media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Eike Wenzel

Ballonseide und Schrankwand. Privatheit und Intimität bei den Fussbroichs und in der Docu-Soap

2000

https://doi.org/10.25969/mediarep/14170

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Wenzel, Eike: Ballonseide und Schrankwand. Privatheit und Intimität bei den Fussbroichs und in der Docu-Soap. In: Ulrike Bergermann, Hartmut Winkler (Hg.): *TV-Trash. The TV-show I love to hate.* Schüren 2000 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft (GFF) 9), S. 71–81. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/14170.

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

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

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Eike Wenzel

Ballonseide und Schrankwand

Privatheit und Intimität bei den Fussbroichs und in der Docu-Soap

Warum machen die das? Seit mittlerweile neun Jahren lassen sie sich regelmäßig bei ihrem Leben von einem Kamerateam des WDR filmen: die Kölner Arbeiterfamilie Fussbroich. Mit keiner anderen Form ist das Deutsche Fernsehen den realen Menschen in der Bundesrepublik derart nah auf den Leib und auf die Bude gerückt und hat den privaten Rückzugsbereich einer Familie nach außen gestülpt. 1991 zeigte der WDR die erste Staffel dieser Real-Life-Familienserie, die mittlerweile auf mehr als achtzig Folgen angewachsen ist.

Wer den Fussbroichs beim Zapping erstmals begegnet, stockt, denn die unendlich langen Videotakes aus dem Fußbroichschen Wohnzimmer wirken, als hätte man sich in die Privatvideo-Sammlung des Nachbarn eingelogged. Da liegt ein leicht korpulenter Mann, Mitte Fünfzig, im Ballonseiden-Jogginganzug auf dem Boden vor der Schrankwand und schneidet Teppichboden zurecht. Das Direct Cinema hat schon immer mit der Fliege an der Wand als abwesend-anwesender Beobachterposition kokettiert und zum ästhetischen Ideal erhoben, dass man beim Gucken auf die Realität naiv werden könne, indem man das Leben zeigt, wie es vor der Kamera erscheint. Mit der Serialisierung der Fussbroichs ist der WDR ganz und gar nicht naiv geworden, er hat sich auf das Gebiet des Videoamateurs begeben, versucht, die hüftsteifen Bilder der Video-Heimwerker zu imitieren. Nichts verkauft sich besser als der ungehinderte Blick hinter die Gardinen des Normalbürgers. Fitness-Studio, Playa del Ingles, Goldkettchen und den schwarzen Mercedes mit Alufelgen und Ledersitzen gibt es seitdem auch im öffentlich-rechtlichen Fernsehen.

Im Fernsehen der Gegenwart verwischen die Grenzen, werden kulturell hoch bedeutsame und sanktionierte Unterscheidungen wie real/fiktional, Bericht/Inszenierung, Information/Unterhaltung hinfällig. Es gibt einen neuen Typus des Fernseh-Actors. Fernsehansagerinnen emigrieren, nachdem ihre Spezies Mitte der neunziger Jahre zum Aussterben verurteilt schien, in die Daily-Soaps. Man begegnet gewissen Gelegenheitsschauspielern gleichzeitig in der Werbung, die als Mini-Sitcom daherkommt, als Conferencier am Samstagabend und als schlagersingendem Teenieschwarm im Bravo-TV. Das Fernsehen, so scheint es, hat damit eine dritte Darstellungsebene zwischen Schauspieler und

realer Person erfunden: auch die Bürger „von der Straße“ gehören dazu, sie sollen im Fernsehen berühmt werden, Millionär werden oder einfach ihr Privatleben offen legen. Politiker treten in Soaps auf, abgehalfterte Unterhaltungskünstler erzählen von ihren Entziehungskuren. Im Fernsehen entsteht so etwas wie eine Parallelgesellschaft. Hier darf sich jeder zeigen, und die Dummen lassen die Hosen runter.

Schaut man sich die Magazinstrecken im Vorabendprogramm von RTL, SAT.1 und Pro7 an, wird einem klar, dass nahezu jedes Tabu vor dem privaten Körper und dem intimen Lebensbereich gefallen ist. Magazine wie TAFF, BLITZ, EXCLUSIV, EXPLOSIV demonstrieren allabendlich, dass das für die Privatheit des Kinostars, der Fernsehberühmtheit oder des Sport-Stars, aber vor allem für das Intimleben des arbeitslosen Werkzeugmachers aus Recklinghausen oder der ehemaligen HO-Verkäuferin aus Chemnitz gilt. Auf ihren Videotextseiten fordert die SAT.1-BLITZ-Redaktion mit dem Charme des Wolfs im Schafspelz auf: „Finden Sie, dass die Geschichte Ihres Nachbarn, Ihres Kindes, Ihres Hundes... unbedingt einem breiten Publikum erzählt gehört? Dann sind Sie genau richtig.“[1]

Es ist offenbar nicht allzu schwierig, an die persönlichen Katastrophen sozial deklassierter, traumatisierter und orientierungsloser Menschen heranzukommen. Das Fernsehen hat sich wie kein anderes Medium im Privatbereich der Menschen eingerichtet, ist als Apparat, der die Welt zeigt, in die Wohnzimmer, Küchen und Kinderzimmer vorgedrungen und etablierte sich im Verlauf der siebziger Jahre als ein Diskurs, der mit bemerkenswerter Selbstverständlichkeit vorgeben zu müssen meinte, was die Wirklichkeit ist, wie man sie zu verstehen und wie man sich in ihr zu verhalten habe. Da ist es für ein einzelnes Format kein Problem, den unkontrollierten Voyeurismus als Lebenshilfe zu fingieren und zu versprechen, dass das Fernsehen hilft, wenn es nur die persönliche Lebenskatastrophe im Bild zeigen darf. In TAFF, BLITZ, ECHT WAHR usw. regrediert die Wirklichkeit zu einem Schauermärchen, in dem laufend Kinder geklaut werden, Dämonen des Nächtens unschuldige Jungfrauen heimsuchen und überhaupt jede Menge Appelle ans Übersinnliche versendet werden.

Ich glaube von Gilles Deleuze stammt die Formulierung, nicht wir schauten Fernsehen, sondern „das Fernsehen schaut uns an“. Es mobilisiert seine Zuschauer und fordert sie auf, vor der Kamera (am besten noch in der trostlosen Einzimmerwohnung) den eigenen Seelenmüll hervorzuholen. Die Fussbroichs erfüllen die Metapher vom Fernseher, der auf den Zuschauer schaut, auf skurrile Weise mit Leben. Sie haben dafür gesorgt, dass das kleinbürgerliche Interieur und der Körper des Normalbürgers, des Normalzuschauers, erstmals zu einem auf Dauer gestellten Videobild im Fernsehen wurde.

1 Siehe SAT.1-Videotextseite 346.

Prolet-Kult

Die Fussbroichs sind die ersten Bundesbürger, die in diese Auslieferung von Privatheit und Intimität ans Medium eingestimmt haben – die erste Familie, deren Leben nunmehr seit zwanzig Jahren[2] vom Fernsehen begleitet und seit dem Beginn der neunziger Jahre in Serie erzählt wird. Seitdem ist Prolet Kult. Man fragt sich, wie man nur so geschmacklos seine Wohnung einrichten kann. Als schließlich die knallrote Ledercouch gegenüber der Eicheschrankwand ihren Platz gefunden hat, doziert Annemie Fussbroich zufrieden in die Kamera: „Ja wissen Sie, wir achten darauf, dass unsere Sachen immer etwas neutral sind, so dass alles zusammenpasst." In bester Stimmung haut man sich vor dem Fernseher auf die Schenkel, weil man ja weiß, dass bei denen absolut nichts zusammenpasst und man selbst – Gott sei dank – weiß, was geschmackvoll ist. Wir sehen die Fussbroichs, wie sie stundenlang darüber diskutieren, was das orthopädisch-ergonomisch richtige Bett ist. Was als Kaufergebnis herauskommt, ist bei den Fussbroichs immer billiger Zuhälterchic, irgendwie meint man es aus den eilig zusammengerückten Innenräumen der Softpornos auf RTL II, Pro 7 oder VOX wiederzuerkennen. Was dort Kulissengerümpel ist, kaufen die Fussbroichs im Möbelmarkt auf der grünen Wiese. „Die Fussbroichs", sagte kürzlich ein Student in einem Seminar, „die sind einfach ‚porno'". Was er mit dieser Adjektivierung meinte, bezog sich auf ihren Lifestyle, den sie hauptsächlich von ihrem Sohn Frank und aus der Bodybuilder-Szene abkupfern. Vor allem aber meinte er damit auch die manchmal sehr unangenehme Nähe, die die Videobilder herstellen.

Die zwanzigjährige Telepräsenz der Fussbroichs möchte ich als ein symptomatisches Ereignis benutzen, das Auskunft gibt a) über historische Transformationen des Fernsehens (ist nicht das Fernsehen der Gegenwart „porno"?), b) über Transformationen des dokumentarischen Blicks (körperloses Welt-Wissen vs. distanzlose Körper-Exhibition), c) über die Konsumgeschichte der Bundesrepublik und den Modernisierungsprozess dieses Landes und d) über Fernsehen als zentrales Moment in diesem Prozess – als Integrationsmaschine popkultureller Subversion bzw. des Wunsches nach Subversion.

Die Fussbroichs, so meine These, wollen um jeden Preis gute Bürger sein, und das heißt vor allem stilsichere Konsumenten, und deswegen haben sie den Geschmack, den sie haben. Deutschlands erste Docu-Soap wird zu einem Zeitpunkt gesendet, da bei den Privaten die Transportprogramm-Phase zu Ende geht und man nach Formaten sucht, die eng auf die Bedürfnisse und die konkrete Le-

2 1979 drehte die Fussbroichs-Regisseurin einen ersten Dokumentarfilm über die Kölner Familie mit dem Titel *Ein deutsches Kinderzimmer, 1979.* 1990 drehte sie eine weitere Fussbroichs-Dokumentation (*Die Fussbroichs – Eine Kölner Arbeiterfamilie*), bevor die Fussbroichs 1991 in Serie gingen und seitdem regelmäßig zu Ostern und Weihnachten am frühen Abend im WDR-Fernsehen zu sehen sind.

benswelt ihrer Zuschauer zugeschnitten sind. Das Ergebnis ist die „Explosion des Intimen“[3], des Trivialen und vor allem des Trash und des schlechten Geschmacks auf den Bildschirmen der Nation. An zwanzig Jahren Fussbroichs im Fernsehen lässt sich ablesen, dass der Hang, das Fernsehen mit menschenverachtenden Geständnissendungen, Indiskretionen und Voyeurismen aller Art voll zu stopfen, aber nicht allein dem privaten Fernsehen zugeschrieben werden darf.

Ich greife bei meiner Beschäftigung mit den Fussbroichs nicht nur auf über achtzig Serienfolgen, sondern auch auf die beiden Dokumentationen zurück. Zwei zeitgeschichtliche Erfahrungsbestände, die im Fernsehdokumentarismus der siebziger und achtziger Jahre zentral waren, liegen m. E. auch Ute Diehls Arbeit mit den Fussbroichs zugrunde. 1.) Manchmal ist es mit den Händen zu greifen, dass sie im Gespräch mit ihnen (mit Annemie in der Küche, mit Fred im Wohnzimmer, Kaffeepott in der Hand, Fernseher im Dauerbetrieb) herausfinden möchte, was an der antiautoritären Parole „Das Private ist das Politische“ dran sein könnte. Stimmt es, dass die Kleinfamilie die Keimzelle der bürgerlichen Neurose und Verklemmtheit ist? 2.) Das Konzept: Alltagsgeschichte, Geschichte von unten, oral history. Der alltagsgeschichtliche Ansatz ist in der Bundesrepublik nicht ohne die Erfahrung der Auslöschung der Arbeiterbewegung durch die nationalsozialistische Gleichschaltung der Öffentlichkeit und die Massenvernichtung zu denken. Dem Arbeiter (wieder) eine Stimme zu verleihen und ihn in der Dialektik als Geschichte erleidendes und gestaltendes Subjekt der Geschichte zu zeigen, war eine selbstauferlegte Verpflichtung für viele bundesdeutsche Fernsehdokumentaristen. In den Fussbroichs-Dokumentationen ist davon noch sehr viel zu spüren.

Im Pilotfilm von 1990 geht es Ute Diehl um eine penible Rekonstruktion des Alltags als Arbeitsalltag. In bedächtigen Sequenzen, die kommentarlos sich ganz der Situation auszuliefern scheinen und in parataktisch voranschreitenden Einstellungen die Eintönigkeit des Arbeitsalltags solidarisch nicht nur nach-, sondern mitvollziehen möchten, wird Fred bei der Frühschicht gezeigt: Aufstehen, Rollladen hoch / ein Blick aus dem Fenster, draußen ist es noch dunkel / zu Fuß zur Arbeit / den *Express* zur frühen Stunde am Hinterausgang des Zeitungsbüdchens mitnehmen / auch nach vierzig Jahren im Kabelwerk „Felten & Guilliaume“ muss er wie ein Fremder seine Karte an der Pforte vorzeigen / Er arbeitet mit Menschen, die wenig oder gar kein Deutsch sprechen / Nach der Schicht, am frühen Nachmittag: Betten machen, Aufräumen / die Frau ruft vom Arbeitsplatz an / danach mit dem Kaffee-Pott vor den Fernseher: Erika Bergers Sexmagazin auf RTL Plus wird wiederholt, dabei den *Express* noch einmal durchsehen.

Mit der Serialisierung wird dieser repräsentative und Solidarität signalisierende pars-pro-toto-Blick (das sozialkritische Ethos des Fernsehdokumentaris-

3 Schmidt, Thomas E.: Die Explosion des Intimen. Die Innenwelt der Außenwelt in den Talk-Shows der kommerziellen Fernsehanstalten. In: Frankfurter Rundschau, 26.3.1994, S. ZB 2.

mus) abgelöst. Als Serienfamilie erscheinen die Fussbroichs dann in einer gedehnten Gegenwärtigkeit, in wohl präparierten ereignishaften Situationen, die sie ausführlich zu kommentieren haben. Und in dieser Dauerpräsenz wird der private Lebensraum der Fussbroichs (die Küche, in der man nicht richtig sitzen kann, das Wohnzimmer, wo immer der Fernseher läuft, der kleine Flur) Teil der Fernsehöffentlichkeit.

Vom Dokumentarfilm zur Serie

Mit der Serialisierung der Fussbroichs wollte der WDR einen anderen Zuschauer, andere Bedürfnisse im Zuschauer erreichen. Der alte sozialkritische Kontrakt – hier der Dokumentarfilmer, der die Wirklichkeit beobachtet und am Einzelbeispiel (die Familie) pars pro toto auf gesellschaftspolitische Zusammenhänge schließt, dort der Zuschauer, der diesen Wissens-Diskurs als anschaulichwerdende Faktizität miss/deutet – sollte durch ein weniger belehrendes Verhältnis ersetzt werden. Man könnte die Real-Serie auch als eine verkappte Langzeitdokumentation interpretieren, die in regelmäßigen Abständen die Begegnung des Dokufilmers mit der Familie zeigt. Allerdings wird dieses Modell, bei dem meistens qua Interview lebensgeschichtliche Veränderungen und mitunter parallellaufende gesellschaftliche Wandlungsprozesse als Geschichte erzählt werden, durch die Serialisierung aus seiner historisierend-erklärenden Verankerung gehoben. Vorstrukturierte Situationen wie Wochenendausflug, immer wieder Autokauf, Todesfall, häufig Urlaubsszenarien versprechen ungelenktes Sehen. Die dramaturgischen Eingriffe finden vor und nach dem Drehen statt.

Feste Rezeptionsvorgaben scheinen damit auf den ersten Blick aufgelöst, aber bei den Fussbroichs ist an ihre Stelle nicht nichts getreten, der Zuschauer ist nicht plötzlich ein frei flottierender Beobachter. Die Hierarchie hat sich jetzt vor allem verschoben auf das Verhältnis zwischen uns als den modernitätsgewandten Zuschauern mit Stil und den nach kultureller Orientierung vergeblich suchenden Fussbroichs. Sicherlich typisch für nichtfiktionale Formen im Fernsehen der neunziger Jahre: der wissensvermittelnde Pakt zwischen Fernsehen und Zuschauer dankt ab zugunsten einer pseudo-autonomen Voyeurposition. (Im traditionellen Dokumentarismus war der Zuschauer weniger Voyeur und vielmehr informierter Staatsbürger und imaginärer Welteroberer, bei gelungenen Dokumentationen ein Flaneur in Pantoffeln.) Fernsehen wird so zum Vergnügen der Häme, der Ironie und des Sarkasmus: „Das wäre mir so nicht passiert". „Ich kenne die Situation, aber so blöd stelle ich mich nicht an". Letzten Endes besteht das Vergnügen darin, selbst nicht im Fernsehen zu sein, dafür aber dem generalisierten Nachbarn beim Seelenstrip zuzuschauen.

Wie sieht das genauer bei den Fussbroichs aus? Ist es vielleicht so, dass das Fernsehen die Kölner Familie wie in einem Foucaultschen Panoptikum kontrolliert? Die Regisseurin Ute Diehl nutzt ihre jahrelange persönliche Vertrautheit

mit ihnen und konfrontiert sie regelmäßig mit Fragen, die Diehls linksliberale, auf politische Korrektheit bedachte Gesinnung durchschimmern lassen. Die Fussbroichs lernen sehr schnell, mit dieser Technik umzugehen und die suggestiven Fragen („Glauben Sie denn, dass nur ein gutaussehender Mann eine gute Frau bekommt...?") für sich umzudeuten. Annemie nimmt den Toleranz-Mainstream der Fragenden als für eine Frau angemessene Haltung an. Und Fred schafft sich durch permanentes Reden die Gelegenheit, aus seinen mitunter sehr direkten, von bizarrer Logik getragenen und politisch unkorrekten Überlegungen mit einer Pointe auszusteigen.

Die permanente Anforderung, Auskunft zu geben über das, was man gerade tut und fühlt und denkt, hat die Fussbroichs zu genialen „Taktikern" im Sinne de Certeaus werden lassen.[4] Durch jahrelange Kameraerfahrung sind sie zu Darstellern ihrer selbst geworden, sie haben sich gewissermaßen selbst fiktionalisiert und genießen es, sich in absurde Logiken zu verstricken: Nachdem Fred mit dem Rauchen aufgehört hat, nimmt er zu. Nach einer längeren Erörterung wird ihm klar, dass er wieder mit dem Rauchen anfangen muss, denn offenbar macht Rauchen schlank und Übergewicht bereitet den Herztod vor. Auch wenn sie ihre Serienwerdung als soziale Chance sehen und sich gegenüber der Autorität Fernsehen bemühen, ihr Leben so wirklichkeitsgetreu wie möglich darzustellen – mit ihrem Palaver halten sie sich das System vom Leib.

Im Zuge der Serialisierung sind die Fussbroichs zu den oben von mir beschriebenen Fernseh-Actors geworden, die einen unmarkierten Raum zwischen Dokumentation und Fiktion besetzen. Als reale, aber professionelle Seriengestalten, als subtile „Taktiker" treten sie den Beweis an für die irrreduzible Ambiguität des dokumentarischen Bildes. In der Fiction-Serie lässt sich vom Dialog bis zur Wohnungseinrichtung alles kontrollieren. Die Selbstfiktionalisierung oder Selbstfolklorisierung der Fussbroichs wischt die Frage, ob inszeniert oder nicht, lässig zur Seite. Ein Authentizitäts-Effekt der Dauerbegleitung per Video ist eben, dass sich Situationen ergeben, die der Kontrolle der Fussbroichs und des Filmteams entschlüpfen. Allerdings gehört es zu dem Pakt mit dem Zuschauer, dass über eines nicht geredet werden darf: darüber, was das Fernsehen für ihr Leben bedeutet, wie es ihr Leben verändert und wie es in ihr Leben eingegriffen hat.

Daily-Soap als Gesellschaftsutopie / Die Fussbroichs als unbewusste Alltagsgeschichte

Serien sind ja so etwas wie die genuinen Wahrnehmungsraster des Fernsehens, Serialität eine Art Meta-Genre, ein ästhetisches Rezept, das zugleich die Struktur des Fernsehens mit seinen regelmäßig wiederkehrenden Programmangeboten und seiner Dauerpräsenz abbildet. Serialität bestätigt das Fernsehen als all-

4 de Certeau, Michel: Die Kunst des Handelns. Berlin 1988.

tagsbegleitendes Medium, wenn zu bestimmten Zeiten im Programm bestimmte Geschichten erzählt werden. In den Daily-Soaps kommt das Fernsehen insofern zu sich selbst; sie erscheinen nicht nur im Werktag-Rhythmus (von Montag bis Freitag), sondern sie zeigen auch nur Alltägliches: alltägliche Räume, alltägliche Menschen mit alltäglichen Problemen. Und eigentlich passiert nie etwas. Für den Forscher erzeugen sie ein gewisses Unwohlsein, da sie unabgeschlossen, dauerpräsent und manchmal hanebüchen unlogisch sind wie das normale Leben.

Daily-Soaps sind auf ähnlich pornografische Art dem Alltag nahe wie die Fussbroichs. Mit dem Unterschied, dass sie eine radikal hedonistische Gesellschaftsutopie postulieren, in der Gesellschaft einfach nicht mehr vorkommt, Geld und Arbeit nicht wirklich wichtig sind. Werbeästhetik wurde so zum Fernsehspiel. Die Figuren sind Zielgruppenklone, die sich die Werbewirtschaft gar nicht besser ausmalen könnte, der eigene Körper makellos-begehrenswert, eine einzige Erfolgsgeschichte. In den Daily-Soaps steht die einschlägige Orangensaft-Karaffe, eingebunden in unverfängliche IKEA-Heiterkeit, dafür, dass in Deutschland Wohlstand und *wellness* der Normalfall sei.[5]

Ungewollt erzählen die Fussbroichs seit Jahren die Gegengeschichte dazu. Als nichtfiktionale Serie entwerfen sie keine Utopie: Die dokumentarische Dauerbeobachtung hat Bilder geschaffen, die die designte Kuscheligkeit der Soaps lächerlich machen. In ihren Erzählungen kommunizieren die Fussbroichs unbewusst historische Erfahrung. Immer wieder sehen wir Fred Fussbroich vor dem Fernseher, den Kaffeebecher stets in Reichweite, bei dem Versuch, die permanente Übermüdung des Schichtarbeiters mit genussvollem Abhängen vor dem Apparat zu kompensieren. Statt des Frühstücks mit Urlaubs-Ambiente: Frühschicht. Er sieht seine Frau in der Woche fast gar nicht. In diesen seltenen Momenten produziert die Serie etwas, was man mit dem amerikanischen Anthropologen Clifford Geertz „embodied knowledge" nennen könnte.[6] Verkörpertes Wissen, verkörperte historische Erfahrung entsteht durch das Dauerbild der Real-Serie, Michael Rutschky hat dafür den schönen Begriff der „Ethnologie des Inlands" geprägt.[7]

Das forcierte Serienwachstum im Fernsehen hat neue Glaubwürdigkeitssyteme, neue Realismusmodelle und damit auch neue Formen der Ideologieproduktion geschaffen. Der Permanenz-Effekt der Dailys erlaubt es, Spannungsbögen über einen langen Zeitraum aufrechtzuerhalten. In Verbotene Liebe vollzog sich ein halbes Jahr lang das lesbische Comingout der Mutter und Geschäftsfrau Erika Sander. Dann zeichnete sich plötzlich ab, dass ihre ursprüngliche heterosexuelle Neigung als ‚natürlicher Drang' wohl gegen das lesbische Konstrukt (eine vorübergehende Episode der Verrücktheit) durchsetzen würde. Natürlich wird

5 Vgl. hierzu meinen Text „Macarena als Normalfall". In: taz, 15.8.1999, S. 13.

6 Geertz, Clifford: Local Knowledge. New York 1983.

7 Rutschky, Michael: Zur Ethnographie des Inlands. Frankfurt a. M. 1984.

Homosexualität nicht gegeißelt, sie wird ebenso in das Soap-Schema integriert wie Aids, die nächste Party, die geschwänzte Mathestunde, ein Ausritt im Park und die neue Platte von Blumfeld. Alle gesellschaftlichen Widersprüche werden unter dem Dauerbild des attraktiven jungen Körpers im neuesten Chic und sonniger Rama-Frühstücksatmosphäre integriert. In der Daily-Soap ist alles thematisierbar, weil sie Gesellschaft und Geschichte abgeschafft hat.

Ein letzter Blick auf die Fussbroichs dagegen zeigt, was es für eine Mühsal sein kann, modern und chic zu sein. In der ersten Dokumentation von 1979 steht bereits ein Modernisierungsoktroi im Vordergrund, an dem sich die Fussbroichs bis zum heutigen Tage abarbeiten, was das subkutane Thema jeder Daily-Soap ist und was das Fernsehen der neunziger Jahre auf den Punkt bringt: der private Körper, der Körper als Luxus- und Konsumgegenstand.[8]

Es kann demnach kein Zufall sein, dass die Fussbroichs erstmals 1979 auf dem Bildschirm erscheinen. Zu diesem Zeitpunkt lässt sich beobachten, wie sich in der bundesrepublikanischen Gesellschaft so etwas wie ein Wohlstands- resp. ein Modernisierungs-Dispositiv formiert. Die Orientierung auf den eigenen Körper wird paradigmatisch, und es zeichnen sich Veränderungen im Mediengebrauch ab, die zu einer stärkeren Individualisierung des Konsums führen. Ende der siebziger Jahre löst der Kassettenrekorder das umständliche Tonbandgerät ab. In der Fussbroichs-Dokumentation Ein Kinderzimmer 1979 wird dies thematisch: der kleine Frank Fussbroich bekommt einen Rekorder zum Geburtstag geschenkt. Der Videorekorder befindet sich bereits auf dem Vormarsch, und der Walkman wird erfunden.

Ute Diehls Dokumentation stellt uns die Fussbroichs als stolze Konsumenten vor. Sohn Frank steht im Mittelpunkt des Films. Der Film möchte darauf hinweisen, dass hier ein Kind zur Flimmerkiste abgeschoben wird, nicht nur „damit der Junge den schielenden Löwen und ich meine Sportschau gucken kann", wie Fred meint. Die unkommentierten Szenen legen den Gedanken nahe, dass Kindsein heutzutage ein Stahlbad aus Fernsehen, John Travolta, Kriegsspielzeug, erdrückender Mutter und Einsamkeit sein muss.

Wie im Fernsehen zu dieser Zeit nicht unüblich, wird der Hauptschuldige dafür „irgendwie" im eigenen Medium und „irgendwie" in einer Gesellschaft ausgemacht, die es zulässt, dass Eltern ihre Kinder wegorganisieren, indem sie Fernseher im Kinderzimmer aufstellen. Tatsächlich kommt es im Lauf der siebziger Jahre nicht nur zur vermehrten Anschaffung von Farbfernsehern. Die kleinen Schwarzweißgeräte mit Hartplastikverschalung werden in der Küche und, wie bei den Fuss-

8 Eine sehr gelungene Studie zur bundesdeutschen Nachkriegsgeschichte als Konsumgeschichte hat Arne Andersen vorgelegt. Er erzählt entlang der Objektbereiche Auto, Urlaub, Küchengeräte, Stromversorgung, Fernsehen usw. Die siebziger Jahre, die hier im Mittelpunkt stehen, berührt Andersen nur ansatzweise. Eine Kultur- bzw. Konsumgeschichte dieses Zeitraums steht noch aus (Vgl. Andersen, Arne: Der Traum vom guten Leben. Alltags- und Konsumgeschichte vom Wirtschaftswunder bis heute. Frankfurt a. M., New York 1999).

broichs, im Kinderzimmer benutzt. Modernität in den siebziger Jahren, das lässt sich am KINDERZIMMER-Film sehr schön ablesen, hieß auch, dass sich ein Kind möglichst früh individualisieren sollte, und zwar als eigene Konsumentenpersönlichkeit, mit eigenem Fernseher und eigenem Wohnbereich in der Familie.

Frank kennt nicht nur *Spaniens Gitarren* auswendig, sondern auch die Werbung, die pausenlos aus dem Kleinfernseher quäkt, wobei er beim Mitsingen manchmal „Dentagard" und „Blendamed" durcheinanderbringt. Es ist die Werbeindustrie, lernen wir, die auf der Konsumentensouveränität der Kinder insistiert. Man kennt es noch aus der eigenen Kindheit und ist doch erschrocken, es hier wieder zu entdecken. Ich meine den Spot mit dem „Sana"-Mann, der in den Kaffeeladen geht und „Sana" verlangt, woraufhin eine Kinderschar zu singen beginnt: „Hört ihr, Kinder, er will Sana, den modernen Schonkaffee ..."

Was sich Fred von seinem Sohn wünscht, das sind bessere Schulnoten (er kommt in der Gesamtschule nicht so richtig mit), dass er kein Außenseiter wird und „nicht verklemmt". So wie Vater Fussbroich das Nichtverklemmtsein als besonderen Wert und Lebensmaxime mehrmals hervorhebt, wie er betont, Frank möge einer unter vielen werden, „in die Masse hineingehören", spürt man bei ihm selbst den Druck, dem gesellschaftlichen Trend des Unverklemmtseins zu entsprechen. Für den ungelernten Schichtarbeiter Fred Fussbroich ist es Ende der siebziger Jahre nämlich noch keineswegs selbstverständlich, sich selbstverständlich zur Wohlstandsmehrheit zu zählen.

Für die Fussbroichs ist das Fernsehen mehr als ein Unterhaltungsmedium, für sie hat es Gesetzeskraft, ein Gesetz, das vorschreibt, wie man richtig lebt. Und das Fernsehen der siebziger Jahre (ich denke hierbei vor allem an den TATORT und an andere Krimireihen, an die schlüpfrige Klamauk-Comedy KLIMBIM und an den MUSIKLADEN) ist voll von Momenten, die Erotik und Sex forciert betonen und Freizügigkeit, körperliche Lust ausstellen. Der ZDF-HITPARADE (seit 1969) kommt eine zentrale Bedeutung zu bei der Integration von Flowerpower, Love and Peace und Popmusik in den Mainstream der bundesdeutschen Alltagskultur, wo Cindy & Bert im konsensfähigen Hippie-Outfit den Normalbürger-Chillout, i. e. Spanienurlaub, orchestrieren. Beim Schlussinterview in KINDERZIMMER 1979 sieht Fred mit Afro-Look, Reggae-Hemd und Muschelkette aus wie der MUSIKLADEN-Moderator Manfred Sexauer.

Ob es nun aus der Hippie-Bewegung abgesunkenes Kulturgut darstellt oder Oswald Kolle, den Lümmelfilmen und Schulmädchenreporten mit ihrer infantilen Erotik zuzuschreiben ist – in den siebziger Jahren fallen im Deutschen Fernsehen die Hüllen. Und wo selbst ein so moralisch strenger Mensch wie TATORT-Kommissar Haferkamp entspannt zusieht, wenn seine Frau junge Aktmodelle fotografiert und sich anschließend zu einem Whiskey leger auf den Bodensitzkissen niederlässt – da fühlt auch die Arbeiterfamilie Fussbroich aus Köln-Buchheim, dass man heutzutage locker und unverklemmt sein muss.

Diese mehrheitsfähigen Schwundstufen sexueller Libertinage, wie sie in den siebziger Jahren mit der Etablierung des Fernsehens als gesellschaftlichem Leitmedium einhergehen und dort intensive Repräsentation finden, erscheinen mir charakteristisch für eine absolut einschneidende kulturelle Entwicklung. Es entsteht ein Trend zum eigenen Körper als einem sexualisierten Körper, als einem Lust-Objekt, das dann in den achtziger und neunziger Jahren eine immer größere Rolle spielen und als Persönlichkeitsmerkmal immer wichtiger werden wird. Zur gleichen Zeit avancieren Flugtourismus und Strandurlaub zu Statussymbolen. Es ist jetzt normal, den Körper per Flugzeug an einen südeuropäischen Strand transportieren zu lassen und braungebrannt zurückzukommen. Wer sich das Ende der siebziger Jahre noch nicht leisten kann, ist verklemmt oder gehört nicht zur Wohlstandsmehrheit.

Das meine ich, wenn ich von der Formierung eines Modernitäts-Dispositivs spreche, das die bundesdeutsche Kultur bis in unsere Gegenwart hinein maßgeblich prägt. Es setzt sich zusammen aus solch unterschiedlichen Komponenten wie dem zweiten Tourismusboom, aus dem Blick auf den eigenen Körper als einem Luxusgegenstand und Objekt von Selbstbezug, der ZDF-Hitparade und den Schlagern, die Unverklemmtsein als kulturelle Leitwährung propagieren – Stimmung soll sein: „Es wird Rabatz gemacht, bis die Bude kracht" (Tony Marschall). Und das Fernsehen ist längst nicht mehr das neugierige Fenster zur Welt, das für den Zuschauer in die weite Welt hinausschaut. Die Träume von der fernen Welt lassen sich für den Durchschnittsbürger jetzt realiter erfüllen. Das Fernsehen hat seine erste Begegnung mit Pop- und Alltagskultur: es proklamiert Unverklemmtsein. Die ZDF-Hitparade ist hier der modellbildende Diskurs für die Einbindung ursprünglich subversiv verstandener Strategien in gutbürgerliche Normvorstellungen.

Und schließlich die Docu-Soap. Die anhaltende Konjunktur dieses relativ jungen Genres folgt der Überlegung, Glaubwürdigkeitsparameter der Serie (vor allem: Dauer, Gewöhnung, Integration in den Alltag) auch für die Fernsehdokumentation zu nutzen. Die Fussbroichs sollte man hier nur bedingt als Vorgänger oder Vorbilder ins Spiel bringen. Von dem ambitionierten Kanal ARTE bis zum Busen-und-Fun-Sender RTL II erwartet man von dem neuen Format vor allem stärkere Zuschauerbindung. Die Docu-Soaps möchten die dokumentarische Form für das Fernsehen der 90er Jahre retten und bemühen sich, schrecklich zeitgemäß zu sein. Es trägt Zeitknappheit und Kanalvielfalt Rechnung, ist ideal auf den modernen Single-Haushalt zugeschnitten, ohne Bevormundung, aber auch ohne Interesse an den Menschen, und passend zur funktionalen Wohnungseinrichtung.

Interessant ist, dass vom Schmuddelsender bis zum deutsch-französischen Intellektuellenprogramm jeder behauptet, das Format auf dem deutschen Markt etabliert zu haben. Mit der Docu-Soap ist tatsächlich eine Form gefunden, die keine Autoren mit Erkenntnisinteresse und Einfühlungsvermögen mehr

braucht, sondern viele Kameras und ein event – sei es auch nur eine Fahrschule in Gelsenkirchen, wie bei SAT.1. In den Docu-Soaps werden die gleichen Themen verhandelt, die auch sonst als Schwerpunkte durch das jeweilige Programm geistern: Intimität, Privatheit, das Innenleben in den Innenräumen, das Normalbürger-Konstrukt wahlweise aus der Mittelschicht oder vom „unteren Rand".

RTL II hat die Lacher des Teenager-Publikums auf seiner Seite, wenn es in Gute Zeiten, sexy Zeiten Jugendliche auf Ibiza beim Urlaubssex verfolgt (wahrscheinlicher noch: die Flirts inszeniert und bezahlt) und die am nächtlichen Strand Ertappten peinliche Dialoge aufsagen lässt. Den in der Daily-Soap als Normalfall postulierten begehrenswerten Fitness-Körper, so die Botschaft, gibt es auch in der Wirklichkeit, und zwar als jederzeit verfügbares und verführbares Lustobjekt im Urlaub. SAT.1 stellt in der Fahrschule Menschen vom unteren Rand der Gesellschaft bloß, zeigt mit dem Zeigefinger auf ihre armseligen Wohnungen und lässt Mutti erzählen, dass sie beim Porno siebenhundert DM pro Stunde verdient.

Der staatstragende Bayrische Rundfunk widmet sich in Der wahre Kir Royal den nervigen Angestellten des Nobelpartyservice „Käfer" aus der Dienstboten-Optik und zeigt, wie diese den „Großkopfeten", „denen da oben" die Festlichkeiten organisieren. In einem Vierteiler begleitete ARTE im Oktober 1999 Angestellte und Politiker, die von Bonn nach Berlin umziehen. „Jetzt erlebe ich gar nicht mit, wie unser Enkelchen zur Welt kommt", sagt Frau Doetsch, Mitarbeiterin des Bundespresseamtes, und zieht dabei ihre Häkelarbeit zurecht. Dann, nach kurzem Räuspern, sagt ihr Mann: „Das ist alles dem Schicksal vorbestimmt, da kannste nix machen." So sollten sie es sagen, so haben sie es gesagt. Der Regierungsumzug und das deutsche Wohnzimmer. Ihre Bezeichnung „Soaps" haben sie sich deshalb verdient, weil reale Menschen hier als Laiendarsteller ihrer selbst versagen. Da sehnt man sich mit den Fussbroichs nach den Playa del Ingles zurück, wo ein Transvestit Fred einmal in tiefe Nachdenklichkeit versetzt hatte („der hat ja oben und unten was") und er für sich nicht klären konnte, ob so jemand lesbisch oder schwul ist.

Trotz des kaminknisternden Timbres der obligatorischen Off-Sprecher und aufgrund der billigen Kaufhausmusik, die den blutleeren Bilder den Rest gibt, fühlte ich mich beim Ansehen der Docu-Soaps an Aktenzeichen XY und an Hans Meisers Notruf erinnert. Ich hatte das Gefühl, dass doch jetzt jeden Moment ein schreckliches Unheil hereinbrechen müsste. Aber es passierte nichts. Die Fussbroichs haben sich in ihrer Artistik aus Selbstfolklorisierung und Selbsterfahrung eine „Taktik" zugelegt, die eigene Intimität bei ihren fortwährenden Welterklärungen und Geschmacksentscheidungen nur dosiert zu offenbaren resp. zu maskieren. Sie sind damit dem Zugriff der Daily-Talk-Shows und Docu-Soaps entkommen. Die unguten Vorahnungen, die mich beschlichen haben, rührten womöglich daher, dass ich selbst einmal von den Kameras der Docu-Soaps heimgesucht werden könnte. „Das Leben – eine Serie", heißt es im Vorspann bei ARTE.