigerten Selbstwertgefühl führt, verlässt er das Milieu auch nicht zu dem Zeitpunkt, als seine ursprüngliche Motivation erlischt. Bereits in der zweiten Staffel erfährt die Hauptfigur, dass sich ihr Krebs deutlich zurückgebildet habe. Darüber hinaus hat Walter zu diesem Zeitpunkt bereits genug Geld erwirtschaftet, um die lebenslange Absicherung seiner Familie zu gewährleisten. Das auch nach seiner Genesung von ihm noch vermittelte Bild des treusorgenden Familienvaters, welcher gewissermaßen aus altruistischen Motiven zur Waffe greift, entpuppt sich spätestens zu diesem Zeitpunkt als bloße Rechtfertigungsstrategie, in Wahrheit wird Walter bereits durch die Möglichkeit, bisher ungenutztes Personenpotenzial zu realisieren, ausreichend gratifiziert.

3.2 Kausale Weltordnung

Der Bereich uneingeschränkter individueller Entscheidungsmacht ist in *BREAKING BAD* allerdings auch genau jene Sphäre, welche laufend Sanktionen provoziert. Die radikalen Konsequenzen der Handlungen des Protagonisten entspringen dabei einem Modell von Welt, welches strengen kausalen Gesetzmäßigkeiten folgt. In Analogie zum wissenschaftlichen Hintergrund der Hauptfigur werden im Titeldesign der Serie die Akronyme der chemischen Elemente Brom (Br) und Barium (Ba), einschließlich der Ordnungszahlen dieser Elemente, visuell akzentuiert. Auch bei den Credits werden zu chemischen Elementen passende Buchstabenkombinationen hervorgehoben, beispielsweise bei Produzent „StewARt A. Lyons“ (AR = Argon). Dementsprechend gehorcht die Diegese einem unerbittlichen Ursache-Wirkungs-Prinzip, infolgedessen keine Tat ungesühnt bleibt.

Als besonders eindrucksvolles Beispiel dieses Zusammenhanges fungiert das Ende der zweiten Staffel. Als Walter Jesse mitten in der Nacht aufsucht, findet er diesen und seine Freundin im Heroinrausch vor und macht sich in der Folge der unterlassenen Hilfeleistung schuldig, da Jesses Partnerin plötzlich kollabiert und von Walter dem Erstickungstod preisgegeben wird.²⁹ In seiner Rolle als Ersatzvater beschließt er den Tod der jungen Frau, da er Jesse auf diesem Wege die Augen bezüglich der Auswirkungen exzessiven Drogenkonsums zu öffnen glaubt. Doch diese Entscheidung zeitigt unerwartete Konsequenzen: Da der Vater der Frau als Fluglotse arbeitet, und während einer Schicht in der Flugsicherungszentrale aufgrund seiner

²⁸ Vgl. BB Staffel 2, Episode 12.

²⁹ Ebd.

Trauer versehentlich den Zusammenstoß zweier Maschinen verursacht, verschuldet Walter indirekt den Tod von knapp 200 Menschen.

Dieses handlungsleitende kausale Prinzip findet darüber hinaus seine Entsprechung in der strukturellen Komposition der Staffel. Generell beginnt jede BREAKING BAD-Episode mit einem so genannten *Teaser*, das heißt mit einer in der Regel besonders ausgefeilt inszenierten Sequenz, welche noch vor dem eigentlichen Serienvorspann situiert ist und die Aufmerksamkeit des Zuschauers binden soll. Während die Ereignisse des *Teasers* normalerweise jedoch im Verlauf der jeweiligen Folge aufgegriffen werden, beginnen mehrere Episoden der zweiten Staffel mit scheinbar unzusammenhängenden Momentaufnahmen, welche im Folgenverlauf nicht weiter thematisiert werden. So beginnt die erste Folge der Staffel u.a. mit Schwarz-Weiß-Aufnahmen des Swimmingpools der Whites, in welchem ein verkohlter Teddybär treibt. Die Auflösung der skurrilen Bilderfolge findet sich erst am Ende der Staffel, denn in Wirklichkeit handelt es sich bei dem versengten Teddybären um eine Folge des die Staffel beschließenden Flugzeugabsturzes, welche stellvertretend für die realen Opfer des Unglückes steht.³⁰ Während der hier vorgenommene Bruch mit der Raum/Zeit-Struktur im Rahmen einer Einzelepisode vordergründig eine Lockerung kausaler Zusammenhänge zu markieren scheint, wird auf Staffellänge der ursächliche Zusammenhang des Absturzes mit den Handlungen der Hauptfigur umso stärker akzentuiert. Die Thematisierung des Unglücks weit vor dessen eigentlichem Auftreten verdeutlicht, dass Walters Entscheidungen in den einzelnen Folgen das eigentliche Bindeglied zwischen *Teaser* und Episode bilden – im Staffelfinale schließt sich die Kausalkette und offenbart ihre orbikuläre Struktur, da die Trümmerteile der Flugzeuge vor den Augen Walters, der diese Folge von Ereignissen ausgelöst hatte, in den Familiengarten herabregnen.³¹

3.3 Identitätskonflikte

Der szientistischen Weltordnung folgend, welche die Übertragbarkeit wissenschaftlicher Erkenntnisse auf eine Vielzahl von Lebensbereichen vorführt, greift die Produktion ebenfalls auf ein naturwissenschaftliches Phänomen zurück, um die Identitätskonflikte der Hauptfigur näher zu charakterisieren. Der Name Heisenberg, welcher als Pseudonym Walters während krimineller Aktivitäten fungiert, verweist auf den Physiker Werner Karl Heisenberg, welcher im Bereich der

³⁰ Vgl. BB Staffel 12, Episode 13.

³¹ Das Spiel mit der Kausalkette setzt sich auf Ebene der staffelbegleitenden Paratexte fort und dient hier auch der Einbeziehung der Zuschauer in die Rätselstruktur der Staffelkomposition. Liest man die Episodentitel derjenigen Episoden, welche die besagten unaufgelösten *Teaser* enthalten, hintereinander, so bilden diese den Satz: „Seven Thirty-Seven Down Over ABQ [=Albuquerque]“, womit der Flugzeugabsturz auch auf dieser Ebene antizipiert wird.

Quantenmechanik die nach ihm benannte Heisenbergsche Unschärferelation formulierte, die auf dem Prinzip basiert, dass zwei komplementäre Eigenschaften eines Teilchens – also zum Beispiel Ort und Geschwindigkeit – simultan nicht beliebig genau messbar sind. Im Verlauf von *BREAKING BAD* durchläuft der Protagonist nun seinerseits eine Metamorphose, in deren Verlauf die exakte Relation von bürgerlichem Walter und seinem kriminellen Alter Ego nicht mehr klar bestimmt werden kann. Die Zuschauer bleiben zwar stets über den aktuellen Aufenthaltsort der Hauptfigur informiert, von Episode zu Episode wird es jedoch schwerer zu prognostizieren, welcher Personenanteil Walters die folgende Szene dominiert; die Fragen *Wo?* und *Wer?* können hier nicht simultan beantwortet werden.³²

Trotz aller Ambivalenzen lässt sich jedoch eine globale Entwicklung konstatieren. Anfangs streift sich Walter im Drogenmilieu noch Sonnenbrille und Hut über und legt als Highschool-Lehrer einen recht konservativen Kleidungsstil an den Tag, womit die Serie eine Differenz der Heisenberg-Personenanteile zu Walters bürgerlichem Umfeld suggeriert. Die Hauptfigur durchläuft im Handlungsfortgang jedoch eine erstaunliche visuelle Wandlung, in deren Verlauf das äußere Erscheinungsbild des Familienvaters seiner Aufmachung als Heisenberg schrittweise angeglichen wird. Bereits in der ersten Staffel entledigt sich Walter seines Haupthaars, welches bei seinen vorherigen kriminellen Aktivitäten aufgrund des dabei getragenen Hutes ohnehin schon visuell absent gewesen ist, während die Dozentenbekleidung der Hauptfigur sukzessiv einen dunkleren und edleren Ton annimmt. In der dritten Staffel ist die häusliche Bekleidung Walters schließlich nicht mehr von seiner Montur als Heisenberg zu unterscheiden. Der damit angedeutete charakterliche Umschwung des Protagonisten kann darüber hinaus anhand von gegensätzlichen Strategien in der Vermarktung einzelner Staffeln nachvollzogen werden.³³

Eine Sequenz aus der vierten Staffel hebt diesbezüglich hervor, was für ein Selbstbild Walter im Verlauf seiner ‚Karriere‘ als Crystal-Produzent entwickelt hat. Auf die Frage seiner Frau, ob er sich aufgrund seines kriminellen Umfeldes nicht in Gefahr befände, entrüstet sich der Protagonist:

Weißt du was passieren würde, wenn ich beschließen würde, plötzlich nicht mehr zur Arbeit zu gehen? Ein Unternehmen, das groß genug wäre, um an der NASDAQ gehandelt zu werden, würde kaputtgehen. [...] Du

³² Allerdings beinhaltet das Ende der vierten Staffel eine vielsagende Abweichung von diesem Prinzip: Da Walter seine Charaktertransformation zu diesem Zeitpunkt endgültig abgeschlossen hat, entfernt sich die filmische Vermittlungsinstanz von seiner Figur und nähert sich der Perspektive der übrigen Protagonisten an, welche mitsamt dem Zuschauer uniformiert über das volle Ausmaß der Intrigen des nun antagonistischen Walters bleiben.

³³ Während das humoristische Werbebanner zur ersten Staffel Walter (in Anlehnung an eine entsprechende Sequenz in Episode 1) inmitten der sonnendurchfluteten Wüste mit heruntergelassener Hose zeigt, präsentieren die düsteren Ankündigungsbilder zur letzten Staffel einen von Geld- und Methbergen umringten Protagonisten, welcher breitbeinig sitzend, offensiv in die Kamera blickt.

hast ganz klar keinen Schimmer, mit wem du es zu tun hast, deshalb will ich es dir verraten. Ich bin nicht in Gefahr, Skylar. Ich bin die Gefahr. Einer öffnet die Haustür und wird erschossen und du meinst das wäre ich? Nein. Ich bin derjenige, der bei ihm klopft.³⁴

Offensichtlich ist Heisenberg nun auch in der bürgerlichen Sphäre Walters präsent, während der umgekehrte Fall, also eine Rückkehr des Protagonisten zu seinem vorherigen Alltag, ausgeschlossen scheint. So versucht Walter nach dem erwähnten Flugzeugunglück am Ende von Staffel zwei noch aus dem Drogengeschäft auszusteigen. Doch selbst auf einer Spritztour in die menschenleere Steppe gibt es vor seinen kriminellen Kontakten kein Entkommen: Während Walter an einer Ampel zum Stehen kommt, schließt plötzlich ein Kurier des Drogensyndikates zu ihm auf und wirft dem verduztten Walter ein beträchtliches Geldbündel in den Wagen.³⁵ In dieser Szene wird symbolisch vorgeführt, dass es innerhalb der dargestellten Welt nur eine Lösungsmöglichkeit für Walters Problem der Unvereinbarkeit seiner dualen Existenz zu geben scheint – was vorher Walter war, muss Heisenberg werden. Nachdem die rote Doppelampel zu Beginn der Szene die Durchfahrt verweigert, während aus dem Autoradio die Liedzeilen: „Now my life has just begun, the two of us are one“ ertönen, zeigt die der Geldübergabe folgende Einblendung einer einzelnen, jetzt grünen Ampel, dass die Fortsetzung des Weges eine Synthese der Charakteranteile Walters voraussetzt. Dass dabei Heisenberg die Oberhand gewinnen muss, und nicht Walter aus dem inneren Kampf als Sieger hervorgehen kann, wird sowohl anhand eines simultan zu hörenden Rundfunkbeitrags, die Folgen des Flugzeugabsturzes betreffend, als auch mittels der überraschenden Geldübergabe veranschaulicht, denn diese demonstrieren gerade die Unentrinnbarkeit der Lebenssituation der Hauptfigur.

Die Charakterwandlung des Protagonisten läuft folglich auf ein klares Ziel zu, welches die Serie am Ende von Staffel vier erreicht. In der letzten Folge gelangt Walters moralischer Verfall an einen Höhepunkt. Während bislang die Regel, Kinder zu schützen, als ein letzter ethischer Orientierungsanker fungierte, Walter und Jesse in der dritten Staffel sogar ihr Leben riskierten, um diesbezügliche Aktionen zu sanktionieren, vergiftet Walter hier insgeheim einen unbeteiligten Jungen, um die Trauer des Ersatzvaters Jesse für seine Zwecke zu nutzen. Der moralische Rückschritt der Hauptfigur wird dabei durch die wechselnde Personenkonstellation des Formats hervorgehoben. Während die ersten beiden Staffeln explizite Antagonisten einführten, welche bezüglich mehrerer Merkmale in diametraler Opposition zur Hauptfigur standen, besteht der erzählerische Clou der Staffeln 3 und 4 in der Etablierung eines Gegenspielers, welcher sich letztlich nur vermeintlich vom Protagonisten unterscheidet. Der äußerlich biedere Fastfoodkettenleiter Gus Fring

³⁴ BB Staffel 4, Episode 6, 0:08.

³⁵ Vgl. BB Staffel 3, Episode 4, 0:42.

führt ein Walter-ähnliches Doppelleben, in dem er nach Ladenschluss als führender Meth-Lieferant New Mexicos arbeitet. Bei seinen kriminellen Aktivitäten handelt er jedoch überaus gnadenlos und unter Mithilfe von Kindern, weshalb Walter vorerst einen gewissen Abstand zu diesem einnimmt. Doch als sich eine Fehde zwischen den beiden Mittelschichtsvertretern anbahnt, überschreitet die Hauptfigur durch die Verletzung des Kindeswohls auch die letzte moralische Grenze, so dass der vakante semantische Raum des Bösen nach Gus Tod von Walter selbst ausgefüllt wird – dementsprechend kennt die fünfte und abschließende Staffel keinen neuen Gegenspieler, da der Protagonist seine ethische Transformation zu diesem Zeitpunkt endgültig abgeschlossen hat. Durch die Parallelführung von Protagonist und Antagonist, die beide eine Art bürgerliche Verbrechensvariante pflegen, wird diese gleichzeitig als negativer Extremraum markiert, dessen herausgehobener Status sich direkt aus den hier vorgeführten Merkmalen von Bürgerlichkeit herleitet.

3.4 Krisenraum Bürgerlichkeit

Die bürgerliche Sphäre unterliegt in *BREAKING BAD* der ständigen Gefahr einer Vereinnahmung durch systeminkompatible Elemente. Während Walters Ehefrau Skylar im Verlauf der bereits erwähnten familiären Intervention wechselseitige Verantwortung und Offenheit als die zentralen Charakteristika familiären Zusammenlebens definiert, fordert Walter im Handlungsverlauf soziale Unabhängigkeit für sich ein und lässt sich von ökonomischen sowie hierarchischen Überlegungen leiten. Jene Wertedifferenz speist sich dabei zu großen Teilen aus äußerlichen Faktoren, welche das ungleiche Verständnis des Ehepaares bezüglich Walters Rolle innerhalb der Familienstruktur zu Tage fördern.

Der Familienvater Walter ist zu Beginn der Serie gezwungen, sich zusätzlich zu seinem Job als Highschool-Lehrer nebenberuflich in einer Autowaschanlage zu verdingen, um Frau und Kinder finanziell über Wasser zu halten, wobei der Protagonist aus dieser systemisch notwendigen Übererfüllung der Ernährerrolle eine streng hierarchisierte Familienformation ableitet. Erst diese im Serienverlauf sukzessiv vollzogene Expansion von Walters Machtbereich auf die private Sphäre führt zu einer vollständigen Angleichung von Selbst- und Fremdbild der Figur. Davor greift er zwecks Selbstwertsteigerung auf Familiensubstitute innerhalb seines kriminellen Doppellebens zurück.

Die am Ende ungleiche familiäre Beziehung besitzt folglich einen sozial-ökonomischen Hintergrund insofern, als dass die prekären Erwerbsumstände zu Walters Wunsch nach einem hierarchischen Geschlechterrollenmodell führen, seine selbstdefinierte Rolle als Familienoberhaupt sich also über eine verinnerlichte Verknüpfung zwischen ökonomischen Gegebenheiten und intrafamiliärem Machtdiskurs herleitet. Die Auflösung der Kernfamilie scheint deshalb genauso mit sich

gegenseitig ausschließenden Selbstdefinitionen und speziell der Differenz zwischen öffentlichem Mann- und privatem Familienstatus in Beziehung zu stehen, wie mit dem verbrecherischen Tun der Hauptfigur. Tatsächlich sind es auch in Hinblick auf die übrige Figurenkonstellation weniger Fragen der Moral, als vielmehr solche der Unvereinbarkeit öffentlicher und privater Rollenbilder, an denen sich die zentralen Charaktere abarbeiten. Der Sohn der Whites leidet an einer körperlichen Behinderung, welche ihn an den familiären Bereich fesselt, weshalb Walter Juniors größter Wunsch ein Sportwagen ist, um mit seiner Hilfe den erfahrenen Männlichkeitsverlust zu kompensieren. Dagegen tritt Walters metaphorischer Sohn Jesse nach Außen zwar als souveräner Selbstversorger auf, besitzt zu Serienbeginn jedoch noch die innere Reife eines Pubertierenden, was sich insbesondere an seiner von Videospiele und Haschpfeifen dominierten Wohnungsreinrichtung zeigt. Walters Schwager Hank dagegen ist nach einem Feuergefecht zeitweilig an einen Rollstuhl gefesselt, und leidet nach mehreren lebensgefährlichen Situationen unter einer posttraumatischen Belastungsstörung, weswegen er diese Umstände durch ein überzogen-chauvinistisches und nur scheinbar selbstsicheres Auftreten in der Öffentlichkeit wettmacht. Skylar wiederum ist als Hausfrau und Mutter unterfordert und versucht sich nach anfänglicher Entrüstung in das Drogengeschäft ihres Mannes einzubringen. Der ursprüngliche Plan, eine Wäscherei zwecks Geldwäsche des ansonsten kaum zu begründenden, neu erworbenen familiären Reichtums zu betreiben, führt auch bei ihr zügig zu einer Steigerung des Selbstwertgefühls, da sich Selbst- und Fremdbild erst in der Rolle der knallharten Geschäftsfrau vereinen. Hier wird deutlich, dass der Erhalt der Familie im Grunde auch bei Skylar nur eine vorgeschobene Rolle spielt, ihr zentraler Motivationsfaktor scheint ebenfalls bei bislang nicht-verwirklichtem Personenpotenzial und damit der Möglichkeit zum authentischen Selbstaussdruck zu liegen.

Walters Wahrnehmung ist also systemisch bedingt: Eine Gesellschaft, welche das Konstrukt Mann-Sein primär unter Rückgriff auf zweckrationale Gesichtspunkte definiert, da sie ein entsprechendes Verhalten in der Öffentlichkeit fördert oder besser: fordert, und damit im deutlichem Widerspruch zur erreichten Dekonstruktion traditioneller Rollenbilder im privatem Bereich steht, ist dem Modell von Welt zu Folge von vornherein zum Scheitern verurteilt. Dies spiegelt sich unter anderem im Zusammenbruch der einstmalig intakten emotionalen Bindungen der Whites – am Ende existiert die Ehe lediglich noch auf dem Papier, da Walters neu errungene Dominanz nicht mit dem von Skylar vertretenen Familienmodell in Einklang zu bringen ist.

Als zentrales Charakteristikum der bürgerlichen Sphäre wird in *BREAKING BAD* folglich eine Diskrepanz zwischen Öffentlichem und Privatem ausgemacht. Insofern bildet das kriminelle Doppelleben des Protagonisten nur die Extremvariante der vorgeführten Weltordnung, welche sich am Ende durch eine Überkompensation der vormaligen sozialen Zwänge auszeichnet und mit negativen Merkmalen belegt wird, soweit sie ausschließlich der rational-darwinistischen Logik des öffentlichen

Bereiches folgt. Doch *BREAKING BAD* erschöpft sich keineswegs in einer Dekonstruktion des vorgeführten Systems – ein Gegenmodell wird etabliert, welches sukzessiv die bislang gültige Weltordnung substituiert.

3.5 Poetische Gerechtigkeit

Spannung entsteht in *BREAKING BAD* durch die Kontrastierung kontinuierlicher krimineller Grenzüberschreitungen mit dem bürgerlichen Alltag. Walter White ist in der fünften Staffel trotz (oder gerade aufgrund) seiner bürgerlichen Sozialisation in der Lage, frei von Skrupeln Morde zu begehen. Die von ihm in Auftrag gegebene, brutale Hinrichtung von zehn potenziellen Polizeiinformanten bildet dabei nur die Spitze des Eisberges –³⁶ denn die Zuschauer werden spätestens zu diesem Zeitpunkt vollends ihrer ethischen Sicherheit beraubt, da sie ihre Sympathien bislang einem Massenmörder geliehen haben. Durch diesen radikalen Bruch wird jedoch auch eine erneuerte Rezeptionshaltung stimuliert, die es erforderlich macht, sich selbst ein moralisches Urteil zu bilden.³⁷ Doch auf welchen Kategorien könnte eine derart evozierte, erneuerte Systemethik basieren?

Die achte Episode der fünften Staffel trägt den Titel „Gliding Over All“, womit auf den Titel eines gleichnamigen Gedichts des amerikanischen Lyrikers Walt Whitman verwiesen wird. Whitman wurde zu diesem Zeitpunkt bereits häufiger in *BREAKING BAD* referenzialisiert, und das nicht nur aufgrund der übereinstimmenden Alliteration im Namen des Serienprotagonisten. Der Text der lyrischen Vorlage lautet: „GLIDING o'er all, through all / Through Nature, Time, and Space / As a ship on the waters advancing / The voyage of the soul--not life alone / Death, many deaths I'll sing“.³⁸ Einerseits verbildlichen diese Zeilen freilich Walters Gott-Komplex, der sich nach eigener Auffassung über allen irdischen Belangen bewegt, andererseits zeugt die Gedichtanspielung von einem kategorischen Fatalismus, wenn sie Walters Seelenreise mit der gleichmäßigen Bewegung eines Schiffes auf See vergleicht – unbeeinflusst von Natur, Zeit und Raum. Die damit angedeutete Schicksalhaftigkeit der in *BREAKING BAD* geschilderten Ereignisse, bzw. die in Anbetracht der Episodenhandlung präsupponierte höhere Moral und Redlichkeit, skizzieren das erwähnte Gegenmodell zur strengen Rationalität des bislang gültigen Modells von Welt. Schließlich ist der Name Walt Whitman in dieser Folge exklusiv mit einer buch-

³⁶ Vgl. BB Staffel 5, Episode 6.

³⁷ Vgl. zu einem ähnlichen Schema in den Kriminalromanen Ingrid Nolls: Cesare Giacobazzi, „Mit Kind, Hund, warmen Decken und Leiche“. Die Normalität des Mordes in Ingrid Nolls Kriminalromanen.“ In: Sandro M. Moraldo (Hg.), *Mord als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Heidelberg 2005, S. 46-47.

³⁸ Walt Whitman, „GLIDING O'ER ALL“. In: *The Walt Whitman Archive* (=http://www.whitmanarchive.org/published/LG/1891/poems/141; Abruf am 15.03.2015).

stäblichen Form poetischer Gerechtigkeit verbunden, insofern eine im Hause der Whites angesiedelte Gedichtanthologie des Autors, die von einem ermordeten Drogenproduzenten signiert wurde, Hank schlussendlich auf die Spur seines kriminellen Schwagers führt – „Poetry 1, Science 0“,³⁹ wie es eine Kritikerin der Serie treffend formuliert. Auf die hiermit angedeutete Systemzustandstransformation rekurriert auch Skylar, wenn sie in der englischen Originalversion der fünften Staffel einen erneuten Rechtfertigungsversuch Walters abwürgt: „I don't need to hear any of your bullshit rationals“.⁴⁰

Es ist nur konsequent, dass ein Format, welches unzählige Normverstöße schildert, sich letztendlich auf der Suche nach einer erneuerten Gesellschaftsordnung befindet. Diese kann innerhalb der Serie jedoch stets nur partiell konstituiert werden. In der konventionellen Kriminalerzählung wäre eine endgültige Sanktionierung von Normverstößen gleichbedeutend mit einer Konsolidierung der dargestellten Verhältnisse, da die Sanktion eben nicht den Protagonisten beträfe, sondern vielmehr von diesem ausginge. Da sich hier nun aber die Hauptfigur der Serie im Fokus aller Sanktionierungserwartungen befindet, wäre deren Tod oder Verhaftung gleichbedeutend mit dem Ende der Serie, und dieses damit ein Garant für den Zusammenbruch eines Systems, welches einem *Bad Guy* eine derart zentrale Rolle zuteilwerden lässt.

Der letztlich transzendente Charakter der obig antizipierten Weltordnung läuft deshalb dem seriellen Erzählmodell zuwider, welches auf dem permanenten Aufschub des endgültigen Kollapses aller dargestellten Verhältnisse gründet – eine definitive Sanktionierung des Protagonisten wird zwar stets im Bereich des Möglichen gehalten, währenddessen jedoch kontinuierlich in eine ungewisse Zukunft projiziert. Das Gesetz der Serie bewirkt selbst innerhalb fortlaufender Handlungsbögen ein zwar je nach Serienkonzept heterogen skaliertes, jedoch stets diagnostizierbares ‚Rücksetzen‘ zu Beginn jeder Episode. Ein prägnantes Beispiel hierfür beinhaltet der Beginn der fünften Episode von Staffel vier: Nachdem der *Cliffhanger* der vorhergehenden Folge damit endete, dass Jesse von einem Killer Gustavo Frings in die Wüste verschleppt wurde, thematisiert der nachfolgende Episodeneinstieg die Reaktion Walters auf diese Hiobsbotschaft. Der dramatische *Teaser*, in dem sich Walter mit geladener Waffe auf eine halbrecherischen Autofahrt zu Gustavo Fring befindet, verheißt an dieser Stelle eine Auflösung des zentralen Konfliktes zwischen den beiden Antagonisten. Simultan deutet sich ein Abschluss des Lebensweges Walters an, der hier rationale Zwänge außer Acht lässt, um seinen metaphorischen Sohn vor einer feindlichen Übermacht zu beschützen und telefonisch noch letzte, versöhnliche Worte auf dem Anrufbeantworter seiner realen Familie hinterlässt. Doch nach dem Serienvorspann endet dieser Handlungs-

³⁹ Maureen Ryan, „‘Breaking Bad’ Finale: Poetic Justice.“ In: *Huffpost TV*, 02.11.2012 (=http://www.huffingtonpost.com/maureen-ryan/breaking-bad-finale_b_1851214.html; Abruf am 15.03.2015).

⁴⁰ BB Staffel 5, Episode 4, 0:36.

strang unvermittelt, da sich herausstellt, dass Jesse nicht entführt wurde, sondern vielmehr als neuer Angestellter in das Fring-Imperium eingeführt werden soll. Somit wird hier zu Beginn eine Art Re-Harmonisierung unter umgekehrten Vorzeichen in Aussicht gestellt, das heißt zwar kein konventionelles Happy End mit darauffolgender Rückkehr zum Status Quo, aber immerhin ein wie auch immer gearteter Endzustand, welcher einen fundamentalen Neubeginn und eine endgültige Ablösung der bisherigen Systemethik innerhalb der Diegese ermöglichen würde – dieses Versprechen wird jedoch abermals (und zur Erleichterung der Zuschauer) nicht eingelöst. Erst das tatsächliche Serienende ermöglicht dann die endgültige Sanktionierung der im Drogenmilieu tätigen Hauptfiguren in ihrer vollen Konsequenz: Walter stirbt, Jesse verschuldet indirekt den Tod seiner Freundin und Skylar transformiert in Folge ihrer vorübergehenden Komplizenschaft zur verbitterten Alkoholikerin.⁴¹

4. Krisendiskurs

BREAKING BAD leistet keine globale Bestandsaufnahme des amerikanischen Gesellschaftssystems. Beispielsweise wird Walters Krebstherapie nicht von seiner Krankenkasse übernommen, da Skylar auf die Einbeziehung eines Spezialisten insistiert. Jedoch wird daraus keine generelle Kritik am amerikanischen Gesundheitssystem abgeleitet. Wie es eine Formatkritik anschaulich formuliert, ist das aus dieser Situation entspringende Geschehen vielmehr eine Folge der rigiden Weltanschauung des Protagonisten: „something rooted deeply in a sort of masculine, individualist conservatism“.⁴²

Gleichzeitig findet sich in BREAKING BAD jedoch eine differenzierte Analyse des bürgerlichen Lebensumfeldes, welches sich hier in einem Zustand wechselseitiger Abhängigkeit zur öffentlichen Sphäre befindet. In den öffentlich-beruflichen Familiensubstituten dominiert eine hierarchische Komponente, da die handlungs-tragenden Figuren an einer Kompensation häuslicher Rollenkonflikte laborieren. Skyler dominiert Walter, in der Folge dominiert Walter Jesse usw., weswegen all jene Beziehungen mit der Zeit kollabieren: Auch Jesse bedroht Walter gegen Ende der Serie mehrmals mit einer geladenen Waffe, als er dessen manipulative Absichten erkennt. Dieser Zusammenhang führt letztendlich zu einer unreflektierten Übernahme öffentlicher Handlungsmaximen in den privaten Bereich – Schritt für Schritt wird Walter als Gott-Vater mit eigenem Recht innerhalb der privaten Familienhierarchie restituiert. Walters anfänglicher Gesundheitszustand fungiert dem-

⁴¹ Vgl. Staffel 5, Episoden 15 u. 16.

⁴² Michael Corcoran, „Impossible Choices? The Conservatism of ‘Breaking Bad’“. In: *truth-out.org*, 30.08.2012 (=http://truth-out.org/opinion/item/11137-impossible-choices-the-conservatism-of-breaking-bad; Abruf am 15.03.2015).

entsprechend als Ausdruck eines bevorstehenden Kollapses auf der Mikroebene (familiärer Zusammenbruch); sein Krebs kann als körperliches Symptom einer mentalen Krise gelesen werden. Die private (Lebens-)Krise ihrerseits verweist auf die entsprechende Symptomatik der Makroebene (öffentlich vs. private Rollenkonflikte) und wirkt katalysierend auf diese zurück.

Im Gegensatz dazu basiert die in Folge der Krise dargestellte Ereignisfolge ausschließlich auf den Mikro-Entscheidungen des Walter White, nicht auf den Unwägbarkeiten des Makrosystems. Die im Rahmen der Serie vorgeführte Konsequenzlogik legt den Schluss nahe, jede Person im System sei unter Einbezug aller relevanten Gesichtspunkte theoretisch zu jedem Zeitpunkt in der Lage, bewusste Entscheidungen zu treffen, welche dann in der Folge entsprechend belohnt oder sanktioniert werden. So fungiert der geschilderte Flugzeugabsturz als erwartbare Antwort auf die Walter'sche Hybris, wobei nur eine imaginierte Umkehrung der Perspektive, sprich der sinnlose und in seiner Kausalität nur dem Protagonisten erklärbare Tod von 200 Menschen von jener systemischen Kontingenz zeugen kann, welche die Serie ansonsten geschickt ausblendet. Grawe veranschlagt als Alleinstellungsmerkmal des ‚Quality-TVs‘, dass hier ein abstraktes und universelles Thema anhand einer komplexen Figurenkonstellation in verschiedenen Variationen durchgespielt werde.⁴³ Transferiert man diesen Gedanken auf BREAKING BAD, so gelangt man in dieser Hinsicht schnell zu einer Aussage vom Director of Photography, Michael Slovis, welches dem ersten deutschen Band zur Serie vorangestellt ist: „There is absolutely nothing arbitrary or by chance in this show. Absolutely nothing“.⁴⁴

Folgerichtig gewinnt eine Art Theodizee gedanke (das Böse löscht sich letztendlich selbst aus; Tugend wird belohnt; Laster, wie das Ausleben egoistischer Triebe, werden bestraft) im Verlauf der Handlung an Bedeutung. Die letztendliche Ablösung des szientistischen Weltdeutungsmusters durch ein metaphysisches Gegenmodell impliziert ja gerade ein gemeinsames Fundament der beiden Ordnungen, welches deren gegenseitige Substitution ermöglicht und in diesem Fall auf der generellen Verantwortlichkeit des Individuums basiert. Da BREAKING BAD die Apologien aller Figuren als vorgeschoben pointiert, akzentuiert es die Entscheidungsmacht der beteiligten Charaktere.

Damit lassen sich einige Parallelen zum Krisendiskurs im finanzgeschwächten Globalsystem des Produktionszeitraumes bestimmen:

1.) Vergleichbar mit den Anfängen der Finanzkrise im Jahr 2007, welche mit einem spekulativ aufgeblähten Immobilienmarkt in den USA und dem Platzen dieser Immobilienblase in Zusammenhang standen, ist der Ursprung der Lebenskrise auch in BREAKING BAD eng mit den ökonomischen und sozialen Lebensumständen der

⁴³ Vgl. Tina Grawe, *Neue Erzählstrategien in US-amerikanischen Fernsehserien. Von der Prime-Time-Soap zum Quality TV*. München 2010.

⁴⁴ Christine Lang/Christoph Dreher, *Breaking Down Breaking Bad. Dramaturgie und Ästhetik einer Fernsehserie*. München 2013, S. 7.

amerikanischen Mittelschicht verknüpft. Die Lebensgeschichte des Walter White kann insofern repräsentativ für die Dialektik des amerikanischen Traumes stehen, welche dem Individuum zwar ein Höchstmaß an persönlicher Freiheit zubilligt, dieses jedoch gleichzeitig unter immensen Leistungsdruck setzt und bezüglich divergenter Handlungsmaximen in öffentlichen und privaten Bereichen zu beträchtlichen Rollenkonflikten führt.

2.) Die vorgeführte Selbstwirksamkeit der BREAKING BAD-Charaktere lässt sich gleichfalls unschwer mit dem die Wirtschafts- und Finanzkrise begleitenden Verantwortlichkeitsdiskurs in Beziehung setzen, welcher sich an der potenziellen Schuld einzelner öffentlicher Entscheidungsträger abarbeitete, anstatt das Ineinandergreifen einer Vielzahl von Faktoren und sich gegenseitig verstärkender Ereignisse zu diagnostizieren.

3.) Der Moraldiskurs in BREAKING BAD, welcher die Ablösung einer vorrangig rational operierenden Weltordnung durch eine erneuerte und nicht näher spezifizierte Ethik propagiert, die bei absoluter Ergebniskonstanz (Belohnung/Sanktionierung) den Übergang vom rationalen Sein (kausale Weltordnung) zum moralisch legitimierten Sollen (metaphysische Weltordnung) markiert, verweist auf den im Zuge der Finanz- und Wirtschaftskrise weltweit diagnostizierbaren, sowohl gesellschaftlich als auch wissenschaftlich-interdisziplinär verortbaren Diskurs einer idealisierten, ‚neuen‘ Finanz- und Systemethik.

Insofern das Format der Serie dabei jedoch größtenteils figurenbezogen argumentiert, hält dieses nur scheinbar die Waage zwischen System- und Personendiskurs. Der permanente Aufschiebung einer Sanktionierung der Hauptfiguren hält einen endgültigen Beweis von Systemstabilität stets im Bereich des Möglichen. Indem das Format den Fokus der Erzählung mit dem Ende von Staffel vier weg von Walter, hin zu den positiven Nebenfiguren verschiebt, wird ein konventioneller Sanktionierungsmechanismus vorbereitet: Walter kann als letztendlicher Antagonist ohne Konsequenzen für das System ausgeschaltet werden, da dessen schlussendliche Bestrafung dann als Beleg für Systemstabilität gelten kann. Dass die Handlung bezüglich des Protagonisten mit einer versöhnlichen Note endet, insofern er sich für das Überleben Jesses opfert und sicherstellt, dass das Vermögen nach seinem Tod seiner Familie zu Gute kommt, unterstreicht noch einmal, dass es bis zum Ende möglich ist, die ‚richtigen‘ Entscheidungen zu treffen.

In dieser Hinsicht wird deutlich, dass der Personendiskurs der Serie einen Stellvertreterdiskurs bildet, in welchem Systemdiskrepanzen sukzessiv ausgeblendet werden. Eine eindeutige Systemkritik bleibt damit tendenziell der Kinoerzählung vorbehalten.⁴⁵ Im Rahmen des kinematografischen Erzählparadigmas des Quality-TVs dagegen wird ein Erzählrahmen angerissen, der in Anbetracht des seriellen Formats eine bedeutungsdifferenzierende Transformationen durchläuft: In BREAKING

⁴⁵ Vgl. etwa das thematisch benachbarte Ende von DER PATE III (Francis Ford Coppola, USA 1990).

BAD korrelieren Makrozusammenhänge lediglich mit den Ursachen der Krise, der eigentliche Serienverlauf schildert selbstmächtige Individuen in genereller Verantwortlichkeit, um einen positiven Ereignisverlauf stets im Bereich des Möglichen zu halten.⁴⁶ Und genau darin scheint auch ein gewichtiger Grund für die Popularität der Serie begründet zu liegen, in der die persönlichen Krisen des Subjekts mit unbeeinflussbaren Systemzwängen korrelieren, hinsichtlich eines Auswegs aus der Krise jedoch die uneingeschränkte Entscheidungsgewalt des Individuums proklamiert wird.

Fernsehserien

24 (Fox, 2001–2010).
 30 ROCK (NBC, 2006–13).
 AKTE X (Fox, 1993–02).
 BATTLESTAR GALACTICA (Sci-Fi, 2004–09).
 BREAKING BAD (AMC, 2008–2013).
 BUFFY THE VAMPIRE SLAYER (The WB, 1997–03).
 CSI: DEN TÄTERN AUF DER SPUR (CBS, seit 2000).
 DALLAS (CBS, 1978–91).
 DEADWOOD (HBO, 2004–2006).
 DESPERATE HOUSEWIVES (ABC, 2004–12).
 DEXTER (Showtime, 2006–2013).
 FRIENDS (NBC, 1994–04).
 GZSZ (RTL, seit 1992).
 HOW I MET YOUR MOTHER (CBS, 2005–2014).
 LOST (ABC, 2004–2010).
 MAGNUM (CBS, 1980–88).
 MALCOLM MITTENDRIN (Fox, 2000–06).
 OZ (HBO, 1997–2003).
 SEINFELD (NBC, 1989–98).
 SIX FEET UNDER (HBO, 2001–2005).
 STAR TREK (NBC, 1966–69).

⁴⁶ Generell scheinen Fernsehserien mit moralisch ambivalenten Protagonisten aufgrund des langfristigen emotionalen Involvements der Zuschauer und teilweise auch aus ökonomischen Erwägungen heraus (mögliches Kinosequel, *Spin Off* etc.) auf konsequenzvermindernde Erzählmuster zurückzugreifen. Vgl. hierzu auch das Ende der Serie DEXTER, das sich Sanktionierungserwartungen gegenüber dem sympathischen Serienkiller-Protagonisten konsequent entzieht und damit massive Fanproteste provozierte. Vgl. Robin Schweiger, „Wie ein Messer ins Herz: DEXTER ist vorbei und es war furchtbar.“ In: *GIGA Film*, 23.09.2013 (=http://www.giga.de/filme/dexter/specials/wie-ein-messer-ins-herz-dexter-ist-vorbei-und-es-war-furchtbar/; Abruf am 15.03.2015).

THE SOPRANOS (HBO, 1999–07).

THE WIRE (HBO, 2002–08).

TWIN PEAKS (ABC, 1990–91).

Literatur

Eichner, Susanne/Mikos, Lothar/Winter, Rainer (Hgg.). *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden 2013.

----- „Blockbuster Television“. In: Susanne Eichner/Lothar Mikos/Rainer Winter (Hgg.). *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden 2013, 45-65.

Eschke, Gunther/Bohne, Rudolf. *Bleiben Sie dran! Dramaturgie von TV-Serien*. Konstanz 2010.

Giacobazzi, Cesare. „Mit Kind, Hund, warmen Decken und Leiche‘. Die Normalität des Mordes in Ingrid Nolls Kriminalromanen.“ In: Sandro M. Moraldo (Hg.). *Mord als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Heidelberg 2005, 41-49.

Grawe, Tina. *Neue Erzählstrategien in US-amerikanischen Fernsehserien. Von der Prime-Time-Soap zum Quality TV*. München 2010.

Hollendonner, Barbara. „Die Evidenz des Materials in CSI: Crime Scene Investigation“. In: Susanne Eichner/Lothar Mikos/Rainer Winter (Hgg.). *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden 2013, 187-205.

Kirchmann, Kay. „Einmal über das Fernsehen hinaus und wieder zurück. Neuere Tendenzen in US-amerikanischen TV-Serien“. In: Arno Meteling/Isabell Otto/Gabriele Schabacher (Hgg.). *„Previously on ...“: Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. München 2010, 61-72.

Krützen, Michaela. *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt a. M. 2004.

Lang, Christine/Dreher, Christoph. *Breaking Down Breaking Bad. Dramaturgie und Ästhetik einer Fernsehserie*. München 2013.

Nusser, Peter. *Der Kriminalroman*. Stuttgart, Weimar ⁴2009.

Schabacher, Gabriele. „Serienzeit. Zu Ökonomie und Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer US-amerikanischer TV-Serien“. In: Arno Meteling/Isabell Otto/Gabriele Schabacher (Hgg.). *„Previously on ...“: Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. München 2010, 19-39.

Seiler, Sascha. „Abschied vom Monster der Woche. Ein Vorwort von Sascha Seiler“. In: Sascha Seiler (Hg.). *Was bisher geschah. Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen*. Köln 2008, 6-9.

Thompson, Kristin. *Storytelling in Film and Television*. Cambridge, London 2003.

- Vogt, Jochen (Hg.). *Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte*. München 1998.
- Weissmann, Elke. „Schauspielerische Qualität und narrative Innovation in *CSI: Den Tätern auf der Spur*. In: Susanne Eichner/Lothar Mikos/Rainer Winter (Hgg.). *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden 2013, 121-135.

Internetquellen

- „Break Bad“. In: *Urban Dictionary*, 27.09.2011 (=http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Break%20bad; Abruf am 15.03.2015).
- „Breaking Bad“. In: *IMDb.com* (=http://www.imdb.com/title/tt0903747/; Abruf am 15.03.2015).
- „Breaking Bad: Season 5“. In: *Metacritic.com* (=http://www.metacritic.com/tv/breaking-bad/season-5; Abruf am 15.03.2015).
- Corcoran, Michael. „Impossible Choices? The Conservatism of ‘Breaking Bad’“. In: *truth-out.org*, 30.08.2012 (=http://truth-out.org/opinion/item/11137-impossible-choices-the-conservatism-of-breaking-bad; Abruf am 15.03.2015).
- Niggemeier, Stefan. „Die Droge des Walter White“. In: *FAZ*, 09.10.2010 (=http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/fernsehen/fernsehkritik-breaking-bad-die-droge-des-walter-white-11051944.html; Abruf am 15.03.2015).
- Raynaud, Manuel. „Interview mit Vince Gilligan“. In: *Arte.tv*, 14.10.2011 (=http://www.arte.tv/de/interview-mit-vince-gilligan-autor-und-produzent-von-breaking-bad/3384340,CmC=3914500.html; Abruf am 15.03.2015).
- Ryan, Maureen. „‘Breaking Bad’ Finale: Poetic Justice.“ In: *Huffpost TV*, 02.11.2012 (=http://www.huffingtonpost.com/maureen-ryan/breaking-bad-finale_b_1851214.html; Abruf am 15.03.2015).
- http://www.savewalterwhite.com/ (Abruf am 15.03.2015).
- Schweiger, Robin. „Wie ein Messer ins Herz: Dexter ist vorbei und es war furchtbar.“ In: *GIGA Film*, 23.09.2013 (=http://www.giga.de/filme/dexter/specials/wie-ein-messer-ins-herz-dexter-ist-vorbei-und-es-war-furchtbar/; Abruf am 15.03.2015).
- Whitman, Walt. „GLIDING O'ER ALL“. In: *The Walt Whitman Archive* (=http://www.whitmanarchive.org/published/LG/1891/poems/141; Abruf am 15.03.2015).

Schriftenreihe Print

Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik – Verlag Schüren

Mit den "Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik" ist dem *Virtuellen Zentrum für kultursemiotische Forschung* eine eigene Publikationsreihe im Marburger Verlag Schüren angegliedert. Dort besteht die Möglichkeit, Lehrbücher, Dissertationen, Habilitationen oder Sammelbände zu kulturwissenschaftlichen Themen zu veröffentlichen.

Bisher erschienen:



Bd. 1: Dennis Gräf,

Tatort: Ein populäres Medium als kultureller Speicher (2010)

Bd. 2: Verena Schmöller / Marion Kühn (Hgg.),

Durch das Labyrinth von LOST:

Die US-Serie aus kultur- und medienwissenschaftlicher Perspektive (2011)

Bd. 3: Dennis Gräf/Stephanie Grossmann/Peter Klimczak/Hans Krah/Marietheres Wagner,

Filmsemiotik:

Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate (2011)

Bd. 4: Martin Nies (Hg.),

Deutsche Selbstbilder in den Medien (Bd. 1):

Film 1945 bis zur Gegenwart (2012)

Bd. 5: Martin Nies,

Venedig als Zeichen:

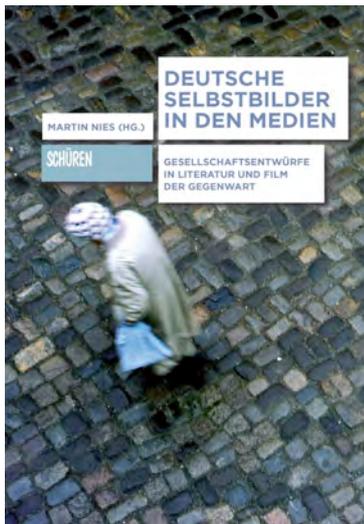
Literarische und mediale Bilder der "unwahrscheinlichsten der Städte" 1787-2013 (2014)

Bd. 7: Stephanie Lehmann,

Die Dramaturgie der Globalisierung:

Tendenzen im deutschsprachigen Theater der Gegenwart (2014)

Im Erscheinen:



Bd. 6: Martin Nies (Hg.),

Deutsche Selbstbilder in den Medien (Bd. 2): Gesellschaftsentwürfe in Literatur und Film der Gegenwart (Juni 2015)

In Planung:

Bd. 8: Matthias C. Häselmann, *Semiotik der Bildanimation*

Wenn Sie Interesse daran haben, in unserer Schriftenreihe zu publizieren, wenden Sie sich an:
info@kultursemiotik.com

Impressum

Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik Online | Open Access Journal

ist mit der Print-Ausgabe für Monographien und Herausgeberschriften im Marburger Verlag Schüren eine Publikation des *Virtuellen Zentrums für kulturemiotische Forschung* (VZKF) und wird herausgegeben von Martin Nies.

Verantwortlich für den Inhalt der Beiträge und die Einhaltung der Rechte Dritter sind die Autorinnen und Autoren. Die entsprechenden Lizenzbedingungen können auf der Webseite <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/de/legalcode> im Detail eingesehen werden (letzter Zugriff 24.04.2015).

© 2015 | **VZKF**
www.kultursemiotik.com
Alle Rechte vorbehalten

Herausgeber / Redaktion
PD Dr. Martin Nies
c/o Universität Passau
94030 Passau
Germany

Email: redaktion@kultursemiotik.com



Mit freundlicher Unterstützung der Universitätsbibliothek Passau
Bereitstellung unter Verwendung der Software Open Journal Systems
Technical Support: Marius Sarmann

