media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Sophia Wege

Tod und Technik in SIX FEET UNDER

2015

https://doi.org/10.25969/mediarep/12507

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Wege, Sophia: Tod und Technik in SIX FEET UNDER. In: Andreas Hirsch-Weber, Stefan Scherer (Hg.): *Technikreflexionen in Fernsehserien.* Karlsruhe: KIT Scientific Publishing 2015, S. 61–85. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/12507.

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 3.0 License. For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Tod und Technik in *Six Feet Under*

Sophia Wege

Soziale und anthropologische Dimensionen von Technik

Will man über Technik in Fernsehserien sprechen, wäre zunächst zu fragen, welcher Technikbegriff zugrunde gelegt werden soll. Der Philosoph Friedrich Rapp beschreibt Technik als ein „Eingeschaltetes zwischen Mensch und Welt", das dazu dient, „die Welt nach den eigenen Bedürfnissen zu gestalten" (Rapp 1994, 22). Technik in ihren beiden zentralen Bedeutungsvarianten – begriffen entweder als Realsystem (Gerät, Maschine) oder als Verfahren bzw. technisches Handeln (vgl. ebd. 20f.) – lässt sich also kaum isoliert, aus sich selbst heraus, bestimmen, da sie Teil der Lebenswelt ist und damit immer im Verhältnis zu ihr steht. Wenn wir von Technik sprechen, dann meinen wir beispielsweise Technik im Kontext von Arbeit oder Technik als ethisches Problem.[1] Technische Artefakte haben „immer auch ästhetische, symbolische, kognitive und institutionelle Implikate" (Ropohl 1991, 208). Aus der Vielzahl definitorischer Facetten greife ich zwei heraus, die auch für die Untersuchung medialer Diskurse über Technik interessant und relevant sind: die soziale Seite von Technik sowie ihre biologisch-körperliche Bedingtheit.

Technik ist ein Faktor im sozialen System: Wenn ein Autofahrer und ein Fahrradfahrer im Straßenverkehr aneinander geraten, spielt das Technische im engeren Sinne, also die Funktionsweise von Motor oder Bremse, eine eher untergeordnete Rolle. Weniger das Auto als das Autofahren, also die Techniknutzung mit ihren

1 Ropohl (1991, 205) sieht Technik als Teilmenge künstlicher Artefakte, die Kultur ausmachen; technische Artefakte oder Sachsysteme ordnet er neben symbolischen, institutionellen, ästhetischen und kognitiven Artefaktsystemen ein.

Folgen und Implikationen ist von Bedeutung.[2] Dieses technische Handeln ist immer soziales Handeln, so der Technik-Anthropologe Hans Sachsse (vgl. 1978, 16). Demzufolge kann Technik kaum ohne Beachtung der Kontexte interpretiert werden; relevant ist daher die Art und Weise, wie „das alltägliche Leben durch die Vermittlung technischer Erfindungen transformiert wird" (Sachsse 1986, 9f.; zitiert nach Nordmann 2008, 18). Dies gilt insbesondere für den Technikgebrauch in Fernsehserien, der ja immer Element einer komplexen Erzählung ist. Diese Sichtweise leitet auch meine Untersuchung: Wie konzipiert die amerikanische Familienserie *Six Feet Under* (2001-2005)[3] die sozialen, psychischen und ästhetischen Funktionen ausgewählter Techniken (Automobile, Einbalsamierung, Fernsehen) im Kontext der Alltagswelt der Figuren? Nicht wenige Serien würde man mit einer solchen Fragestellung überfordern, im Fall von *Six Feet Under* ist sie jedoch angemessen, da sich diese TV-Produktion als zeitdiagnostisches Reflektionsmedium der amerikanischen Kultur inszeniert. Wie zu zeigen sein wird, setzt diese Serie darüber hinaus die erzählte Technik als Vehikel für die Gestaltung nicht-technischer bzw. metaphorischer Bedeutungsebenen ein.

Neben der sozialen sei zudem an die biologisch-körperliche Dimension von Technik erinnert.[4] Anthropologische Ansätze verweisen darauf, dass der Mensch nicht nur ein *animal rationale* ist, sondern dass auch gerade die körperliche Verfasstheit des Menschen für das Verständnis der Funktionen von Technik unabdingbar ist (vgl. Rapp 1994, 99). Aus dieser Sicht ist Technik ein Teil der Natur des Menschen, etwas, das aus der ko-evolutionären Rückkopplung zwischen Körper- und Gehirnentwicklung und Kulturgeschichte hervorgegangen ist (vgl. Gourhan-Leroi 1980).[5] Ein vielfach diskutier-

2 Das Kollisionsbeispiel als Beleg für die Bedeutung von Techniknutzung stammt von Winner (1986, 9f.); zitiert nach Nordmann (2008, 18).

3 Die Serie umfasst 63 Folgen in fünf Staffeln; sie wurde von 2001-2005 von HBO produziert und auf dem Sendeplatz der überaus erfolgreichen Serie *The Sopranos* (1999-2007) ausgestrahlt.

4 Frank Kelleter (2012, 18) verweist auf psychologische oder neurophysiologische Erklärungsweisen von Serialität.

5 Der anthropologische Ansatz ist heute aktueller denn je, da er durch die Hirnforschung unterstützt wird, die *res cogitans* und *res extensa* nicht mehr von-

tes anthropologisches Erklärungsmodell besagt, dass Technik Organersatz oder Organprojektion ist, weil sie die natürlichen Organmängel des Menschen ausgleicht.[6] Sigmund Freud formuliert diese These in seiner Abhandlung *Das Unbehagen an der Kultur* folgendermaßen:

> Mit all seinen Werkzeugen vervollkommnet der Mensch seine Organe – die motorischen wie die sensorischen – oder räumt die Schranken für ihre Leistung weg. (Freud 2010, 56f.)

Auch das Fernsehen kann in diesem Sinne als Prothese begriffen werden. Wie das Rad die Muskelarbeit der Beine bzw. die körperliche Bewegungsfähigkeit verstärkt, fungiert das Fernsehen gewissermaßen als ‚Gehirnverstärker', indem es den Zuschauern imaginative Leistungen des Fremden ermöglicht, also ihr Vorstellungsvermögen mit externen technischen Hilfsmitteln anregt.

Die biologisch-anthropologische Perspektive ist für medienwissenschaftliche Technikdiskurse von Interesse, wenn man die kulturübergreifende Faszination technischer Artefakte, beispielsweise realer und fiktiver Automobile, erklären will. Dies gilt auch für die psychophysischen Effekte, die sowohl reale Technik als auch ihre mediale Darstellung beim Fernsehrezipienten hervorruft. Im Sinne der evolutions- und kognitionstheoretisch orientierten Literaturwissenschaft kann man erzählte Technik als Auslöser für ererbte biologische/kognitive Programme der Medienkonsumenten verstehen: Bestimmte Inhalte (z.B. Technik) und Formen (z.B. ein serielles Format) bedienen offenbar kognitive Präferenzen und Dispositionen von Medienrezipienten. Arnold Gehlen vertritt die These, dass Technik ein physiologisches „Bedürfnis nach Umweltstabilität" befriedigt (Gehlen 1957, 15). Zur Erhaltung dieser Stabilität tragen u.a. technische Automatismen bei. Ihrem periodischen Wiederholungscharakter spricht Gehlen eine Organentlastungsfunktion zu (ebd.,

einander trennt. Wenn das Geistige materiell ist, lassen sich materielle und immaterielle Aspekte der Technik (letztere definiert als geistige Antizipation/Bewusstseinsakt), die die Natur transzendieren (vgl. Ropohl 1991, 55), kaum mehr auseinander dividieren.

6 Die These wurde von Ernst Kapp (*Grundlinien einer Philosophie der Technik*, 1877), Ortega y Gasset, Gehlen, Freud und anderen diskutiert.

18). Technische Automatismen kommen darüber hinaus dem Zeitbewusstsein entgegen, weil sie Berechenbarkeit und Erwartbarkeit herstellen (ebd.). Eine kognitive Voraussetzung dafür, dass Regelhaftigkeit, d.h. auch Serienroutine, überhaupt als solche wahrgenommen wird, ist das Zeitbewusstsein, dessen Entstehung mit der Evolution von Technik in Zusammenhang steht (vgl. Sachsse 1978, 68ff.): Die Wahrnehmung des zyklischen Jahreszeitenwechsels gilt als Voraussetzung für die Herausbildung vortechnischer Agrarkulturen in der Jungsteinzeit, denn sie ermöglichte die Planung und Ausführung agrikultureller Routinen von der Aussaat bis zur Ernte.[7] Die dem Zeitbewusstsein der neuen Kulturform zugrunde liegende Fähigkeit des Erkennens von Wiederholungen entstand durch die Reorganisation der kortikalen Assoziationsbereiche des Gehirns (Leroi-Gourhan 1980, 139ff.). Die Evolution technischer Kulturen fußt also auch auf zerebralen Anpassungsprozessen.[8]

Six Feet Under – Merkmale einer Qualitätsserie

Six Feet Under erzählt die Geschichte der Bestatterfamilie Fisher: Nachdem das Familienoberhaupt Nathanael Fisher bei einem Autounfall ums Leben gekommen ist, kehrt der älteste Sohn Nate, die Hauptfigur, nach Los Angeles zurück, um seine Mutter, die frustrierte Hausfrau Ruth, seine künstlerisch veranlagte und spätpubertierende Schwester Claire sowie seinen von sexuellen Identitätskonflikten geplagten Bruder David zu unterstützen. Entgegen seinem ursprünglichen Lebensplan, der eine antibürgerliche Existenz ohne Ehe- und Familienpflichten vorsah, übernimmt Nate das Familiengeschäft an der Seite seines Bruders und lässt sich auf eine Reihe

7 Das Bewusstwerden der Zeitlichkeit geht mit dem Wissen um die eigene Vergänglichkeit einher, die die Agrarkulturen mit elaborierten Beerdigungsritualen zu beherrschen suchten (vgl. Sachsse 1978, 79f).

8 „In Wirklichkeit ist die Fähigkeit zur Reflexion auf der Ebene der Techniken mit der neurovegetativen Organisation der kortikalen Assoziationsbereiche verbunden; und auf der Ebene der ‚willkürlichen' intellektuellen Operationen führt die wachsende Entwicklung der Frontal- und Präfrontalareale offenbar zu einer immer weiter entfalteten Fähigkeit der Symbolisierung." (Leroi-Gourhan 1980, 140)

problematischer Liebesbeziehungen ein. Alle Versuche, Tod, Leid, Trauer und selbst gewählter Fremdbestimmung durch die Geschäftsübernahme zu entkommen, scheitern. Bei Nate wird eine Fehlbildung der Blutgefäße im Gehirn diagnostiziert (zerebrale arteriovenöse Malformation), an der er am Ende der letzten Staffel (05/09) stirbt.

Der Technikdiskurs von *Six Feet Under* lässt sich v.a. vor dem Hintergrund der allgemeinen Qualitäten der Serie beurteilen. Nach *The Sopranos* (1999-2007) ist *Six Feet Under* die zweite von HBO produzierte Quality-TV-Serie.[9] Sie weist einschlägige Merkmale dieser neuen ‚Qualitäts'-Orientierung auf (vgl. Blanchet 2011, 44ff., in Auswahl): Zielgruppe ist ein gebildetes, urbanes und junges Publikum mit liberaler Weltanschauung. Wie beim Autorenfilm werden künstlerische Freiräume gegen Fernsehkonventionen durchgesetzt. Verantwortlich hierfür ist bei *Six Feet Under* Allan Ball, Autor, Produzent und Regisseur vieler Folgen, der 2001 für das Drehbuch von *American Beauty* einen Oscar erhielt. Was eine Qualitätsserie in erster Linie auszeichnet, sind Drehbücher, die dem Publikum einen ambitionierten Plot, großen Referenzreichtum und komplexe originelle Charaktere zumuten. Erzähltechnisch ist *Six Feet Under* weniger experimentierfreudig als etwa *Breaking Bad* (2008-2013), dabei linear durchkomponiert, mit einem zentralen übergreifenden Spannungsbogen.[10] Die Spannung speist sich primär aus der psychisch-moralischen Entwicklung und den Lebensproblematiken der Figuren, die sowohl individuelle als auch typisierte Charaktermerkmale aufwei-

9 Nach einigen Startschwierigkeiten (zunächst niedrige Einschaltquoten*; The Sopranos*-Liebhaber waren enttäuscht) erhielt auch das *Narrow-casting*-Produkt *Six Feet Under* hymnische Kritiken und wurde mit Emmys und Golden Globes ausgezeichnet. In den USA schalteten durchschnittlich 4,3 Mio. Zuschauer pro Episode ein. Zum Vergleich: *CSI* (2000-) hatte durchschnittlich 21,0 Mio. Zuschauer (Blanchet 2011, 55).

10 Die fünf Staffeln weisen eine aristotelisch anmutende fünfteilige Plotstruktur auf, zumindest was den Hauptstrang, Nates Lebensgeschichte, betrifft. Auszumachen sind Exposition (Tod des Vaters, Ankunftsszene Nate, Reorganisation der Familie), Steigerung (Nates Krankheit und OP), Klimax/Kippmoment (Nates Genesung und Versuch, ein normales Leben zu führen), Fall (Bruch der Beziehungen), retardierendes Moment (Versöhnungen) und Katastrophe (Nates Tod).

sen. Während *The Sopranos* die Mafia-Saga neu erzählt, setzt *Six Feet Under* im Bereich Familiendrama neue Maßstäbe. Diesbezüglich lässt sich eine Parallelentwicklung zum literarischen Familienepos ausmachen, das in den USA mit Jonathan Franzens ebenfalls 2001 erschienenem Erfolgsroman *The Corrections* eine Renaissance erlebte. Dieser realistisch erzählte tragikomische Roman weist verschiedene Gemeinsamkeiten mit *Six Feet Under* auf. Erzählt wird die Geschichte einer durchschnittlichen weißen Mittelschichtfamilie – eines älteren Ehepaares und ihrer drei erwachsenen Kinder. Roman wie Serie verhandeln existentielle Themen wie den Zerfall der Familie, Krankheit, Alter und Tod, das Scheitern von Identitätsentwürfen, Generationenkonflikte, Geschlechterrollen, die Auflösung klassischer Rollen- und Beziehungsmuster usw. Ebenso wie Franzens Roman zeichnet auch *Six Feet Under* ein Bild vom postmodernen Lebensgefühl um die Jahrtausendwende mit kulturkritischem Impetus.

Knut Hickethier (1991, 31) erkennt im „Schein von Realitätsnähe und Realitätswiedergabe" ein zentrales Merkmal von Fernsehserien. Dies trifft auch auf *Six Feet Under* zu, denn die Serie versteht sich als Spiegel eines Teils der amerikanischen Gesellschaft, als durchaus repräsentatives Bild der Lebensweise der weißen Mittelschicht. Dieser Anspruch schließt, wenn auch nur am Rande, eine präzise Darstellung ihrer Gewohnheiten der Techniknutzung, Technikwertungen ein. Im Nukleus der dysfunktionalen Familie Fisher spiegelt sich insbesondere die Lebens- und Denkweise der Generation der 30- bis 40-Jährigen; dazu kommen multikulturelle, multiethnische Lebenswelten, die durch die diversifizierte Klientel des Bestattungsunternehmens vertreten werden. Dies ist der soziale Kontext, in dem der Technikdiskurs von *Six Feet Under* steht.

Die Rolle von Alltagstechnik

Die Durchsicht der fünf Staffeln ergab folgende ‚Auftritte' von Realtechniken: Viele Geräte wie z.B. Computer, Rasenmäher und Plattenspieler, die nur einmal vorkommen, bleiben unberücksichtigt und werden nicht funktionalisiert. Auffällig häufig kommen Handys, Küchengeräte sowie Fernseher und Autos zum Einsatz, wobei die beiden Letztgenannten nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ

von Bedeutung für die Handlung sind. Die Apparatur, die der Einbalsamierung der Leichen dient, ist zwar nur sehr selten im Bild, allerdings ist die technische Handlung des Einbalsamierens ein konstitutives Motiv der Handlung. Hauptauswahlkriterium ist die plotstützende Funktion der dargestellten Technik. Meine Untersuchung konzentriert sich deshalb auf Automobile, Einbalsamierungs- und Fernsehtechnik.

Transit und Tod

> Ich glaube, daß das Auto heute das genaue Äquivalent der großen gotischen Kathedralen ist. Ich meine damit: ein große Schöpfung der Epoche, die mit Leidenschaft von unbekannten Künstlern erdacht wurde und die in ihrem Bild, wenn nicht überhaupt im Gebrauch, von einem ganzen Volk benutzt wird, das sich in ihr ein magisches Objekt zurüstet und aneignet. (Barthes 1964, 76).

In Fernsehserien geht es weniger um Automobiltechnik an sich, sondern um das Autofahren als alltägliche Handlung einer Figur im Kontext einer Gesamterzählung. In vielen Fällen werden Autos zudem als Lifestyle-Accessoires eingesetzt, um dem Zuschauer Persönlichkeitsmerkmale und sozialen Status ihrer Besitzer anzuzeigen, Charakterisierungsstereotypen aufzurufen und bestimmte Emotionen zu evozieren. Beispielsweise fährt der WDR-*Tatort*-Kommissar Faber einen Saab 900, Baujahr 1986, eine Konsumentscheidung, die seine depressiv-selbstzerstörerische Gemütsverfassung unterstreicht. Bei nicht wenigen *Tatort*-Kommissaren äußert sich die Midlife-Crisis in ihrer Fahrzeugwahl (vgl. hierzu genauer Parr 2014).

In der amerikanischen Kultur- und Medienlandschaft kommt dem Automobil historisch eine ganz besondere Bedeutung zu. Das Auto gab dem Traum von Freiheit und Abenteuer, von Macht, Rausch und ewiger Jugend eine visuelle Gestalt. Hollywoods fiktionale Technikerzählungen bilden den Hype, den das Land um Automobiltechnik macht, nicht nur ab, sondern wirken aktiv an der Entstehung des Mythos Auto mit. In amerikanischen Fernsehserien werden Autos deshalb immer wieder bestimmte Heldenrollen zugewiesen, man denke beispielsweise an K.I.T.T. aus *Knight Rider*

(1982-1986). Ein jüngeres Beispiel für eine reflektierte Thematisierung der Rolle des Autos in der amerikanischen Kultur ist die *Jaguar*-Folge in *Mad Men* (2007-2015, 05/05), in der die profitorientierten Ästhetisierungspraktiken und Werbenarrative der Automobilindustrie zugleich affirmiert und kritisch hinterfragt werden.

In *Six Feet Under* geht es allerdings nicht um die Automobiltechnik an sich. Neben dem bereits erwähnten Verfahren, sie als Element zur Figurencharakterisierung einzusetzen, findet sich eine zweite, für das Serienformat untypische Konzeption: *Six Feet Under* konstruiert das Automobil als Metapher, die übertragene Bedeutungsdimensionen erschließt. Anhand einiger Beispiele soll zunächst die Charakterisierungsfunktion erläutert werden.

Episode zwei der ersten Staffel ist repräsentativ für die Handhabung des Automobilmotivs in dieser Serie: Die Hinterbliebenen eines reichen Unternehmers wissen nicht, für welchen Sarg sie sich entscheiden sollen. Als Orientierungshilfe dient schließlich die Automarke. Da der Verstorbene einen teuren BMW fuhr, fällt die Wahl auf den Luxussarg Titan 4. Das Auto wird für eine effektive Figurencharakterisierung genutzt: Die Automarke vermittelt einen Eindruck von Lebensstil und Charakter der Figur, indem sie Vorurteile der Serienkonsumenten bezüglich ihres sozialen Status' aufruft. Diese Denkmuster werden von *Six Feet Under* zugleich als Stereotypen entlarvt: Der Geschäftsmann entpuppt sich als Finanzhochstapler. Die exklusive Technik wird als Requisite einer Scheinidentität ausgewiesen – eine Pointe, die mit den Technikerzählungen der Autoindustrie bricht, die auf den Narzissmus ihrer männlichen Kundschaft setzt.

Auch die Autos der Fishers sind in erster Linie Ausdruck ihres Selbstbildes. Claire fährt den ausrangierten Leichenwagen ihres Vaters, einen Cadillac Baujahr 1971, mit Totenkopf als Kühlerfigur, der ihr Außenseitertum und ihre ironisch-morbide Weltsicht ausstellt. Der Wagen dient ihr als Rückzugsort vor Familienproblemen und als Liebesnest, Thanatos und Eros vereinend, und kodiert zugleich ihre Verachtung für die den Tod verleugnende Konsumideologie der Gesellschaft.

Die Qualität von *Six Feet Under* zeigt sich darin, dass das Automobilmotiv über die Charakterisierungsfunktion hinausgehende me-

taphorische Bedeutungsebenen erschließt – ein Verfahren, das in Mainstream-Serien nie und in Qualitätsserien nur selten anzutreffen ist. Dies wird im Folgenden an einigen Beispielen erläutert.

Vom Tod ihres Bruders erschüttert, fährt Claire den Cadillac am Ende der letzten Staffel zu Schrott. In der letzten Szene der Serie wird sie in einem brandneuen Toyota Prius auf einem endlosen Highway fahrend gezeigt (Abb. 1):

Abb. 1: 05/12, 01:02:20

Dieses klassische cineastische Schlussbild, in dem sich der Held durch eine weite Landschaft auf einen Horizont zubewegt, ist das markanteste Beispiel für die ästhetisch-metaphorische Ebene von *Six Feet Under*: Die Zerstörung des alten Gefährts markiert den Abschied vom alten Leben; die Fahrt mit neuem Wagen steht für den Aufbruch in die Zukunft. Die Metapher – Autofahren ist Aufbruch in die Zukunft – beruht auf der basalen kognitiven Metapher *life is a journey*, die von den Metapherntheoretikern Mark Johnson und George Lakoff (1980) beschrieben wurde.[11] Solche Metaphern be-

11 *Life is a journey* tritt in vielen Variationen auf, man denke beispielsweise an den Ritt in den Sonnenuntergang im Western. Die Metapher bildet aber auch das Fundament von umgangssprachlichen Ausdrücken wie beispielsweise ‚der Patient hat noch einen weiten Weg vor sich'. Medienkonsumenten verfügen

stehen aus einer mental repräsentierten konkreten Domäne – hier der technisch realisierten Mobilität (*journey*) –, die unsere Vorstellung von einer abstrakten Domäne, in diesem Fall *life* und *Zeit*, organisiert. Durch die metaphorische Projektion wird der abstrakten Domäne (*Zukunft*) Anschaulichkeit verliehen, die sich in diesem konkreten Fall aus dem Bild des fahrenden Autos speist.

Die Serie endet aber nicht nur, sondern beginnt auch mit einer schicksalhaften Autofahrt. In der ersten Episode der ersten Staffel kommt Nathanael Fisher Senior am Weihnachtstag ums Leben, als sein Wagen von einem Linienbus gerammt wird. Sein Sohn Nate befindet sich zu diesem Zeitpunkt auf dem Weg nach Hause. Aus dem als Kurzbesuch geplanten Aufenthalt werden fünf Jahre, in denen alle Versuche, den beruflichen und familiären Verpflichtungen zu entfliehen, scheitern. Charakteristisch ist seine Identifikation mit einem Mann, dessen Leiche viele Jahre nach seinem plötzlichen Verschwinden in seinem Auto in einer abgelegenen Schlucht gefunden wird (03/05). Der *horror vacui* der bürgerlichen Existenz macht Nate zum postmodern Getriebenen, hier in seiner spezifischen amerikanischen Variante, der motorisierten Suche nach etwas Besserem, die ihn aber in den Tod führt.

Während seiner ersten Gehirnoperation träumt Nate, wie er durch eine menschenleere Wüste joggt, als ein Linienbus neben ihm hält und sich die Türen öffnen (siehe Abb. 2). In diesem Traum steht die Frage, ob er in den Bus einsteigen soll, für eine Entscheidung über Leben und Tod.

über ein breites, teils unbewusstes Metaphernwissen, das von Artefakten abgeschöpft werden kann.

Abb. 2: 02/13, 00:57:02

Eine ähnliche Rolle spielt ein weißer Transporter, mit dem das Bestattungsinstitut die Verstorbenen überführt. Als Nate in der letzten Staffel an den Folgen seiner zweiten Gehirnoperation stirbt, träumt er von einem Ausflug ans Meer in eben diesem Van (05/09, 00:44:16). *Six Feet Under* erzählt so den Prozess des Übergangs zwischen Leben und Tod als Transit in eine andere Welt. Das Auto dient dabei als Bildspender zur Veranschaulichung der abstrakten Domäne des Sterbens. Bus und Transporter sind moderne Transformationen der antiken Barke, mit der Charon die Toten in die Unterwelt befördert. Immer schon wurden Mythen, die universale Sinnfragen formulieren, mit jeweils kulturgeschichtlich aktueller Technik ausgestattet. Auf diese Weise finden Artefakte Eingang in unsere Vorstellungswelt und verleihen abstrakten Themen (Bindungslosigkeit, Freiheitsstreben, Tod) eine konkrete und damit ‚verfilmbare' Gestalt.

Wie die ausgewählten Beispiele verdeutlichen, übersetzt *Six Feet Under* die Lebens- und Identitätsprobleme der Figuren in bildschirmtaugliche Mobilitätsmetaphern. Diese kehren an entscheidenden Ereignisknoten des dramatischen Gerüsts in allen fünf Staffeln leitmotivisch wieder. Die Ambivalenz des Automobils besteht darin, dass es eine Erfahrung entgrenzter Mobilität ermöglicht, einen Weg in die Freiheit, der jedoch in letzter Konsequenz in den Tod führt. Eben dieses Spannungsverhältnis kennzeichnet Nate, der sich nicht

zwischen Suchen und Verweilen entscheiden kann, weil er zwischen Freiheit und Bindung schwankt. *Six Feet Under* schreibt den kulturoptimistischen Technikmythos fort, in dem das Auto als heilbringendes Symbol des amerikanischen Traums als Modus der Selbstverwirklichung Bestand hat. Es wird aber auch eine Gegendeutung präsentiert, die dem Glauben an ewigen technischen Fortschritt die Vergänglichkeit entgegenhält. Weil der Tod uns in seiner Unbegreiflichkeit als etwas Abstraktes erscheint, wird er in Bilder gekleidet. Auf dieser zweiten Ebene spenden Mobilitätsmetaphern konkrete Vorstellungen, die dem Unbestimmten eine Gestalt verleihen.

Die Gründe der Faszination für reale und fiktionale Automobiltechnik in Serien sind vielfältig: Einerseits ist sie kulturhistorisch geprägt und tradiert, was insbesondere im Hinblick auf die USA einleuchtet, deren Geschichte eine der Eroberung eines weiten Landes mit technischen Mitteln ist. Andererseits legen die überzeitlich kulturübergreifende Attraktivität von Automobiltechnik und ihr enormes Emotionalisierungspotential ein anthropologisches Erklärungsmodell nahe. Sie lassen sich, Leroi-Gourhan zufolge, möglicherweise auf eine psychophysische Disposition zurückführen: Das kulturelle Artefakt Auto in seinen kulturhistorisch spezifischen Varianten scheint das biologische Grundbedürfnis nach Mobilität zu befriedigen, wobei man Mobilität als „das entscheidende Merkmal der Evolution zum Menschen betrachten" kann (Leroi-Gourhan 1980, 43). Laut Leroi-Gourhan bildet Lokomotion einen Höhepunkt in der körperlichen und geistigen Evolution des Menschen, die erst der aufrechte Gang ermöglichte. Dieser verbesserte nicht nur die Bewegungsfreiheit, sondern brachte damit auch die Evolution von Kognition und Sprache entscheidend voran. Der Mensch hatte nun die Hände frei für die Erfindung und Nutzung einfacher Werkzeuge, was wiederum Voraussetzung für die Weiterentwicklung höherer kognitiver Kapazitäten und damit komplexerer technischer Erfindungen war. Im anthropologischen Sinne ist das Auto allerdings ein Organersatz mit ambivalenten Folgen. Einerseits ist es evolutionär nützlich, denn es erleichtert den Warentransport (und damit im weitesten Sinn das Überleben), indem es den Körper entlastet. Paradoxerweise macht es den aufrechten Gang aber überflüssig – im Auto bewegen wir uns sitzend durch die Welt.

Technik der Einbalsamierung

Im Hinblick auf die serielle Darstellung des Todes geht *Six Feet Under*, bezogen auf das Setting, neue Wege.[12] Wie Kriminalkommissare sind auch Bestatter insofern besonders serientauglich, als der Tod fremder Menschen für sie ein sich wiederholendes Ereignis ist. Die Wahl dieses auf den ersten Blick eigentlich wenig unterhaltsamen Milieus erscheint zunächst als konzeptionelles Wagnis, funktioniert jedoch, weil es serientypischen Klischees in der Darstellung des Todes zuwider läuft.[13] Zu Beginn jeder Folge kommt ein Mensch auf teils gewöhnliche (z.B. Herzinfarkt 05/07), teils ungewöhnliche Weise (z.B. autoerotischer Unfall 02/07) zu Tode. Die Angehörigen beauftragen dann Fisher & Sons mit der Konservierung der Leiche (*embalming*), der Ausrichtung der Trauerfeier usw. Diese Handlungsstränge sind am Ende jeder Folge abgeschlossen und konstituieren eine konventionelle *series*. Dieser Abgeschlossenheit steht die eigene Trauerarbeit der Familie Fisher gegenüber, die über die gesamte Serie andauert (der verstorbene Vater ist in der Imagination der Hauptfiguren bis zum Ende der Serie präsent). Für den Einzelnen ist der Tod eines nahestehenden Menschen kein sich wiederholendes Ereignis, sondern eine singuläre, mitunter lebensprägende Erfahrung. Diese Auseinandersetzung mit dem Tod *einer* einzigen Person (und eben keinem anonymen Todesfall) macht *Six Feet Under* zu einem *serial* (Fortsetzungsserie). Gerade die herausgestellte Singularität des Todes steht zudem in Kontrast zum Wiederholungsprinzip des Seriellen und zum mechanischen Umgang mit Tod und Trauer in Broadcasting-Serien.

Auch das Thema Tod und Technik wird von *Six Feet Under* nicht schematisch bearbeitet. Als Vergleich bietet sich *CSI* an: Das Massenprodukt setzt auf ästhetische Effekte forensischer, patholo-

12 Vgl. zum Thema auch Akass/McCabe 2005, Klein 2006, Weber 2007, Eder 2011 u.a.

13 Anders als in den meisten Serien sind die Toten in *Six Feet Under* meist weder Opfer noch Täter noch Objekt forensischer Untersuchungen, sondern in erster Linie Durchschnittsmenschen. Auch die Darstellung der Hinterbliebenen vermeidet falsche, moralisierende Schemata – gezeigt werden Trauer und Liebe für den Verstorbenen ebenso wie Gleichgültigkeit und Hass.

gischer und/oder gerichtsmedizinischer (Labor-)Technik, deren kühles Design und reine Funktionalität im Rahmen einer Mordermittlung den Fernsehzuschauern ein Gefühl von Rationalität und Erkenntnissicherheit vermittelt. Durch spezialisierte Ermittler wird diese Technik zum fehlerfreien Instrument der Aufklärung stilisiert und als Waffe des Rechtsstaats gewürdigt. Man bedient sich ihrer makellosen Optik, um die Zuschauer durch ‚Wissenschaftlichkeit' zu beeindrucken. Der Umgang mit dem Tod geschieht dabei in einer ganz bestimmten Fokussierung: Dem Zuschauer wird ein technisch bewaffneter Blick auf und v.a. *in* den toten Körper geboten; so zeigt *CSI* immer wieder Bilder aus dem Inneren des Opfers (spektakuläre Kamerafahrten durch die Blutbahn, computeranimierter Zellverfall, endoskopische Großaufnahmen u.ä.); es wird bis auf die mikroskopische Ebene herangezoomt (für eine genauere Analyse der Leichendarstellung in *CSI* vgl. Eder 2011). Die mikroskopische Nahsicht schafft dabei eine analytische Distanz, die allenfalls einen Schauder auslöst, denn der tote Körper, der mittels eines technischen Instrumentariums berührt wird, bleibt lediglich Objekt neugieriger, zwischenmenschlich aber eher gleichgültiger Beobachtung.

Da in *Six Feet Under* (fast) keine Morde aufgeklärt werden, erzählt die Serie nicht die medizinisch-biologischen Aspekte der Todesursache, sondern das, was passiert, wenn in Serien gewöhnlich abgeblendet wird, beziehungsweise das, was im Gewöhnlichen im amerikanischen Alltag nach Eintritt des Todes mit einer Leiche geschieht. Einbalsamierung als technisches Handeln ist eine besondere Form des Umgangs mit dem Leichnam, die von anderen Interessen geleitet ist als in der forensischen Technik. Sie steht nicht im Dienst einer Mordaufklärung und bedient auch nicht den Leichen-Voyeurismus der Zuschauer. Der Zweck der Einbalsamierung liegt in der Bearbeitung des toten Körpers selbst. Sie wird v.a. in den USA praktiziert. Dabei wird der Leichnam für das *viewing*, die Trauerfeier am offenen Sarg, konserviert, indem das Blut maschinell aus dem Körper des Toten gepumpt und durch Chemikalien ersetzt wird. Der Verfall der Organe wird dadurch künstlich verzögert. Mit technischen Mitteln wird dem toten Körper so der Anschein eines lebendigen, lediglich schlafenden Menschen verliehen. Damit ist Einbalsamierung Organersatz im eigentlichen Sinne. In nicht ästhe-

tisierenden – eher dokumentarisch anmutenden, nicht auf spektakuläre visuelle Effekte setzenden – Bildern stößt *Six Feet Under* dadurch die Zuschauer auf das, was Einbalsamierung eigentlich verdecken soll: das Biologische, die körperliche Natur der menschlichen Existenz und ihre Vergänglichkeit. Für die Hinterbliebenen hingegen ist der Verstorbene dann perfekt einbalsamiert, wenn der körperliche Verfall verdrängt werden kann. Ihnen ist der Zutritt zum Präparationsraum im Keller der Fishers verwehrt; erst bei der Trauerfeier bekommen sie das märchenhafte Ergebnis der Restauration zu sehen. Die Kamera aber – und mit ihr der Serienzuschauer – steigt in den Keller der Fishers, in eine Art Totenreich, hinab und sieht dem Konservator bei der Arbeit zu (Abb. 3):

Abb. 3: 04/04, 00:14:29

Technik ist die „Aneignung der Natur durch einen autonomen, sich selbst bestimmenden Menschen" bzw. die „zielgerichtete Umgestaltung der Natur" (Rapp 1994, 96): Die Funktion der Einbalsamierungstechnik ist damit auf den Punkt gebracht. Sie ist der Versuch, eine übermenschliche Leistung zu erbringen, nämlich das Schicksal des Menschen, seinen physischen Tod, dem Anschein nach zu überwinden und die Toten für einen Augenblick ins Reich der Lebenden zurückzuholen. Weil die Serie aber die Technizität dieser Handlung vor Augen führt, verweist sie auf die Grenzen des technisch Möglichen. Technik kann vieles, sie kann den Tod jedoch

nicht abschaffen, sondern lediglich vorübergehend die „Not der biologischen Existenz“ lindern (ebd.).

Die soziale Funktion der Einbalsamierungstechnik wird in *Six Feet Under* auch von den Figuren kontrovers diskutiert: Einerseits dient diese Praxis der sprichwörtlichen Vertuschung des Verfalls in einer Medienkultur, die ihren Erfolg auf makellosen Masken gründet. Nate Fisher dagegen glaubt, der existentiellen Wahrheit des toten Körpers, dem nicht rückgängig zu machenden (und damit auch nicht wiederholbaren) physischen Verfall, direkt begegnen zu müssen. Er tritt für naturnahe Beerdigung ein, bei der der Leichnam ohne Einbalsamierung und auch ohne Sarg direkt dem Erdreich übergeben und seinen Verwesungsprozessen überlassen wird. In einer erschütternden Szene begräbt Nate den Leichnam seiner Frau eigenhändig in freier Natur (04/01, 00:53:17). Andererseits ist der Tod immer Ereignis in einem sozialen System. Die Konservierung ermöglicht es den Angehörigen, einen durch Unfall oder schwere Krankheit entstellten Verstorbenen noch einmal so zu sehen, wie sie ihn in Erinnerung haben, um den Abschied von der Person erträglicher zu gestalten.

Auch einem technikphilosophischen Kernthema, nämlich dem Verhältnis von Technik und Arbeit, widmet sich *Six Feet Under*. Nach dem Tod des *pater familias* sieht sich das traditionsreiche Familiengeschäft aggressiven Übernahmeversuchen durch einen Bestattungskonzern ausgesetzt. Die *death care industry* arbeitet im Grunde mit denselben Einbalsamierungstechniken, nur setzt sie diese, anders als die eher ethisch denn monetär motivierten Fisher-Brüder, ausschließlich zum Zweck der Gewinnmaximierung ein. *Six Feet Under* stellt hier einen moralisierenden Standpunkt dar, der eine an menschlichen Prinzipien ausgerichtete Techniknutzung fordert, die typischen Technikfolgeerscheinungen wie „Versachlichung und Entpersönlichung“ (Rapp 1994, 31) entgegentritt.

Fernsehen als Entfernung

Six Feet Under spielt in Los Angeles, dem Film- und Fernsehzentrum der USA. Auffällig ist auch, dass die Protagonisten in nahezu jeder Folge einmal vor dem Fernsehapparat sitzend gezeigt werden. Auch

hier spielt jedoch die Technizität des Fernsehgeräts selbst kaum eine Rolle. Deutlich gemacht wird vielmehr, welche Bedeutung das Fernsehen als soziales Phänomen im Alltag der Protagonisten hat – und welche Bedeutung die Fernsehserie sich damit implizit selbst zuschreibt bzw. welches Bild sie vom Fernsehzuschauer entwirft. Folgende prototypische Fernsehsituationen lassen sich unterschieden:

1) Fernsehen entfernt die Zuschauer vorübergehend aus ihrer Lebensrealität. Das Fernsehgerät wird angeschaltet, um fremde Gefühle an- und die eigenen Gefühle abzuschalten.

Besonders häufig sitzen oder liegen die Hauptfiguren in einsamer Verzweiflung vor ihren Fernsehgeräten (z.B. 04/08, 00:50:22; 04/12 00:16:46; 05/07, 00:16:23). Als Claire vom Tod ihres Vaters erfährt, schaut sie sich eine Kindersendung an (01/01, 00:22:33). Nate sieht fern, um sich von der Angst um seine verschwundene Frau abzulenken (03/11, 00:28:12). Die Szenen vermitteln ein äußerst pessimistisches Bild der Funktionen und Wirkungen des eigenen Mediums, denn Fernsehen wird hier gewissermaßen als Methode der psychisch-emotionalen ‚Einbalsamierung' entlarvt, bei der die Gedanken der Fernsehkonsumenten an ihre aktuellen Sorgen und Konflikte durch den Informationsstrom aus dem Fernsehgerät kurzzeitig verdrängt werden sollen.

Die geistige Einbalsamierung am Bildschirm funktioniert jedoch nicht immer. Als Claires Freund wegen eines bewaffneten Raubüberfalls von der Polizei gesucht wird, sucht sie Ablenkung vor dem Fernseher, doch in dem Film, den sie sieht, wird gerade jemand erschossen (02/03, 00:22:52). Der Zuschauer kann vermuten, dass Claires Flucht aus der Wirklichkeit in die Fernsehwelt misslingt, weil das Programm sie an das erinnert, was sie vergessen wollte. Auch diese kurze Szene lässt sich als Kommentar zum Verhältnis von Wirklichkeit und Fernsehfiktion deuten: Das Fernsehen birgt die Gefahr, den Zuschauer auf sich selbst zurückzuverweisen und Zerrspiegel der eigenen Emotionen zu werden.

2) Fernsehen ersetzt soziale Interaktion und zwischenmenschliche Kommunikation.

Die Ersatzfunktion von Technik gilt als typisches Technikfolgeproblem. Wie folgende Beispiele zeigen, führt *Six Feet Under* dies geradezu exemplarisch vor: Anstatt ein klärendes Gespräch mit seiner Frau zu führen, schaut Nate die Serie *Friends* an (03/03, 00:46:50). Er zieht also die einseitige ‚Kommunikation' mit dem Fernseher – und zwar ausgerechnet die Gespräche fiktionaler Serienfreunde – dem lebensweltlichen Dialog vor.

Eine drogenabhängige Mutter setzt ihre kleine Tochter stundenlang allein vor den Fernseher, wenn sie das Haus verlässt (02/03, 00:21:52; 02/02, 00:40:20). Der Apparat soll die Bezugsperson vertreten. Eine ähnliche Funktion übernimmt das Fernsehgerät in der Familie von Federico Diaz, der bei den Fishers angestellt ist. Die Mutter schaltet das Gerät ein, um ihre beiden Kinder zu beschäftigen, während sie den Haushalt erledigt (z.B. 04/12, 00:20:55; 03/07, 00:11:55).[14] Der ‚sprechende' Fernseher fungiert als Platzhalter, der die Aufmerksamkeit bindet, ohne aber tatsächlich deren Kommunikations-, Erziehungs- und Bindungsfunktionen erfüllen zu können.

3) Der Fernsehapparat spendet temporäre Illusionen, die von der Wirklichkeit jederzeit aufgehoben werden können.

Es gibt in *Six Feet Under* nur zwei Szenen, die glückliche Fernseherlebnisse zeigen, beide werden jedoch durch den Einbruch der Wirklichkeit zerstört. Ein schwerkranker Mann stirbt im Kreise seiner Freunde vor dem Fernseher. Das Letzte, was er sieht, ist ein Fernsehbild, eine Komödie, die ihn sanft in den Tod geleitet (03/04, 00:01:50). Davids entspannter Familienabend vor dem Fernseher findet ein jähes Ende, als er erfährt, dass sein Bruder erneut im Krankenhaus liegt (05/09, 00:03:35). Man kann diese Szenen als Kommentar der Serie zur eigenen Funktionalität lesen: Der Wirklichkeit, dem Tod, kann das Fernsehen nicht beikommen.

Wie die drei beispielhaften Fernsehsituationen zeigen, führt *Six Feet Under* einen systematischen Metadiskurs über Film, Fernsehen

14 Kinder werden als technik- und fernsehsüchtig dargestellt: Keith und Davids Pflegesöhne träumen von Iphones, Playstations und „a TV the size of a wall" (05/12, 00:24:12).

und TV-Serie. Die Szenen können als Deutungen des Fernsehverhaltens nicht nur der Figuren, sondern auch der Rezipienten, also der realen Serienjunkies, verstanden werden. *Six Feet Under* zeichnet dabei ein desillusioniertes Bild von Fernsehprogramm und Fernsehnutzung. Klassische Programmideale wie Bildung, Informationsauftrag, ‚gute' Unterhaltung auf hohem Niveau spielen in diesem Selbstporträt kaum eine Rolle. Fernsehen ist in *Six Feet Under* ein Instrument der Verdrängung von Lebenswirklichkeit, ein Ersatz für echte soziale Beziehungen, eine unzuverlässige Illusionsmaschine, die mit der Wirklichkeit nicht mithalten kann. Das Fernsehen, so wie *Six Feet Under* es konstruiert und interpretiert, übernimmt für den Durchschnittszuschauer diverse Funktionen, die sich stets aus der Lebenswirklichkeit der Zuschauer ergeben, an deren Erfüllung es jedoch scheitern muss.

Einen Hinweis auf diese selbstironische Reflexionsebene bilden mehrere fiktionsinterne Kommentare über die Funktion des Fernsehens: Während eines gemeinsamen Fernsehabends von Mutter und Tochter, der eigentlich die gegenseitige Entfremdung überwinden helfen sollte, konstatiert Claire, dass die harmonischen zwischenmenschlichen Beziehungen, die ihnen das Fernsehprogramm vorspiegelt, „in der Wirklichkeit nicht existieren" (01/05, 00:17:49) – ein Urteil, auf das sich Mutter und Tochter ironischerweise verständigen können. Dahinter deutet sich die Realismus-Programmatik des Filmautors Allan Ball an.[15] „Don't think about it, watch bad TV", lautet der Rat eines Freundes für die depressive Claire (04/12, 00:22:08). Die Autoren von *Six Feet Under* lassen hier so etwas wie eine Wertung erkennen: Schlechtes Fernsehen ist Fernsehen, welches das Denken unterbindet und deshalb als Ablenkungsstrategie empfohlen wird. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass gutes Fernsehen Bezüge zur eigenen Wirklichkeit, mithin auch zur eigenen Vergänglichkeit, in Gang setzt. Über den tatsächlichen State of the Art des Fernsehens macht sich die Serie keine Illusionen: „What were you just watching when I came in?", fragt David seinen frustrierten Lebensgefährten. „No fucking idea", lautet die Antwort; darauf David: „Put it back on, will you, we will watch just some-

15 Zum ‚magischen Realismus' vgl. Lavery 2005.

thing." (04/01, 00:48:16) Nachdem ihr Sohn gestorben ist, sitzt Ruth Fisher wie tot vor dem Fernseher. Auf Claires Frage, was sie sich ansehe, antwortet die Mutter nur „I don't know, it's always on" – vielleicht eine Serie, zumindest ein Programm mit Einzelsendungen, die für die Figur nicht unterscheidbar sind (05/12, 00:20:12). Das ist Allan Balls düsterste Diagnose zum Verhältnis von Fernsehen und Wirklichkeit: Gegen tiefes Leid kommt kein Fernsehen an; in entscheidenden Momenten wirkt es höchstens betäubend. Dennoch hält Allan Ball an seinem eigenen Qualitätsanspruch fest, der darin besteht, die Serienrezipienten herauszufordern, indem er etwas über die verdrängte alltägliche Realität des Todes erzählt. Ob dies gelingen kann, wäre zu hinterfragen, denn gerade der „Schein von Realitätsnähe und Realitätswiedergabe", den Knut Hickethier (1991, 31) als zentrales Merkmal der Serie sieht, erzeugt ein großes Immersionspotential.[16]

Die serieninterne Deutung des Fernsehens reicht aber noch weiter als dieser mehr oder weniger sozial- und kulturkritische Appell. Wenn *Six Feet Under* Serien und Filmklassiker zitiert,[17] so ist dies zunächst ein postmodernes, mittlerweile auch in Serien beliebtes Erkennungsspiel, das aber, wie folgende Szene zeigt, gelegentlich den Ausgangspunkt für komplexere philosophische Reflexionen bildet: Während der ersten Gehirnoperation befindet sich Nate in einem komatösen Bewusstseinszustand, in dem vor seinem inneren Auge eine Reihe von Szenen ablaufen, die reale Erinnerungen und Fantasien miteinander vermischen. Nate tritt darin in unterschiedlichen Identitäten auf; eine dieser Identitäten schaut Fernsehen – eine endlose *soap* – und stellt fest, „das alles schon einmal gesehen" zu haben (03/01, 00:10:15). In einem surreal anmutenden Szenario sieht der reale Zuschauer also eine Figur im Fernsehen, die sich selbst im Traum Fernsehen sieht. Nates fremdes Traum-Ich erkennt

16 Unter Immersion versteht man, kurz gefasst, das Eintauchen in eine fiktive Welt (auch virtuelle, interaktive Welt u.ä.), ein Bild, Musik. Zum Begriff der Immersion siehe auch www.immersive-medien.de; vgl. dazu beispielsweise auch Grizelj 2014.

17 Erwähnt werden *Friends* (1994-2004), *The Simpsons* (1989-), *Baywatch* (1989-2001), *South Park* (1997-), *The Bold and the Beautiful* (1987-), *Adams Family* (1964-1966) sowie der Thriller *The Bad Seed* (1956).

den irrealen Wiederholungscharakter des TV-Ereignisses und erinnert den wirklichen Nate an die Irrealität seines todesnahen Zustandes. Bereits in dieser Szene bewegt sich der fernsehende Nate auf der Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion, die eine Grenze zwischen Leben und Tod ist.

Die elaborierten Reflexionen des eigenen Mediums erreichen in Nates Sterbeszene im Finale der Serie ihren Höhepunkt: Nach seiner zweiten Gehirnoperation liegt er zunächst noch bei vollem Bewusstsein im Krankenhausbett. Doch dann stirbt er – fernsehend (Abb. 4):

Abb. 4: 05/09, 00:43:20

Nate starrt auf den Fernsehbildschirm über seinem Krankenbett, als sein Bewusstsein schwindet. Das Letzte, was er sieht, ist ein Fernsehbild, welches das Meer zeigt. Dieser Film löst assoziativ den oben erwähnten Traum von der Reise ans Meer im weißen Van aus. Die Funktion der Illusionsmaschine Fernseher wird hier bis in ihre letzte Konsequenz zu Ende gedacht. Nates Fluchten vor der Wirklichkeit enden im Tod. Hier stirbt aber nicht nur die Hauptfigur – der Fernsehzuschauer Nate stirbt stellvertretend für die Serienzuschauer. Wie der weiße Van fungiert auch das Fernsehgerät als Medium, das den Rezipienten in eine andere Welt leitet. Was der reale Zuschauer sieht, ist der Tod eines Fernsehzuschauers, also sieht er

in übertragenem Sinne auch seinen eigenen Tod. Das Fernsehgerät ist dabei das Vehikel, das aus der Wirklichkeit hinaus und hinüber in einen Raum transportiert, in dem Fernsehen, Traum, Bewusstlosigkeit und Tod zusammenfallen. Die Parallelführung von Fernseh- und Transportmetaphern wird durch die Farbsymbolik bestätigt. Nicht nur Van und Bus sind weiß, auch der Hintergrund der zu Beginn jeder Folge eingeblendeten Todesanzeige ist weiß. Die Weißblenden zwischen den einzelnen Szenen haben Überlänge: Unser Fernsehbildschirm – der Bildschirm der Zuschauer *dieser* Serie – ist dann jeweils für einige Sekunden weiß. Er zeigt uns nur Leere.

Werkästhetik

Die Serienforschung konzentriert sich häufig auf die Untersuchung des Wandels von Rezeptionsformen, auf die Frage etwa, ob sich Rezipienten eine Folge pro Woche anschauen oder per *marathoning* ganze Staffeln am Stück rezipieren. Die Qualitäten von *Six Feet Under* lassen eine detaillierte Werkanalyse zu. Wie andere Qualitätsserien auch, geht *Six Feet Under* kreativ mit unterschiedlichen Genres um und kombiniert beispielsweise Elemente von Beziehungsdrama, Gesellschaftssatire, Groteske und Romanze (vgl. dazu Akass/McCabe 2005). Im Hinblick auf die Gesamtheit der genannten Qualitäten kann man *Six Feet Under* mit gutem Gewissen „Werkästhetik" und nicht nur „Serienästhetik" (so die Unterscheidung bei Kelleter 2012, 24) sowie echte (und nicht nur kulturarchivarische) *rewatchabiltity* attestieren, die auch für Literatur- und Kulturwissenschaftler/innen von Interesse ist.

Gerade weil Technik in *Six Feet Under* meist nur auf Nebenschauplätzen verhandelt wird, ist es umso bemerkenswerter, dass sich die Drehbuchautoren eine originelle Darstellung von Technikmotiven geleistet haben. Der genaue Blick der Serie auf die Gesellschaft geht über eine reflexhafte Dokumentation der Techniknutzung im amerikanischen Alltag hinaus. Der gesellschaftlich konsensuelle Glaube an die unendlichen Möglichkeiten der technischen Errungenschaften, die unser Leben verbessern, wird dadurch hinterfragt, dass die Ambivalenzen der entsprechenden Technik aufgezeigt werden, seien es Automobile, die Balsamierungsapparatur oder

das Fernsehen selbst. Technik ist ein Teilaspekt der von der Serie kritisch kommentierten Zustände und Tendenzen der amerikanischen Kultur, insbesondere aber ihres fragwürdigen Umgangs mit dem Tod. Im Zusammenhang mit anderen Plotelementen heben die Technikreflexionen immer wieder auf das Dilemma ab, dass der technische Fortschritt dem Leben, auch mittels des Mediums Fernsehen, den Anschein ewiger Dauer schenken kann, ihm durch die Biologie des Menschen aber Grenzen gesetzt sind.

Abbildungen

Abb. 1: *Six Feet Under* 05/12, 01:02:20.
Abb. 2: *Six Feet Under* 02/13, 00:57:02.
Abb. 3: *Six Feet Under* 03/04, 00:14:29.
Abb. 4: *Six Feet Under* 05/09, 00:43:20.

Zitierte Filme, Mehrteiler, Serien und Reihen

Ball, Alan: *Six Feet Under*. 63 Episoden à 55 Min., US 2001-2005.
Bell, Lee/Bell, William: *The Bold and the Beautiful*. 6700+ Episoden à 20 Min., US 1987-.
Berk, Michael/Bonnan, Gregory/Schwartz, Douglas: *Baywatch*. 243 Episoden à 45 Min., US 1989-2001.
Bright, Kevin/Crane, David/Kauffman, Marta: *Friends*. 236 Episoden à 22 Min., US 1994-2004.
Bruckheimer, Jerry/Zuiker, Anthony: *CSI: Crime Scene Investigation*. 317+ Episoden à ca. 45 Min., US 2000-.
Chase, David: *The Sopranos*. 86 Episoden à ca. 55 Min., US 1999-2007.
Gilligan, Vince/Johnson, Mark: *Breaking Bad*. 62 Episoden à 47 Min. (Pilot ca. 55 Min.), US 2008-2013.
Groening, Matt: *The Simpsons*. 552+ Episoden à 22 Min., US/KR 1989-.
Larson, Glen: *Knight Rider*. 90 Episoden à 45 Min., US 1982-1986.
LeRoy, Mervyn: *The Bad Seed*. 117 Min., US 1956.
Parker, Trey/Stone, Matt: *South Park*. 247+ Episoden à 22 Min., US 1997-.
[Ohne feste Autorschaften]: *Tatort*. DE/AT/CH 1970-.

[Ohne feste Autorschaften]: *The Adams Family*. 60 Episoden à 30 Min, US 1964-66.
Weiner, Matthew: *Mad Men*. 92 Episoden à 47 Min., US 2007-2015.

Literatur

Akass, Kim/McCabe, Janet (Hgg.): Reading *Six Feet Under*, New York 2005.
Barthes, Roland: Mythen des Alltags, Frankfurt a.M. 1964.
Blanchet, Robert: Quality-TV. Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien. In: Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien, hg. von dems., Kristina Köhler, Julia Zutavern und Tereza Smid, Marburg 2010, 37-70.
Eder, Jens: Todesbilder in neueren Fernsehserien: *CSI* und *Six Feet Under*. In: Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV und Online-Serien, hg. von Robert Blanchet, Kristina Köhler, Julia Zutavern und Tereza Smid, Marburg 2010, 277-298.
Franzen, Jonathan: *The Corrections*, Toronto 2001.
Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur: Und andere kulturtheoretische Schriften, Frankfurt a.M. 2010.
Gehlen, Arnold: Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft, Hamburg 1957.
Hickethier, Knut: Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens, Lüneburg 1991.
Grizelj, Mario/Jahraus, Oliver/Prokic, Tanja (Hgg.): Vor der Theorie. Immersion – Materialität – Intensität, Würzburg 2014.
Kelleter, Frank: Populäre Serialität. Eine Einführung. In: Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert, hg. von dems., Bielefeld 2012, 11-48.
Klein, Thomas: Sterben in Serie. Die HBO-Produktion *Six Feet Under*. In: medien – zeit – zeichen, hg. von Christian Hißnauer und Andreas Jahn-Sudmann, Marburg 2006, 108-115.
Lakoff, George/Mark Johnson: Metaphors We Live By, Chicago 1980.
Lavery, David: „It's Not Television, It's Magic Realism": The Mudane, the Grotesque, and the Fantastic in *Six Feet Under*. In: Reading *Six Feet Under*, hg. von Kim Akass und Janet McCabe, New York 2005, 19-33.
Leroi-Gourhan, André: Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst, Frankfurt a.M. 1980.

Nordmann, Alfred: Technikphilosophie zur Einführung, Hamburg 2008.
Parr, Rolf: Vehikel, Charakter-Pendant und Mittel zur Raumerkundung. Das Auto als multifunktionales Strukturelement im *Tatort*. In: Zwischen Serie und Werk. Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im *Tatort*, hg. von Christian Hißnauer, Stefan Scherer und Claudia Stockinger, Bielefeld 2014, 129-144.
Rapp, Friedrich: Die Dynamik der modernen Welt. Eine Einführung in die Technikphilosophie, Hamburg 1994.
Ropohl, Günter: Technologische Aufklärung. Beiträge zur Technikphilosophie, Frankfurt a.M. 1991.
Sachsse, Hans: Anthropologie der Technik. Ein Beitrag zur Stellung des Menschen in der Welt, Braunschweig 1978.
Weber, Tina: Codierungen des Todes. Zur filmischen Darstellung von Toten in der amerikanischen Fernsehserie *Six Feet Under*. In: Die neue Sichtbarkeit des Todes, hg. von Thomas Macho und Kristin Marek, München 2007, 541-557.
Winner, Langdon: The Whale and the Reactor: A Search for Limits in an Age of High Technology, Chicago 1986.