

# Fernsehserien unter Anklage

GEWALT IM FERNSEHEN WIRD VON DEN REZIPIENTEN JE NACH IHREM LEBENSKONTEXT UND NACH DEM ERZÄHLZUSAMMENHANG UNTERSCHIEDLICH GELESEN. STATT MIT ZENSUR SOLL MIT DER PROGRAMMIERUNG EINFLUSS GENOMMEN WERDEN. ENTSCHIEDEND IST ES, DIE KOMPETENZ DER ZUSCHAUER ZU FÖRDERN.

*Ursula Ganz-Blättler*

Für die einen ist das Fernsehen eine Informationsmaschine: in erster Linie dazu da, das Weltgeschehen in Wort und Bild zu präsentieren, zu kommentieren und – im besten Fall – auf den Punkt zu bringen. Das gilt, etwas vereinfacht ausgedrückt, auch für die deutschsprachige Medien- und Kommunikationswissenschaft, die sich in ihrer traditionellen Ausrichtung auf soziologische Ansätze bis vor kurzem vorwiegend mit Aspekten der politischen Kommunikation befasst hat und naturgemäss auch das Fernsehen unter diesen Aspekten beleuchtete und hinterfragte.

Fernsehen als Informationsmaschine

Für die anderen ist das Fernsehen eine Erzählmaschine: in erster Linie dazu da, Geschichten zu erzählen, die berühren, anregen, Spannung vermitteln und – im besten Fall – ein Stück Erholung vom Alltag bieten. Das gilt immer mehr auch für die deutschsprachige Literatur- und Kunstwissenschaft, die sich unter anderem mit narrativen Strukturen von Fernsehserien und ästhetischen Grundmustern von Werbe- oder Musik-Clips befasst, sowie das Gros der Fernsehforschenden in den USA und Grossbritannien, für die *Television* häufig als Synonym für im Fernsehen erzählte Mythen (in Fernsehfilmen, Mehrteilern, Serien, Langzeitserien, Werbespots und ursprünglich fürs Kino produzierten Spielfilmen) schlechthin erscheint.

Fernsehen als Erzähl- oder Mythenmaschine

Die beiden grundsätzlichen (nicht: grundsätzlich voneinander zu trennenden!) Fernsehfunktionen „Information“ und „Unterhaltung“ sollte man nicht aus den Augen verlieren, wenn „Fernsehen“ unter dem Aspekt des Umgangs von Programmen mit „Gewalt“ zur Debatte steht. Die Darstellung von Konflikten gehört sowohl in den primär informativen als auch den unterhaltenden Fernsehformen zum stofflichen Grundrepertoire und ist dramaturgischen Konventionen unterworfen, die sich im Lauf der Zeit herausgebildet und etabliert haben. Im einen Fall jedoch erwartet der oder die Konsumierende ein Stück (gefilterte) Realität, im anderen Fall ein Stück (dramaturgisch bearbeitete) Fiktion. Seine/ihre Disposition, sich auf die in Text und Bild präsentierten Lösungsversuche von Konflikten – gerade solchen handgreiflicher oder noch gewalttätigerer Art – einzulassen, ist von Fall zu Fall unterschiedlich. Den Schusswechsel im Showdown einer Episode von „Miami Vice“ beispielsweise „liest“ der/die fernsehgewohnte Rezipient/in mit Garantie anders als den von der Kamera eines Fernsehteams eingefangenen Schusswechsel auf einer Brücke in Sarajevo. Die Betroffenheit ist in den beiden Fällen nicht die gleiche.

Konflikte gehören zum stofflichen Repertoire, werden aber in Facts und Fiction anders aufgegriffen

# Akzent: Gewalt und Gewalt

Wie „fiktiv“ bzw. fiktional die Realität der Fernsehnachrichten tatsächlich erscheint, und wie „authentisch“ bzw. realitätsnah umgekehrt die Fiktion von Fernsehserien wirkt, hängt von verschiedenen Umständen und Faktoren ab. So haben aktuelle Bezüge innerhalb einer fiktionalen Umsetzung von expliziter Gewalt (ein Beispiel aus der Reihe „Polizeiruf 110“: Skinheads verwüsten einen jüdischen Friedhof und wenig später das Intérieur einer Pizzeria, sie bedrohen einen Angestellten mit dem Tod, etc.) bei entsprechender Konditionierung eine ganz andere emotionale Betroffenheit zur Folge als die Ansiedlung desselben Geschehens in einem (für uns) weniger aktuellen, als „märchenhaft“ empfundenen Raum und Kontext. Eine Abrechnung unter Mafiabossen, in allen blutigen Details gefilmt, wird von hiesigen Film- und Fernsehkennern rasch als Fiktion in der Tradition unzähliger literarischer und filmischer Vorbilder erkannt und, womöglich mit genüsslichem Schauern, rezipiert. Ältere Bewohner bestimmter Stadtteile von New York oder Chicago hingegen mögen sich beim Betrachten derselben Sequenz an tatsächlich Geschehenes (oder zumindest Gemunkeltes) erinnern – das Referenzmoment ist ein anderes. Oder: Das authentische Porträt eines Schweizer Privatdetektivs in einer Zürcher Tageszeitung (vgl. Tages-Anzeiger vom 14. Januar 1995, S. 13) enthüllt ein Charakter- und Berufsprofil, das in verblüffender Weise an das Charakter- und Berufsbild fiktiver Serien-Privatdetektive gemahnt, wie wir sie aus den US-amerikanischen und immer mehr auch bundesdeutschen Produktionen des Genres kennen. Hat hier die Realität die Fiktion eingeholt (indem die recherchierende Journalistin einen ihr vertrauten Raster aufgriff und diesen letztlich bestätigt sah), oder ist es umgekehrt?

Doch wie fiktiv sind die Facts, wie realitätsnah ist die Fiction

## WAS IST EINE SERIE?

Wie für das Fernsehen generell gilt auch für die Umschreibung und Kategorisierung gewisser Programminhalte der Satz: Jede(r) glaubt zu wissen, was Sache ist und wo die Demarkationslinien verlaufen. Im Bereich der seriell produzierten Fernsehfiktion wird gemeinhin unterschieden zwischen dem „Krimi“ als der potentiell gewaltträchtigsten Serienform und der „Seifenoper“ als der kontinuierlichen Vorgaukelung von – ideologisch geradeso verwerflicher – heiler Welt. Irgendwo dazwischen wären wohl die Arztserien anzusiedeln, in denen mit dem Schlimmsten zu rechnen ist, aber auch mit schlagartigen miraculösen Wendungen zum Guten. Trägt schliesslich das Ganze den Stempel „Made in Hollywood“, bleibt nur das nackte Grausen: Noch mehr Gewalt, noch mehr heile Welt, noch mehr hanebüchene Plots!

Krimis, Seifenoper, Ärzteserien unterscheiden sich in ihrer Gewaltträchtigkeit

So einfach ist die Sache natürlich nicht. Was die Seriengenres betrifft, mag es zutreffen, dass der „Krimi“ die Potenz zur Gewalt in sich trägt – sie ist gewissermassen seine Natur und „raison d'être“. Damit ist jedoch noch nichts über die dramaturgische Funktion eines bestimmten Gewaltaktes innerhalb einer bestimmten Serienepisode ausgesagt. Weder ist definiert, wo „Gewalt“ beginnt und wo sie aufhört, noch ist der Bezug der jeweils Gewaltausübenden zum geltenden Rechtssystem näher beleuchtet. Dass in den Krimis die bösen Buben genauso Gewalt ausüben wie ihre guten, reinen Widersacher, die wir gemeinhin als Helden apostrophieren, ist eine Binsenwahrheit. Weniger bekannt ist, dass die Helden keineswegs immer rein bleiben: Gewalt und gewalttätige Konfliktlösungen im fiktionalen Universum der Krimihandlungen sind – und das macht die Geschichten theologisch interessant – ohne Auseinandersetzungen mit Fragen von Schuld und Sühne nicht denkbar.

Für den Krimi sind Verbrechen die raison d'être

Im Bereich der *crime-adventure*-Serien sind zwei Traditionen oder „Schulen“ zu unterscheiden, die beide auf literarische Wurzeln zurückzuführen sind und in verschiedenen Fernsehkulturen unterschiedliche Verbreitung und Rezeption gefunden haben.

Die klassische Variante beruft sich unter anderem auf *Sir Conan Doyle* und dessen Kunstfigur *Sherlock Holmes*: Ein Ermittler mit tadellosem Ruf und messerscharfem Verstand befasst sich mit der Aufklärung eines mysteriösen Falles und löst das Rätsel in der dafür reservierten Zeit. Im Zentrum der Handlung steht nicht der Ermittler selbst, sondern stehen Täter, Opfer und Verdächtige; die Schauplätze sind eher in der *Upper Class* angesiedelt, und die Lösung des Falles bringt die

kurzfristig ins Wanken geratene Welt wieder ins Lot. Klassische Krimigeschichten mögen sich zwar um Morde und andere Kapitalverbrechen drehen, doch wird in der Darstellung expliziter Gewalt Zurückhaltung geübt. Beispiele in aktuellen Fernsehprogrammen wären etwa „Derrick“ (BRD) oder „Columbo“ (USA).

Klassische Varianten wie „Derrick“ und „Columbo“

Die hartgesottene (*hardboiled*) Variante beruft sich auf die US-amerikanische *Pulp Fiction*, die genremässig vorbelastete Schundliteratur der zwanziger Jahre und hat ebenfalls literarische Väter: *Dashiell Hammett* und *Raymond Chandler*. Hier steht der Ermittler nicht über den Dingen, sondern macht sich im Dschungel der Grossstadt selbst die Hände schmutzig; es entscheidet nicht die Kraft des aufklärerischen Verstandes, sondern der Instinkt, der sechste Sinn. Im Zentrum steht weniger der zu lösende Fall als der/die Ermittlende selbst, im Kampf ums Überleben in einer grundsätzlich unheilen Welt. Kein Wunder, sind Serien des *hardboiled*-Zuschnitts häufiger pauschalen Gewaltvorwürfen ausgesetzt – und US-amerikanische Serien häufiger als bundesdeutsche, weil letztere das hartgesottene Genre und den Privatdetektiv als Protagonisten erst seit kurzem für sich entdeckt haben. Beispiele wären „Starsky and Hutch“ und „Miami Vice“ (beides US-Polizeiserien), „Mannix“ und „Magnum, P.I.“ (beides US-Privatdetektivserien), aber auch „Der Fahnder“ (ARD-Polizeiserie), die „Schimanski“-Tatorte und die meisten neueren Serienkrimis der privaten deutschen Sender.

Hartgesottene wie „Miami Vice“, „Magnum“, „Schimanski“-Tatorte

Was den Vorwurf der Zunahme von Gewalt in Serienkrimis betrifft, so gilt es zu differenzieren. Zum einen verändern sich Produktionsstandards und -normen laufend, und damit die Vorstellungen dessen, was zeigbar ist und was nicht. In der neueren US-amerikanischen Serie „FBI – The X Files“ etwa werden durch übernatürliche Phänomene verursachte gewaltsame Todesfälle überaus „realistisch“ vorgeführt, ohne dass der Gruseleffekt zum Selbstzweck wird – bei genauer Betrachtung dienen die Fälle als Hintergrund und Folie für die psychologischen Auseinandersetzungen eines Ermittlerduos, das sich in einem neuen (vielmehr: umgekehrten) Rollenverhalten als Mann und Frau übt. Zum zweiten bringt eine Verschiebung von den klassischen Krimiformen hin zu den hartgesotteneren Varianten, wie sie zurzeit in allen bundesdeutschen Sendern zu beobachten ist, eine andere Gewichtung von physisch ausgetragenen Konflikten mit sich – gleichzeitig aber auch eine weit stärkere Betonung der emotionalen Ebene. So sind die US-Krimis der neunziger Jahre (weitere Beispiele wären „Twin Peaks“ oder „NYPD Blue“) nicht einfach gewalttätiger geworden, sondern in erster Linie komplexer und vielschichtiger: Die gefühlsmässigen Verstrickungen der Protagonisten stehen im Mittelpunkt und nähern den Krimi der *soap opera*, also dem Beziehungsdrama, an.

TV-Krimis sind gewalttätiger, aber auch komplexer geworden

In ihrer Emotionalität nähern sie sich den „soap operas“ an, z.B. „Twin Peaks“

#### KRIMIGENRE UND SENDEPLATZ

Wenn Gewalt mit zu den konstitutiven Elementen des Serienkrimis gehört, dann muss der Gewalt in Serienkrimis eine grundsätzliche Berechtigung zugestanden werden. Auf das Mass kommt es an, wie in allen Dingen, und hier scheiden sich – natürlich – die Geister. Welchem Zielpublikum ist wieviel an „legitimer“ Gewalt zuzumuten, und zu welcher Tages- oder Nachtzeit?

Nachdem sich ein allgemein gültiges Gewaltmass als (subjektives) Kriterium kaum bestimmen und noch weniger durchsetzen lässt (das zeigen die verschiedenen Versuche, Serienfolgen über gewaltmildernde Schnitte zu entschärfen – mit dem Ergebnis, dass die verbleibenden Gewaltreste eher brutaler, weil unvermittelter erschienen), bleibt in der Praxis wohl nur der Sendeplatz als mögliches Regulativ: Er kann und soll als steuerndes Moment dort eingesetzt werden, wo es darum geht, gewisse Restriktionen (Altersgrenze!) zu gewährleisten. Zwei Beispiele:

Keine objektiven Kriterien

Sendeplatz als Steuerung

Diskutabel erscheint es den (in Sachen Prohibition erfahrungsgemäss strengeren) Deutschschweizern schon, wenn der Westschweizer Sender TSR die actiongeladene Polizeiserie „Miami Vice“ im Samstagmittag-Jugendprogramm laufen lässt, zum Auftakt der wöchentlichen Serien-Wunschsendung „TV à la carte“ um 13 Uhr (und zwar in der gegenüber der spätabends ausgestrahlten deutschen ARD-Fassung weit vollständigeren „unzensurierten“ Fassung). Ist „Miami Vice“ eine

# Akzent: Gewalt und Gewalt

Jugendserie? Das kommt auf den Standpunkt an – für die Programmacher beim Westschweizer Fernsehen ganz entschieden „oui“.

Problematischer erscheint der Entscheid der Tagesprogramm-Redaktionsleitung beim Deutschschweizer Fernsehen DRS, die Wiederholung der Kultserie „Twin Peaks“ ins TAF-Sommerloch von 1994 zu hieven, wobei explizite (und dramaturgisch durchaus sinnvolle) Gewaltdarstellungen durch Schnitte entschärft wurden, um im vormittäglichen Umfeld von „Heidi“ und harmlosen Spielquiz-Einlagen nicht für allzugrosses Aufsehen (bzw. eine Flut von Einsprachen) zu sorgen. Lieber eine international gefeierte Fernsehproduktion wie diese morgens um elf gekürzt im Programm als gar nicht, war als Argument von seiten der verantwortlichen Redaktoren zu vernehmen. Auf die unterschiedlichen Bedürfnisse strukturierter Zielpublika wurde dabei keinerlei Rücksicht genommen.

Vorschulkinder sind ja nicht unbedingt mit Mord und Totschlag, suggestiven Alpträumen und Horrorsequenzen vom Feinsten zu konfrontieren – „reifere“ Liebhaber und Liebhaberinnen aberwitziger Geschichten über das Leben, die Liebe und den Tod vielleicht aber doch. Zu einer angemessen späten Sendezeit und ungekürzt, versteht sich! Und komme mir keiner mit dem Argument, *sex and crime* zur Nachtstunde sei nur ein besonders verführerischer Leckerbissen für jugendliche Videopiraten, die sich mit Lust und Leichtigkeit alle verbotenen Früchte pflückten. Irgendwo fängt ja die Eigenverantwortlichkeit des Menschen an - warum nicht hier, wo ein implizites „Nein“ statt der expliziten Zensur die Leitlinie setzt?

Horror lieber unzensuriert, aber spät abends für Genreliebhaber

## GRENZFALL „TATORT“

Nicht immer ist es ganz einfach, einer Zielgruppe das ihr angemessene Programm zuzuweisen. Zielgruppen sind wandelbare, dynamische Grössen, und Fernsehprogramme sind es ebenso. Die Frage stellt sich von daher neu: Wie ist oder wäre in den sogenannten zielgruppenunabhängigen Programmen – und dazu zählen auch die meisten Serien des hier beleuchteten *crime-adventure*-Genres im Haupt- und Vorabendprogramm – mit Gewalt bzw. mit gewaltorientierten Sequenzen umzugehen? In der Schweiz (gemeint ist auch hier wieder in erster Linie die Deutschschweiz) sorgt die Ausstrahlung der gemeinsam mit ARD und ORF produzierten „Tatort“-Spielfilme regelmässig für Proteste seitens besorgter Eltern und anderer betroffener Kreise.

Wie aber im zielgruppenunspezifischen Hauptprogramm mit Gewalt umgehen?

Tatsächlich handelt es sich bei der seit 1970 ausgestrahlten Sendereihe um einen Grenzfall im Krimimilieu, denn Machart und Ausstrahlungsrhythmus siedeln die einzelnen Produktionen irgendwo in der Mitte zwischen Serienepisode und Autorenfilm an. An die Serienepisode erinnert das Grundmotiv der aufzuklärenden „Fälle“, erinnern aber auch die wiederkehrenden Protagonisten (unter ihnen der bekannteste und umstrittenste: Horst Schimanski, gespielt von Götz George). Vom Autorenkino her stammt die Unberechenbarkeit der jeweiligen „Lösung“ und ihrer Urheber, stammt die (häufig) erkennbare Handschrift eines Machers und stammt nicht zuletzt der Ehrgeiz jeder Folge, sich inhaltlich und formal abzuheben vom Vorgängermodell. Kein Wunder, erscheint Gewalt häufig unvermittelter, weniger moderiert als in den Normproduktionen des Genres, erscheint sie oft auch überspitzt, um einem besonderen Anliegen des Regisseurs oder Produzenten Nachdruck zu verleihen.

„Tatort“ als Sonderfall zwischen Serienepisode und Autorenfilm

Bleibt also die Frage, inwieweit das Anliegen die dargestellte Gewalt legitimiert – inwieweit beispielsweise Skinheads als Randalierer gezeigt werden dürfen, um sie als Urheber von Gewalt zu brandmarken. Die Frage ist schwer zu lösen, weil sich die „gute Gewalt“ derer, die sich gegen Unrecht wehren, von der „bösen Gewalt“ derer, die Unrecht tun, in der visuellen Umsetzung kaum unterscheiden lässt. Es kommt auf den Kontext an: in diesem Fall auf die Kunst der Dramaturgie, komplexe Zusammenhänge in angemessen differenzierter Weise zum Ausdruck zu bringen. Eine Produktion wie der Fernseh-„Tatort“ kann nicht isoliert, in der Reduktion auf die Menge der expliziten und implizierten Gewaltakte diskutiert werden. Das hiesse, dem breiten Publikum, ob

Zur Unterscheidung von „guter“ und „schlechter“ Gewalt kommt es auf den Kontext an

erwachsen oder noch im Schutzalter befindlich, jegliche Kompetenz im Umgang mit Fernsehfiktion abzusprechen.

#### Fazit

In der aktuellen Gewaltdebatte sollte nicht mehr die Frage im Zentrum stehen, was denn das Fernsehen mit dem Publikum macht, sondern die umgekehrte Frage: Was machen der Zuschauer und die Zuschauerin mit dem, was angeboten wird, im Bereich der audiovisuellen Erzählformen („fiction“) so gut wie im Fall der bildschirmmässig aufbereiteten Nachrichten von der Welt („facts“)? Fragen der Vertretbarkeit (von „Inhalten“ bzw. von Darstellungsformen und Programmplätzen) und der Verantwortung (seitens der Produzierenden, aber eben auch der Rezipierenden) stellen sich unter dieser Voraussetzung neu.

Was machen Zuschauerende mit dem Fernsehen?

Nach Zensur und anderen Präventionsmassnahmen ruft man oft und rasch – dabei müsste es in erster Linie darum gehen, Kompetenz zu schaffen, wo sie fehlt (angesprochen sind hier nicht zuletzt die Medienpädagogen), und für die Nicht- oder Noch-nicht-Kompetenten Alternativen bereitzustellen, die dann auch genutzt werden. Aufgerufen sind hier in erster Linie die Erziehenden – aber nicht sie allein.

Frage nach Kompetenz und Verantwortung neu stellen

#### Literatur:

- Ammitzböll, Johanna Margrethe: Macht Fernsehen aggressiv? Empirische Untersuchungen über die Auswirkungen von Gewalt in Fernsehen und Video (1982-1984). Diss. (Ms.) Zürich 1987
- Bianculli, David: *Teleliteracy. Taking Television Seriously*. New York 1992
- Bonfadelli, Heinz: Gewalt im Fernsehen – Gewalt durch Fernsehen. In: Ders. / Werner A. Meier (Hrsg.): *Krieg, AIDS, Katastrophen. Gegenwartsprobleme als Herausforderung für die Publizistikwissenschaft*. Konstanz 1994, S. 149-174
- Cavelti, John G.: *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago / London 1976
- Doelker, Christian: *Kulturtechnik Fernsehen. Analyse eines Mediums*. Stuttgart 1989
- Fiske, John: *Television Culture. Popular Pleasures and Politics*. London 1988
- Groebel, Jo: *Gewaltprofile des deutschen Fernsehprogramms. Eine Analyse des Angebots privater und öffentlich-rechtlicher Sender*. Opladen 1993 (Schriftenreihe Medienforschung 6)
- Groebel, Jo / Gleich, Uli: *Die Wirkungen von Gewalt im Fernsehen. Eine qualitative und quantitative Studie mit einem Generationenvergleich, 1975-1993*. Opladen 1993 (Schriftenreihe Medienforschung 13)
- Hieckthier, Knut: *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg 1991 (Lüneburger Beiträge zur Kulturwissenschaft 2)
- *Medien praktisch*, Heft 1, 1993; mit Beiträgen von Hans-Dieter Kübler, Lothar Mikos, Jan-Uwe Rogge, Georg Seesslen
- Newcomb, Horace W. / Hirsch, Paul M.: *Fernsehen als kulturelles Forum*. In: *Rundfunk und Fernsehen* 34 (1986), S. 177-190
- Scherer, Brigitte / Ursula Ganz-Blättler / Monika Grosskopf / Ute Wahl: *Morde im Paradies. Amerikanische Detektiv- und Abenteuerserien der 80er Jahre*. München: Ötschlager 1994 (kommunikation audiovisuell 19)
- Scherp, Jutta: *Dr. Schimanski?! Der Tatort als Objekt der Wissenschaft*. In: *Tatort: 300! Eine Publikation der ARD zur 300. Folge der Kriminalreihe Tatort*, Oktober 1994. Zu beziehen beim Fernsehen DRS, Postfach, 8052 Zürich
- Schulz, Wolfgang: *Gewaltdarstellungen im Fernsehen im Spannungsfeld zwischen Jugendschutz und Kommunikationsgrundrechten*. In: *Rundfunk und Fernsehen* 41 (1993) 3, S. 339-358
- Sparks, Richard: *Television and the Drama of Crime. Moral Tales and the Place of Crime in Public Life*. Buckingham / Philadelphia 1992 (New Directions in Criminology Series)
- Süß, Daniel: *Der Fernsehkrimi, sein Autor und die jugendlichen Zuschauer. Medienkommunikation aus drei Perspektiven, am Beispiel des Tatort-Krimis „Kameraden“*. Diss. Zürich / Bern 1993
- Theunert, Helga u.a.: *Zwischen Vergnügen und Angst - Fernsehen im Alltag von Kindern. Eine Untersuchung zur Wahrnehmung und Verarbeitung von Fernsehhalten durch Kinder aus unterschiedlichen soziokulturellen Milieus in Hamburg*. Berlin 1992 (Hamburgische Anstalt für Neue Medien)