



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Imitations of lives - Die Entwicklung melodramatischer
Grundmotive vom Film bis zum Reality-TV“

Verfasserin

Eva Hofer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, April 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaften

Betreuerin:

Ass. Dr. Petra Löffler, M.A.

DANKSAGUNG

Ich danke meiner Betreuerin Frau Ass. Dr. Petra Löffler, M.A. für ihre Bemühungen.

Ich danke Herrn Dr. Herbert Schwaab von der Universität Regensburg für seine Hilfe.

Ich danke meinem Verlobten Marcus Unger für seine unermessliche Geduld und Toleranz.

Ich danke meinen besten Freundinnen Nicole Meixner, Barbara Neumann und Susanne Horvath ohne deren Inspiration und Rückhalt ich vielleicht nie studiert hätte.

Ich danke meiner Familie für ihre Unterstützung.

INHALT

1. Einleitung	1
2. Das Melodrama	2
2.1. Das Melodrama und seine Merkmale	2
2.2. Das Melodrama und seine Medien, Genres und Formate	6
2.2.1. Das Theater	6
2.2.2. Der Film	9
2.2.3. Die Daily Soap	12
2.2.4. Die Doku Soap	16
3. Die Darstellungsweisen melodramatischer Grundmotive	19
3.1. Aus dem Leben gegriffen – Verarbeitung alltäglicher Inhalte	19
3.2. Übertriebene Darstellungsweisen in verschiedenen Medien	24
3.3. Von der Künstlichkeit zur Realitätsnähe	26
4. Imitation of life – Darstellung melodramatischer Grundmotive im Film	29
4.1. Die Dreiecksgeschichte: Suzie – Lora – Steve – Suzie - ...	33
4.2. Die Heldin als Mutter	37
4.3. Die böse Frau – der Vamp	42
4.4. Rezeption	45
5. Die Entwicklung melodramatischer Grundmotive in der Daily Soap	48
5.1. Aller guten Dinge sind zwei	52
5.2. Gute Mütter, schlechte Mütter unter uns	56
5.3. Karrierefrauen und Glamour-Vamps	60
5.4. Rezeption	64

6. Die Entwicklung melodramatischer Grundmotive in der Doku	
Soap	70
6.1. Drei ist einer zuviel	75
6.2. Außergewöhnliche Mütter im Alltag	78
6.3. Die Drama Queen von nebenan	81
6.4. Rezeption	84
7. Das sentimentale Genießen vom Film bis zum Reality TV	86
7.1. Der Begriff des sentimental Genießens	86
7.2. Das sentimentale Genießen unter dem Einfluss verschiedener Medien	88
8. Fazit	90
9. Quellenverzeichnis	92
Abstract	
Lebenslauf	

1. Einleitung

Das Melodrama hat eine lange Tradition in verschiedensten Medien und Genres vorzuweisen. Eine Konstante in dieser Tradition ist die Darstellung melodramatischer Grundmotive, die hauptsächlich von alltäglichen Konflikten erzählen. Es erfolgt beispielsweise die Darstellung der Heldin als Mutter und ihrer teilweise problematischen Beziehung zu ihren Kindern, oder jene der Dreiecksgeschichten, die reichlich alltägliches Konfliktpotenzial in sich bergen. Die Darstellung der melodramatischen Grundmotive hat sich vom Theater des 18. Jahrhunderts über den Film und die Daily Soaps, bis hin zum gegenwärtig aktuellsten Genre der Doku Soap entwickelt.

Um diese Entwicklung zu veranschaulichen, werden in dieser Arbeit die häufigsten melodramatischen Grundmotive, die immer wieder in den Handlungsabläufen verschiedenster Medien und Genres zu finden sind, herangezogen. Anhand von ausgewählten Beispielen werden die Parallelen und Unterschiede in ihren Entwicklungen und Darstellungsweisen verdeutlicht.

Eine Parallele, die sich erkennbar durch die gesamte Darstellungsentwicklung melodramatischer Grundmotive zieht, ist die Kombination von alltäglicher Normalität mit einer außergewöhnlichen, übertriebenen Darstellungsweise. Diese überhöhte Präsentation wird in diversen Medien und Genres durch spezifische stilistische und dramaturgische Mittel erreicht. Die Kombination aus alltäglichen Inhalten und übertriebener Darstellungsweise macht somit den melodramatischen Modus aus, der in verschiedensten Ausformungen, in unterschiedlichen Medien und Genres zu finden ist.

Da der Film *Imitation of life* (dt.: *Solange es Menschen gibt*) von Douglas Sirk, in der Filmwissenschaft als ein hervorragendes Beispiel für die Darstellungsweise des amerikanischen Familienmelodramas gilt, stellt das Werk den zentralen Ausgangspunkt für diese Arbeit dar. *Imitation of life* dient als Vergleichs- und Ansatzpunkt der These zur Entwicklung der melodramatischen Grundmotive. Schon der Titel des Films lässt erahnen, dass sich die Handlung um Konflikte des alltäglichen Lebens dreht, dass dies aber nur durch eine übertriebene Darstellungsweise interessant dargestellt werden kann. Und gerade der Regisseur Douglas Sirk ist dafür bekannt diese spezifische Darstellungsweise durch den gezielten Einsatz ästhetischer Mittel zum Ausdruck zu bringen.

Um die Entwicklung zu verdeutlichen, werden in dieser Arbeit diverse Beispiele aus den Genres der Daily Soap und der Doku Soap herangezogen und mit dem Familienmelodrama *Imitation of life* in ein Verhältnis gesetzt. Somit sollen die Parallelen und Unterschiede der Darstellungsweisen der melodramatischen Grundmotive in den verschiedenen Medien und Genres herausgearbeitet werden.

Bei der Auswahl der Beispiele, die den Grundgedanken der Arbeit untermauern soll, handelt es sich durchaus um eine subjektive Auswahl, die die Entwicklung melodramatischer Grundmotive in den diversen Medien und Genres auf sehr unterschiedliche Weise beleuchten soll. Sie stellt somit keinen repräsentativen Querschnitt und schon gar keine vollständige Auflistung dar. Anhand dieser Auswahl soll die bereits genannte Kombination von Alltäglichem und Übertreibung als Merkmale des melodramatischen Modus, und deren Entwicklung in diversen Medien und Genres verdeutlicht werden.

2. Das Melodrama

2.1. Das Melodrama und seine Merkmale

Rein etymologisch betrachtet, stellt das Wort Melodrama eine Kombination aus den Wörtern *mélōs* (griech.: Lied, Singweise)¹ und *drama* (griech.: Handlung)² dar.

Der Begriff Melodrama erklärt somit selbst, dass die Handlungen, die in einem Melodrama dargestellt werden durch den gezielten Einsatz von Musik unterstrichen und emotional verstärkt werden.

Als ein Vorläufer des Melodramas lässt sich Diderots *genre sérieux*, eine Gattung, welche zwischen Komödie und Tragödie liegt, und das Interessante im Leben betrifft, festhalten.³

Die Anfänge des klassischen Bühnenmelodramas lassen sich im Frankreich des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, finden. Es ist kein Zufall, dass die Entstehung des Melodramas mit dem Zeitpunkt der französischen Revolution zusammenfällt.

Peter Brooks beschreibt dies folgendermaßen:

¹ Alsleben, Brigitte: *Duden - das Herkunftswörterbuch: Etymologie der deutschen Sprache*. Mannheim: Dudenverlag, 2007, S. 520.

² Ebd., S. 154.

³ Brooks, Peter: *Die melodramatische Imagination*. In: Cargnelli, Christian: *Und immer wieder geht die Sonne auf*. Wien: PVS-Verlag, 1994, S. 50.

Das Melodram [...] erscheint mir jedoch eine spezifisch moderne Form zu sein. Das als Melodram bezeichnete Genre hat eine eigene Relevanz, da es in einem bestimmten historischen Kontext steht, der präzise mit der französischen Revolution und ihren Nachwehen angegeben werden kann. [...] Das Melodram ist nicht einfach eine heruntergekommene Tragödie, sondern vielmehr eine Antwort auf den Verlust der tragischen Sichtweise.⁴

Auch Ben Singer beschreibt das „cluster concept“⁵ Melodrama in seinem Werk *Melodrama and Modernity* durchaus als Genre der Moderne.

Das Melodrama entwickelte sich weiter, und fand seinen Platz im frühen Film, und dort einerseits vor allem in den Stummfilmen von D. W. Griffith, der schon früh erkannte, wie wichtig die Darstellung von Emotionen für das Kinopublikum des frühen 20. Jahrhunderts war.⁶ Andererseits kam der melodramatische Modus bereits in den seriellen Formaten des frühen Kinos, die ihren ersten durchaus erfolgreichen Höhepunkt zwischen den Jahren 1914 und 1920 hatten, verstärkt zum Einsatz.⁷

Auch das Medium Fernsehen hat das Melodrama in der Mitte des 20. Jahrhunderts, hauptsächlich in serieller Form, für sich entdeckt und genutzt.

Die Tatsache, daß der Begriff auch – und im Alltagsgebrauch zumeist – das billige, banale Melodram, die Soap Opera meint, muß seiner Brauchbarkeit keinen Abbruch tun.⁸

Für den Begriff des Melodramas, lassen sich grundsätzliche, gemeinschaftliche Eigenschaften zusammenfassen. Beispielsweise, dass es sich immer um die

⁴ Brooks, Peter: *Die melodramatische Imagination*. In: Cargnelli, Christian: *Und immer wieder geht die Sonne auf*. Wien: PVS-Verlag, 1994, S. 52.

⁵ Singer, Ben: *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia Univ. Press 2001, S. 7.

⁶ Mercer, John: *Melodrama: genre, style, sensibility*. London [u.a.]: Wallflower, 2004, S. 7.

⁷ Singer, Ben: *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia Univ. Press 2001, S. 13.

⁸ Brooks, Peter: *Die melodramatische Imagination*. In: Cargnelli, Christian: *Und immer wieder geht die Sonne auf*. Wien: PVS-Verlag, 1994, S. 49.

Darstellung der Konflikte zwischen Gut und Böse und von ethnischen Auseinandersetzungen handelt. Die Charaktere emblematisch und symbolhaft dargestellt werden und sich in der Handlung meist ein Dreieck aus Held – Heldin – Bösewicht herauskristallisiert.⁹

Dadurch lassen sich auch verschiedenste melodramatische Grundmotive unterscheiden, die in den verschiedensten Darstellungsweisen des Melodramas immer wieder zur Handlung werden, wie beispielsweise die böse Frau – der Vamp, die Probleme der Heldin als Mutter oder die Dreiecksgeschichte. Und auch diese melodramatischen Grundmotive haben ihren Weg durch die verschiedensten Medien und den damit verbundenen Darstellungsweisen gefunden.

Im Laufe der Entwicklung der Darstellung von melodramatischen Grundmotiven lassen sich auch Merkmale erkennen, die sich innerhalb der Weiterentwicklung kaum verändert haben. Beispielsweise lässt sich durchaus behaupten, dass eine Eigenart der melodramatischen Darstellung die Großaufnahme des Gesichtes ist, um die Mimik und zum Teil auch die Gestik für den Zuschauer genau erkennbar zu machen.

*Der emotionale, mimische Ausdruck der Darsteller spielt eine entscheidende Rolle bei der Adressierung des Publikums wie bei der Offenbarung innerster Regungen des Charakters.*¹⁰

Dieser Aspekt der Darstellung lässt sich sowohl im Familienmelodrama des amerikanischen Hollywoodkinos, als auch in den Daily Soaps, dort vor allem als ästhetische Untermauerung des Cliffhangers, und auch im Reality-TV wieder finden. Das Close up des Gesichts dient im Film eher dazu die Empathie des Zusehers zu wecken, in den seriellen Formaten wird damit auch die Zuseherbindung beabsichtigt. Dieses stilistische Mittel stellt somit eine relativ einfache Art dar, um die ZuseherInnen anzusprechen. Der mimische Ausdruck bietet einen verständlichen Code für das Publikum, der über die Sprache hinausreicht.

Es entwickelten sich im Laufe der Zeit verschiedenste Arten und Subgenres von Melodramen in verschiedensten Medien. Besonders im Film und Fernsehen lassen sich dabei verschiedenste Typen erkennen, wie beispielsweise das Familienmelodrama, das hauptsächlich durch den Regisseur Douglas Sirk kreiert

⁹ Mercer, John: *Melodrama: genre, style, sensibility*. London [u.a.]: Wallflower, 2004, S. 85.

¹⁰ Mikos, Lothar: *Es wird dein Leben!..* Münster: MAKS Publ., 1994, S.152.

wurde, und das in der Filmwissenschaft so etwas wie den Höhepunkt des Melodramas im Film markiert.

Darüber hinaus lassen sich auch das Melodrama des frühen Kinos und der Woman's film, die so genannten Male weepies wie beispielsweise *Rebel Without a Cause* (dt.: ...denn sie wissen nicht was sie tun) zur Kategorie des filmischen Melodramas zählen.

*As melodrama has clearly never taken a single form and, over time, has developed many variants (that hardly seem to correspond at all in some cases), the alternative is to conceive of melodrama as something beyond genre.*¹¹

Das Melodrama lässt sich somit eben schwer als eigenes Genre bezeichnen, sondern eher als melodramatischer Modus oder Code, der in verschiedensten Ausformungen zur Anwendung gelangen kann. *One way to deal with the problem of melodrama's generic slipperiness is to stop trying to understand melodrama as a genre, and instead think of it as an dramatic "mode".*¹²

Auch in der TV-Soap-Opera, die von manchen AutorInnen als legitime Nachfolgerin des Filmmelodramas angesehen wird¹³, sind gewisse Eigenschaften und vor allem die melodramatischen Grundmotive eindeutig wieder zu finden.

Da sich sowohl die melodramatischen Grundmotive, als auch die Kombination von Alltäglichem und Übertreibung, in den gegenwärtigen Reality-TV-Formaten, und da vor allem in den Doku Soaps, wieder finden lassen, können bestimmte Reality-TV-Formen, und dabei vor allem die Real Life Soaps, durchaus als nächste Entwicklungsstufe des Melodramas, beziehungsweise der Darstellungsart der melodramatischen Grundmotive, und somit auch als Nachfolgerin der Daily Soap, angesehen werden.

¹¹ Mercer, John: *Melodrama: genre, style, sensibility*. London [u.a.]: Wallflower, 2004, S. 37.

¹² Singer, Ben: *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia Univ. Press 2001, S. 6.

¹³ Cargnelli, Christian: *Und immer wieder geht die Sonne auf*. Wien: PVS-Verlag, 1994, S. 11.

2.2. Das Melodrama und seine Medien, Genres und Formate

2.2.1. Das Theater

Gerade in den ersten Bühnenmelodramen der deutschen und französischen Bühnen des 18. Jahrhunderts ist es auffällig, dass das Melodrama eine Kombination aus Sprechstück und Musik ist.

Die namentlichen Vorläufer des Bühnenmelodramas stellten das Mono – oder Duodrama dar, dem sein Name jeweils nach der Anzahl der handlungstragenden Personen des Stücks zugeteilt wurde.¹⁴

Die Geburtsstunde des klassischen Bühnenmelodramas wird von Peter Brooks Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts, auf den französischen Bühnen festgelegt. Er beschreibt es weiters als *intensives emotionales und ethisches Drama, das auf dem manichäischen Kampf zwischen Gut und Böse basiert*.¹⁵ *Pygmalion* von Jean-Jacques Rousseau, das von Horace Coignet vertont wurde, gilt als erstes Melodrama, das auf einer Bühne aufgeführt wurde. Hierbei spielten Musik und gesprochener Text eine wichtige Rolle. Als zwei weitere wichtige, weil sehr erfolgreiche Vertreter dieser Gattung gelten *Ariadne auf Naxos* von Johann Christian Brandes und *Medea* von Friedrich Wilhelm Gotter. Sowohl *Ariadne auf Naxos*, als auch *Medea* wurden von Georg Benda vertont. Erst nach den Uraufführungen von *Ariadne auf Naxos* und *Medea* wurde das Melodrama als eigenständige Bühnengattung von der Öffentlichkeit anerkannt.¹⁶

Die große Publizität von „Ariadne“ und „Medea“ wirkte auch als produktiver Impuls auf die weitere Entwicklung des melodramatischen Genres. Innerhalb von wenigen Jahren entstand eine größere Zahl von Nachahmungen, von denen die meisten direkt oder vermittelt nach dem Modell der beiden

¹⁴ Corsten, Volker: *Von heißen Tränen und großen Gefühlen: Funktionen des Melodramas im "gereinigten" Theater des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Lang, 1999, S. 3.

¹⁵ Brooks, Peter: *Die melodramatische Imagination*. In: Cargnelli, Christian: *Und immer wieder geht die Sonne auf*. Wien: PVS-Verlag, 1994, S. 50.

¹⁶ Corsten, Volker: *Von heißen Tränen und großen Gefühlen: Funktionen des Melodramas im "gereinigten" Theater des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Lang, 1999, S. 32f.

*Prototypen oder aber in bewusster Auseinandersetzung mit ihnen gestaltet waren.*¹⁷

Pygmalion wurde im Jahre 1770 in Lyon in einem privaten Kreis als „lyrische Szene“ uraufgeführt. Als Vorbild für das Stück gilt der Stoff des Pygmalion, eines Bildhauers, von dem bereits in einem Mythos von Ovid erzählt wird. Dieser Bildhauer verliebt sich in die von ihm selbst geschaffene Statue der Galathee.

Rousseau hat diesen Stoff für sein erstes melodramatisches Bühnenstück entlehnt. Die Musik dient hier eher hauptsächlich zur Unterstreichung der gestischen und mimischen Darbietung der handelnden Personen als zur Unterlegung des gesprochenen Wortes. Die musikalischen Zwischenspiele waren vom Text strikt getrennt.¹⁸

Pygmalion zählte zu den am häufigsten aufgeführten Melodramen, und konnte sich noch bis ins frühe 19. Jahrhundert sporadisch auf den Spielplänen deutscher Bühnen halten, ...¹⁹

Ein weiteres sehr erfolgreiches Melodrama der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts war *Ariadne auf Naxos*, welches um Jahr 1775 in Gotha uraufgeführt wurde. Auch bei diesem Stück entstammt die Vorlage der Antike und erzählt die Geschichte der kretischen Königstochter Ariadne, die von ihrem geliebten Theseus auf der Insel Naxos verlassen wurde, und sich aus verschmähter Liebe in den Tod stürzt.

Die Musik lässt sich hier auch ausschließlich in jenen Passagen finden, in denen nicht gesprochen wird, jedoch wurde sie hier von Georg Benda enger an die Handlung angelehnt und somit zu einem gewissen Teil selbst zum Handlungsträger.²⁰

Als drittes, an den Erfolg von *Pygmalion* und *Ariadne auf Naxos* anschließende Melodrama der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts war der antike Stoff der Medea von Kolchis und ihrer unglücklichen Liebe zu dem Griechen Jason.²¹

Bei allen dreien dieser erfolgreichen Melodramen der französischen und deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts lassen sich parallele Merkmale feststellen. Ihre

¹⁷ Schimpf, Wolfgang: *Lyrisches Theater: das Melodrama des 18. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988, S. 34.

¹⁸ Corsten, Volker: *Von heißen Tränen und großen Gefühlen: Funktionen des Melodramas im "gereinigten" Theater des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Lang, 1999, S. 43f.

¹⁹ Ebd., S. 43f.

²⁰ Ebd., S. 53.

²¹ Ebd., S. 57.

Produktion war mit einem relativ niedrigen finanziellen Aufwand verbunden. Dass es wenige Szenenwechsel und nur geringe Bühnen- und Kostümaustattungen gab, war beispielsweise mit ein nicht zu unterschätzender Grund, warum das Melodrama auch bei den Theatergesellschaften so beliebt war. Dieses Merkmal lässt sich beispielsweise auch bei den gegenwärtigen Dialekt-Soap- und Reality-TV-Produktionen wieder finden.

Weiters haben für die frühen Melodramen des Theaters antike Geschichten als Vorlagen gedient, der Monolog steht im Vordergrund und es gibt immer einen inneren affektreichen und emotionalen Kampf, der durch den gezielten Einsatz von Musik verdeutlicht wird. Die Verwendung der Musik in den Bühnenstücken diente also in erster Linie dazu, die Empfindungen und emotionalen Eindrücke beim Publikum zu vertiefen.

*Sie wurde damit zum Instrumentarium, das einerseits die vom Text angelegten Stimmungswechsel vorzubereiten und auszugleichen hatte, andererseits den Zuschauer in eine bestimmte Stimmung versetzen und auf das Folgende einstimmen sollte.*²²

Die Musik war bereits in den ersten Melodramen ein wichtiges ästhetisches Gestaltungselement, ohne das das Melodrama nicht existieren konnte und könnte. Diese Stilmittel hat sich vom Bühnenstück des deutschen und französischen Theaters des 18. Jahrhunderts, weiter bis hin zum Film und Fernsehen mit der Darstellung der melodramatischen Grundmotive, als wichtiges emotionalisierendes Gestaltungselement, mitentwickelt.

*Musik bildete ein wichtiges Element in Diderots Ästhetik; sie war fester Bestandteil des Theaters im 19. Jahrhundert, und schließlich wurde sie ein wesentliches Element jener Form im 20. Jahrhundert, die vom Melodram nachhaltig beeinflusst wurde und es schließlich abgelöst hat – des Kinos.*²³

²² Corsten, Volker: *Von heißen Tränen und großen Gefühlen: Funktionen des Melodramas im "gereinigten" Theater des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Lang, 1999, S. 77.

²³ Brooks, Peter: *Die melodramatische Imagination*. In: Cargnelli, Christian: *Und immer wieder geht die Sonne auf*. Wien: PVS-Verlag, 1994, S. 51.

Das Melodrama war schon bei seinen Anfängen am Theater ein modernes Genre, weil es sich schon damals mit menschlichen und emotionalen Themen auseinandersetzte, die in einer neuen Darstellungsweise dem Publikum näher gebracht wurden.²⁴

Und genauso hat sich das Melodrama oder Darstellungsweise melodramatischer Grundmotive weiter ihren Weg zu neuen Medien gesucht, um dort, durch die neu entstandenen ästhetischen Mittel, dem Zuseher näher gebracht werden zu können.

2.2.2. Der Film

Das Melodrama fand auch schon in den Anfängen des Films früh Einzug in das neue Medium. Im frühen Stummfilm wurden die Handlungen der Protagonisten auf der Leinwand oft durch Klavierbegleitung untermalt, wobei die Musik eine wichtige Rolle bei der nonverbalen Vermittlung der Inhalte spielte. Somit wurde, ähnlich wie beim Bühnenmelodrama das Geschehen durch Musik begleitet. Darüber hinaus war es auch wichtig, dass die *mise-en-scène* der Filme in gewisser Weise die gesprochenen Worte ersetzte. Einer der wichtigsten Regisseure dieser Anfänge des Melodramas im frühen Film war D. W. Griffith.

*One of the pioneering figures of early American cinema, D. W. Griffith, was quick to note the cinematic possibilities of an aesthetic dominated by action, spectacle, convoluted narratives and externalised emotions. Birth of Nation (1915), Broken Blossoms (1919), Way Down East (1920) and Orphans of the Storm (1922) are all examples of the adoption of melodrama to the screen.*²⁵

Im frühen Kino stand der Begriff Melodrama für etwas ganz anderes, als wir ihn heute kennen. Er stand eher für actionreiche Filme in episodischer Form, in denen meist mehr Action als Worte vorkam. Darin waren beispielsweise auch Cowboy- und Gangsterfilme inbegriffen. Doch auch in dieser Art von Melodrama waren einige Merkmale des Melodramas, wie es die Filmwissenschaft heute kennt, vorhanden. Die Übertreibung und das Außergewöhnliche standen mehr oder weniger im Mittelpunkt.

²⁴ Corsten, Volker: *Von heißen Tränen und großen Gefühlen: Funktionen des Melodramas im "gereinigten" Theater des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Lang, 1999, S. 83.

²⁵ Mercer, John: *Melodrama: genre, style, sensibility*. London [u.a.]: Wallflower, 2004, S. 7.

Und auch in den Handlungen war der Kampf zwischen Gute und Böse, zwischen dem Held, der Heldin und dem Bösewicht allgegenwärtig.

Trotzdem mutet es etwas ironisch an, dass die Filmwissenschaft heute Filme als Melodramen bezeichnen, in welchen nun Worte im Gegensatz zur Action überwiegen.

*Melodrama owes its longevity to the fact that it has existed – and continues to exist – as a category of films defined differently at different times by different types of people (...) Different kinds of film can be (have been and will continue to be) grouped together and under this label not in any arbitrary fashion and not because anything can be thought of as melodrama but rather because it is an evolving form.*²⁶

Mit der Zeit entwickelten sich verschiedene Unterarten beziehungsweise Subgenres des Filmmelodramas, wie beispielsweise der so genannte Women's film, die Woman weepies, die Male weppies (zum Beispiel *Rebel Without a Cause*, dt.: ...denn sie wissen nicht was sie tun), die Aristocratic family melodramas (zum Beispiel *Written on the Wind*, dt.: *In den Wind geschrieben*) und die Widow lover melodramas (zum Beispiel *All That Heaven Allows*, dt.: *Was der Himmel erlaubt*).²⁷

All diese Unterarten bilden zusammen das klassische Hollywood-Familienmelodrama.

Als die bekanntesten Vertreter des Familienmelodramas gelten jene des Regisseurs Douglas Sirk, der vor allem in den 1940er und 1950er Jahren seine aufwändigen Werke für die Universal Studios produzierte. Er ist dafür bekannt, in seinen Werken vielem, meist Unausgesprochenem, durch die *mise en scène*, also durch den gezielten Einsatz von Farbe, Ausstattung, Gestik, Musik und Kameraeinstellungen, starken Ausdruck zu verleihen. Er hat somit alltägliche Inhalte und Gefühle durch eine übertriebene und außergewöhnliche Darstellungsweise für den Zuseher interessant gemacht.

²⁶ Mercer, John: *Melodrama: genre, style, sensibility*. London [u.a.]: Wallflower, 2004, S. 37.

²⁷ Ebd., S. 10.

*Douglas Sirk and his 1950's films were assigned a privileged role in this process of defining the family melodrama as a genre and making that genre stand in for melodrama as a whole.*²⁸

Man kann also behaupten, dass die Filme des Regisseurs Douglas Sirk zu den wichtigsten Vertretern des amerikanischen Familienmelodramas, und somit der Darstellung des melodramatischen Modus im Kinofilm, darstellen. Die Charakteristika und der Stil dieses Begriffes lassen sich besonders in fünf seiner Werke finden. In *Magnificent Obsession* (dt.: *Dein Leben gehört mir*, 1954), *All That Heaven Allows* (dt.: *Was der Himmel erlaubt*, 1955), *The Tarnished Angels* (dt.: *Duell in den Wolken*, 1956), *Written on the Wind* (dt.: *In den Wind geschrieben*, 1957) und *Imitation of life* (dt.: *Solange es Menschen gibt*, 1961).²⁹

Imitation of Life (dt.: *Solange es Menschen gibt*) war der letzte Film dieser "Serie". Darin sind alle wichtigen Eigenschaften und Merkmale, die ein Familienmelodrama ausmachen vorhanden. Darüber hinaus lassen sich auch so gut wie alle melodramatischen Grundmotive in ihm wieder finden. Aus diesem Grund macht es durchaus Sinn, diesen Film als Ausgangspunkt für diese Arbeit zu verwenden.

Doch auch nach den Filmen von Douglas Sirk hat sich das Filmmelodrama weiterentwickelt, jedoch ist Sirk's Einfluss in vielen der Werke, die nach ihm entstanden sind, durchaus wieder zu erkennen. Am deutlichsten ist sein Einfluss, neben jenen von Bertold Brecht und Antonin Artaud, auf einige Werke des deutschen Regisseurs Rainer Werner Fassbinder zu erkennen. Er entlehnte stilistische Elemente direkt aus Sirk's Filmen für viele seiner eigenen filmischen Werke, wie beispielsweise den Einsatz von kräftigen, ausdrucksstarken Farben und die eher distanzierte Sicht auf das Geschehen durch verhältnismäßig häufige Long oder Mid shots statt Close ups. Darüber hinaus setzt er, wie Sirk, auch verstärkt Rahmen, und Reflexionen durch Spiegel ein.³⁰

Die stärkste Referenz zu Sirk's Familienmelodramen ist Fassbinders Film *Angst essen Seele auf*. Dies ist zwar, wie oft angenommen, kein Remake von Sirk's *All That Heaven Allows* (dt.: *Was der Himmel erlaubt*), thematisiert jedoch ebenso den Plot der Beziehung zwischen einer älteren Frau und einem jüngeren Mann.

²⁸ Mercer, John: *Melodrama: genre, style, sensibility*. London [u.a.]: Wallflower, 2004, S. 11.

²⁹ Ebd., S. 38.

³⁰ Ebd., S. 69 ff.

Darüber hinaus wurden auch immer wieder Remakes von Sirk-Filmen gemacht. Beispielweise verfilmte Todd Haynes Sirk's *All That Heaven Allows* unter dem Titel *Far From Heaven* (dt.: *Dem Himmel so fern*) neu. Er übernahm dabei auch Sirk's Stilmittel, wie den außergewöhnlichen Einsatz von intensiven Farben, mit welchen er einen Subtext unter die tragische Handlung legte.

Bei den gegenwärtigen Hollywood-Blockbustern, in welchen der melodramatische Modus zu finden ist, gilt es vor allem jene Widerstände zu überwinden, die der Liebe im Weg sind.

Die erfolgreichsten Kino-Melodramen der letzten Jahre waren beispielsweise *Titanic*, *Der englische Patient* oder *Brokeback Mountain*.³¹

2.2.3. Die Daily Soap

Der Name der Soap Opera stammt von deren ursprünglichen Produzenten, nämlich großen Waschmittelherstellern, die in den 1930er Jahren tägliche Radioserien finanzierten. Die Daily Soap, wird, wie der Name bereits sagt, zumindest wochentags täglich ausgestrahlt. Eine Soap Opera weist generell gewisse Merkmale auf, die sie von anderen Genres unterscheidet. Und zwar handelt es sich dabei immer um eine Langzeitserie mit offener Erzählstruktur. Inhaltlich werden immer soziale, verwandtschaftliche oder Liebesbeziehungen thematisiert und dramatisch aufbereitet, wobei der Dialog das wichtigste dramaturgische Mittel dabei darstellt. Die fortlaufende Geschichte wird kontinuierlich durch Werbeeinspielungen unterbrochen und die einzelnen Folgen enden jeweils mit einem Cliffhanger. Hierbei wird am Ende einer Folge meist das Gesicht einer Figur in Nahaufnahme eingefroren, *die sich am Beginn einer neuen, psychologisch konfliktträchtigen Situation befindet*.³²

Darüber hinaus gibt es am Anfang und am Ende jeder Folge eine kurze Zusammenfassung darüber was passiert ist, beziehungsweise, was in der kommenden Folge passieren wird. All diese Merkmale zielen in erster Linie auf eine Zuschauerbindung, einen leichten Einstieg und eine einfache Orientierung bezüglich des Handlungsablaufes, ab. Dies führt auch dazu, dass sich, besonders jüngere RezipientInnen, mit den Figuren und deren Problemen relativ leicht identifizieren. Ein weiteres Merkmal der Soap Opera oder Daily Soap ist es, dass nicht nur einen Handlungsstrang existiert, der linear erzählt wird, sondern dass es eine Vielzahl von

³¹ Koebner, Thomas: *Filmgenres – Melodram und Liebeskomödie*. Stuttgart: Reclam, 2007, S. 9.

³² Mikos, Lothar: *Es wird dein Leben!*. Münster: MAKS Publ., 1994, S.153.

Handlungssträngen gibt, die mit- und ineinander verwoben sind. Diese Handlungsstränge laufen grundsätzlich parallel zueinander, haben aber auch gemeinsame Berührungspunkte und können verschiedenste Inhalte aufweisen, jedoch stehen sie immer *in Beziehung zur zentralen Thematik der Familie*.³³

Als Vorläufer der Soap Opera gelten unter anderen der Serienroman des 19. Jahrhunderts und die so genannten „chapter plays“ – Fortsetzungsgeschichten, welche man wöchentlich im Kino erleben konnte, und die in den 1910er Jahren in den USA verbreitet waren. Schon damals wurden die ökonomischen Vorteile von seriellen Erzählungen relativ schnell erkannt. Beispielsweise wurden mit Fortsetzungsromanen die Auflagen- und Abonnentenzahlen von Zeitungen gesteigert.³⁴

Die ersten Radio Daytime Serials wurden am Beginn der 1920er Jahre im US-Hörfunk produziert, erreichten in den 1940er Jahren einen regelrechten Boom, und wurden ausschließlich von Unternehmen zu Werbezwecken finanziert. Als Vorreiter der Radio Daytime Serials gilt die „*open-ended evening comedy* –Show *Amos ´n´ Andy*.³⁵

Die erste Radio Daytime Serial war *Painted Dreams*, welche in den 1920er Jahren ausgestrahlt wurde.

... the earliest prototype for serial drama appeared on Chicago radio in the 1920s – Irina Phillip’s “Painted Dreams”, a mosaic of fanciful stories involving heroes, villains and helpless victims.[...]

*Most advertising support for these daytime dramas came from corporations like Colgate Palmolive-Peet and Procter and Gamble, who sold household products to interested femal listeners.*³⁶

Die Daytime Serials, unterschieden sich von anderen Serienformaten durch ein offenes Ende, das auch als Cliffhanger bezeichnet wird. Darüber hinaus werden Serien eher wöchentlich, als täglich ausgestrahlt, wobei jede Folge eine in sich geschlossene Handlung aufweist.

³³ Mikos, Lothar: *Es wird dein Leben!*. Münster: MAkS Publ., 1994, S.154.

³⁴ Ebd., S.131.

³⁵ Matelski, Marilyn J.: *Soap Operas Wordlwide*. Jefferson: McFarland & Company, 1999, S. 15.

³⁶ Ebd., S. 16.

Ab Ende der 1940er und Anfang der 1950er Jahren diffundierten die Soap Operas vom Radio mehr oder weniger in das Medium Fernsehen.

*Der nächste Entwicklungsschritt des Genres war die Übernahme in das Fernsehen. In diesem Rahmen setzten die Senderverantwortlichen sowohl die wichtigsten Strukturelemente als auch die Unterbrecherwerbung, die sich allesamt im Radio bewährt hatten, wieder ein. „Woman to Remember“ (1947) und „Search for Tomorrow“ (1951) sind die ersten Serien des Genres, die im Fernsehen gezeigt wurden. Als die erste tägliche Sendung galt „The First Hundred Years“,...*³⁷

Als erfolgreichstes Beispiel sei hier die Daily Soap *The Guiding Light* erwähnt, welche bereits seit 1937 im Radio lief, und auf Grund ihres großen Erfolges im Jahr 1952 in das Fernsehen übernommen wurde.³⁸

Bei dem Übertritt der Daytime Serials vom Radio ins Fernsehen kam nicht nur die visuelle Ebene zur auditiven Ebene hinzu, sondern es entwickelten sich innerhalb des Formates auch noch andere Merkmale und Eigenschaften weiter. Beispielsweise wurde die Sendezeit von fünfzehn auf dreißig Minuten verlängert, es entstanden weiters mehrere Handlungsstränge, die miteinander verwoben eine inhaltlich gehaltvollere Geschichte ergaben. Darüber hinaus gibt es in der Daily Soap im Fernsehen keinen Erzähler mehr.³⁹ Der bereits erwähnte Cliffhanger und die Unterbrechungswerbung blieben im Fernsehen genauso erhalten, wie sie sich im Radio bewährt hatten.

Auch innerhalb des Mediums Fernsehen entwickelte sich das Format der Soap Opera immer weiter. In den 1950er Jahren etablierten sich die Familienserien, wie beispielsweise *Unsere Nachbarn heute Abend: Die Schöllermanns*, die von 1954 bis 1960 vom NWDR ausgestrahlt wurden. In den 1970er Jahren entstanden die Primetime Soap Operas. Das bekannteste Beispiel dafür stellt *Dallas* dar, welches ab 1978 auf dem US-amerikanischen Sender CBS ausgestrahlt wurde. Der Unterschied zu den gängigen Daily Soaps besteht darin, dass die Primetime Soap Operas ihren Sendeplatz im (Vor-) abendprogramm hatten, und sich inhaltlich nicht mehr mit den

³⁷ Koch-Gombert, Dominik: *Fernsehformate und Formatfernsehen*. München: m press, 2005, S. 227 f.

³⁸ Ebd., S. 228 f.

³⁹ Ebd., S. 228.

Problemen von Familien der Mittelschicht, sondern des Geldadels beschäftigten.⁴⁰ Auch die Länge der Serien dehnte sich von dreißig auf etwa fünfzig Minuten aus.

In den 1980er Jahren erfreuten sich, die von den USA importierten, Primetime Soap Operas auch in Deutschland und Österreich größter Beliebtheit, da sich die bereits lang laufenden Daytime Serials in ihren bisherigen Erzählmustern verbraucht hatten.⁴¹ Dies veranlasste vorerst die deutschen öffentlich-rechtlichen Sender zur Entwicklung von Eigenproduktionen wie beispielsweise *Lindenstraße* oder *Schwarzwaldlinik*, die bereits einige Merkmale einer Daily Soap Opera, wie einen Cliffhanger, am Ende jeder Folge, und die offene Erzählweise, aufweisen. Jedoch wurden beziehungsweise werden (*Lindenstraße* läuft derzeit immer noch sonntags ab 18.50 Uhr auf ARD) diese deutschen Eigenproduktionen nur einmal wöchentlich ausgestrahlt. Sie waren und sind bei den Zuschauern sehr beliebt. Daher wurden von der *Schwarzwaldlinik* 70 Folgen auf ZDF⁴², und von der *Lindenstraße* bereits über 1.300 Folgen auf ARD⁴³ gesendet.

Ab Mitte der 1980er Jahre wurden, aus Gründen der Zuschauerbindung und Kostenminimierung, durch die deutschen Privatsender immer mehr US-Lizenzserien importiert, und in deren Programm aufgenommen.

Die erste Daily Soap, die im deutschen Fernsehen, und zwar auf RTL ausgestrahlt wurde, ist *Gute Zeiten, schlechte Zeiten*. Diese ist eine Adaption der australischen Daily Soap *The Restless Years*, welche dort bereits seit dem Jahr 1977 ausgestrahlt wird. Von dort wurde das Lizenzformat zuerst in die Niederlande importiert, und dann 1992 durch den Privatsender RTL nach Deutschland.⁴⁴

Da die Inhalte nicht eins zu eins vom australischen Format übernommen werden konnten, mussten sie an das deutsche Publikum angepasst und somit adaptiert werden. Dabei griff man auf die Erfahrungen der niederländischen Version zurück, was sich jedoch nicht als praktikabel erwies. Das deutsche Publikum musste sich erst an das neue Format gewöhnen und *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* musste noch einmal

⁴⁰ Koch-Gombert, Dominik: *Fernsehformate und Formatfernsehen*. München: m press, 2005, S. 229.

⁴¹ Hickethier, Knut: *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg: Kultur, Medien, Kommunikation, 1991, S. 26.

⁴² Waldheim, Thomas; Zweites Deutsches Fernsehen. URL: <http://schwarzwaldlinik.zdf.de/> - 28.01.2011.

⁴³ Klamroth, Nina; Westdeutscher Rundfunk Köln: *Lindenstraße*. URL: <http://www.lindenstrasse.de/> - 28.01.2011.

⁴⁴ Koch-Gombert, Dominik: *Fernsehformate und Formatfernsehen*. München: m press, 2005, S. 272 f.

einer Adaption unterzogen werden, um schlussendlich die beliebteste Daily Soap im deutschen Fernsehen zu werden⁴⁵, von welcher mittlerweile bereits mehr als 4.600 Folgen auf dem Sender RTL ausgestrahlt wurden.⁴⁶

Als zweite, bis heute durchaus beliebte Daily Soap etablierte sich ab 1994 *Unter uns* auf RTL. Auch *Unter uns* hat eine australische Soap Opera als Vorlage, nämlich die australische Seifenoper *Neighbors*.⁴⁷ Danach folgten im öffentlich-rechtlichen deutschen Fernsehsender ARD die Daily Soaps *Marienhof* ab 1992 und *Verbotene Liebe* ab 1995. In den Jahren danach wurden zahlreiche Daily Soaps auf diversen deutschen Sendern ausgestrahlt. Die einen mit mehr, die anderen mit weniger Erfolg. Auch in Österreich versuchte der ORF im Jahr 2007 eine Daily Soap mit dem Namen *Mitten im Achten* auf dem Sender ORF 1 zu etablieren. Diese wurde jedoch wegen vernichtender Kritiken und unterdurchschnittlichen Einschaltquoten bereits nach 56 Folgen abgesetzt.⁴⁸

Derzeit laufen sowohl auf den deutschen öffentlich-rechtlichen, als auch den Privatsendern zahlreiche Daily Soaps, wie etwa auf RTL *Unter uns* (17:30 – 18:00 Uhr), *Alles was zählt* (19:05 – 19:40 Uhr) und gleich im Anschluss *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* (19:40 – 20:15 Uhr). Oder auf Sat 1 *Hand aufs Herz* (18:00 – 18:30 Uhr), sowie *Verbotene Liebe* (18:00 – 18:20 Uhr) und *Marienhof* (18:25 – 18:50 Uhr) auf ARD.

2.2.4. Die Doku Soap

Das Genre des Reality-TV ist hauptsächlich aus dem Genre der Dokumentation entstanden. Es gibt verschiedenste Formate angefangen von Reality Serien, über Reality Soaps und Doku Soaps und viele mehr. Sowohl Reality-Gameshows, als auch Gerichtsshow und Versöhnungsshow können ebenfalls dem Genre zugeteilt werden.

Der Forschungsstand dazu ist in stetiger Neuentwicklung, da in kürzester Zeit immer mehr verschiedene Unterarten des Genres entstehen, die großteils noch nicht wissenschaftlich systematisiert wurden.

⁴⁵ Koch-Gombert, Dominik: *Fernsehformate und Formatfernsehen*. München: m press, 2005, S. 274 f.

⁴⁶ Müller, Frank; GZSZ GmbH. URL: <http://gzzs.rtl.de/cms/html/de/pub/serie.phtml> - 04.03.2011.

⁴⁷ Koch-Gombert, Dominik: *Fernsehformate und Formatfernsehen*. München: m press, 2005, S. 276.

⁴⁸ Kramer, René: URL: <http://www.mittenimachten.at/1.-staffel/index.php> - 04.05.2011.

Andrejevic findet in *Reality TV – The Work of Being Watched* im Jahr 2003 noch folgende relativ simple Unterteilung:

... two new categories for reality TV: one that recognizes those formats that include a „game show“ element, and one for those (...) that seek to entertain by showing dramatic incidents from „real“ life.⁴⁹

Als grundsätzliche gemeinsame Eigenschaft der großen Fülle an Reality-TV-Formaten lässt sich jedenfalls festhalten, dass es sich bei den dargestellten Handlungen, entweder um reale oder realitätsnahe Begebenheiten, oder deren Nachahmung handelt. Die Entwicklung des Reality-TV hat seinen Ausgangspunkt in den USA. Als Ausgangsmedium wird bei Koch-Gombert auf die „tabloids“, die im 19. Jahrhundert als die Printmedien der Boulevard- und Sensationspresse galten, verwiesen.⁵⁰ Die ersten Reality-TV-Formate fanden ihren Beginn im US-amerikanischen Fernsehprogramm der 1950er Jahre.

The quiz formats of the late 1950s represent an early incarnation of highly profitable TV programming that hinged on the popular appeal of real people placed in dramatic situations with unpredictable outcomes. Other precursors include the staged pranks pioneered by “Candid Camera”, celebrations of ordinary people in unusual or unusually contrived situations (examples include “Queen of a Day”, “It Could Happen to You”, “That’s Incredible”, and “Real People”), [...] The landmark cinema verité series “An American Family”, which is often cited as the first reality TV program, also provides an important reference point, ...⁵¹

Ein weiterer Meilenstein des Reality-TV stellt eindeutig die Reality-Show *Big Brother* dar. Sowohl die Idee, als auch die Ausstrahlung der ersten Big Brother-Show entstand in den Niederlanden, und wurde von RTL 2 für das deutsche Fernsehen adaptiert, wo daraufhin im März des Jahres 2000 die Reality-Show zum ersten Mal

⁴⁹ Andrejevic, Mark: *Reality TV - the work of being watched*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2004, S. 8.

⁵⁰ Koch-Gombert, Dominik: *Fernsehformate und Formatfernsehen*. München: m press, 2005, S. 245.

⁵¹ Murray, Susan; Oulette, Laurie: *Reality TV*. New York: New York Univ. Press, 2004, S. 3.

auf Sendung ging. Das Format verbreitete sich wie ein Lauffeuer und startete bereits im April 2000 in Spanien und im Juli 2000 in den USA und Großbritannien.⁵²

Bei den Real Life Soaps, einem Subgenre des Reality-TV, stehen Alltagsgeschichten verschiedenster Gesellschaftsschichten im Vordergrund, die auf den Voyeurismus der RezipientInnen abzielen. Es werden Menschen in ihrem Alltag beobachtet und ihre Erlebnisse werden dann nach dramaturgischen Kriterien, ähnlich der Soap Opera, aufbereitet, wodurch eine Dramatisierung der Alltagswelt stattfindet. Somit stellt die Real Life Soap, und da besonders das Subgenre der Doku Soap, die nächste Entwicklungsstufe der Soap Opera dar.⁵³ Sie ist somit eine Verschmelzung aus Dokumentation und Soap Opera, und weist daher auch Eigenschaften und Merkmale aus beiden Genres auf. Die Inhalte werden nicht nur dramatisiert, sondern auch mit Mitteln, die aus der Dokumentation bekannt sind, dargestellt. Beispielsweise werden die ProtagonistInnen in Interviewsituationen zu den Vorkommnissen in ihrem Leben befragt, darüber hinaus werden auch Inserts verwendet, wodurch Orte und Personen vorgestellt, und in die Handlung integriert werden. Diese Kombination ermöglicht den RezipientInnen, im Gegensatz zum filmischen Melodrama, einen schnelleren Einstieg und eine noch stärkere Einbindung in das Geschehen der Handlung. Beispielsweise in der US-amerikanischen Doku Soap *Laguna Beach* (MTV) werden in jeder neuen Szene die Namen der Darsteller, und deren Verbindungen zueinander, als Insert eingeblendet.

Eine relativ neue Form des Reality-TV ist die so genannte Scripted Reality. Hierbei handelt es sich um vorgeschriebene (engl.: scripted), also erfundene Geschichten. Die Handlung wird durch Laiendarsteller präsentiert. Der einzige Realitätsbezug hierbei ist die möglichst realitätsnahe Darstellung alltäglicher Inhalte.

Dies führte weiters dazu, dass sich bereits bestehende US-amerikanische Doku Soaps, wie beispielsweise *Laguna Beach*, *The Hills* und *The City* (MTV) innerhalb der laufenden Serie, beziehungsweise deren Spin-Offs, von einer Doku Soap zu einer Scripted Reality Serie entwickelten.

⁵² Koch-Gombert, Dominik: *Fernsehformate und Formatfernsehen*. München: m press, 2005, S. 301f.

⁵³ Ebd., S. 244.

3. Die Darstellungsweisen melodramatischer Grundmotive

3.1. Aus dem Leben gegriffen – Verarbeitung alltäglicher Inhalte

Schon in Diderots *Drama des Gewöhnlichen*, einem Vorläufer des Melodramas, war die Kombination aus alltäglichen Begebenheiten, und deren Verstärkung durch dramatische Gestik und emphatische Artikulation, ein wichtiges Merkmal.

*..., das „Reale“, das „Gewöhnliche“ und das „private Leben“ durch überhöhte dramatische Äußerungen und Gesten, die die wahren Hintergründe bloßlegen, interessant zu machen.*⁵⁴

Dieses Merkmal entwickelte sich mittlerweile durch die spezifischen Präsentationsweisen verschiedenster Medien und Genres weiter. Die Kombination aus alltäglichen, privaten Inhalten und einer übertriebenen Darstellungsweise, die mit Hilfe ästhetischer Mittel erzeugt wird, blieb jedoch grundsätzlich erhalten. Die Kombination von alltäglichen, normalen Inhalten mit einer übertriebenen Darstellungsweise, kann somit als melodramatischer Modus oder Code gelesen werden.

*Wieder, wie schon bei Elsaesser (in bezug auf die mise en scène), Brooks (als Ausdruck des Moralisch-Okkulten) und Nowell-Smith (in Freudschen Termini), ist der in der theoretischen Debatte ums Melodram zentrale Begriff des Exzesses hier in ein bipolares Modell von Normalität und Überschuß gebettet. Das Zuviel will dabei stets als Symptom gelesen werde, dessen Auftauchen auf ein „Dahinter“ verweist, einen zuvor verborgenen Sinn, eine „Wahrheit“, die jetzt an die Oberfläche tritt.*⁵⁵

Melodramatische Grundmotive, welche im Grunde alltägliche und für die RezipientInnen nachvollziehbare Gegebenheiten behandeln, weisen generell auch diverse Gemeinsamkeiten auf.

Eine grundlegende Gemeinsamkeit ist jedenfalls der Konflikt zwischen Gut und Böse. Auch Peter Brooks stellt den Zusammenhang zwischen der Darstellung von

⁵⁴ Brooks, Peter: *Die melodramatische Imagination*. In: Cargnelli, Christian: *Und immer wieder geht die Sonne auf*. Wien: PVS-Verlag, 1994, S. 51.

⁵⁵ Cargnelli, Christian: *Und immer wieder geht die Sonne auf*. Wien: PVS-Verlag, 1994, S. 27

Gut und Böse, aber auch alle ihrer Schattierungen, mit der realen Welt folgendermaßen dar:

*Die Polarisierung in Gut und Böse zielt darauf ab, ihre Präsenz und Wirkung als reale Kräfte in dieser Welt zu enthüllen.*⁵⁶

Darüber hinaus beinhalten melodramatische Grundmotive auch immer ethische Konflikte, emblematische Charaktere, und das Drama wird meist um eine Dreiecksbeziehung gebildet.⁵⁷

Die melodramatischen Grundmotive stellen somit den Bestandteil des Alltäglichen, der Normalität im melodramatischen Modus dar. Thomas Koebner unterscheidet sechs verschiedene melodramatische Grundmotive, die sich in melodramatischen Werken immer wieder finden lassen.

*Die melodramatischen Handlungsgerüste bestehen aus sechs Grundmotiven, die vielfältig kombinier- und variierbar sind: Erstens wird häufig eine Dreiecksgeschichte erzählt (...). Verbreitet ist zweitens das Motiv der außerordentlichen beruflichen Karriere oder des sozialen Aufstiegs(...), oder es wird drittens die Geschichte einer großen Prüfung, eines Versagens oder der Bewältigung einer Krise erzählt (...). Ein vierter Typ fokussiert die Rolle der Heldin als Mutter und das problematische Verhältnis zum (häufig unehelichen) Kind (...). Die böse Frau ist Gegenstand des fünften Typs [...]. Beliebte sind sechstens mehrer Generationen überspannende Familiensagas.*⁵⁸

Diese melodramatischen Grundmotive, die sich in diversen Medien und Genres wieder finden lassen, behandeln ausschließlich alltägliche Probleme und Inhalte, gleichsam jenen die tagtäglich von vielen RezipientInnen und Menschen in deren Umfeld bewältigt werden müssen.

Doch die für das Publikum interessant gestaltete Darstellung der melodramatischen Grundmotive funktioniert nur, wenn diese Grundmotive mit einer übertriebenen, artifiziellen Darstellungsweise kombiniert werden. Dadurch erscheinen die

⁵⁶ Brooks, Peter: *Die melodramatische Imagination*. In: Cargnelli, Christian: *Und immer wieder geht die Sonne auf*. Wien: PVS-Verlag, 1994, S. 50.

⁵⁷ Mercer, John: *Melodrama: genre, style, sensibility*. London [u.a.]: Wallflower, 2004, S. 85.

⁵⁸ Koebner, Thomas: *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, 2002, S. 378.

alltäglichen Handlungen und Inhalte für das Publikum erst interessant. Die melodramatischen Grundmotive sind somit aus der Alltagswelt von jedem Einzelnen entlehnt, und werden, beziehungsweise wurden, mit verschiedensten ästhetischen Mitteln für die ZuseherInnen interessant gemacht. Da die Konflikte und Hindernisse, die Figuren in Filmen und Serien mit melodramatischen Inhalten bewältigen müssen, jenen der ZuseherInnen ähneln, entsteht eine empathische Zuseherbindung und -identifikation.

*Die besondere Betonung der persönlichen Bewältigungsstrategien der einzelnen Protagonisten, die aus der Tragik wie aus den glücklichen Momenten der vorkommenden sozialen Dramen resultieren, werden damit zu einer Art symbolischer Darstellung allgemeiner Lebenserfahrungen, die den meisten Zuschauern aus dem eigenen Leben bekannt sind.*⁵⁹

Besonders in seriellen Formaten und dabei bei jenen, die täglich ausgestrahlt werden, ist der Grad an Identifikation der RezipientInnen mit den dargestellten Figuren relativ hoch. Das liegt in erster Linie daran, dass diese seriellen Formate bereits so in den Alltag der Zuseher eingebettet sind, dass diese selbst zu einem Teil deren Alltags werden. Darüber hinaus werden in den Serien innerhalb eines abgesteckten Rahmens, Verhaltensweisen von fiktionalen Figuren vorgeführt, die sich zwar innerhalb des narrativen Kontexts befinden, aber von RezipientInnen, für ihr eigenes Leben, herausgelöst werden können.⁶⁰

*Aus dem Interaktionszusammenhang der Figuren kann der Zuschauer auf diese Weise einzelne Verhaltenssegmente isolieren und sie mit Verhaltensanforderungen, die er aus seinem Alltag her kennt, in Beziehung setzen. [...] Die Durchsetzung eines Wunsches, seine Verweigerung, ein Interessenskonflikt, der Beginn, die Beendigung einer sexuellen Beziehung – die Serie zeigt, wie die Protagonisten Herausforderungen bewältigen.*⁶¹

⁵⁹ Mikos, Lothar: *Es wird dein Leben!*. Münster: MAkS Publ., 1994, S.155.

⁶⁰ Hickethier, Knut: *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg: Kultur, Medien, Kommunikation, 1991, S. 45.

⁶¹ Ebd., S. 45.

In der letzten Zeit ist es immer schwieriger geworden, sich selbst in ein mehr oder weniger stabiles Gleichgewicht zu seiner Umwelt zu setzen. Dies liegt an verschiedenen Faktoren. Zum Beispiel daran, dass durch den technologischen Wandel berufliche Perspektiven nicht mehr für ein ganzes Leben gelten, und reichen, sondern es zunehmend notwendig wurde, flexibel zu sein. Darüber hinaus bestimmen sich Menschen, infolge der geschrumpften Arbeitszeit, heute mehr über ihre Hobbys, als ihren Beruf. Traditionen lösen sich zugunsten eines Wert- und Normenpluralismus auf. Die Welt wird zunehmend komplexer und unübersichtlicher.⁶²

Diese Umstände erschweren es den Menschen der heutigen Zeit ihre Identität zu finden und zu behalten, die Ich-Strukturen flexibilisieren sich somit. Dafür suchen RezipientInnen auch Vorbilder in den Medien. Und je näher sie sich den Figuren in den Medien fühlen, umso leichter können sie sich mit ihnen identifizieren.

*Rezipienten nehmen Medieninhalte perspektivisch wahr. Sie suchen darin persönliche „Themen“ auf – nämlich die Welt, wie sie unter dem Blickwinkel ihrer Bedürfnisse und Wünsche erscheint.*⁶³

Diese Nähe entsteht unter anderem auch durch die Darstellung glaubwürdiger, alltäglicher Problemstellungen in den Medien. Die RezipientInnen, die sich möglicherweise in ähnlichen Situationen, wie die teils fiktiven Charaktere in Filmen und Serien befinden, können dort auch Bestätigung und Verständnis für ihre Situation, und somit auch Identifikationsangebote finden. Dies ist selbstverständlich leichter bei Figuren möglich, die alltägliche Probleme haben, so wie sich diese, in allen in dieser Arbeit behandelten melodramatischen Grundmotiven, wieder finden lassen, als in Medien, die von weniger alltäglichen und nachvollziehbaren Inhalten handeln, wie Sciencefiction- oder Horror-Filme und -Serien. Das Publikum beteiligt sich emotional an den melodramatischen Inhalten, wenn die Situationen, in welchen sich die Figuren befinden, nachvollziehbar und glaubhaft sind. Diese emotionale Beteiligung der Zuseher weist somit auch auf die Bedürfnislage und Wunschkonstellation beziehungsweise, in einem größeren Zusammenhang gesehen, möglicherweise auch auf gesellschaftliche Bedürfnisse hin. Somit kann

⁶² Moser, Heinz: *Einführung in die Medienpädagogik*. Opladen: Leske u. Budrich, 1999, S. 108.

⁶³ Ebd., S. 108.

Mediennutzung und – rezeption auch als Handlung zur Befriedigung von Bedürfnissen angesehen werden.⁶⁴

Die Hauptcharaktere stellen in den melodramatischen Grundmotiven überwiegend Frauenfiguren dar. Besonders im Woman's Film der 1940er Jahre und den Familienmelodramen der 1950er Jahre wurden hauptsächlich speziell weibliche Probleme thematisiert, und somit auch weibliche ZuseherInnen adressiert. Doch auch in den Daily Soaps und den Doku Soaps werden neben anderen Themen durchaus spezifisch weibliche Konflikte und Probleme behandelt.

Die Heldin als Mutter ist ein Grundmotiv das sich teilweise mit dem problematischen Verhältnis zwischen Mutter und Kind, aber auch damit auseinandersetzt, was eine Mutter für ihre Kinder zu tun bereit ist.

Die böse Frau, der Vamp oder die Femme fatale zeigt die weibliche Figur im ersten Augenblick mit negativer Konnotation, doch auch wie vielschichtig der weiblichen Charakter dargestellt werden kann oder wodurch ihre Handlungen motiviert sind.

Die Dreiecksgeschichte ist ein klassischer Bestandteil des Melodramas. Besonders im Theater und im frühen Film war die Figurenkonstellation zwischen Held – Heldin – Bösewicht ein beliebtes Thema. Doch im Laufe der Zeit entwickelte es sich, auch durch die ästhetischen Eigenschaften der verschiedenen Medien, mehr zu poly(a)gonalen Geschichten, in die, besonders in den Daily Soaps, oft weit mehr als drei Figuren emotional eingebunden sind.

Um die Alltäglichkeit und Privatheit dieser Grundmotive zu unterstreichen, handeln diese meist von Problemen von Personen der Mittelschicht oder jener die zumindest grundsätzlich aus der Mittelschicht stammen, und die sich in ihrem familiären und freundschaftlichen Umfeld ereignen. Doch diese alltäglichen, realitätsnahen Handlungen wecken erst durch eine spezielle Figurenkonstellation und eine zugespitzte ästhetische Darstellungsweise das voyeuristische Interesse des Zusehers.

*Melodramatische Plots voll zufälliger Begegnungen und extremer moralischer und sozialer Gegensätze werden herangezogen, um gesellschaftliche Konflikte zuzuspitzen; ...*⁶⁵

⁶⁴ Mikos, Lothar: *Es wird dein Leben!* Münster: MAkS Publ., 1994, S. 80.

⁶⁵ Cargnelli, Christian: *Und immer wieder geht die Sonne auf.* Wien: PVS-Verlag, 1994, S. 14.

Weil die Entwicklung melodramatischer Grundmotive von der Literatur über das Theater, den Film und das Fernsehen, und da besonders in den Genres der Daily Soap und in der aktuellsten Form der Doku Soap, ihren Ausdruck gefunden haben, setzt sich diese Arbeit mit drei unterschiedlichen melodramatischen Grundmotiven in zwei verschiedenen Medien auseinander, und zwar in den Medien Film, genauer dem Genre des Familienmelodramas, und im Medium Fernsehen, hier vor allem in den Genres Daily Soaps und Doku Soaps, einem Subgenre der Real Life Soap.

In jedem Medium und dem dazu gehörigen Genre wird die artifiziell übertriebene Darstellung der melodramatischen Grundmotive mit anderen ästhetischen Mitteln erzeugt. In dieser Arbeit soll darauf eingegangen werden, mit welchen Mitteln die Überhöhung der melodramatischen Grundmotive in diesen verschiedene Medien und Genres erzielt wird.

3.2. Übertriebene Darstellungsweisen in verschiedenen Medien

Die melodramatischen Grundmotive, als Repräsentanten des alltäglichen Lebens, lassen sich in verschiedensten Medien wieder finden. Und jedes Medium und auch die diversen Genres, die in diesen Medien zu finden sind, bedienen sich verschiedenster stilistischer und dramaturgischer Mittel, um durch eine überhöhte Darstellung das Alltägliche für die RezipientInnen interessant darzustellen.

Ein ästhetisches Mittel, das ein fast zwingender Bestandteil des melodramatischen Modus darstellt, schon alleine weil es ein Bestandteil des Wortes Melodrama selbst ist, ist der Einsatz von Musik, um die melodramatischen Grundmotive zu überzeichnen, und somit für die RezipientInnen dramaturgisch ansprechender aufzubereiten.

Musik wird sowohl im Film, also im Familienmelodrama der 1950er Jahre eingesetzt als auch im Fernsehen bei Daily Soaps oder Doku Soaps um die melodramatischen Inhalte stärker herauszuarbeiten und zu Unterstreichen.

In den amerikanischen Familienmelodramen der 1950er Jahre wurde dies von Douglas Sirk beispielsweise markant durch eine extrem ausdrucksstarke *mise en scène* erreicht. Er setzte Farben, Rahmungen und Requisiten so ein, dass sie einen Teil der Handlung, besonders jenen der von den Figuren nicht ausgesprochen wird, durch die Ausstattung zum Ausdruck brachte. Somit wird der Handlung, und auch den Figuren selbst, eine eindrucksvolle Mehrdimensionalität verliehen.

Gerade die „realistische“ Darstellung und Bewältigung von Konflikten – eine grundlegende Konvention des Melodrams – wird umso schwieriger, je näher die Handlung dem Druck der narrativen Auflösung entgegendrängt. Der entstehende Überschuß an „Unbewältigtem“ kann in der Handlung nicht mehr untergebracht werden: Was zuvor unterdrückt war, äußert sich nun als Exzeß, als ein „Zuviel“ an Musik, Farbe, mise en scène.⁶⁶

In den Daily Soaps hingegen werden die melodramatischen Grundmotive eher durch einen fast übermäßigen Einsatz von Sprache überspitzt dargestellt. Alles wird ausgesprochen, und somit ist es gar nicht mehr notwendig, dass Ausstattung und Requisiten eine unterschwellige Bedeutung vermitteln.

Darüber hinaus ist die Narration bei Daily Soaps, im Gegensatz zum Kinofilm, auf Unendlichkeit ausgelegt, was bei der Präsentation der Handlungsstränge, komplett andere dramaturgische Möglichkeiten eröffnet. Die serielle Form lässt es auch zu, dass die melodramatischen Grundmotive immer wieder in verschiedenen Figurenkonstellationen und mit diversen Lösungsmöglichkeiten dargestellt, und somit wiederholt werden können.

Im der Real Life Soap, und hier besonders in den Doku Soaps, erfolgt die überspitzte Darstellung der melodramatischen Grundmotive durch die Verbindung von dokumentarischen und dramatischen Elementen. Das gesprochene Wort tritt wieder etwas in den Hintergrund, und wird durch das Bild, und auch durch den verstärkten Einsatz von Musik, ersetzt. Darüber hinaus werden auch, mittels Inserts, durch die zusätzliche Verwendung von Schriftzeichen, ergänzende Informationen vermittelt.

Dadurch ist es auch in den Doku Soaps, ähnlich wie bei den Daily Soaps, nicht mehr notwendig, dass durch die *mise en scène* zusätzliche Bedeutungsebenen kreiert werden. Die Bedeutungen, die in diesen Genres durch verschiedene dramaturgische und ästhetische Mittel erzeugt werden, weisen, im Gegensatz zum filmischen Melodrama, alle in dieselbe Richtung und konterkarieren sich nicht gegenseitig. Somit wird dem Publikum sowohl der Einstieg in die Handlung, als auch der Handlungsablauf selbst leichter verständlich gemacht. Darüber hinaus ergibt sich durch die Einbindung realer Personen und Schauplätze in das Geschehen, ein höheres Maß an Identifikationsangeboten für die RezipientInnen.

⁶⁶ Cargnelli, Christian: *Und immer wieder geht die Sonne auf*. Wien: PVS-Verlag, 1994, S. 15.

Was beim filmischen Melodrama noch ein Überfluss an Ausstattung und Farbe war verschiebt sich bei der Daily Soap eher zu einer exzessiven Wiederholung derselben Themen. In der Doku Soap entsteht die Überhöhung hauptsächlich durch einen Informationsüberfluss, der durch den meist gleichzeitigen Einsatz mehrerer Medien entsteht.

3.3. Von der Künstlichkeit zur Realitätsnähe

Grundsätzlich stellen die melodramatischen Grundbegriffe Ereignisse, oder Tatsachen dar, wie sie tagtäglich auf der ganzen Welt existieren oder passieren oder zumindest passieren könnten.

Sowohl im filmischen Melodrama als auch in den seriellen Fernsehformaten, welche teilweise als Nachfolger des filmischen Familienmelodramas gelten, stehen alltägliche, meist private Inhalte im Mittelpunkt. Dies sind die melodramatischen Grundmotive, Themen, die mehr oder weniger aus dem Leben gegriffen sind, und durch eine übertriebene Darstellung für den Zuseher interessant gemacht werden. Diese Komponente der Übertreibung wandelt sich mit jedem Medium, in welchem beziehungsweise durch welches die melodramatischen Grundmotive dargestellt werden. In dieser Entwicklung lässt sich eine immer stärkere Entwicklung zu einer realitätsnahen Darstellung hin, erkennen.

Beispielsweise könnte der Film *Imitation of Life* (dt. *Solange es Menschen gibt*) in jeder beliebigen amerikanischen Stadt der 1950er Jahre spielen, die Charaktere sind ausschließlich fiktive Figuren. Die Namen der Figuren sind frei erfunden, und die meisten Szenen wurden vor Kulissen in Studios gedreht. Die alltäglichen Inhalte sind hier in einen komplett fiktiven Rahmen eingebettet, welcher aber einen massiven Einfluss auf die Darstellung der Handlung hat.

Auch die Filmmusik wurde ausschließlich für diesen Film komponiert. Man konnte sie nicht schon vorher in einer Bar oder einem Tanzlokal hören, und dann im Film wieder erkennen, und gegebenenfalls eigene Erlebnisse damit in Verbindung bringen. In *Imitation of Life* werden die alltäglichen Inhalte durch eine durch und durch künstliche Darstellungsweise repräsentiert, wobei sich die beiden Komponenten des melodramatischen Modus hierbei gut erkennen lassen. Die Präsentation alltäglicher Inhalte, also der melodramatischen Grundmotive, durch eine völlig übertrieben künstlich hergestellte Welt.

Aber das Melodram stand auch im Gegensatz zum Realismus: zum Brecht'schen Realismus wegen seines ungenierten Illusionismus und seiner Schaulusteffekte (...) und zum Neorealismus wegen seines Einsatzes von professionellen Schauspielern, der Verwendung von Studioaufnahmen, seiner Ausleuchtungs-codes, seines Farbenspektrums, der romantischen Musik und der offensichtlich „unechten“ Bühnenbilder selbst bei Szenen, die in natürlicher Umgebung spielten.⁶⁷

Auch im seriellen Fernsehformat, speziell in der Daily Soap, die auch als Nachfolger des Kinomelodramas gilt, werden ebenfalls alltägliche Problemstellungen, nämlich die bereits mehrfach erwähnten melodramatischen Grundmotive, behandelt.

Doch hier wird die Künstlichkeit der *mise en scène* von einer anderen dramaturgischen Übertreibung abgelöst, und zwar durch eine ausgeprägte Sprach- und Dialoglastigkeit der Handlung. In der Daily Soap bleibt fast nichts unausgesprochen, somit müssen kaum mehr, unter der Oberfläche liegende Bedeutungsebenen, mit Hilfe von stilistischen Mitteln, eingezogen werden. Was ausgedrückt werden soll, wird ausgesprochen. Weiters werden auch immer mehr tatsächlich existierende Komponenten in die Handlungen mit eingebaut. Beispielsweise spielen die Handlungsabläufe in deutschen Großstädten, wie Berlin. Dies wird, beispielsweise bei den deutschen Daily Soaps wie *Unter uns* und *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* durch Bildausschnitte, die tatsächlich an Schauplätzen dieser Städte aufgenommen wurde, vermittelt, die nach jeder Werbepause eingeblendet werden, um die ZuseherInnen wieder an den vermittelten Ort der Handlung zurück zu führen.

Weiters werden auch berühmte Personen, die sich innerhalb des fiktiven Rahmens der Daily Soap mehr oder weniger selbst verkörpern, teilweise in die Handlungen integriert. Doch die Figuren der fiktiven Handlungsstränge bleiben weiterhin fiktiv. Doch schon in den Daily Soaps lässt sich eine beginnende Vermischung von Realität und Fiktion erkennen.

Die nächste Stufe der realitätsnahen Darstellungsweise von alltäglichen Inhalten, stellt das Genre der Real Life Soap, und besonders deren Subgenre die Doku Soap, dar.

⁶⁷ Frölich, Margrit: *Das Gefühl der Gefühle: zum Kinomelodram*. Marburg: Schüren, 2008, S. 16.

Hierbei werden, wie der Name bereits vermuten lässt, Komponenten der Dokumentation und der Soap Opera zu einer neuen Hybridform vermischt.

Wie bei anderen Ausprägungen des performativen Realitätsfernsehens sind Real Life Soaps jedoch ein Hybridgenre. Sie vermischen Elemente des Reality TV mit Merkmalen des Dokumentarfilms und der Soap Opera. Damit werden sie besonders interessant, denn zwei auf einen Blick unverträgliche Genres, die im einen Fall der Fiktion, im anderen Fall der Non-Fiktion angehören, vereinen sich zu einem Ergebnis.⁶⁸

Es wird das Leben echter Personen, weil nicht berühmte professionelle Schauspieler, mit den dramaturgischen Mitteln der Soap Opera und den stilistischen Mitteln der Dokumentation erzählt. Die Personen tragen in der Doku Soap auch ihren eigenen Namen, wodurch Personalisierung und Intimisierung erzeugt wird.

Die Handlung wird an realen Schauplätzen wie beispielsweise diversen Standorten in der kalifornischen Stadt Laguna Beach oder in Restaurants in New York aufgenommen, die grundsätzlich auch jede Zuseherin oder jeder Zuseher besuchen könnte.

Die Musik, die in den Doku Soaps zu hören ist, sind meist Lieder, die schon vor der Produktion und Ausstrahlung der Doku Soaps in den Charts zu hören waren, und die für die RezipientInnen mühelos zu erwerben sind.

Somit kommt es, bei der Darstellungsweise von melodramatischen Grundmotiven immer mehr zu einer Verschmelzung zwischen Realität und Fiktion, wobei sich diese Komponenten auch gegenseitig beeinflussen. Denn auch, wenn es Ziel der Doku Soap ist, eine realitätsnahe Welt zu vermitteln, so ist diese doch immer auch das Ergebnis einer Inszenierungskonstruktion.

Die dramaturgische Darstellung des gefilmten Materials erfolgt nach bestimmten Regeln. Da Real Life Soaps wie die Daily Soap die Zuschauenden unterhalten sollen, werden von dem zur Verfügung stehenden Material nur diejenigen Szenen ausgewählt, von denen die Produzenten das Interesse der Zuschauerinnen und Zuschauer vermuten. Die Auswahl zielt

⁶⁸ Lücke, Stephanie: *Real life soaps - ein neues Genre des Reality-TV*. Münster; Hamburg; Berlin; London: LIT Verlag, 2002, S. 137.

darauf ab, Emotionen hervorzurufen. Des Weiteren fördert sie Personalisierung.⁶⁹

Darüber hinaus bedarf es bei der interessanten Präsentation von ausgewählten, alltäglichen Inhalten meist einer übertriebenen Darstellungsweise, die in verschiedenen Medien und Genres mit spezifischen Mitteln, erzeugt wird.

4. Imitation of life – Darstellung melodramatischer

Grundmotive im Film

Der Film *Imitation of Life* (dt. *Solange es Menschen gibt*) von Douglas Sirk wurde für diese Arbeit aus mehreren verschiedenen Gründen als zentraler Ausgangspunkt ausgewählt. Es werden darin sechs typische melodramatische Grundmotive behandelt, die auch in vielen anderen Melodramen zu finden sind. Dies sind die Dreiecksgeschichte, die berufliche Karriere und der soziale Aufstieg, die Bewältigung einer Krise, die Heldin als Mutter, die böse Frau, und die mehrere Generationen überspannenden Familiengeschichte.⁷⁰

Imitation of Life kann durchaus als Repräsentant des amerikanischen Familienmelodramas angesehen werden. Darüber hinaus gilt Douglas Sirk, der Regisseur von *Imitation of Life*, als der bekannteste Melodrama-Regisseur schlechthin. Sirk ist für seine Melodramen und vor allem für die spezielle Darstellung der melodramatischen Grundmotive, die darin behandelt werden, bekannt. Er paart die alltäglichen Probleme der Figuren mit einer übertriebenen *mise en scène*, deren Bestandteile mit Subtexten aufgeladen sind und dadurch auch ihre eigene Geschichte erzählen.

Schon der Filmtitel *Imitation of Life* spiegelt grundlegende Eigenschaften des Melodramas wider. In erster Linie spielt der Titel natürlich auf die Lebensimitationen aller Frauenfiguren dieses Werkes an, jedoch kann er durchaus auch als vielschichtiger betrachtet werden. Der Filmtitel verweist auf alltägliche, private Probleme, und bildet somit auch eine generelle Gesellschaftsimitation. Lora's Leben, als erfolgreiche Schauspielerin stellt diese Imitation am deutlichsten dar. Ihr

⁶⁹ Lücke, Stephanie: *Real life soaps - ein neues Genre des Reality-TV*. Münster; Hamburg; Berlin; London: LIT Verlag, 2002, S. 24.

⁷⁰ Koebner, Thomas: *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, 2002, S. 378.

Traumberuf, die Schauspielerei, symbolisiert bereits die Lebensimitation am deutlichsten. Darüber hinaus stellt sie diesen Traum auch über ihr Familienleben, weiß aber im Innersten, dass das auch nur eine weitere Lebensimitation ist, denn ein Leben ohne Liebe bleibt Imitation.

Die weiblichen Figuren in *Imitation of Life* verkörpern in erster Linie alle eine Art der Imitation. Lora wegen ihrem Beruf als Schauspielerin und dessen Stellung in ihrem Leben über der Familie und der Liebe.

Annie, weil sie den ganzen Film über so wirkt, als wäre sie ausschließlich für das Wohl von Lora, Suzie und Annie da. Jedoch bei ihrem pompösen Begräbnis sieht man erst, wie viele richtige Freunde sie wirklich hatte, und wie reich ihr Leben dadurch tatsächlich war. Sarah Jane will immer weiß sein, und lebt ihr Leben dann auch so. Sie imitiert mit ihrem Aussehen eine Person, die sie gar nicht ist, und verrät dafür sogar ihre Mutter. Imitation hat somit auch immer seinen Preis.

Suzie scheint noch die ehrlichste und natürlichste Frauenfigur in *Imitation of Life* zu sein. Doch auch sie imitiert eine erwachsene Frau, obwohl sie noch ein Teenager ist. Als sie beispielsweise Steve nach einigen Jahren wieder trifft, und dieser zu ihr meint: „*Hübsch bist du geworden, und beinah erwachsen.*“⁷¹ erwidert Suzie fast ein bisschen trotzig: „*Beinah? Ich mache in zwei Wochen meine Abschlussprüfung!*“⁷².

Über die Imitationen hinaus lassen sich in jeder dieser Frauenfiguren auch ein oder mehrere melodramatische Grundmotive, wie beispielsweise die Frau in der Dreiecksgeschichte, die Heldin als Mutter oder der Vamp wieder finden.

Lora befindet sich beispielsweise in einer Dreiecksgeschichte, weil ihre Tochter jenen Mann liebt, der eigentlich Lora liebt. Lora liebt Steve auch, aber ihr Wunsch nach dem Traum als erfolgreiche Schauspielerin ist fast immer größer. Lora ist auch Bestandteil des Dreiecks zwischen Lora, Annie und Sarah Jane. Sie ist zwar nur selten zu Hause, übernimmt dann aber teilweise auch die Erziehung von Sarah Jane mit. Wobei auch umgekehrt Annie teilweise an Suzie's Erziehung beteiligt ist, weil Lora nur selten Zeit für sie hat. Zum Beispiel sagt Suzie zu Annie in der Küche, während sie ihre Mutter Lora von der Premiere zurück erwartet:

Suzie: „Bin ich froh, dass die Proben vorbei sind. Jetzt hat Mami wieder mehr Zeit für mich, bevor ich die Abschlussprüfungen mache. Ich muss eine Menge

⁷¹ Sirk, Douglas: *Solange es Menschen gibt*. Universal Pictures, 2007 – DVD 119min., 59:38 – 50:40 min.

⁷² Ebd., 50:40 – 50:43 min.

Probleme mit ihr besprechen. Ich habe sie mir alle aufgeschrieben, damit ich keines vergesse. Annie willst du mal hören?“

Annie: „Natürlich Kindchen, gern.“

[...]

Suzie: „a) Wie mache ich einen Jungen in mich verliebt? b) darf er mir einen Kuss geben?“⁷³

Ein derartiges Gespräch kommt beispielsweise nie zwischen der Mutter Lora und ihrer Tochter Suzie vor.

Somit sind alle Frauenfiguren in *Imitation of Life* eine Komponente einer Dreiecksgeschichte.

Das melodramatische Grundmotiv der Heldin als Mutter ist in diesem Sirk-Film auch gleich in doppelter Ausführung zu finden, wobei sich Lora und Annie auch in ihren Aufgaben ihrer Mutterrollen teilweise gegenseitig unterstützen.

Lora will grundsätzlich nur das Beste für ihre Tochter Suzie, wobei sie aber auch ihren Traum leben möchte. Dass Suzie eher mehr Zeit mit ihrer Mutter, als gute Schulen und teure Kleider benötigt, muss Lora erst schmerzhaft erfahren, als es fast schon zu spät dafür ist.

Das Verhältnis zwischen der Mutter Annie und ihrer Tochter Sarah Jane wird als ein sehr schwieriges dargestellt, das Annie schlussendlich sogar das Leben kostet.

In *Imitation of Life* gibt es jedoch nur eine Frauenfigur, welche man als böse oder als Vamp bezeichnen kann. Sarah Jane ist der typische Vamp, jedoch vermittelt der Film auch Gründe, warum sie so geworden ist beziehungsweise was ihre Beweggründe sind, die hinter ihren Taten stehen. Es lassen sich also alle melodramatischen Grundmotive, die in dieser Arbeit behandelt werden in diesem melodramatischen Meisterwerk von Douglas Sirk wieder finden. Daher dient er in dieser Arbeit als Stellvertreter für das Familienmelodram, und als zentraler Ausgangspunkt für die These der Arbeit, weil sich nämlich die drei, immer wieder kehrenden melodramatischen Grundmotive, die mit den Schicksalen der weiblichen Hauptfiguren verbunden sind, mehrfach wieder finden lassen, und weil diese mit Mitteln der Übertreibung dargestellt werden.

Imitation of Life stellt somit diverse melodramatische Grundmotive dar, die mit stilistischen Mitteln der Übertreibung vielschichtig dargestellt werden.

⁷³ Sirk, Douglas: *Solange es Menschen gibt*. Universal Pictures, 2007 – DVD 119min., 50:28 – 50:36 min.

Beispielsweise der Titelsong von Frank Skinner, der extra für diesen Film komponiert wurde, spiegelt auf einer gewissen Ebene auch die künstliche Übertreibung wider, mit der der Film aufgeladen ist, der gesungene Text enthält aber auch schon den Grundgedanken des Films.

*What is love without the giving,
without love you are only living,
an imitation, an imitation of life.*⁷⁴

Bereits im Vorspann des Films wird durch Diamanten, die anfangs, wenn sie herunterfallen, wie Seifenblasen wirken, mit Hilfe von Gegenständen, die eine eigene Bedeutung haben eine kleine Geschichte erzählt, und das Publikum auf den bevorstehenden Film eingestimmt. Die Diamanten stellen den Reichtum und den Erfolg dar, an dem Lora sehr lange interessiert war, bis ihre Träume wie Seifenblasen platzten, und sie erkennt, dass das Glamour-Leben als Schauspielerin nichts weiter als eine leere Seifenblase ist, welche im Nu zerplatzen kann. Diesem Grundgedanken wird auch in jener Szene des Films Ausdruck verliehen, als Lora am Höhepunkt ihrer Karriere in ihrer Gardarobe vor ihrem Spiegel sitzt und David Edwards zu ihr kommt, um sie zu bitten im Anschluss mit ihm noch einen Sponsoren zu treffen. Als er gegangen ist, antwortet Lora auf Annie's Frage, ob David denn nie Ruhe geben werde: *„Das kann er nicht, Annie. Dann würde er nämlich eines Tages darauf kommen, wie leer er in Wirklichkeit ist. Ich kenne dieses Gefühl.“*⁷⁵

Während sie diesen Satz sagt, sieht sie sich selbst einen Augenblick im Spiegel an, und lässt sich gleichzeitig von Annie ein Diamanthalband umlegen. Hier kann man erkennen, dass sie zwar selbst weiß, dass Ruhm und Erfolg nur leere Seifenblasen sind, sie sich mit dem Diamanthalband aber trotzdem darin festhalten lässt. Somit wird durch die Requisite, das Diamanthalband, etwas zur Handlung beigetragen, das nicht durch die Figur ausgesprochen wird. Dies ist auch ein Beispiel für die Verknüpfung von melodramatischen Grundmotiven und Übertreibung, beziehungsweise wie vielschichtig Gegenstände als aufgeladene Bedeutungsträger im amerikanischen Familienmelodram der 1950er Jahre zum Einsatz kommen. Hier spricht Lora zwar aus, dass sie sich auch oft leer fühlt, aber nicht, dass sie offenbar

⁷⁴ Sirk, Douglas: *Solange es Menschen gibt*. Universal Pictures, 2007 – DVD, Vorspann.

⁷⁵ Ebd., 50:28 – 50:36 min.

bereit ist, Ruhm und Erfolg aufzugeben. Das wird durch das Anlegen des Diamanthalbandes ausgedrückt und stellt somit den übertriebenen Ausdruck des nicht Ausgesprochenen alltäglichen melodramatischen Grundmotivs, nämlich der Entscheidung zwischen Liebe und Karriere, dar. Die *mise en scène* des Films drückt oft etwas anderes aus, als von den Figuren ausgesprochen wird. Dies stellt beispielsweise auch einen großen Unterschied zwischen der Darstellung der melodramatischen Grundmotive im Film im Gegensatz zu deren Darstellung in der Daily Soap oder der Doku Soap dar. Dort spricht die *mise en scène* kaum etwas anderes aus, als die Figuren in ihren Dialogen, sondern eher im Gegenteil. Die Aussagen der Figuren werden in den Daily Soaps oder den Doku Soaps eher noch durch die *mise en scène* unterstützt. Das bedeutet, dass die Darstellung melodramatischer Grundmotive im amerikanischen Familienmelodram der 1950er Jahre mit ästhetisch übertriebenen Mitteln erfolgte. Doch in der weiteren Entwicklung durch neuere Medien wandelten sich diese ästhetische Mittel über die Soap Operas bis hin zum Reality TV. Dort wird die Übertreibung teilweise mit ganz anderen Mitteln dargestellt, welche in den folgenden Kapiteln noch näher erläutert werden.

4.1. Die Dreiecksgeschichte: Suzie – Lora – Steve – Suzie - ...

Eine Dreiecksgeschichte ist meist eine Kombination aus verschiedensten Gefühlen. Eifersucht, Liebe und Haß spielen dabei oft die zentrale Rolle. Dabei entstehen häufig explosive Gefühlsmischungen, die nicht selten weite Kreise ziehen, und somit weitere Katastrophen mit sich bringen. Meist herrscht eine Rivalität zwischen zwei Figuren, um ein Objekt der Begierde. Durch diese Rivalität werden verschiedenste Konflikte ausgelöst. Im Film erfährt dieses melodramatische Grundmotiv der Dreiecksgeschichte oft eine Endgültigkeit. Am Ende fällt eine endgültige Entscheidung, wodurch das Geschehen oft auch ein Ende findet. Eigentlich alltägliche Probleme werden im Film, und speziell in *Imitation of Life*, mit diversen ästhetischen und narrativen Mitteln auf die Spitze getrieben, und nehmen dann ein jähes Ende, während sie sich beispielsweise in Soap Operas und Doku-Soaps, kontinuierlich wiederholen, beziehungsweise in andere Probleme übergehen.

In Douglas Sirk's *Imitation of Life* (dt. *Solange es Menschen gibt*) ist die Dreiecksgeschichte in einer klassischen Form zu finden. Suzie, Lora's Tochter, verliebt sich in Steve, jenen Mann, der auch ihre Mutter Lora schon seit Jahren liebt.

Lora's Ehrgeiz und ihr Streben nach einer erfüllenden Schauspielkarriere hat das Funktionieren dieser Liebesbeziehung jedoch für lange Zeit unmöglich gemacht.

In einer Szene wird dieser Dreiecksgeschichte durch die *mise en scène* inszeniert. Lora tritt in ihrem Haus aus ihrem Zimmer heraus, und sieht von der Galerie aus, durch ein Dreieck aus weißen Holzdachbalken in das darunter liegende Wohnzimmer, wo Suzie hinter der Bar steht und Steve davor sitzt. Die beiden werden durch das weiße Holzdreieck eingerahmt. Lora ruft hinunter: „*Hallo, Steve!*“ worauf Steve erwidert: *Guten Tag, Lora.*“⁷⁶ Lora geht zu den beiden hinunter und stellt sich direkt zwischen Steve und Suzie, und stört dadurch noch einmal ihre Verbindung. Suzie reicht den beiden Drinks, die vermutlich Alkohol enthalten. Auch hierbei ist Suzie wieder ausgeschlossen, da sie noch nicht alt genug ist um einen alkoholischen Drink zu sich zu nehmen. Weiters lädt Lora dann Steve zu einer Filmvorführung am Abend ein, und bittet Suzie aber bei Annie zu Hause zu bleiben. Auch hier geschieht durch Lora wieder eine unbewusste Ausgrenzung ihrer Tochter, aus dem Dreieck zwischen ihr, Suzie und Steve.

Zum emotionalen Höhepunkt der Dreiecksgeschichte kommt es, als Suzie ihre Mutter und Steve bei einem Kuss beobachtet, und sie danach von der geplanten Hochzeit der beiden erfährt. In diesen hochemotionalen Szenen werden die Gesichter der Protagonistinnen hauptsächlich im Close up gezeigt, um auch ihre Mimik und die damit verbundenen dargestellten Gefühle und Emotionen intensiver zeigen zu können, was auch ein wichtiges ästhetisches Merkmal des melodramatischen Modus darstellt.

Als Suzie beispielsweise den Kuss von Lora und Steve durch das Fenster beobachtet, will sie es gar nicht wahr haben, was durch ein leichtes Kopfschütteln ihrerseits unterstrichen wird, danach ist sie so erschüttert, dass sie sich an Annie's Bett festhalten, und stützen muss, um nicht den Halt zu verlieren. Als sie durch das Fenster blickt, wird ihr Gesicht, das bereits im Close up gezeigt wird, noch zusätzlich von den Sprossen des Fensters umrahmt, was dem Gesicht somit eine doppelte Rahmung, einmal durch den Rand des Filmbildes und dann noch durch die Fenstersprossen gibt. Dadurch wird der mimische Ausdruck noch einmal verstärkt und auch übertrieben dargestellt. Darüber hinaus ist auch das Fensterglas, durch das Suzie ihre Mutter mit Steve beobachtet ein Bedeutungsträger für sich. Es symbolisiert die Zerbrechlichkeit des Momentes.

⁷⁶ Sirk, Douglas: *Solange es Menschen gibt*. Universal Pictures, 2007 – DVD 119min., 1:39:19 – 1:39:21 min.

Danach verlässt Suzie mit gesenktem Kopf Annie's Zimmer, flüchtet in ihr eigenes, und schließt ab, um ihre Mutter, und in diesem Fall auch ihre Rivalin, aus ihrer Welt auszusperren. Diese Szene bietet eine große Bandbreite an mimischen und gestischen Merkmalen, die den emotionalen Zustand von Suzie unterstreichen sollen.

Auch diese übertrieben dargestellte Mimik und Gestik ist ein signifikantes stilistisches Merkmal des filmischen Melodramas an sich.

Als Lora, nachdem sie sich von Steve verabschiedet hat, an die Tür von Suzie's Zimmer klopft und um Einlass bittet, um ihrer Tochter ahnungslos von der geplanten Hochzeit mit Steve zu erzählen, betritt sie das Zimmer jedoch nur ein paar Schritte weit. Suzie's Zimmer ist in einem satten Rosa ausgemalt, und Lora trägt ein blaues Kleid und wirkt in dem Raum somit wie ein Eindringling. Blau ist die Komplementärfarbe von Rot, und somit wird der Rivalität der beiden Frauen auch durch die Auswahl der Farben der Ausstattung Ausdruck verliehen.

Daraufhin erzählt Lora Suzie von der Hochzeit, und sieht sofort die Enttäuschung und Traurigkeit in ihrem Gesicht, was auch hier wieder mit einem Close up gezeigt wird. Suzie kann und will ihrer Mutter nicht direkt ins Gesicht, und somit in beziehungsweise durch die Kamera, blicken, erst als sie sich von ihr abwendet, sieht Lora deutlich ihre Enttäuschung im Spiegel. Der Spiegel ist auch in dieser Szene, wie auch in einigen anderen dieses Films ein wichtiger Ausstattungsgegenstand. Lora erkennt erst durch das Spiegelbild ihrer Tochter, deren wahre Enttäuschung und Traurigkeit. Eigentlich kehrt ihr Suzie den Rücken zu, aber der Spiegel enthüllt ihr wahres Gesicht, und somit ihre wahren Gefühle. Der Spiegel ist daher so etwas wie das Fenster in die Welt der wahren Gefühle. Darüber hinaus erkennt man die enge Verbindung der beiden Frauen und deren Emotionen, indem die Kamera durch das direkte Bild des Gesichtes der Mutter und dem gleichzeitigen indirekten Spiegelbild der Tochter dem Zuseher den Blick auf die Beziehung der Emotionen beider Frauen werfen lässt. Auch hier werden durch Ausstattungsgegenstände die wahre Bedeutung der Dinge und die wahren Gefühle der Menschen ausgedrückt. Suzie spricht nicht wirklich aus, was sie fühlt, aber die gesamte *mise en scène* scheint es für sie heraus zu schreien.

Dieses Bild bringt deutlich zum Vorschein, wie besonders in den Melodramen von Douglas Sirk, solch emotionale Höhepunkte zum Ausdruck gebracht werden. Suzie schweigt darüber, was sie wirklich bedrückt, jedoch wird dem angespannten Verhältnis zwischen Mutter und Tochter mit Mimik und *mise en scène* Ausdruck

verliehen. Das Unaussprechliche und Unausgesprochene wird durch Dinge, Zeichen und Gesten, die dafür als Metaphern verwendet werden, ausgedrückt. Dieses Merkmal des melodramatischen Modus wird von Peter Brooks folgendermaßen beschrieben:

*Dinge sind nicht länger nur sie selbst und Gesten nicht einfach Zeichen im gesellschaftlichen Umgang, deren Bedeutung von einem sozialen Code festgelegt ist. Sie werden zu Vehikeln für Metaphern, deren Tenor eine andere Form von Wirklichkeit andeutet.*⁷⁷

Als Lora schließlich von Annie erfährt, dass Suzie in Steve verliebt ist, stürmt sie in Suzie's Zimmer und durchquert es fast vollständig, was mit einem Eindringen in Suzie's persönliche und private Welt gleich zu setzen ist. Räume spielen in melodramatischen Filmen oft eine sehr bedeutungsvolle Rolle. Sie sind meist beladen mit Dingen der Erinnerung oder sind in bestimmten Farben dargestellt. Dadurch wird auch indirekt bestimmten Emotionen oder zwischenmenschlichen Verhältnissen Ausdruck verliehen. Dass Suzies Zimmer in einem satten Rosarot ausgemalt ist, spiegelt ihre kindliche Weiblichkeit wider. Sobald sie aus diesem rosa Nest geflohen ist, gilt sie als Erwachsene, die ihre eigenen vernünftigen Entscheidungen trifft und diese auch verwirklicht. Nachdem Suzie ihr Zuhause verlassen hat, bemerkt Steve bei einem Abendessen mit Lora: *„Ich sehe immer noch Suzie, wie sie gestern auf dem Bahnhof war. Sie wirkte so verständig und erwachsen.“*⁷⁸

Als Lora nun in Suzie's Zimmer mit der Wahrheit, und deren Entschluss weit weg von zuhause auf einer Hochschule zu studieren konfrontiert wird, endet dies in einem Streit.

*Der Wunsch, alles auszusprechen, scheint eine wesentliche Eigenschaft des melodramatischen Modus zu sein. Nichts bleibt ausgespart, denn nichts bleibt ungesagt.*⁷⁹

⁷⁷ Brooks, Peter: *Die melodramatische Imagination*. In: Cargnelli, Christian: *Und immer wieder geht die Sonne auf*. Wien: PVS-Verlag, 1994, S. 45.

⁷⁸ Sirk, Douglas: *Solange es Menschen gibt*. Universal Pictures, 2007 – DVD 119min., 1:48:16 – 1:48:22 min.

⁷⁹ Brooks, Peter: *Die melodramatische Imagination*. In: Cargnelli, Christian: *Und immer wieder geht die Sonne auf*. Wien: PVS-Verlag, 1994, S. 39.

In diesem Zwist zwischen Suzie und Lora werden alle ihre Probleme angesprochen und auch diese emotionale Auseinandersetzung wird hauptsächlich in Close ups dargestellt. Als Suzie ihrer Mutter vorwirft, dass sie keine gute Mutter war, sieht man den Ärger und die Kränkung in Lora's Gesicht, und der Pfosten von Suzies Bett teilt das Bild in zwei Hälften, wodurch die Trennung der beiden Frauen symbolisiert wird. Auch, dass Lora wieder ein blaues Kleid trägt, verstärkt ihre Position als Gegenspielerin zu Suzie. Doch diesmal ist das Kleid heller, und unterstreicht somit auch das Verständnis, das Lora ihrer Tochter in dieser schwierigen Situation nun entgegenbringt.

Im melodramatischen Film werden Requisiten und Räume häufig symbolträchtig eingesetzt und es werden ihnen, besonders in den Melodramen von Douglas Sirk, oft indirekt Bedeutungen zugewiesen. Auf den emotionalen Höhepunkten werden hauptsächlich Close ups von den Gesichtern gezeigt, während an den weniger aufwühlenden Punkten deutlich mehr Medium shots und Log shots zu sehen sind. Die Gefühlsregungen der Figuren, welchen sie durch Mimik und Gestik Ausdruck verleihen, werden durch die Close ups deutlicher, und somit auch übertriebener dargestellt. Durch diese starke Aufladung von Gegenständen, der Fülle an unterschwelligem Bedeutungen, und der erwähnten filmästhetischen Mittel wird die Dreiecksgeschichte in *Imitation of Life* zugespitzt dargestellt.

Dies spiegelt die alltäglichen melodramatischen Grundmotive in Kombination mit deren artifiziellen Darstellungsweisen wider. Diese beiden Komponenten sind spezifische Merkmale des melodramatischen Modus.

4.2. Die Heldin als Mutter

Auch das melodramatische Grundmotiv der Heldin als Mutter lässt sich in Douglas Sirks *Imitation of Life* (dt. *Solange es Menschen gibt*), sogar in mehrfacher Ausführung wieder finden. Doch die dominierende Mutter-Kind-Kombination dieses Films ist eindeutig jene zwischen Annie und ihrer Tochter Sarah Jane. Auch hier lässt sich die Verknüpfung zwischen dem alltäglichen und realitätsnahen Grundmotiv der Mutter-Tochter-Beziehung, und deren übertriebenen Darstellung mit den filmästhetischen Mitteln des Melodramas wieder erkennen.

Schon am Beginn der Filmhandlung wird deutlich, dass Sarah Jane anders sein möchte, als sie wirklich ist. Annie, Sarah Jane's Mutter ist dunkelhäutig, Sarah Jane's Haut ist hingegen fast weiß.

Annie wird als sehr demütige, gläubige und unterwürfige Frau charakterisiert, während ihre Tochter als ihr genaues Gegenteil, nämlich egoistisch, aufbegehrend und undankbar dargestellt wird. Diese Charakterisierung beginnt schon, damit, dass Sarah Jane als Kind Suzie's weiße Puppe und nicht ihre schwarze Puppe haben möchte, ohne Dankbarkeit dafür zu zeigen, dass Suzie ihr überhaupt eine ihrer Puppen überlassen würde. Sarah Jane's Aufbegehren gegen ihre Herkunft verletzt Annie zusehends, und sie geht in Hinblick darauf auch sehr streng mit ihrer Tochter ins Gericht. Im Grunde ist es ein ständiger Kampf zwischen den beiden verschiedenen Frauen, die durch die schicksalhafte Aneinanderkettung der Mutter-Tochter-Beziehung miteinander verbunden sind. Schon anhand ihres divergierenden Aussehens in Hinblick auf die Hautfarbe und ihre Kleidung, lassen sich die grundlegenden Unterschiede zwischen ihnen eindeutig erkennen.

Oberflächlich betrachtet könnte man den Konflikt auch in den typisch melodramatischen Kampf zwischen Gut und Böse einordnen. Man erkennt jedoch im Laufe der Handlung, dass es sich um eine weitaus vielschichtigere Beziehung handelt, nämlich dass es eigentlich um das Verständnis geht, dass sich Sarah Jane von ihrer Mutter für ihre Situation wünscht. Es geht also eigentlich um ein emotionales Problem zwischen Mutter und Tochter, das in Douglas Sirk's Parade-Melodrama mit Mitteln der Übertreibung interessant dargestellt und somit dramatisiert wird.

Eine symbolische Szene für das gegenständliche Mutter-Tochter-Problem, stellt jene Szene dar, als Annie Sarah Jane ihre Jause in die Schule bringt. Sarah Jane hat in ihrer Klasse niemandem erzählt, dass ihre Mutter und sie schwarz sind, und schämt sich fürchterlich vor ihrer Lehrerin und ihren Klassenkameradinnen. Sie läuft aus der Schule und Annie folgt ihr und fragt sie, warum sie niemandem etwas davon erzählt hat, dass sie schwarz ist, worauf Sarah Jane antwortet:

„Niemand hat danach gefragt, warum hätte ich es sagen sollen?“

Annie: „Weil man die Wahrheit nicht verschweigen soll. Du brauchst dich deswegen doch nicht zu schämen, Kind.“

Sarah Jane: „Warum bist du meine Mutter? Wenn du doch bloß nicht meine Mutter wärst!“⁸⁰

Hier entlädt sich zum ersten Mal all das, was von Sarah Jane lange nicht in dieser Deutlichkeit ausgesprochen wurde, und wird auch noch durch die *mise en scène* unterstrichen. Der gegenständliche Dialog findet nämlich vor dem Schulgebäude in eisigem Schneeregen, der die emotionale Kälte von Sarah Jane's Worten noch unterstreicht und somit auch übertreibt statt.

Annie, die auch als sehr gläubig dargestellt wird, sieht in Sarah Jane's Begehren anders zu sein, als sie tatsächlich ist, eine Sünde und sagt dazu: „*Es ist eine Sünde, etwas anderes sein zu wollen, als man ist. Sich zu schämen, wegen seiner Mutter zu lügen.*“⁸¹ Annie stellt somit auch die moralische Instanz in dieser Handlung dar, und versucht lange, ihre Tochter mit liebevoller Härte doch noch auf den richtigen Weg zu bringen.

Als Teenager spricht Sarah Jane ihre wahren Gefühle ihrer Mutter gegenüber nicht mehr so offen aus. Im Gegenteil, sie belügt sie eher. Als Lora, Suzie, Steve und Annie eines Nachmittags zu einem gemeinsamen Picknick aufbrechen, lügt Sarah Jane und sagt, dass es ihr nicht gut gehe. Annie sorgt sich um ihre Tochter, und kommt vor der Abfahrt noch einmal zu ihr ans Bett. Als Annie dann das Zimmer verlässt, springt Sarah Jane aus ihrem Bett. Diese Szene wird durch den gezielten Einsatz von Musik verdeutlicht. Zu den Vorbereitungen des Picknicks erklingen noch helle, lustige Töne, doch als man Sarah Jane im Bett liegen sieht, und besonders als sie dann aus dem Bett springt, und man erkennt, dass sie ihre Krankheit nur vorgetäuscht hat, wird die Musik düster und bedrohlich. Hier passiert die Übertreibung eher durch den gezielten Einsatz von extradiegetischer Musik.

Auch in jener Szene, als Annie herausfindet, dass Sarah Jane in New York nicht in der Bibliothek, sondern in Harry's Tanzclub arbeitet, wird der Moment stark von trauriger Musik unterstrichen.

Trotz all der Enttäuschungen und Lügen, gibt Annie Sarah Jane nie auf. Sie fährt nach New York, um ihre Tochter zur Rede zu stellen. Dort sieht sie Sarah Jane in einer kleinen verrauchten Bar singen, und stellt sie nach ihrem Auftritt zur Rede. Doch Sarah Jane verleugnet ihre Mutter vor ihrem Chef, läuft davon, und lässt Annie

⁸⁰ Sirk, Douglas: *Solange es Menschen gibt*. Universal Pictures, 2007 – DVD 119min., 32:30 – 33:21 min.

⁸¹ Ebd., 34:10 min.

zurück, die auf den Stufen eines Hauses zusammenbricht. Auch dazu erklingt dramatische, aufwühlende Musik und unterstreicht und übertreibt somit auch Annie's Traurigkeit.

Als Annie merkt, dass ihr nicht mehr viel Lebenszeit bleibt, will sie mit ihrer Tochter Frieden schließen, um ihren eigenen Frieden finden zu können. Sie reist nach Los Angeles, um mit Sarah Jane, die mittlerweile auch ihren Namen in Linda geändert hat, ein letztes mal zu sprechen. Als Annie das Moulin Rouge betritt, wirkt sie sofort wie ein Fremdkörper. Sie passt vorrangig aufgrund ihres Aussehens überhaupt nicht in die bunte, glamouröse und laute Welt, die ihre Tochter so sehr zu lieben scheint. Schon allein wegen ihrer Hautfarbe, ihrer schlichten Kleidung, sie trägt einen dunkelblauen Mantel und einen dazu passenden Hut, aber auch wegen ihres ruhigen Auftretens wirkt sie in der dort herrschenden Hektik äußerst verloren und deplaziert. Sarah Jane's Bühnenkostüm hingegen ist sehr aufwendig und sie trägt sehr auffälligen Schmuck. Der Schmuck erinnert an jene Art, die Lora zu tragen pflegt.

Auch hier hat dieses Assecoire eine ähnliche Bedeutung. Es ist Stellvertreter für jene oberflächliche Welt, die eigentlich nur die Imitation der wahren Welt, nämlich jener in der wahre Gefühle zählen, imitiert. Durch diese ästhetische Verbindung zwischen Sarah Jane und Lora, wird nicht nur verdeutlicht, dass sich Sarah Jane im Bezug auf das Showbusiness in einer ähnlichen Situation befindet, wie Lora, sondern auch, dass zwischen diesen beiden Frauenfiguren genauso eine spezielle Verbindung besteht, wie zwischen Suzie und Annie. Die Figurenkonstellation wird somit in einem mütterlichen Chiasmus angeordnet. Dieses narrative Mittel wird hier auch eingesetzt, um die Handlung noch stärker zu zuspitzen und sie somit für das Publikum interessanter zu gestalten.

Nach der Vorstellung schleicht Annie sich in Sarah Jane's Garderobe. Sarah Jane sitzt in ihrer Umkleidekabine und zieht sich ihre Schuhe an. Da sie sich dabei vornüber beugt, wird ihr Gesicht dabei im Close up gezeigt, das durch die Lehne des Stuhls, auf dem sie sitzt, eingerahmt ist. Hier setzt Sirk wieder die doppelte Umrahmung des Gesichts ein, um Sarah Jane's mimische Reaktion auf die Anwesenheit ihrer Mutter deutlicher zu zeigen und hervor zu heben.

Another visual device used by Sirk has become known as „frames within frames“. Characters are often seen contained within mirror frames, doorways, windows, picture frames and decorative screens. These devices

*once again suggest that characters are isolated or confined in their lonely worlds, or oppressed by their environments.*⁸²

Den Höhepunkt erreicht die Darstellung der komplizierten Mutter-Tochter-Beziehung bei ihrer letzten Begegnung, als sich Annie in Sarah Jane's Garderobe im Moulin Rouge in Los Angeles schleicht. Annie will sich vergewissern, ob es ihrer Tochter gut geht, und ob es sich für sie gelohnt hat, ihre Familie für das Leben als „weiße“ Frau hinter sich zu lassen.

Als Sarah Jane auf Annie's Frage antwortet, blickt sie in den Spiegel und sagt: „*Ich bin ein anderer Mensch. Ich bin weiß, weiß, weiß!*“⁸³ Im Spiegelbild sieht man hinter ihr ihre schwarze Mutter stehen. Auch hier dient die Requisite Spiegel wieder als Fenster in die wahre Gefühlswelt. Sowohl Sarah Jane als auch Annie wissen, dass es nicht stimmt, was Sarah Jane sagt, und das Spiegelbild verrät es. In dem Moment erkennt Sarah Jane, dass sie nicht vor sich selbst flüchten kann und beginnt zu weinen. Je näher der endgültige Abschied kommt, umso näher und größer sind die Gesichter von Annie und Sarah Jane in den Kameraeinstellungen zu sehen.

Doch auch wenn Sarah Jane nicht tatsächlich am Sterbebett ihrer Mutter steht, so übernimmt auch dies eine Requisite in *Imitation of Life*. Ein Foto auf Annie's Nachttisch auf dem Sarah Jane lächelnd zu sehen ist, ist stummer Zeuge von Annie's letzten Minuten. Und auch Annie's letzter Gedanke gilt ihrer Tochter und der Versöhnung mit ihr. In einem letzten Aufbäumen ringt Annie Lora und Steve noch das letzte Versprechen ab, Sarah Jane folgende Worte auszurichten. „*Ich war verblendet aus Liebe zu ihr. Ich bitte sie um Verzeihung. Niemals habe ich gewollt, dass sie durch mich Kummer hätte.*“⁸⁴

Auch diese tragische Situation wird mit Hilfe von Requisiten, wie dem Bild von Sarah Jane, und der übertriebenen Mimik und Gestik von Annie zugespitzt dargestellt, die ihre letzten Worte noch unterstreichen, und auch Annie's Charakter als demütige und unterwürfige Frau, die alles aus Liebe zu ihrem Kind tun würde, untermauern.

⁸² Mercer, John: *Melodrama: genre, style, sensibility*. London [u.a.]: Wallflower, 2004, S. 54.

⁸³ Sirk, Douglas: *Solange es Menschen gibt*. Universal Pictures, 2007 – DVD 119min., 01:36:34 – 01:36:36 min.

⁸⁴ Ebd., 01:50:07 – 01:50:14 min.

In letzter Minute kommt es teilweise doch zu einem Happy End, als Sarah Jane noch zur pompösen Trauerfeier ihrer Mutter erscheint, sich auf deren Sarg wirft und vor hunderten von Menschen „Mummy“ ruft, und somit schlussendlich zu ihrer Mutter und somit auch zu sich selbst steht. Sarah Jane's Erkenntnis, die eigentlich viel zu spät kommt, ist eine Ausprägung des melodramatischen Modus. Es ist ein Handlungsmerkmal, das auch in der Form der Tragödie vorkommt.

Aufgrund dessen und weil die zur Schau gestellten, exzessiven Gefühle unabsichtlich eine komische Wirkung haben können, wird das Melodram manchmal als verfehlte [missglückte?] Tragödie betrachtet.⁸⁵

Bei Annie's Trauerfeier erreicht die dramatische Darstellung nun ihren Höhepunkt. Die übertrieben dekorierte Trauerfeier gepaart mit der extremen Gestik von Sarah Jane treibt die Handlung auf den emotionalen Höhepunkt. Sogar Annie's Sarg wird am Ende noch in einer Kameraeinstellung präsentiert, und von den Sprossen eines leicht vereisten Fensters umrahmt gezeigt. Auch hier wird der Blick auf den Sarg durch diese doppelte Rahmung konzentriert und verstärkt, und durch die leichte Eisschicht auf dem Fensterglas, die Kälte des Moments herausgearbeitet.

4.3. Die böse Frau – der Vamp

Der Figur der bösen Frau, des Vamps, beziehungsweise der Femme fatale wird in *Imitation of Life* am deutlichsten durch die weibliche Hauptfigur Sarah Jane verkörpert.

Die Femme fatale lockt, verspricht und entzieht sich. [...] Die Femme fatale fasziniert durch ihre Schönheit und das in ihr liegende Versprechen auf Glück, einen Wunsch nach leidenschaftlicher Liebe. Gleichzeitig wird sie jedoch als bedrohlich empfunden.⁸⁶

⁸⁵ Elsaesser, Thomas: *Melodrama: Genre, Gefühl oder Weltanschauung?*. In: Frölich, Margrit: *Das Gefühl der Gefühle: zum Kinomelodram*. Marburg: Schüren, 2008, S. 13.

⁸⁶ Hilmes, Carola: *Die Femme fatale: ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart: Metzler, 1990, S. XIII f.

Als erwachsene, schöne Frau versucht Sarah Jane den Wunsch weiß zu sein, der sich bereits in ihrer Kindheit entwickelt hat, durch ihre Schönheit und ihre Wirkung auf Männer, zu erreichen. Sogar Steve bewundert Sarah Jane's Schönheit, als er sie nach einigen Jahren wieder sieht. Als RezipientIn lernt man Sarah Jane jedoch nicht nur als Vamp kennen, sondern bekommt auch einen mehrdimensionalen Eindruck von der Frauenfigur, und zwar deshalb, weil man ihre Entwicklung von der Kindheit an mitverfolgen kann, und somit ein Verständnis für ihre Situation und ihr Verhalten entwickelt. Sprich, man erhält eine Erklärung, wie und warum Sarah Jane zur Femme fatale geworden ist.

Es muß festgehalten werden, daß mit der Femme fatale nicht nur eine Frauenfigur präsentiert wird, die durch ihre Sinnlichkeit eine verderbenbringende oder gar tödliche Macht über den Mann ausübt, sondern sie selbst ist stets auch Opfer. [...] Die Femme fatale ist nicht nur für die Männer, sondern auch für sich selbst fatal.⁸⁷

Sarah Jane's Wunsch weiß zu sein, wird noch dadurch verstärkt, dass sie in einem Haus einer weißen Familie lebt, bei welcher sie zwar von den Mitgliedern gleichwertig behandelt wird, jedoch auch tagtäglich die Unterschiede zu spüren bekommt.

Besonders als sie sich in den weißen Jungen Frankie verliebt, glaubt sie zuerst, dass ihr Wunsch in Erfüllung gehen könnte, wie eine Weiße mit einem Weißen leben zu können, doch als Frankie erfährt, dass Sarah Jane's Mutter schwarz ist, zerbricht dieser Traum. Auch diesen Teil der Handlung bringt Douglas Sirk mit nonverbalen Mitteln verstärkt zum Ausdruck.

Als sich Sarah Jane mit Frankie zu einem Rendezvous trifft, schlägt sie ihm voller Vorfreude vor, gemeinsam nach Jersey zu gehen, und sich eine gemeinsame Zukunft auf zu bauen. Ihre innere Einstellung zu dem Treffen drückt sich auch in ihrer Kleidung aus. Sie trägt ein gelbes mädchenhaftes Kleid, auf dem bunte Blumen aufgestickt sind. Die Farbe gelb steht für das Licht, die Lebensfreude und somit für Sarah Jane's Hoffnung zukünftig das Leben einer Weißen führen zu dürfen.

⁸⁷ Hilmes, Carola: *Die Femme fatale: ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart: Metzler, 1990, S. 224 f.

Als Frankie in ihren Plan einzuwilligen scheint, sieht man Sarah Jane's Spiegelbild in dem Schaufenster, das sich hinter Frankie befindet. Man sieht ihre Vorfreude, und deren Zerbrechlichkeit, die durch die Glasscheibe verdeutlicht wird.

Hier ist das Spiegelbild wieder ein Fenster in die wahre Gefühlswelt von Sarah Jane. Doch auch der Augenblick ist so zerbrechlich, wie die Scheibe in welcher sie sich selbst spiegelt, denn als Frankie fragt: „*Ist deine Mutter eine Negerin?*“⁸⁸ schwenkt die Kamera zu Sarah Jane um. Das Spiegelbild verschwindet aus dem Blickfeld, und man sieht in einem Medium close up, wie sich die beiden gegenüber stehen.

Als Sarah Jane verzweifelt beteuert: „*Nein, es ist nicht wahr.*“ [...] „*Nein, ich bin so weiß wie du!*“⁸⁹ folgt ein weicher Schnitt, nachdem ihr verzweifertes Gesicht im Close up gezeigt wird. Als Frankie Sarah Jane zu schlagen beginnt, kann die Spiegelung davon wieder in der Schaufensterscheibe sehen, und somit wird verdeutlicht, dass ihr Traum in die Brüche geht. Schlussendlich wird Sarah Jane gezeigt, wie sie auf dem feuchten Boden liegen bleibt, und Frankie davon läuft. Ihr gelbes Kleid, welches symbolisch für ihre Lebensfreude und ihren Traum weiß zu sein steht, ist nun kaputt und beschmutzt.

Im Grunde markiert diese Szene Sarah Jane's Initiation vom jungen Mädchen zum Vamp.

Nachdem sich Sarah Jane von Frankie's Attacke zumindest körperlich wieder erholt hat, bringt Sirk wieder durch die gezielte Verwendung von Requisiten Sarah Jane's Verwandlung zum Ausdruck. Sarah Jane wird in ihrem Kinderzimmer dabei gezeigt, wie sie sich Musikklangspielplatten anhört. Sie tanzt zur Musik und geht dabei auf den Plattenspieler zu, neben dem ein paar Schallplatten, und ein Plüschlammchen auf dem Boden liegen. Sarah Jane kickt das Lammchen mit einem Fuß weg. Sie entfernt somit die jugendliche Unschuld, für die das Lammchen steht, mit einem Fußtritt aus ihrem Leben. Auch Sarah Jane's Kleidung wirkt erwachsener. Sie trägt eine hellblaue Bluse, einen beigen Rock und beige Stöckelschuhe, was einen ziemlichen Kontrast zu ihrem hellgelben Kleid darstellt, welches sie bei dem Treffen mit Frankie trug.

Als man Sarah Jane wieder sieht, als sie in Harry's Club in New York singt und tanzt, kann man eindeutig erkennen, dass sich Sarah Jane zu einem Vamp entwickelt hat.

⁸⁸ Sirk, Douglas: *Solange es Menschen gibt*. Universal Pictures, 2007 – DVD 119min., 01:15:14 – 01:15:16 min.

⁸⁹ Ebd., 01:15:24 – 01:15:27 min.

Sie tanzt dort für ein Publikum, das hauptsächlich aus betrunkenen Männern besteht, und setzt dabei ihre weiblichen Reize ein.

*Einerseits werden mit der Femme fatale zwar genau die dominierenden Wunsch- und Angstphantasien im Hinblick auf die sinnliche Frau getroffen, andererseits werden jedoch deren Brüchigkeit und vor allem deren selbstzerstörerischer Charakter deutlich.*⁹⁰

Auch ihr Kostüm, eine schwarz glänzende Korsage mit einem kurzen Röckchen aus grünen Federn, unterstreicht ihre abgeschlossene Verwandlung zum Vamp. Sie verkörpert in dieser Szene alles das, was einen Vamp ausmacht, sie lockt die Männer an, und entzieht sich ihnen daraufhin wieder. Darüber hinaus trägt sie auch auffälligen Schmuck, wie große glänzende Ohrringe, ein Armband und ein Haarspange. Diese Accessoires deuten darauf hin, dass Sarah Jane, ähnlich wie Lora den materiellen Reizen des Showgeschäfts verfallen ist, und auch der Text des Liedes, das sie singt, sagt indirekt aus, dass ihr Herz trotzdem leer ist.

*„The loneliest word, I’ve ever heard is empty. (...) Help me refill this empty, empty heart.”*⁹¹

4.4. Rezeption

Der vorherrschende Aspekt bei der Rezeption von Kinofilmen ist jener, dass man sich als Zuseher in einem dunklen Raum für gewöhnlich außerhalb der eigenen vier Wände befindet. Meist sitzt man dabei neben Personen, die man nicht kennt.

Das bewegte Filmbild ist, im Gegensatz zum Fernsehbild, eine Reflexion, die von einem Projektor an die Leinwand projiziert wird und von dieser zum Zuseher reflektiert wird. Die Projektion ist um ein vielfaches Größer als ein durchschnittliches Fernsehbild, wodurch das Publikum Einzelheiten, besonders die die Mimik betreffen, besonders genau wahrnehmen kann.

⁹⁰ Hilmes, Carola: *Die Femme fatale: ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart: Metzler, 1990, S. 244.

⁹¹ Sirk, Douglas: *Solange es Menschen gibt*. Universal Pictures, 2007 – DVD 119min., 01:26:06 – 01:26:10 min.

Grundsätzlich stellt ein Kinobesuch, im Gegensatz zu gemeinsamen Fernseherlebnissen in den eigenen vier Wänden, eher eine Freizeitbeschäftigung für Erwachsene, entweder allein, als Pärchen oder in kleineren Gruppen dar, als eine gemeinsame familiäre Unternehmung. Besonders der Woman's Film der 1940er und das Familienmelodrama der 1950er Jahre behandeln hauptsächlich weibliche Probleme, wodurch auch eine direkte Adressierung des weiblichen Publikums erfolgt.

Innerhalb des Hollywoodsystems war der „Woman's Film“ das Genre, das von Männern für ein weibliches Publikum produziert wurde. Es rückte die spezifisch weiblichen Probleme in den Mittelpunkt (...), die durch die weiblichen Protagonisten dargestellt wurden.⁹²

Besonders in den Jahren des zweiten Weltkrieges, in denen viele Frauen alleine waren, gaben sich viele von ihnen in den Kinos dem sentimental Genuss eines Melodramas hin.

Weiters erfährt das Publikum bei der Konsumation eines Kinofilms ein Erlebnis, welches mit einer gewissen Endgültigkeit verknüpft ist. Ein Kinofilm weist im Normalfall einen Beginn und ein Ende der Handlung auf.

Am Ende der Filmhandlung gibt es grundsätzlich keine Hoffnung auf eine Fortsetzung. Von manchen Filmen gibt es zwar Fortsetzungen, jedoch ist dies meist noch nicht bekannt, wenn der Film gerade in den Kinos läuft.

Bei einigen Filmen wird die Handlung jedoch so aufbereitet, dass manche Teile der Handlung offen für die Interpretation des Zusehers bleiben, somit sind der Phantasie der RezipientInnen keine Grenzen gesetzt, und er kann die Handlung beliebig erweitern.

Ein Ziel jedes Kinofilms ist es natürlich auch wie bei fast allen Massenmedien ein gewisses Identifikationsangebot für die ZuseherInnen anzubieten. Grundsätzlich ist dies bei Melodramen beziehungsweise bei Filmen, in deren Handlung melodramatische Grundmotive eingearbeitet sind, relativ einfach zu erzielen. Denn wie bereits festgestellt, sind melodramatische Grundmotive lebensnahe, mögliche sogar wahrscheinliche Inhalte, die auch in den Privatleben der ZuseherInnen passieren könnten.

⁹² Wernet, Simone: *"Leben ohne Liebe bleibt Imitation": melodramatische Leinwandheldinnen*. Sankt Augustin: Gardez!-Verl., 2003, S. 21 f.

Besonders in den Familienmelodramen wie *Imitation of Life* (dt. *Solange es Menschen gibt*) finden sich Inhalte, die den RezipientInnen Identifikationsangebote unterbreiten.

*Frequently, in family melodramas, the emphasis is on the direct portrayal of the psychological situation, which the audience is likely to share and understand from their own experience of family life.*⁹³

Und gerade Douglas Sirk versteht es in seinen Werken, dem Zuseher einerseits mit der *mise en scène* die Handlung näher zu bringen, und ihr auf verschiedensten Ebenen Ausdruck zu verleihen, andererseits versteht er es auch, mit dem gezielten Einsatz filmästhetischer Mittel, dem Publikum einen möglichst guten Überblick über das Geschehen zu vermitteln.

*In much of Sirk's cinema long- and mid-shots are far more regularly used than close-ups. This is especially apparent in both *Written on the Wind* and *Imitation of Life*. The use of long-shots creates a very visible distance between the audience and the action on the screen giving the films a very theatrical quality. Long-shots additionally enable the possibility elaborately structured visual compositions within the frame giving the audience the opportunity to see several characters at the same time.*⁹⁴

Eine weitere Strategie, des Publikums in die Handlung einzubinden und ihn somit auch an die Handlung zu binden, ist jene dem Zuseher mehr Informationen zukommen zu lassen, als den Figuren der Handlung.

Beispielsweise weiß der Zuseher viel früher als die meisten Beteiligten, dass sich Suzie in Steve verliebt hat. Diese Taktik macht den Zuseher zum Mitverbündeten der Filmfiguren und beteiligt ihn somit auch verstärkt an der Filmhandlung.

⁹³ Mercer, John: *Melodrama: genre, style, sensibility*. London [u.a.]: Wallflower, 2004, S. 13.

⁹⁴ Ebd., S. 52f.

5. Die Entwicklung melodramatischer Grundmotive in der

Daily Soap

Die Daily Soap gilt als Nachfolger des melodramatischen Kinofilms. Die melodramatischen Grundmotive lassen sich auch in diesem Fernsehgenre in diversen Ausformungen wieder finden.

*Die täglichen Soap-Operas und Telenovelas des Fernsehens nehmen immer mehr die Stelle des klassischen Kinomelodrams ein, während das Genre sich im Kino verändert und auf die neuen Lebenssituationen von Frauen reagiert (...).*⁹⁵

Ebenso steht einerseits das Alltags- und Privatleben, aber auch der tägliche Kampf zwischen Gut und Böse im Vordergrund. Diese Tatsache spiegelt sich bereits in den verschiedenen Titeln der Daily Soaps wider.

Oft beinhaltet bereits der Name der Soap die örtliche Eingrenzung des Privatlebens der ProtagonistInnen, wie beispielsweise *Lindenstraße* oder *Marienhof*. Aber auch durch Titel wie *Unter uns* wird der betreffenden Daily Soap der Stempel der privaten Gemeinschaft aufgedrückt.

*Auffällig ist bereits bei den frühen Serien, daß sich Konflikte in der Regel auf die private Ebene beschränken, auf Fragen des Lebensstils, der Bewertung von privaten Beziehungen. Selten werden Arbeitsweltthemen angesprochen, fast überhaupt nicht politische Konflikte.*⁹⁶

Nur in diesem engen, intimen Rahmen des Familienlebens, inklusive freundschaftlicher Beziehungen, ist eine Entwicklung der gleichsam unendlichen Geschichte überhaupt möglich. Darüber hinaus deckt sich der zyklische Ablauf der einzelnen Folgen zum Teil auch mit jenem der Zuschauer.⁹⁷ Dies ist somit bereits ein Zeichen für den Bestandteil der Daily Soap in der normalen Alltäglichkeit der Zuseher.

⁹⁵ Koebner, Thomas: *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, 2002, S. 381.

⁹⁶ Hickethier, Knut: *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg: Kultur, Medien, Kommunikation, 1991, S. 52.

⁹⁷ Mikos, Lothar: *Es wird dein Leben!*. Münster: MAkS Publ., 1994, S.139.

Auch ein weiteres Merkmal, nämlich die Kontroverse zwischen Gut und Böse, lässt sich beispielsweise bereits im Titel der Daily Soap *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* eindeutig ausmachen, was auch im Text des Titel- und Erkennungsliedes noch einmal unterstrichen wird und Ausdruck findet.

*Ich seh' in dein Herz,
sehe gute Zeiten, schlechte Zeiten,
ein Leben das neu beginnt.*

*Durch Liebe und Schmerz,
wird in guten und in schlechten Zeiten,
dein Schicksal bestimmt.*⁹⁸

Der Gegensatz von „Gute Zeiten – schlechte Zeiten“ stellt auch ein Versprechen an das Publikum dar, immer wieder zu kehren, womit auch eine Ritualisierung bezweckt wird. Das Augenmerk wird hier auch weniger auf die Figuren oder Charakteren selbst gelegt sondern eher auf deren Schicksal. Auch die Erkennungsmelodie, die am Beginn jeder neuen Folge zu hören ist, und die jede Zuseherin und jeder Zuseher dieser Daily Soap kennt, und die sich so in sein Gedächtnis eingeprägt hat, dass er sie automatisch mit *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* verbindet, ist eine Hinweis darauf, welch wichtigen Stellenwert, die Musik auch in der Daily Soap einnimmt. Die Erkennungsmusik ist speziell auf die jeweilige Soap Opera zugeschnitten, und soll auch die Funktion des „Zusammentrommeln“ der Zuseher vor das Fernsehgerät haben. Sie soll vermitteln „Es geht los!“.

Zu der Erkennungsmusik werden in den meisten Daily Soaps die einzelnen Figuren vorgestellt, wie dies beispielsweise bei *Gute Zeiten, schlechte Zeiten, Unter uns* und *Alles was zählt* der Fall ist. Der Zuseher bekommt einen kurzen Überblick über die Charaktere und teilweise auch zu deren Stellung unter- und zueinander. Dazu dient auch in gewissem Maße die Ausstattung der einzelnen Figuren. Deren Kostüme und Erscheinungsbilder sollen dem Publikum auf dem schnellsten Wege die Stellung des Charakters in der Soap Opera, und zu anderen Figuren vermitteln. Anders als in Douglas Sirk's Familienmelodramen verbirgt hier die Ausstattung keine zweite

⁹⁸ Allenstein, Roman: GZSZ-Wiki. URL: [http://www.gzsz-wiki.de/wiki/Songtext - Mitten ins Herz](http://www.gzsz-wiki.de/wiki/Songtext_-_Mitten_ins_Herz) - 10.03.2011.

Bedeutungsebene, sondern die Persönlichkeit der Figur soll für den Zuseher auf den ersten Blick, durch dessen Kleidungsstil, erkennbar sein.

*The construcion of a character through dress and appeareance is an important aspect of the fictional representation in television soap operas. It is partially through their appeareance and clothes that the audience comes to understand the style and personality of the characters.*⁹⁹

Dies dient, wie viele andere Merkmale der Daily Soaps, dazu, dem Zuseher den Einstieg in das serielle Geschehen so einfach wie möglich zu gestalten.

Ein weiteres dramaturgisches Mittel stellt auch die Zusammenfassung der Geschehnisse der letzten Folge am Anfang der darauf folgenden, und die Vorschau am Ende jeder Folge auf die Geschehnisse der nächsten Folge, dar.

Auch in den Daily Soaps sind die bereits erwähnten melodramatischen Grundmotive häufig zu finden, und lassen in sich als Hauptbestandteile der Handlungen erkennen.

Beispielsweise werden zahlreiche, auch durchaus problematische, Mutter-Kind-Beziehungen präsentiert, wie beispielsweise jene zwischen Britta Schönfeld und ihren Kindern Moritz und Micki. Aber auch das traditionelle Mutterimago kommt in *Unter uns*, durch die Figur der Irene Weigel, zur Darstellung. Es wird dabei gezeigt, was eine Mutter alles zu tun bereit ist, damit es ihrer Familie und im speziellen ihrer Tochter Anna, gut geht. Darüber hinaus wird auch die Karrierefrau als Mutter in der Figur der Katrin Flemming-Gerner in *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* thematisiert.

Auch die Dreiecksgeschichte ist ein beliebtes Thema in den Daily Soaps. Diese beschränkt sich aber meist nicht nur ausschließlich auf drei Figuren, wie in *Imitation of Life*, sondern in den Daily Soaps sind meist mehr Figuren darin involviert. Da die zahlreichen Charaktere in den Soap Operas teilweise so eng miteinander verbunden sind, entwickeln sich die Dreiecksgeschichten meist zu einem polygonalen Ereignis, von dem mehr als drei Figuren direkt betroffen sind.

Da diese polygonalen Geschichten auch oft die Rivalität von mindestens zwei ProtagonistInnen zum Inhalt haben, kann man dabei auch von polygonalen Handlungen sprechen.

⁹⁹ Hobson, Dorothy: *Soap opera*. Oxford: Polity, 2003, S. 68.

In der Daily Soap *Unter uns* kommt es beispielsweise zu mehreren polygonalen Geschichten gleichzeitig, die in von einander unabhängigen Handlungssträngen erzählt werden. Zur klassische Dreiecksgeschichte kommt es zum Beispiel als sich Lili Mattern, die eigentlich mit Moritz Schönfeld liiert ist, sich in ihren besten Freund Easy Winter verliebt, der mit Charlotte Sommer verheiratet ist.

Eine ähnliche Konstellation lässt sich in *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* wieder finden. Tayfun Badak und Dasha Badak (ehemals Petrova) haben sich nach vielen Irrungen und Wirrungen endlich gefunden, doch Ayla Özgül liebt Tayfun und Philip Höfer liebt Ayla. Auch hier steht das Paar Tayfun und Dasha zwar im Mittelpunkt, doch es sind zumindest auch noch zwei andere Figuren in deren Beziehungsleben emotional eingebunden.

Auch der Vamp beziehungsweise die Femme fatale ist in den gegenwärtigen Daily Soaps anzutreffen. Hier jedoch in einer etwas anderen Form als im Familienmelodrama der 1950er Jahre. Die Figur des Vamps stellt in den gegenwärtigen Daily Soaps eher das Bild der Karrierefrau dar.

Barg die „Aura“ der Femme fatale noch das Versprechen auf Glück, so beschränkt sich die Ausstrahlung der Karrierefrau auf die Erotik der Macht. Nicht der Einsatz aller männlichen Weiblichkeitsphantasien macht sie so bedrohlich, sondern die Macht, über die sie neben ihrer erotischen Aktivität noch verfügt.¹⁰⁰

Hierzu lassen sich ein eindeutiges Beispiel in der Daily Soap *Unter uns* wieder finden, nämlich die Figur der Eva Wagner. Sie ist Anwältin, und somit die bereits angesprochene Karrierefrau und verkörpert eindeutig die Erotik der Macht.

Weiters lässt sich beispielsweise auch die Figur der Katrin Flemming-Gerner, in *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* in dieses Register der Karrierefrau einordnen.

Ein weiteres Merkmal der Darstellungsweise melodramatischer Grundmotive in Daily Soaps, im Gegensatz zum amerikanischen Familienmelodram der 1950er Jahre ist, dass die strenge Fiktion und deren Untermauerung durch die künstliche Darstellungsweise aufgebrochen wird, und die Handlung mit realen Komponenten verknüpft wird.

¹⁰⁰ Hilmes, Carola: *Die Femme fatale: ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart: Metzler, 1990, S. XVI.

Darüber hinaus wird in der Daily Soap mehr oder weniger alles ausgesprochen, und durch die *mise en scène* nur wenig unterschwellig ausgedrückt. Es scheint teilweise so, als würden Daily Soaps aus nichts anderem als Dialogen bestehen. Es ist nahe liegend, dass diese Sprachlastigkeit ein Relikt beziehungsweise das Erbe ist, das die Daily Soaps noch von ihren Vorgängern aus dem Radio mitgenommen haben. Damals bestanden die Daytime Serials ausschließlich aus Sprache und Musik. Auch der Erzähler spielte eine wichtige Rolle, der jedoch mit der Adaptierung im Medium Fernsehen verloren ging.

Außerdem verschwand die Person des Erzählers, der im Radio die Aufgabe hatte, sowohl die Handlung zusammenzufassen als auch Figuren, Orte und Werbebotschaften zu beschreiben. [...] Auch nach dem Transfer des Genres in das Fernsehen stellte der Dialog das wichtigste dramaturgische Mittel dar.¹⁰¹

Doch einige gegenwärtige Daily Soaps nehmen das Stilmittel des Erzählers wieder auf. In *Unter uns* geht Tobias Lassner mit seiner Freundin Micki Fink regelmäßig mit dem Radiosender „T-Time“ auf Sendung und kommentiert sowohl seine eigene emotionale Lebenslage, als auch jene der anderen Bewohner der Schillerallee.

In *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* kann man eine ähnliche Komponente im Video-Blog von Pia Koch wieder finden. Sie filmt mit ihrer Kamera Videos, die sie im Internet online stellt, und somit eine fiktive Internet-Community bildet, die ihr und ihren Freunden bei verschiedenen Problemen hilft.

Diese narrativen Mittel stellen einerseits den bereits verloren geglaubten Erzähler der Radio Daytime Serials wieder her, andererseits wird dadurch eine weitere mediale Ebene eingezogen, die die melodramatischen Inhalte noch glaubhafter erscheinen lassen soll.

5.1. Aller guten Dinge sind zwei

Auch in den Daily Soaps im Fernsehen, dem Nachfolger der Familienmelodramen des Kinos, sind Dreiecksgeschichten immer wieder Teil der Handlung. Da es jedoch auch ein typisches Merkmal der Daily Soaps ist, dass mehrere Handlungsstränge

¹⁰¹ Koch-Gombert, Dominik: *Fernsehformate und Formatfernsehen*. München: m press, 2005, S. 228.

sowohl teilweise parallel zueinander verlaufen, als auch teilweise miteinander verwoben sind, sind bei den typischen Dreiecksgeschichten in den Daily Soaps meist nicht bloß nur drei Figuren betroffen, sondern meist mehrere.

*Der Vielzahl der Protagonisten in den meisten Familienserien entspricht durch die Art der Darstellung aus der persönlichen Sicht der Betroffenen eine ebensolche Zahl von persönlichen Einbindungen in die Handlung. Zusammen mit der weitgestreuten Thematik, die in den Familienserien möglich ist, ergibt sich daraus eine Vielzahl von Handlungssträngen.*¹⁰²

Die Daily Soap *Unter uns* bietet ein bezeichnendes Beispiel für solch eine polygonale Geschichte. Rufus Sturm und Rebecca Mattern sind verheiratet. Ihre Beziehung befindet sich in einer Krise, weil sie vergeblich versuchen, Nachwuchs zu bekommen. In einem schwachen Moment betrügt Rufus seine Frau mit Heidi Danne, die im selben Haus wohnt. Aus diesem Seitensprung entsteht ein Kind. Heidi verliebt sich jedoch in ihren Mitbewohner Til Weigel.

Lili Mattern, Rebeccas Adoptivtochter, ist mit Moritz Schönfeld liiert, und betrügt diesen mit ihrem besten Freund Easy Sommer, der wiederum der Cousin von Malte Winter, Lilis Adoptivvater ist. Easy's Ehefrau Charlotte Sommer befindet sich derweil in Las Vegas.

Dieses Beispiel lässt gut erkennen, dass es in Daily Soaps nur schwer möglich wäre eine reine Dreiecksgeschichte zu konstruieren, da die Figuren narrativ so stark miteinander verbunden sind, dass durch die Handlungen und Gefühle des einen Charakters auch immer gleich ein paar andere emotional davon betroffen sind.

Im Gegensatz zum amerikanischen Familienmelodrama der 1950er Jahre, wird die Handlung somit auch auf Randfiguren ausgeweitet. In *Imitation of Life* konzentriert sich die Dreiecksgeschichte meist tatsächlich immer nur auf drei Figuren. Es scheint im Gegensatz zur Soap Opera sogar fast so, als gäbe es gar keine Außenwelt, sondern nur die Hauptpersonen, die in die Handlung involviert sind.

Darüber hinaus sind nicht nur weitere Charaktere von den Gefühlen und Handlungen anderer Figuren betroffen, sondern die Dreiecksgeschichte stellt auch einen wunderbaren Nährboden für die Weiterspinnung der Handlung dar.

¹⁰² Mikos, Lothar: *Es wird dein Leben!*. Münster: MAkS Publ., 1994, S. 154.

Beispielsweise erfährt das Fernepublikum, dass Micki Fink HIV positiv ist, bei wem sie sich damit angesteckt hat ist jedoch unklar, da sowohl ihr Lebensgefährte Tobias mit Eva Wagner fremdgegangen ist, als auch Micki selbst in einer Beziehungspause wechselnde Partner hatte.

Und somit bietet diese polygonale Beziehungsgeschichte genügend Erzählstoff für den Ausbau weiterer Handlungsstränge.

Darüber hinaus werden, besonders die tragischen Themen und Ereignisse, spezielle mit Musik punktiert und unterstrichen. Dies wird durch die Wiederholung derselben Melodien, wenn es um ein bestimmtes Thema geht, verstärkt. Beispielsweise werden die Dialoge, bei denen es um Mickis HIV-Infektion geht, meist mit derselben Melodie unterlegt. Durch diese Wiederholungen wird das Thema zusätzlich dramatisiert.

Mit der Verästelung der Erzählstränge, wird auch die zusätzliche narrative Möglichkeit geschaffen, aktuelle Themen in das Handlungsgeflecht mit einzubinden. HIV ist beispielsweise immer ein aktuelles Thema. Darüber hinaus möchte man den meist jüngeren ZuseherInnen auch die Folgen von Handlungen aufzeigen. Diese Merkmale sollen auch für eine stärkere Zuseherbindung sorgen und die Handlung etwas an den Alltag der Rezipienten angleichen.

*The strength of soaps is in the narratives, which talk back to the audience about their lives. The stories chosen to be told in soap operas are infinite, and across the range of soap operas thousands of stories have been told. [...] One way to categorize the themes is by accepting that they are all aspects of everyday life, aspects of emotional life and examples of the practical elements which have to be dealt with.*¹⁰³

Dies resultiert auch daraus, dass in den Daily Soaps die Handlung nicht nur ausschließlich von Problemen der Familie, wie im Familienmelodram des Kinos der 1950er Jahre, bestimmt sind sondern, dass auch noch der Freundeskreis beziehungsweise generell Teile des privaten und beruflichen Umfeldes miteinbezogen werden. Es werden sogar Figuren in diese polygonalen Handlungen eingeflochten, die schon seit mehreren Folgen überhaupt nicht mehr Teil der Handlung sind, beziehungsweise nicht in physischer Form anwesend ist.

¹⁰³ Hobson, Dorothy: *Soap opera*. Oxford: Polity, 2003, S. 116.

Beispielsweise ist Charlotte mit Easy verheiratet. Sie arbeitet aber in Las Vegas in einer Tanzshow, während er in Köln seinem Fotografiestudium nachgeht. Sie haben sich geschworen vier Jahre aufeinander zu warten. Somit ist Easy in einer Beziehung mit einer Figur, die physisch in der Daily Soap überhaupt nicht mehr zu sehen ist. Doch als er Charlotte mit Lili betrügt, wird Charlotte mit dem Mittel der Rückblende wieder präsent gemacht und somit in die Handlung eingebaut.

Ein weiteres Merkmal der Darstellungsweise des melodramatischen Grundmotivs der Dreiecksgeschichte in der Daily Soap ist jene, dass der Eindruck erweckt wird, dass die Figuren immer wieder dieselben Fehler, nur teilweise in anderen Konstellationen, wiederholen, und somit die Handlung immer weiter vorwärts getrieben wird.

*Familienserien leben nicht, wie klassische Dramen oder klassische Hollywood – filme von der Wiederherstellung einer zerstörten Ordnung. Familienserien sind die Verkörperung der permanent gestörten Ordnung schlechthin. Konflikte und Probleme sind nicht dazu da, gelöst zu werden, sondern jene scheinbare Lösung ist nur Anlaß für neuen Konfliktstoff. Darin liegt ein wesentliches Moment in der Dramatisierung der auf Endlosigkeit angelegten Handlung.*¹⁰⁴

Nicht nur, dass die Figuren immer wieder dieselben Fehler machen, und immer wieder dieselben emotionalen Konflikte durchleben müssen, sondern diese Probleme müssen auch immer wieder besprochen und weiter kommuniziert werden. Beispielsweise in der Daily Soap *Unter uns* treffen sich Easy und Lili nach ihrem Seitensprung wieder. Beide haben sich von ihrem Partner getrennt und küssen sich, drehen sich dann aber gedankenversunken voneinander weg. Easy sagt daraufhin: „Ich vermisse Charlotte.“ Woraufhin Lili sagt: „Mir fehlt Moritz.“¹⁰⁵ Hier wird alles ausgesprochen. Es bleibt fast kein Platz mehr für Eigeninterpretationen wie beispielsweise bei *Imitation of Life*, beziehungsweise generell bei Sirk's Familienmelodramen, in welchen eben nicht alles ausgesprochen wird, sondern nur in besonders zugespitzten exzessiven emotionalen Momenten, alles aus den Protagonisten heraus bricht.

¹⁰⁴ Mikos, Lothar: *Es wird dein Leben!*. Münster: MAkS Publ., 1994, S.143.

¹⁰⁵ RTL: *Unter uns*. Wien, 14.03.2011 – Festplattenaufnahme, 17:59.

Die melodramatischen Grundmotive werden in den Daily Soaps also durch das Übermaß an Sprache, das dabei zum Einsatz kommt eher eindimensional, und relativ leicht konsumierbar, dargestellt, und für die ZuseherInnen aufbereitet. Man muss dabei nicht so sehr unter die Oberfläche schauen, wie bei Sirks Familienmelodramen, denn die Figuren sprechen sofort alles aus, was sie denken.

Durch diese Darstellungsform wird der Verlauf der Handlung in den Soap Operas auch in die Länge gezogen, nämlich dass über die Probleme der Charaktere und deren Lebenssituationen immer nur geredet wird, aber nur wenige Handlungen gesetzt werden.

Als genrespezifisch gilt, daß in den „Soap operas“ vorrangig über die Probleme geredet statt das gehandelt wird, dass in dieser Rede über die Probleme immer nur kleine Informationen neu hinzukommen, die wiederum im Gespräch verarbeitet werden.¹⁰⁶

Dieser extreme Hang zum gesprochen Wort kann als ein Indiz der Übertreibung, in Kombination mit den alltäglichen Inhalten der melodramatischen Grundmotive, bei den Daily Soaps festgelegt werden.

5.2. Gute Mütter, schlechte Mütter unter uns

Die Figur der Mutter in den Daily Soaps ist in den verschiedensten Ausformungen zu finden. Es kommen die aufopfernden Mütter, ähnlich wie Annie in *Imitation of Life*, genauso vor, wie Mütter, die auch Karrierefrauen sind, aber trotzdem immer nur das Beste für ihre Kinder wollen, ähnlich wie Lora in demselben Familienmelodrama.

Doch es wird meistens der moralische Standpunkt vertreten, dass es wichtig ist eine gute Mutter zu sein, und dabei wird auch gezeigt, was eine gute Mutter in der Gesellschaft ausmacht, nämlich sein Kind immer zu lieben, und nur das Best für das eigene Kind zu wollen, und somit auch die eigenen Bedürfnisse jenen des Kindes teilweise unterzuordnen.

¹⁰⁶ Hickethier, Knut: *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg: Kultur, Medien, Kommunikation, 1991, S. 49.

Das bekannteste Beispiel einer Mutterfigur stellt Mutter Beimer aus der Soap Opera *Lindenstraße* dar. Ihre Hauptaufgabe war es von Anfang an Mutter zu sein, und aufopfernd für ihren Ehemann und ihre Kinder da zu sein.

Ein Beispiel für die aufopfernde Muttergestalt in gegenwärtigen Daily Soaps ist jene von Irene Weigel in *Unter uns*. Als ihre Tochter Anna einen schweren Unfall hat, bei dem ihr Gesicht verunstaltet wird, stiehlt Irene Geld aus ihrer Stiftung, um die teure Operation ihrer Tochter zu bezahlen. Sie übertritt somit die Grenzen der Legalität, um das Leben ihrer Tochter Anna zu verbessern. Auch als Anna, traumatisiert von ihrem Unfall, im Nachhinein mit ihrer Mutter nichts mehr zu tun haben möchte, versucht diese ihr immer noch Verständnis entgegen zu bringen.

Dass, der gesamte Handlungshöhepunkt auch den Austausch der Schauspielerin Kathleen Fiedler gegen ihre Kollegin Marylu Saskia Poolman, der mittlerweile dritten Darstellerin der Figur Anna Weigel, zur Grundlage hatte, zeigt auf, wie auch Einflüsse aus der realen Welt Einfluss auf die Produktion und die Handlung innerhalb der Daily Soap haben kann.

Auch bei der Einführung komplett neuer Figuren, wird dies in den Daily Soaps mit eigens dafür bestimmter Musik unterlegt, und immer wenn die Figur in der Handlung zu sehen ist, wird ihr Auftritt mit einer, zu dieser Person gehörenden Melodie unterstrichen. Somit wird der visuelle Effekt der Erscheinung der Figur mit dem auditiven, der immer wieder kehrenden Melodie unterstrichen. Mit dieser musikalischen Punktierung, wird den ZuseherInnen der Charakter auch schneller näher gebracht.

Ähnlich wie bei Mutter Beimer scheint es Irenes einzige Aufgabe zu sein, Mutter von immerhin drei eigenen Kindern, einem Pflegesohn und auch einem unehelichen Sohn ihres Ehemanns Wolfgang, und einer Tochter die aus einem Seitensprung ihres Mannes entstanden ist, zu sein. Auch hier findet man wieder das Phänomen der Daily Soap, dass alles ausgesprochen werden muss, auch wenn es schon vergangen, oder sowieso offensichtlich ist.

Am Geburtstag ihres verstorbenen Mannes Wolfgang stößt Irene mit ihrer Ex-Schwiegertochter Ute auf dessen Wohl an. Dabei plaudern die beiden darüber, wie gut Irene nun doch alleine zurecht kommt, und kommen auch auf Annas Unfall und Irenes Diebstahl zu sprechen. Dabei sagt sie: „*Und ich bereue es nicht. Ich muss doch alles dafür tun, dass es meinen Kindern gut geht.*“¹⁰⁷

¹⁰⁷ RTL: *Unter uns*. Wien, 29.03.2011 – Festplattenaufnahme.

Somit bildet Irene Weigel die mütterliche Figur, um die sich ein Großteil der gesamten Handlung von *Unter uns* aufbaut, ein fast schon traditioneller Bestandteil diverser Daily Soaps. Sie verhält sich aber nicht nur ihren Kindern gegenüber mütterlich, sondern hat auch für außerfamiliäre Gemeinschaftsmitglieder, aufgrund ihres reichen Erfahrungsschatzes in Familienangelegenheiten, gerne ein offenes Ohr und einen guten Ratschlag parat. Sie ist somit das Zentrum der Familie, beziehungsweise der Gemeinschaft, und die Familie stellt wiederum das zentrale Thema der meisten Daily Soaps dar.

*The central concept of soap operas is the family and life within and between families. The drama of the soap opera is the way that the family in various forms survives the forces which attack it.*¹⁰⁸

Hierbei kann man am Handlungsaufbau eine in gewisser Weise übertriebene Darstellung einer Mutterfigur erkennen. Hier geht es zwar um ein alltägliches melodramatisches Grundmotiv, wobei die Handlung doch verdichtet werden muss, damit sie für das Publikum interessant wird und bleibt.

Doch es wäre zu einfach zu behaupten, Irene Weigel verkörpert den Stereotyp einer Mutter, dafür lernen sie die ZuseherInnen viel zu gut kennen. Ein Stereotyp vermittelt den RezipientInnen immer nur das, was sie zu erwarten haben, nicht das was sich dann wirklich daraus entwickelt. Eine Endlosserie, in der nur Stereotypen vorkommen, würde nicht funktionieren, da sich die Charaktere entwickeln müssen, um für das Publikum interessant zu bleiben.¹⁰⁹

*Soap operas do contain certain stock characters that will be found in all series, but they will differ in their importance depending on the function for which they are necessary to the drama.*¹¹⁰

Im Gegensatz zur Karrierefrau sind die Kostüme der Vollzeitmutter eher extrem schlicht gehalten. Auch Make up und Frisur sollen vermitteln, dass Irene Weigel eine Mutter, wie jede andere auch sein könnte.

¹⁰⁸ Hobson, Dorothy: *Soap opera*. Oxford: Polity, 2003, S. 116.

¹⁰⁹ Ebd., S. 83 ff.

¹¹⁰ Ebd., S. 83.

Doch neben der Figur der Übermutter gibt es auch jene der Mutter, die nebenbei auch Karrierefrau ist, und auch jene, die eine schlechte Mutter ist. Darüber hinaus werden auch immer häufiger Single-Mütter zu Figuren in Daily Soaps, und spiegeln somit auch gesellschaftliche Entwicklungen wieder.

*If there is one characteristic which encapsulate the representation of motherhood in soap operas, it is that their children are of paramount importance. The concept of motherhood is seen as a quality which gives women status and unites them, whatever faults they may have or whatever they may do. While the concept of motherhood has always been important in soap operas, in recent years some characters have stood out as representations of current images of women. The rise of single mothers within society has been reflected in the representations in soap operas.*¹¹¹

So, wie es gesellschaftlich gesehen immer mehr Single-Mütter gibt, so gibt es auch immer mehr berufstätige Mütter. Auch diese gesellschaftliche Tendenz spiegelt sich in den Daily Soaps wieder. Beispielsweise die Karrierefrau Katrin Flemming-Gerner in *Gute Zeiten, schlechte Zeiten*, entwickelt sich von einem Vamp zu einer gefühlvollen Mutter, die aber in der Geschäftswelt trotzdem weiterhin ihre Gefühlskälte bewahrt.

Dies kann man auch an ihrer Ausstattung erkennen. Katrin Flemming-Gerner ist trotz ihrer Mutterschaft immer sehr exklusiv gekleidet und auch meist im Business-Look zu sehen.

Auch sie ist somit eine Stellvertreterin von gesellschaftlichen Entwicklungen in der alltäglichen Welt.

Somit kann die Daily Soap, eher noch als das Familienmelodrama der 1950er Jahre auch teilweise als Spiegelbild der Gesellschaft angesehen werden, da es durch seine Entwicklung über Jahre hin die Möglichkeit hat gesellschaftliche Veränderungen aufzugreifen und abzubilden.

Eine weitere Mutterfigur, bei der Mutter und Vamp verschmelzen ist Britta Schönfeld in *Unter uns*. Bei dieser Figur werden die moralischen Werte besonders angestrengt, weil sie durch ihren schlechten Charakter, nicht nur anderen Figuren schadet, sondern manchmal sogar ihren eigenen Kindern. Dies geht so weit, dass ihr Sohn Moritz ihr

¹¹¹ Hobson, Dorothy: *Soap opera*. Oxford: Polity, 2003, S. 92 f.

sogar per Jugendamt das Sorgerecht entziehen lässt, wodurch die moralische Botschaft vermittelt wird, dass sie durch ihre unverantwortlichen und egoistischen Taten ihr Muttersein verwirkt hat.

5.3. Karrierefrauen und Glamour-Vamps

Die Femme fatale der Filmwelt findet in den Soap Operas ihren Ausdruck in der Figur der Karrierefrau.

Das „wahre“ Erbe der Femme fatale tritt die moderne Karrierefrau an – nicht die reale Geschäftsfrau natürlich, sondern das Bild von ihr, wie wir es alle aus dem „Denver Clan“ kennen. Was Alexis zur [...] Femme fatale macht, ist die von ihr ausstrahlende Kraft, die sich dem männlichen Willen nicht fügt. Sie sucht die Konfrontation auf dem ureigensten männlichen Terrain, der Geschäftswelt. Daß sie im Kampf um Geld und Macht die Waffen einer Frau einsetzt, macht sie so unberechenbar und überaus gefährlich.¹¹²

Ein gemeinsames Merkmal lässt sich bei den Karrierefrauen eindeutig erkennen, und zwar heben sie sich in den Soap Operas, durch eine besonders auffällige Ausstattung, wie Kostüme und Accessoires, von den anderen Figuren ab. In erster Linie wird dadurch ihre Attraktivität unterstrichen, und somit auch die Tatsache, dass sie vorrangig, neben ihrer Karriere, Interesse an der Betörung von Männern haben. Dieser gezielte Einsatz von Ausstattungsgegenständen und eines gewissen Kleidungsstils, hat in den Daily Soaps grundsätzlich einen anderen Zweck, als in den Familienmelodramen von Douglas Sirk, in welchen die Kostüme und deren Farben oft mehr Bedeutung haben, als das was die Figuren selbst aussprechen. In der Daily Soap unterstreicht der Kleidungsstil der Karrierefrauen zusätzlich das was sie aussprechen. Darüber hinaus soll dem Publikum durch die glamouröse Kleidung vermittelt werden, um welche Figur es sich beispielsweise bei Eva Wagner (*Unter uns*) oder Katrin Flemming-Gerner (*Gute Zeiten, schlechte Zeiten*) handelt. Hier wird nicht, wie in Sirk's Familienmelodramen eine darunter liegende Bedeutungsebene eingezogen, sondern eine offensichtliche Bedeutung kreiert. Grundsätzlich trägt die

¹¹² Hilmes, Carola: *Die Femme fatale: ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart: Metzler, 1990, S. XV f.

Karrierefrau in den Daily Soaps eher das klassische Businessoutfit wie beispielsweise Hosenanzüge, aber auch auffällige Abendkleider, Pelze und besonders auffälligen Schmuck.

Weiters wird dadurch unter anderem auch ihrem gesellschaftlicher Stand und ihrer finanzielle Lage Ausdruck verliehen.

Darüber hinaus verbindet die Karrierefrauen und Vamps auch die grundsätzliche Abneigung gegen Kinder und eine gewisse Gefühlskälte, besonders wenn es sich um geschäftliche Themen handelt. Hiermit wird der Grundsatzentscheidung „Kind oder Karriere“ deutlich Ausdruck verliehen.

Ein plakatives Beispiel für die Karrierefrau in den Daily Soaps verkörpert die Figur Eva Wagner in *Unter uns*. Sie ist eine mondäne Anwältin, die mehr oder weniger alleine ein Leben in Luxus führt, wobei sie diesen Luxus nicht immer auf ehrliche Weise verdient hat. In der Erzählstruktur der Daily Soap stellt die Karrierefrau jedenfalls einen Knotenpunkt zwischen verschiedensten Handlungssträngen und Figurenkonstellationen her, die ohne sie nur schwer konstruierbar wären. Da sie als Anwältin tätig ist, wird ihre juristische Unterstützung immer wieder von den verschiedensten Hausbewohnern in Anspruch genommen, die sich in rechtlich schwierigen Situationen befinden. Und je stärker die einzelnen Erzählstränge miteinander verbunden werden, umso dichter erweist sich die Handlung für den Zuseher, der somit auch stärker an die Daily Soap gebunden wird.

Mehrere, meist drei oder vier Handlungsstränge wechseln sich ab, führen ausschnittsweise Segmente der Handlung vor, die nach mehrfachem Wechsel in die Handlung anderer Erzählstränge erst wieder weitergeführt werden. Dies suggeriert zum einen Gleichzeitigkeit des auf diese Weise parallel geführten Geschehens, ermöglicht zum anderen beim Ende einer Folge, daß der Zuschauer über den möglichen Fortgang und die Lösung des Konflikts nachdenkt.¹¹³

Ein weiteres Merkmal der Karrierefrauen in den Daily Soaps ist, dass sie durchaus zwei Seiten haben. In der Berufswelt sind sie erbarmungslos hart, aber im Privatleben zeigen sie oft, dass auch etwas Gutes in ihnen steckt, und dass manchen ihrer

¹¹³ Hickethier, Knut: *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg: Kultur, Medien, Kommunikation, 1991, S. 45.

schlechten Taten, ähnlich wie bei Sarah Jane in *Imitation of Life*, enttäuschte Gefühle oder schlechte Erfahrungen zu Grunde liegen. Es werden hier somit dem Vamp auch menschliche Züge verliehen.

Bei Eva Wanger geschieht dies, als sie sich in Til Weigel verliebt. Anfangs scheint auch alles gut zu gehen, doch Tils Familie ist durchwegs negativ gegen Eva Wagner eingestellt. Sie heiraten zwar, doch an ihrem Hochzeitstag stirbt Tils Vater an einem Herzinfarkt, vermutlich weil er sich über die Eheschließung seines Sohnes so stark aufgeregt hat. Die Ehe steht somit unter keinem guten Stern, und geht nach schweren Prüfungen in die Brüche. Dies treibt Eva Wanger, die Til immer noch liebt, zu einem böartigen Rachefeldzug gegen die Familie Weigel, weil sie ihnen die Schuld für das Scheitern ihrer Ehe mit Til gibt. Die ZuseherInnen können somit teilweise verstehen, warum die Karrierefrau bestimmte Taten setzt, weil sie den Hintergrund kennenlernen.

Ein stilistisches Mittel der *Femme fatale*, und somit der Karrierefrau, ist ein typischer mimischer Ausdruck, nämlich der „böse Blick“. Dieser wird oft in Close ups gezeigt, und zusätzlich mit tiefen Melodien akustisch unterlegt, und dadurch ästhetisch verstärkt. Der Blick wird somit böse und durchdringend dargestellt, womit auch eine Art Rachefluch der *Femme fatale* verbunden wird.

Ein weiteres Beispiel für eine Karrierefrau in der Daily Soap stellt die Figur Katrin Flemming-Gerner in *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* dar. Ebenso wie Eva Wagner wird den weiblichen Reizen der Katrin Flemming-Gerner durch eine ausgewählte Garderobe Ausdruck verliehen. Sie ist mit mondänen und glamourösen Kleidungsstücken, wie Pelzen und hochhackigen Schuhen ausgestattet. Darüber hinaus ist sie in ihrem Beruf als Innenarchitektin und als Herausgeberin eines Trendmagazins, sehr erfolgreich.

Sie ist zwar Mutter einer kleinen Tochter, doch als sie von ihrer Schwangerschaft erfährt, will sie das Kind nicht, und bekommt es nur, weil ihr der Kindsvater Joe Gerner eine hohe Geldsumme dafür bezahlt. Auch hier wird wieder das Motiv der Kontroverse zwischen Kind, beziehungsweise emotionaler Werte und Karriere, beziehungsweise materieller Werte, deutlich aufgezeigt. Doch als das Kind geboren ist, erwachen auch in Katrin Flemming-Gerner Muttergefühle, und sie ist plötzlich bereit, alles für ihr Kind zu tun.

*Bezeichnenderweise schließt das Bild der geheimnisvollen Schönen eine Assoziation aus, die ihrer Fruchtbarkeit. Trotz der Verdrängung der Mutterimago und trotz der zur Schau gestellten Sinnlichkeit, bleibt auch der Typus Femme fatale einem traditionellen Frauenbild verhaftet.*¹¹⁴

Auch hier wird dem Publikum wieder gezeigt, dass in jeder Figur auch etwas Gutes und menschliches steckt, egal wie unmenschlich er manchmal handelt. Bei Frauen lässt sich dies besonders gut durch die Tatsache der Mutterschaft ausdrücken. Hinter dem Umstand, dass auch das Gute in jeder Figur dargestellt werden soll, steckt vorrangig auch das Ziel der Produzenten die Figuren glaubwürdiger zu gestalten, und somit das Identifikationsangebot für die ZuseherInnen zu erhöhen.

*Sozial-emotionale Bedürfnisse werden in Familienserien wie „Lindenstraße“ oder „Gute Zeiten – schlechte Zeiten“ angesprochen. Sie betonen den Aspekt der „parasozialen Interaktion“, nämlich, daß den Zuschauern die dargestellten Personen mit der Zeit so nahe kommen wie gute Bekannte oder Familienmitglieder.*¹¹⁵

Selten sind in den Daily Soaps typische Vamps zu finden. Doch in *Unter uns* passt die Figur Britta Schönfeld sehr gut in diese Kategorie. Sie war einmal ein gefragtes Model, doch nun sind ihre besten Jahre vorbei, und auch die Beziehung zu ihren Kindern hat unter ihrer Karriere und ihrem Lebenswandel sehr gelitten.

Auch hier kommt wieder das narrative Phänomen zum tragen, dass Vamps beziehungsweise Karrierefrauen und Kinder nicht gut zusammenpassen, jedoch nur dann, wenn die Frau ihre Bedürfnisse über jene ihrer Kinder stellt.

Auch die Vamp-Figur Britta Schönfeld, ist in erster Linie durch ihre Ausstattung, die durchaus ihre weiblichen Reize in den Vordergrund rückt, als solche zu erkennen. Sie trägt oft sehr kurze Kleider, tiefe Ausschnitte und hochhackige Schuhe. Auch bei ihrer Ausstattung lassen sich keine tieferen Bedeutungsebenen erkennen. Ihre Kostüme machen klar ersichtlich, dass sie eine Frau ist, die nicht mit ihren Reizen geizt, um damit gezielt, vor allem wohlhabende Männer anzusprechen. Von diesen

¹¹⁴ Hilmes, Carola: *Die Femme fatale: ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart: Metzler, 1990; S. 20.

¹¹⁵ Moser, Heinz: *Einführung in die Medienpädagogik*. Opladen: Leske u. Budrich, 1999, S. 170.

Männern erwartet sie eher materielle Versorgung als emotionale Werte. Der Ausdruck dieser Tatsache genügt in der Daily Soap jedoch nicht durch eine eindeutige Ausstattung, Worten und Taten von Britta Schönfeld selbst, sondern, das Thema muss auch noch von anderen Gemeinschaftsmitglieder eingehend besprochen werden.

Sina: „Könnte es sein, dass sie sich vielleicht in meinen Bruder verknallt hat?“ [...]

Tobias: „Das glaub´ ich eher nicht.“

Sina: „Wieso? Passt er nicht in ihr Beuteschema?“

Tobias: „Doch, doch. Geld hat er ja. Ich bezweifle nur, das sie sich wirklich in ihn verliebt hat. Dafür braucht man ein Herz, weißt du.“¹¹⁶

Das gesprochene Wort ist in den Daily Soaps nicht nur Mittel zum Zweck, um die Handlung voranzutreiben, sondern auch um die Eigenschaften der jeweiligen Charaktere deutlicher herauszuarbeiten, um bei den ZuseherInnen den Eindruck zu verstärken, die Figuren besser kennen zu lernen.

5.4. Rezeption

Die Rezeption von Daily Soaps unterscheidet sich in verschiedenster Hinsicht von jener des Kinofilms, denn besonders das Fernsehen hat im tagtäglichen Gebrauch ambivalenten Charakter. Einerseits gehört das Fernsehgerät zu den Gebrauchsgegenständen, von denen wir täglich umgeben sind, andererseits tritt das Fernsehen aus dieser Verwendung als Gebrauchsgegenstand dann heraus, wenn es in der Rezeptionssituation zu einer Interaktion mit dem handelnden Zuseher kommt, und dieser sich als handelndes Subjekt, diese Medieninhalte für seinen eigenen Alltag aneignet.¹¹⁷

Schon alleine das Fernsehgerät ist ähnlich wie ein Möbelstück in den Alltag der RezipientInnen eingegliedert.

Allein das Gerät als Einrichtungsgegenstand ist wesentlicher Bestandteil der häuslichen Privatsphäre und in die kommunikativen Bedingungen der

¹¹⁶ RTL: *Unter uns*. Wien: Festplattenaufnahme vom 25.03.2011.

¹¹⁷ Mikos, Lothar: *Es wird dein Leben!*. Münster: MAkS Publ., 1994, S. 19.

*Wohnung eingebunden. In Wohngemeinschaften hat der Fernseher seinen festen Standort im Zentrum der kommunikativen Aktivitäten, der Küche oder dem Gemeinschaftsraum, ...*¹¹⁸

Das gemeinsame Ansehen einer Sendung im Fernsehen ist weniger eine Unternehmung sondern ein privater, fast familiäre Akt, der teilweise als Nebenbeschäftigung oder auch in konzentrierter Weise abläuft.

Darüber hinaus müssen die Sehgewohnheiten derjenigen, die sich einen gewissen Wohnraum, und ein oder mehrere Fernsehgeräte teilen, zum Teil mit ihren Tagesabläufen abgestimmt werden.

Weiters findet die Konsumation einer Daily Soap hauptsächlich in einer vertrauten Umgebung statt, in der man, im Gegensatz zum abgedunkelten Kinoraum, ausschließlich von vertrauten Personen umgeben ist.

Es ist in einigen Daily Soaps zu beobachten, dass in den gezeigten Wohnräumen der Figuren kaum Fernsehgeräte zu sehen sind, sondern dass das Geschehen oft von jenem Punkt aufgenommen wird, an dem der Standort Fernsehgerätes in diesen Wohnräumen zu vermuten ist. Sprich, die Perspektive ist so gewählt, dass den ZuseherInnen das Gefühl vermittelt wird, dass wenn sie in ihr Fernsehgerät hineinschauen, gleichzeitig aus jenem fiktiven Fernsehgerät in den Wohnräumen der Figuren der Daily Soap hinaussehen, und deren Leben beobachten.

Genauso ist es die Absicht der Produzenten Daily Soaps in den alltäglichen Ablauf der Zuseher einzubinden, und sie auch als dauerhafte Zuseher zu gewinnen und zu halten. Dies gelingt ihnen auch mit bestimmten Mitteln.

In den Anfängen der Radio Daytime Serials, der Vorläufer der Daily Soaps im Fernsehen, war das vorrangige Ziel der Produzenten Hausfrauen anzusprechen, und diese vor allem mit der zwischengeschalteten Werbung zu erreichen. Somit wurden die Serials auch eher in den Nachmittagsstunden ausgestrahlt, und der Ausstrahlungszeitpunkt somit an den Tagesablauf der Hausfrauen angepasst.

Bei den Daily Soaps im Fernsehen hat sich der Ausstrahlungszeitpunkt eher in die früheren Abendstunden verschoben, um ein möglichst breites Spektrum an RezipientInnen erreichen zu können. Auch das Angebot der zwischengeschalteten Werbung hat sich im Gegensatz zu den Radio Daytime Serials von reiner Waschmittel- und Haushaltswarenwerbung zu einer breit gefächerten Palette an

¹¹⁸ Mikos, Lothar: *Es wird dein Leben!*. Münster: MAkS Publ., 1994, S. 18.

angepriesenen Produkten entwickelt. Es sollen sowohl junge, als auch ältere RezipientInnen angesprochen und als Kunden gewonnen werden.

Vom amerikanischen Familienmelodrama der 1950er Jahre zu Daily Soaps, besonders jenen die im (Vor-)Abendprogramm ausgestrahlt werden, hat sich somit die Adressierung des Publikums von den weiblichen Zuseherinnen eher hin zu einem Publikum mit familiären Strukturen gewandelt. Ian Ang formuliert dies im Hinblick auf die Primetime Soap Opera *Dallas* folgendermaßen:

*... it is necessary in order to draw as many viewers as possible to make sure that the interest of all members of the (American) family is aroused. [...] because it has to address different spheres of interest and it cannot be restricted to themes and plots which are only attractive for one section of the general audience.*¹¹⁹

Dieses vielschichtige Angebot spiegelt sich auch in den Figuren der Daily Soaps wider. Die Charaktere sind bunt gemischt. Es sind verschiedene Alters-, Berufs- und Interessensgruppen vertreten, die den RezipientInnen als Identifikationsangebote dienen.

Diese Identifikation erfolgt aber weniger mit den einzelnen Figuren selbst, sondern eher mit den Handlungssituationen, in welchen sich einzelne Charaktere befinden. Wobei die bereits erwähnten melodramatischen Grundmotive die wichtigsten narrativen, und dramatischen Ausgangspunkte dieser Handlungssituationen darstellen.

Ein Merkmal dafür ist auch, dass es hin und wieder vorkommt, dass Schauspieler, die eine bestimmte Figur schon über zahlreiche Folgen hin verkörpern, von einer auf die andere Folge einfach ausgetauscht werden, ohne diesen Austausch den ZuseherInnen gegenüber auf irgendeine Art zu begründen.

*Entscheidende Schlüsselemente für die emotionale Teilnahme der Zuschauer über die psychischen Mechanismen sind nicht die Charaktere in den Serien, sondern die Handlungssituationen und die sozialen Rollen, in denen die Charaktere in den Situationen agieren.*¹²⁰

¹¹⁹ Ang, Ian: *Watching Dallas*. London: Routledge, 1993, S. 117.

¹²⁰ Mikos, Lothar: *Es wird dein Leben!*. Münster: MAkS Publ., 1994, S.177.

Beispielsweise wurde in *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* der Schauspieler Nik Breidenbach, der die Figur Alexander Cöster anfangs darstellte, einfach gegen den Darsteller Clemens Löhr ausgetauscht. In der Handlung war die Figur Alexander Cöster von Folge 4230 bis 4265¹²¹ nicht zu sehen. Dies wurde in die Handlung so eingebaut, dass sich Cöster auf Recherche in einem fremden Land befindet. Nach der Pause wurde der Charakter dann von Clemens Löhr weiter verkörpert.

Ein ähnliches Beispiel stellt die Rolle des Henning Fink in *Unter uns* dar. Auch sein erster Darsteller, Andreas Zimmermann, verkörperte die Figur immerhin über 316 Folgen lang. Danach war die Figur, aufgrund einer Urlaubsreise, über 18 Folgen lang nicht zu sehen.¹²² Als der Charakter Henning Fink dann zurückkehrt, wird er von dem Schauspieler Benjamin Kiss weiter dargestellt.

Die gewünschte Identifikation des Publikums verfolgen die Produzenten von Daily Soaps auch mit diversen stilistischen Mitteln. Abgesehen davon, dass die Handlungssituationen, welchen die melodramatischen Grundmotive zu Grunde liegen, zum Teil aus den alltäglichen Leben der Zuseher entlehnt sind, sind auch andere Bereiche, wie bekannte Schauplätze oder prominente Personen, Bestandteile von Daily Soaps, um die Identifikation für die RezipientInnen zu erleichtern.

Beispielsweise sieht man in *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* oft Straßenausschnitte, Wahrzeichen und U-Bahnstationen, die in der Hauptstadt Berlin zu finden sind. Somit wird dem Zuseher vermittelt, dass sich die Handlung in Berlin abspielt.

Durch diese Erzeugung von Realitätsnähe wird die Glaubwürdigkeit an sich für den Zuseher um ein Vielfaches erhöht, obwohl die meisten Szenen in diversen Studios, und nicht an Originalschauplätzen gedreht werden.

*Mit drei Charakteristika der Personalisierung, Privatisierung und Intimisierung verbinden sich eine Reihe von Identifikationsmöglichkeiten, die zudem noch durch die überwiegende Zahl der Handlungsorte, die dem häuslichen Umfeld oder der näheren (Vor-)Stadtumgebung entstammen, befördert werden.*¹²³

¹²¹ Rauch, Falko: URL: <http://www.soapsworld.de/gzsz/rollenprofile/alexander-coester> - 27.03.2011.

¹²² Rauch, Falko: URL: <http://www.soapsworld.de/unteruns/rollenprofile/henning-fink> - 27.03.2011.

¹²³ Göttlich, Udo; Nieland, Jörg-Uwe: *Daily Soap Operas: Zur Theatralität des Alltäglichen*. In: Willems, Herbert: *Inszenierungsgesellschaft: ein einführendes Handbuch*. Opladen: Westdt. Verl., 1998, S. 429.

In der Daily Soap *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* traten in den vergangenen Folgen immer wieder Musiker im Lokal „Mauerwerk“ auf, die bereits in der realen Welt eine gewisse Berühmtheit erlangt haben, wie zum Beispiel die deutsche Musikgruppe „Unheilig“. Sogar der damalige Ministerpräsident Gerhard Schröder absolvierte einen Auftritt in der beliebtesten Daily Soap Deutschlands.

Durch den Auftritt prominenter Musikgruppen gewinnt der Aspekt der Musik auch einen wichtigen Stellenwert in den Daily Soaps, da gerade Musik ein wichtiges Ausdrucksmittel für melodramatische Grundmotive ist. Meistens wird extradiegetische Musik zur emotionalen Verstärkung von Situationen eingesetzt. Doch auch die innerdiegetische Musik der bekannten Musiker unterstreicht einerseits die Handlung und andererseits die Realitätsnähe.

Doch es ist auch der umgekehrte Weg möglich.

Der Musiker „Mars“ wurde durch die Daily Soap *Unter uns* auch in der alltäglichen Welt der ZuseherInnen als Künstler bekannt. Durch dieses Verschwimmen der Grenzen zwischen Fiktion und Realität wird die Glaubwürdigkeit und somit auch das Identifikationsangebot der Handlung in Daily Soaps gesteigert.

Die einmal gewonnenen Zuseher sollen selbstverständlich auch als langfristige Konsumenten gehalten werden. Um dieses Ziel zu erreichen, weisen die Daily Soaps verschiedene Mittel auf, um erst einmal gewonnene Zuseher auch auf Dauer bei derselben Seifenoper zu halten. Dies wird einerseits durch einen möglichst leichten Einstieg neuer ZuseherInnen durch beispielsweise kurze Zusammenfassungen über das Geschehen am Beginn jeder neuen Folge erreicht. Diese Methode des leichten Zuschauereinstieges wird zum Beispiel bei Daily Soaps wie *Unter uns*, *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* und *Alles was zählt* eingesetzt. Doch auch am Ende jeder Folge gibt es, wie beispielsweise bei *Gute Zeiten, schlechte Zeiten*, eine kurze Vorschau auf die Ereignisse der kommenden Folge. Diese Kurzzusammenfassung dient als Anreiz, die Geschehnisse in der kommenden Folge weiter zu verfolgen.

Ein beliebtes Gestaltungsmittel, um die Neugier der Zuseher zu wecken, und ihr Interesse für den weiteren Verlauf der Daily Soap zu verstärken ist jenes des Cliffhangers. Dieser lässt sich in erster Linie am Ende jeder Folge erkennen. Darüber

hinaus werden auch so genannte „Minicliffs“ eingesetzt, die eher beim Wechsel von einem Handlungsstrang in einen anderen oder vor Werbepausen platziert.¹²⁴

Der Ursprung des Begriffs Cliffhanger stammt aus den seriellen Kinofilmen der 1920er Jahre, bei welchen am Ende der Folge der Protagonist wortwörtlich an der Klippe hängt, und abzustürzen droht.¹²⁵

Im Fernsehen wurde dieses Gestaltungsmittel eher dahingehend abgeändert, dass sich der Protagonist hierbei weniger in einer physischen als eher in einer psychisch bedrohlichen Situation befindet. Somit wird der Zuseher dazu ermutigt auch noch über das Ende jeder Folge hinaus über die Situation des Protagonisten nachzudenken, wodurch er enger an das Geschehen in der Daily Soap gebunden wird.

*Der Cliffhanger ist ein unentbehrliches Mittel der Dramaturgie von Fortsetzungsgeschichten, das vor allem der Zuschauerbindung dient. [...] Am Ende einer Folge steht oft die Groß- oder Nahaufnahme einer Person, die sich am Beginn einer neuen, psychologisch konfliktträchtigen Situation befindet. [...] Dadurch wird das Publikum dazu verleitet, sich Möglichkeiten der Konfliktbewältigung auszumalen.*¹²⁶

Alleine die Tatsache, dass Daily Soaps an jedem Wochentag zur selben Zeit ausgestrahlt werden, macht deren Konsumation für die RezipientInnen zu einem Ritual, das in den Ablauf ihres eigenen Alltags eingegliedert ist.

*Die kollektive Regelung der TV-Rezeption wird durch die Strukturierung des Programmangebots nach Zeiten und Genres sowie durch die Serialität von Unterhaltungssendungen nahe gelegt. Die Nutzung des Vorabendprogramms zum Beispiel mit einem hohen Anteil an Reihen und Serien macht nur Sinn, wenn sie regelmäßig erfolgt.*¹²⁷

¹²⁴ Jurga, Martin: *Der Cliffhanger*. In: Willems, Herbert: *Inszenierungsgesellschaft: ein einführendes Handbuch*. Opladen: Westdt. Verl., 1998, S. 481.

¹²⁵ Ebd., S. 475.

¹²⁶ Mikos, Lothar: *Es wird dein Leben!*. Münster: MAkS Publ., 1994, S.155, S. 153.

¹²⁷ Plake, Klaus: *Handbuch Fernsehforschung: Befunde und Perspektiven*. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwissenschaften, 2004, S 203.

Diese Ritualisierung wird weiters noch dadurch verstärkt, dass speziell Daily Soaps auch hauptsächlich von alltäglichen Problemen fiktiver Figuren handeln, die in einem alltäglichen Rhythmus erzählt werden.

Im Gegensatz dazu ist die Rezeption eines Kinofilms eher als Gegenteil zu dem einer Daily Soap im Fernsehen zu sehen. Ein Kinobesuch an sich ist bereits eine Aktivität, die sich außerhalb des Wohnraumes ereignet und somit auch eher eine Unternehmung ist, die aus dem Alltäglichen und Privaten heraustritt und somit etwas Außergewöhnliches, im Gegensatz zum alltäglichen Leben darstellt.

In den Daily Soaps wird also die Übertreibung weniger durch die Ausstattung und durch die zahlreichen Bedeutungsebenen des stummen Texts dargestellt, sondern eher durch eine Sprachüberlastung, und eine Ausstattung die auf den ersten Blick alles verrät, was für die ZuseherInnen wichtig ist, um sich schnell in der Handlung zurecht zu finden.

6. Die Entwicklung melodramatischer Grundmotive in der

Doku Soap

Die Douku Soap ist eine Subgenre des Reality-TV, dass mehr oder weniger reale Inhalte mit narrativen und stilistischen Mitteln, die sowohl von dem Genre der Soap Opera, als auch jenem der Dokumentation entliehen sind, in sich vereint. Sie stellt somit eine Hybridform dar, die Merkmale von verschiedenen Genres in sich trägt.

*Real Life Soaps zeichnen sich durch eine Vermischung verschiedener Fernsehgenres aus und bilden somit ein Hybridgenre. [...] Mit dieser Kombination verschiedener Genres bieten Real Life Soaps eine Vermischung von Fiktion und Non-Fiktion.*¹²⁸

Doch die Inhalte und Handlungen, die die Doku Soap im Allgemeinen behandelt, sind fast ausschließlich von den bereits erwähnten melodramatischen Grundmotiven durchzogen. Diese Grundmotive werden in der Doku Soap aber teils mit Mitteln, die

¹²⁸ Lücke, Stephanie: *Real life soaps - ein neues Genre des Reality-TV*. Münster; Hamburg; Berlin; London: LIT Verlag, 2002, S 18.

aus dem Genre der Soap Opera, teils mit Mitteln, die aus der Dokumentation entlehnt sind, dargestellt.

Wie bereits festgehalten wurde, bedarf es bei der Darstellung von melodramatischen Grundmotiven immer zweierlei Komponenten und zwar jener der Alltäglichkeit, und jener der Übertreibung.

Der Part der Alltäglichkeit wird bei der Doku Soap durch die tatsächliche Existenz einzelner Bestandteile, wie beispielsweise der Personen, der Handlungsabläufe, oder der Drehorte, verstärkt. Um diese verstärkte Alltäglichkeit jedoch auch interessanter zu gestalten, muss auch die mediale Aufbereitung und der Einsatz der stilistischen Mittel darauf abgestimmt werden, damit das Alltägliche auch immer noch für den Zuseher interessant bleibt.

Neben den Stoffen werden auch die Formen, die Präsentationsweisen, die ästhetischen Aufbereitungsstrategien permanent „transformiert“: Wenn der Stoff, aus dem die Serien gemacht ist, nicht wirklich Neues darstellt – und vielleicht gerade deshalb so faszinierend ist –, müssen die medialen Vermittlungsweisen den Schein des Neuen erzeugen..¹²⁹

Dabei kommen die stilistischen Stilmittel in verschiedener Intensität zum Einsatz. Bei österreichischen und deutschen Doku Soap-Produktionen werden die dokumentarischen Stilmittel stärker eingesetzt, als die melodramatischen und seriellen. In den US-amerikanischen Formaten werden hingegen jene Stilmittel, die aus dem Genre der Soap Opera stammen, viel stärker zum Einsatz gebracht.

Beispielsweise kommen in *Laguna Beach* oder *The Hills* (MTV) keine Interviewsituationen, in denen die Protagonisten direkt in die Kamera sprechen vor, die in deutschsprachigen Doku-Soaps, wie *Saturday Night Fever* (ATV) und *mieten, kaufen, wohnen* (VOX) Gang und Gebe sind. Eine Ausnahme stellt die deutsche Doku Soap *Die Ludolfs – Vier Brüder auf dem Schrottplatz* (DMAX) dar.

Daher sind die US-amerikanischen Doku Soaps, die im deutschsprachigen Raum hauptsächlich durch die Sender MTV und VIVA zur Ausstrahlung kommen, eher als Nachfolger der Daily Soaps zu sehen, als die deutschsprachigen. Denn dabei kommen

¹²⁹ Hickethier, Knut: *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg: Kultur, Medien, Kommunikation, 1991, S. 14.

weitaus mehr melodramatische Stilmittel zur Anwendung, die bereits aus den Daily Soaps bekannt sind.

Beispielsweise kommt in der Doku Soap *Laguna Beach* (MTV) am Beginn und am Ende jeder Folge zu einer kleinen Zusammenfassung, über das was geschehen ist, beziehungsweise das was geschehen wird. Darüber hinaus weisen sie auch eine serielle narrative Struktur auf, wobei über einen längeren Zeitraum hin das Alltagsleben einiger ProtagonistInnen verfolgt wird.

*Spannung erzeugen Docu Soaps [...], da sie private und teilweise intime Vorgänge im Leben der Agierenden öffentlich präsentieren. Das Geschehen wird nicht nüchtern wie in einer Dokumentation zusammengesetzt, sondern mit den Spannungsregeln einer Soap Opera wie dem Cliffhanger am Ende jeder Folge, der Unterbrechung und späteren Fortsetzung einzelner Handlungsstränge, der musikalischen und optischen Untermalung aufbereitet.*¹³⁰

Am Beginn der ersten Reality-TV-Formate, wie beispielsweise *OP. Schicksale im Klinikum*, *Aktenzeichen XY... ungelöst*, *Notruf*, *Top cops* und *Rescue 911*, lag ähnlich wie beim frühen Film, das Hauptaugenmerk auf sensationellen Inhalten, wie kriminelle und tragische Geschehnisse. Erst später entwickelte sich das Genre Reality-TV, wie auch das filmische Melodrama, hin zu alltäglicheren und emotionaleren Inhalten.

Ein gravierender Unterschied zur Darstellung von melodramatischen Grundmotiven in Doku Soaps und Daily Soaps ist jedenfalls darin zu erkennen, dass in Dokus Soaps, eher wie beim Familienmelodrama der 1950er Jahre, entweder eher nur gewisse Teile vom Alltag der ProtagonistInnen zu sehen sind, oder nur eine bestimmte Art von Personen in der Handlung von Bedeutung sind. Entweder es handelt sich, wie beispielsweise bei *mieten, kaufen, wohnen* (VOX) in der gesamten Sendung nur um die Wohnungssuche verschiedenster Personen, oder die Handlung dreht sich zum Beispiel ausschließlich um das Freizeitleben und die sozialen Kontakte von Teenagern oder Tweens.

¹³⁰ Lücke, Stephanie: *Real life soaps - ein neues Genre des Reality-TV*. Münster; Hamburg; Berlin; London: LIT Verlag, 2002, S. 121.

Das bedeutet, dass eher separierte Lebensthemen zur Handlung von Doku Soaps werden, die sich nicht, so wie in Daily Soaps extrem stark miteinander vermischen, um ein breites Spektrum zu bedienen. Somit wird auch das Thema Familie eher für sich betrachtet, wie beispielsweise in der Doku Soap *We are family* (Pro 7). Diese Doku Soap, handelt ausschließlich von familiären Situationen und Konflikten. Einige Doku Soaps, die sich mit dem Familienleben alltäglicher Personen beschäftigen, beschränken sich meist, ähnlich wie das Familienmelodrama der 1950er Jahr, ausschließlich darauf, und klammern dabei Berufsleben und andere soziale Kontakte mehr oder weniger komplett aus.

Das breite Spektrum der Charaktere, wie man es in den Daily Soaps findet, löst sich hier zu Gunsten einer spezifischeren Handlung auf. Damit werden auch die RezipientInnengruppen, die durch die einzelnen Sendungen angesprochen werden sollen, wieder enger und genauer definiert. Die Tendenz geht von einer breiten Fächerung, wie sie in der Daily Soap zu finden ist, eher zu einer Spezialisierung, ähnlich wie in *Imitation of Life*, wo es nur um Lora und ihre Familie zu gehen scheint, wobei der Rest der Welt mehr oder minder ausgegrenzt, beziehungsweise aus dem Blickfeld der Kamera gehalten wird.

Beispielsweise handelt die Doku Soap *Laguna Beach* ausschließlich vom Leben wohlhabender Teenager kurz vor ihrem Schulabschluss in Laguna Beach, einer Stadt in Kalifornien. Ein Kamerateam begleitet die Jugendlichen bei ihren Aktivitäten außerhalb der Schule, denn die High School hat MTV keine Drehgenehmigung für das Geschehen in der Schule erteilt. Doch dadurch wurde die Doku Soap noch interessanter und erfolgreicher.

*Inhaltlich zeichnen sich Real Life Soaps dadurch aus, dass sich „normale Menschen“, d.h. keine professionellen Schauspielerinnen, freiwillig bei ihrem Verhalten und ihren Handlungen im Alltag und bei besonderen Ereignissen in ihrem Leben von Kameras begleiten und filmen lassen. Die Akteure stellen ihr privates Leben in der Öffentlichkeit dar und zeigen sich nicht selten auch in intimen Situationen.*¹³¹

¹³¹ Lücke, Stephanie: *Real life soaps - ein neues Genre des Reality-TV*. Münster; Hamburg; Berlin; London: LIT Verlag, 2002, S. 24.

Ähnlich wie bei den Daily Soaps werden die ProtagonistInnen durch einen Ort miteinander verbunden. Doch im Gegensatz zum Familienmelodrama und der Daily Soap stellt in den Doku Soaps nicht immer die Familie der Handlungsmittelpunkt dar, sondern sie handeln von diversen Lebenssituationen, die auch nicht unbedingt etwas mit dem Familienleben der Personen zu tun haben müssen. Trotzdem sind auch in der Doku Soap, die auch als medialer Nachkomme der Soap Opera bezeichnet werden kann, die bereits angeführten melodramatischen Grundmotive immer wieder zu finden.

Die RezipientInnen erfahren in *Laguna Beach* ausschließlich etwas über das Leben einer kleinen Gruppe von jungen, elitären Menschen. Diese Spezialisierung macht unter anderem den Erfolg dieser Doku Soap aus.

Ähnlich wie bei der Daily Soap kommt es in den einzelnen Folgen, die ohnehin jeweils nur 20 Minuten dauern, zu durchschnittlich drei Werbeunterbrechungen. Auch bei *Laguna Beach* und dessen Spin off *The Hills*, werden die Werbeunterbrechungen, wie bei der Daily Soap mit stilistisch mit Minicliffs versehen, um die Zuseher zum weiteren Konsum zu animieren. Die Werbung innerhalb dieser Unterbrechungen ist sehr stark auf die Zielgruppe, nämlich jüngere Konsumenten zugeschnitten. Um die gewünschte Zielgruppe auch zu erreichen, werden bei der Doku Soap gewisse dramaturgische Mittel eingesetzt.

*Darunter befinden sich die dramaturgischen Elemente der Personalisierung, Emotionalisierung, Stereotypisierung, Dramatisierung und Intimisierung ebenso wie das gemeinsame Merkmal, dass nicht-prominente, „gewöhnliche“ Menschen meist mit ihren persönlichen Geschichten über besondere, einschneidende Erlebnisse im Mittelpunkt des Geschehens stehen. [...] sie sind ausßerdem durch eine Mischung aus fiktionalen und nicht-fiktionalen Elementen, aus Authentizität und Inszenierung [...] gleichermaßen gekennzeichnet.*¹³²

Ähnlich wie bei den Daily Soaps findet man beispielsweise bei der Doku Soap *The Hills* einen eingängigen Titelsong, nämlich *Unwritten* gesungen von Natasha

¹³² Lücke, Stephanie: *Real life soaps - ein neues Genre des Reality-TV*. Münster; Hamburg; Berlin; London: LIT Verlag, 2002, S. 60.

Bedingfield, einer britischen Popsängerin. Der Unterschied zu dem Titelsong von *Imitation of Life* und denen der Daily Soaps ist, dass der Song nicht extra für *The Hills* geschrieben wurde, sondern bereits vor der Ausstrahlung der Doku Soap in den Charts zu finden, und im Radio zu hören war. Somit kannten die meisten ZuseherInnen das Lied bereits vorher, und es bestand für sie bereits vor der Ausstrahlung der ersten Folge von *The Hills* die Möglichkeit mit diesem Song eigene Erfahrungswerte zu verknüpfen, und anzureichern. Die Verwendung dieses Titellieds kann daher auch als Stilmittel zur Erzeugung von Realitätsnähe, und für die ZuseherInnenbindung angesehen werden.

Doch so wie im Familienmelodrama der 1950er Jahre, und in den gegenwärtigen Daily Soaps wird die Handlung hauptsächlich durch melodramatische Grundmotive bestimmt, die durch eine Darstellungsweise aus einer Kombination von Alltäglichem und Überzeichnung für die ZuseherInnen interessant gestaltet wird.

Und so wie in *Imitation of Life*, und den Daily Soaps wie *Unter uns* oder *Gute Zeiten, schlechte Zeiten*, werden auch in der Doku Soap bestimmte stilistische Mittel eingesetzt, um diese Grundmotive den RezipientInnen interessant zu vermitteln.

Ähnlich wie bei der Daily Soap werden auch bei der Doku Soap mehrere Handlungsstränge miteinander verwoben, um den ZuseherInnen verschiedene Grundmotive anbieten zu können, in welchen sich möglicherweise für sie Identifikationsangebote finden lassen.

Neben der Dreiecksgeschichte kommen in den Doku Soaps, wie im filmischen Melodrama als auch in den Daily Soaps, ebenfalls das Grundmotiv der Mutter und der bösen Frau, beziehungsweise des Vamps, zur Darstellung.

6.1. Drei ist einer zuviel

Das melodramatische Grundmotiv der klassischen Dreiecksgeschichte ist auch bei diversen Doku Soaps in die Handlung integriert.

Beispielsweise in der Doku Soap *Laguna Beach*. Die Dreiecksgeschichte zwischen Lauren Conrad, Kristin Cavallari und Steven Coletti war überhaupt erst der ausschlaggebende Grund, warum sich die Produzenten dafür entschieden haben, diese bestimmten Teenager als Hauptdarsteller für die Doku Soap *Laguna Beach* auszuwählen.

Sie hatten in den Castings von der Rivalität zwischen Lauren und Kristin um Steve gehört, und fanden dieses melodramatische Grundmotiv, das auch, wie bereits

dargestellt, häufig in Filmen und Daily Soaps in verschiedensten Konstellationen vorkommen, so interessant, dass sie beschlossen, diese Dreiecksgeschichte als inhaltlichen Ausgangspunkt für die gesamte Doku Soap festzulegen.¹³³

Dies wird auch sofort am Beginn der ersten Staffel durch die Hauptprotagonistin Lauren Conrad aus dem Off folgendermaßen kommentiert:

*..., but she can't stand me. Here ist the reason why. Steven. I guess he is a kind of her boyfriend. But Steven and I have been really close forever. We'll be going to college together in San Francisco. Kristin ist the wrong girl for him. I'm just waiting for him to figure it out.*¹³⁴

Durch die direkte Ansprache der Zuseher durch Lauren, in der sie über ihre durchaus intimen Gedanken und Gefühle spricht, ist eine Personalisierung und Intimisierung der Person beabsichtigt. Dieses dramaturgische Mittel dient wie einige andere auch, vorrangig der Zuschauerbindung und als Identifikationsangebot. Schon alleine die Tatsache, dass Lauren vor der Herausforderung steht, sich gegen ihre Rivalin bei dem Mann, denn sie offensichtlich liebt, durchzusetzen, löst eine Identifikation der ZuschauerInnen mit der Protagonistin, und somit eine Emotionalisierung aus.

Zusätzlich zu Lauren's Einführung in das Geschehen durch ihre Kommentierung aus dem Off werden einzelne Bilder der Charaktere gezeigt und in der unteren Bildecke wird, ähnlich wie bei einer Dokumentation, auch noch deren Name eingeblendet. Dies dient weitestgehend dazu, um den ZuseherInnen den Einstieg in das Geschehen zu erleichtern.

Darüber hinaus ist die Tatsache entscheidend, dass der Personenkreis auch durch den gemeinsamen Wohnort Laguna Beach, Kalifornien definiert ist.

Eine Gemeinsamkeit von Soap Operas, Reality und Docu Soaps ist auch, dass die Handlung sich in den meisten Fällen um einen festen Personenkreis an einem gleich bleibenden Ort dreht. Nur einige Docu Soaps richten ihre Aufmerksamkeit entweder auf verschiedene Personen an einem festen Ort

¹³³ MTV: *Making of ...*: Wien, 20.11.2010 – Festplattenaufnahme.

¹³⁴ MTV Networks. URL: Laguna Beach Season 1: Episode 1 <http://www.mtv.com/videos/laguna-beach-season-1-episode-1/1554607/playlist.jhtml#series=2211&seriesId=18845&channelId=1> – 03.04.2011, 0:00:58 – 0:01:13 min.

*(...) oder auf gleichbleibende Personen an unterschiedlichen Orten (...). Die meisten Docu Soaps konzentrieren sich jedoch auf einen festen Personenkreis an einem festen Schauplatz.*¹³⁵

Dieser Aspekt des Ortes wird auch durch die Auswahl der Musik unterstrichen. Zu Bildern von traumhaften Küstenabschnitten und Stränden wird extradiegetische Musik eingespielt, die die lockere, leichte Lebensweise der Jugendlichen an jenem traumhaften Ort, untermalen soll.

Da die Personengruppe, die in der Doku Soap behandelt wird, meist wesentlich kleiner ist als jene in Daily Soaps, werden die Dreiecksbeziehungen hier wieder spezifischer ähnlich wie im Film behandelt und werden weniger zu poly(a)gonalen Geschichten, wie in den Daily Soaps.

Ein weiteres narratives Mittel, das diese Entwicklung mit beeinflusst, erklärt Stephanie Lücke folgendermaßen:

*Dennoch gibt es einige entscheidende Differenzen zwischen Soap Operas und Real Life Soaps. Erstere sind auf Unendlichkeit angelegt und können mehrere Jahrzehnte laufen, während letztere von vornherein auf eine bestimmte Zeitspanne begrenzt sind.*¹³⁶

Wie die meisten Doku Soaps wurde *Laguna Beach* auf MTV einmal wöchentlich ausgestrahlt. Durch den seriellen Charakter, den die Doku Soap mit der Daily Soap teilt, kann die Dreiecksgeschichte jedoch über einen längeren Zeitraum ausgebaut und dadurch intensiver und entwicklungsfähiger dargestellt werden als im Film.

Dies erklärt natürlich, dass Dreiecksgeschichten in Doku Soaps dramaturgisch anders aufgebaut sind als im Film und auch als in Daily Soaps. Im Film bleiben etwa zwei Stunden, in Doku Soaps etwa 11 Folgen zu je zwanzig Minuten (so wie dies bei der ersten Staffel von *Laguna Beach* der Fall ist) und bei den Daily Soaps eine mehr oder weniger unendliche Zeitspanne, um die Dreiecksgeschichte darzustellen und dramaturgisch auszubauen.

¹³⁵ Lücke, Stephanie: *Real life soaps - ein neues Genre des Reality-TV*. Münster; Hamburg; Berlin; London: LIT Verlag, 2002, S. 110.

¹³⁶ Ebd., S. 110.

Das melodramatische Grundmotiv der Dreiecksgeschichte wird somit auch in der Doku Soap mit den dramaturgischen Darstellungsweisen dieses Genres, wie Personalisierung, Intimisierung und Emotionalisierung dargestellt. Dabei werden stilistische Mittel sowohl aus der Soap Opera als auch der Dokumentation verwendet.

6.2. Außergewöhnliche Mütter im Alltag

Wie bereits herausgearbeitet, befassen sich Doku Soaps oft ausschließlich mit ganz bestimmten Lebensaus- und -abschnitten von „normalen Menschen“ und vorrangig jener, die sich in spannenden Lebenslagen befinden.

Das melodramatische Grundmotiv der Mutter und ihr Verhältnis zu ihren Kindern kommt auch in den Doku Soaps teilweise sogar sehr konzentriert vor. Beispielsweise handeln mehrere Doku Soaps, wie *Teenager werden Mütter* (ATV), *Junge Mütter* (Sixx) und *Teen Mom* (MTV) explizit von der Rolle junger Mütter und welche Probleme mit ihrer speziellen Situation verbunden sind.

Der Realitätsgehalt dabei ist selbsterklärend, dass meist sehr junge Mütter vor der Bewältigung der Herausforderung stehen, oft allein ein kleines Kind großziehen zu müssen. Die jungen Frauen sind tatsächlich die Mütter der Kinder, die in diesen Doku Soaps gezeigt werden, und auch tatsächlich mit verschiedensten Problemen konfrontiert, die diese Situation der frühen Mutterschaft mit sich bringt.

Mit diesen Problemen wären sie auch konfrontiert, wenn sie nicht in ihrem Alltag von einem Kamerateam begleitet werden würden. Dies stellt den enormen Unterschied sowohl zum Familienmelodrama der 1950er Jahre als auch der Daily Soap dar, in denen fiktive Geschichten, in einem fiktiven Rahmen präsentiert werden.

Wenn auch in Sendungen [...] dramaturgische Mittel [...] eingesetzt werden [...], eins unterscheidet alle Subgenres des Reality TV von anderen Genres: Die Protagonisten sind allesamt Nicht-Prominente. Dies ist eins der prägnantesten Charakteristika für das Realitätsfernsehen. Erst dadurch, dass die Zuschauer und Zuschauerinnen merken, der Darsteller ist ein „ganz normaler“ Mensch und keine Schauspielerin oder Prominente, ergibt sich für sie ein besonderer Reiz des Zusehen.¹³⁷

¹³⁷ Lücke, Stephanie: *Real life soaps - ein neues Genre des Reality-TV*. Münster; Hamburg; Berlin; London: LIT Verlag, 2002, S. 53.

Doch auch bei der Doku Soap gilt der Grundsatz, dass Alltäglichkeit alleine für den Zuseher nicht interessant ist, sondern durch stilistische Mittel für das Publikum erst interessant gestaltet werden muss, um erfolgreich zu sein.

Besonders in den US-amerikanischen Doku Soaps wird dies einerseits verstärkt durch den Einsatz von stilistischen Mitteln, die hauptsächlich aus der Soap Opera entlehnt sind, erreicht, während dieser Effekt in den deutschsprachigen Doku Soaps eher durch den Einsatz dokumentarischer Elemente erzielt wird, woraus auch immer eine gewisse Artifizierung, und somit übertriebene Darstellung der melodramatischen Grundmotive resultiert.

Die Doku Soap *Teen Mom* übernimmt etwa die kurzen Zusammenfassungen am Anfang und Ende jeder Folge, so wie es auch bei den Daily Soaps üblich ist, um dem Publikum einerseits den Einstieg und die Orientierung am Beginn jeder Folge zu erleichtern, und ihm am Ende zur Konsumation der nächsten Folge anzuregen.

Der Begriff „Real Life Soap“ verdeutlicht, worum es in ihnen gehen soll: um die Darstellung des „wirklichen, realen Lebens“ mit dramaturgischen Mitteln, die denen einer Soap ähnlich sind.¹³⁸

Bei *Teen Mom* werden unter dem Titel „Previously by Teen Mom“ die emotionalsten Augenblicke der vorangegangenen Folgen pro Protagonistin zusammen geschnitten und mit extradiegetischer, schneller Musik unterlegt. Dabei werden in der unteren Bildecke die Namen der Protagonistinnen in bunten Buchstaben eingeblendet. Die bunten Buchstaben, die den Buchstaben auf Kinderspielwürfeln ähneln, symbolisieren, dass die jungen Mütter teilweise selbst noch Kinder sind.

Die einzelnen Folgen sind ähnlich wie bei den Daily Soaps in verschiedene Handlungsstränge unterteilt, jedoch sind diese Handlungsstränge hier nur sehr leicht oder gar nicht miteinander verwoben, sondern pro Protagonistin existiert ein Handlungsstrang. Die Übergänge werden durch die Einblendung der Namen in der unteren Bildecke für die ZuseherInnen erkenntlich gemacht. Auch die Namen anderer Personen, aber besonders jene der Kinder, werden teilweise am unteren Bildrand eingeblendet. Diese Inserts stellen ein stilistisches Mittel dar, das grundsätzlich in

¹³⁸ Lücke, Stephanie: *Real life soaps - ein neues Genre des Reality-TV*. Münster; Hamburg; Berlin; London: LIT Verlag, 2002, S. 63.

Dokumentationen und Reportagen eingesetzt wird, um den RezipientInnen so schnell und einfach wie möglich Informationen zu den einzelnen Personen, und eine gewisse Authentizität zu vermitteln.

Auch der Einsatz der Schrift stellt zu jenen der visuellen Ebene der bewegten Bilder in Kombination mit der auditiven Ebene der gesprochenen Worte und der Musik eine neue mediale Ebene dar, die es in den Genres des Familienmelodramas und der Daily Soap in dieser Form nicht gibt.

Ähnlich wie bei der Daily Soap ist das dramaturgische Merkmal, welches am häufigsten zum Einsatz kommt, jenes des Dialoges, bei dem die Gesichter im Close up gezeigt werden. Weiters werden die Dialoge fast durchgehend von Musik begleitet. Meist läuft die Musik am Beginn und am Ende des Dialoges, um das Gespräch zu untermalen und zu punktieren. Nur während dem wichtigsten Mittelteil der Unterhaltung wird die Musik für einen Moment ausgesetzt. Somit wird auch der Einsatz der Musik in der Doku Soap wie schon im melodramatischen Film und der Daily Soap zu einem extrem wichtigen dramaturgischen Element.

Ein weiteres Merkmal, das einer sowohl im dokumentarischen Bereich, als auch in jenem der Seifenoper in deren Anfangsphase zu finden ist, ist jener des Kommentators aus dem Off. Bei den deutschsprachigen Docu Soaps geschieht das eher durch eine extradiegetische Stimme eines außen stehenden Kommentators, der genauso wie in gängigen Dokumentarfilmen die Situationen der einzelnen Personen mittels Voice over, kommentiert. Dies ist beispielsweise der Fall bei *Teenager werden Mütter* (ATV), *We are family* (Pro 7) und *Junge Mütter* (Sixx). In den US-amerikanischen Doku Soaps, wie *Teen Mom*, geschieht diese Kommentierung vorrangig durch die Stimme der Protagonistin selbst. Sie liefern selbst als Stimme aus dem Off zusätzliche Informationen zu ihrer eigenen Situation. Dadurch, dass die ProtagonistInnen ihre eigene Situation sprachlich begleiten, erhöht sich der Grad der Intimisierung und der Identifikationsangebote. Den ZuseherInnen wird dadurch vermittelt, dass die Personen ihre eigenen Gedanken zu ihrer Situation aussprechen. Somit wird auch noch ein höheres Maß an Dialoglastigkeit, die bereits den Daily Soaps zugeschrieben wurde, erzeugt, da die Protagonistin nun auch einen Dialog mit den ZuseherInnen selbst führt. Dies kann auch als stilistisches Mittel angesehen werden, das zum Ziel hat die Zuschauerbindung zu erhöhen, und danach in der Werbepause Kunden zu gewinnen.

Diese direkte Ansprache der ZuseherInnen, und auch das gesamte dramaturgische Erscheinungsbild besonders US-amerikanischer Doku Soaps, erinnert teilweise an jenes von Werbespots und Video-Clips.

Diese kommentierende Stimme aus dem Off lässt sich im ersten Moment einfach mit dem Kommentator des klassischen Dokumentarfilms gleichsetzen, doch sie stellt auch eine Parallele zum Erzähler der ersten Radio Daytime Serials dar.

Das melodramatische Grundmotiv der Heldin als Mutter findet auch in der Doku Soap ihren Platz und ihren Ausdruck. Es konzentrieren sich sogar komplette Doku Soaps ausschließlich auf das Thema „Mutter sein“. Jedoch gilt dieses Interesse hauptsächlich jenen Müttern, die sich in problematischen und außergewöhnlichen Situationen befinden. Diese Tatsache wird dann auch noch mit den passenden stilistischen Mitteln aus der Dokumentation und Soap Oper zum Ausdruck gebracht.

6.3. Die Drama Queen von nebenan

Auch das melodramatische Grundmotiv der bösen Frau, des Vamps oder der Femme fatale erfährt in der Doku Soap eine Wandlung. Die Figur des Vamps oder der Karrierefrau ist nicht mehr so klar umrissen, wie beispielsweise im Familienmelodrama der 1950er Jahre oder den bereits vorgestellten weiblichen Figuren, die in den Daily Soaps dargestellt werden. Auch hier geht die Tendenz eher zur glaubwürdig authentischen Darstellung dieses Grundmotivs im Alltäglichen. Gerade bei der Femme fatale ist dies teilweise schwer umzusetzen, da diese besonders im Film eher eine mythische Kunstfigur markiert. Doch auch in den zahlreichen Doku Soaps, die derzeit angeboten werden, finden sich Spuren dieser Erscheinung, nämlich ein bisschen davon in jeder Frau.

Die weiblichen Charaktere in den Doku Soaps werden meist nicht nur als eiskalte Karrierefrauen, liebende Mütter, oder egoistische Vamps dargestellt, sondern jede Frau trägt auch ein bisschen Vamp oder Karrierefrau in sich selbst, was sie auch in bestimmten Augenblicken zeigt.

Beispielsweise in der Doku Soap *Saturday Night Fever* (ATV) werden verschiedene Gruppen von österreichischen Jugendlichen bei ihren nächtlichen Ausflügen ins österreichische Partyleben von einem Kamerateam begleitet. Bei den ProtagonistInnen handelt es sich um Jugendliche verschiedenster Alters- und Bildungsstufen. Die meisten von ihnen leben fernab vom Nachtleben am Wochenende, ein relativ geregeltes Leben und gehen verschiedenen Berufs- und

Ausbildungswegen nach. Doch im Partygetümmel wird auch das bravste Mädchen von nebenan manchmal zum Vamp.

*Heute dominiert der Unterhaltungswert dieser nur noch dämonisch erscheinenden Figur, deren ästhetische Reize von Medien weidlich ausgeschlachtet werden. Eine solche Vereinnahmung kann funktionieren, weil mythische Bilder ungeheuer belastbar sind. Heute dienen sie vornehmlich als Kostüm. Auch Maria von nebenan kann sich dieses selbstgewählte Kleid überstülpen. Heute Abend tragen wir Femme fatale. Selbst Frauen, die sich sonst gegen eine sexistische Vereinnahmung wehren, schlüpfen gern in diese Maske, die zu einer beliebigen Tauschmünze geworden ist.*¹³⁹

In *Saturday Night Fever* wird dies stark zum Ausdruck gebracht. Man ist als ZuseherIn mit dabei, wenn sich die jungen Frauen für den aufregenden Abend zurecht machen, und somit die Verwandlung in die Femme fatale vollziehen.

Auch die Dramatisierung dieses melodramatischen Grundmotivs, dass sich vom Familienmelodrama der 1950er Jahre über die Daily Soap bis hin zur Doku Soap stark gewandelt hat, erfolgt hier teils mit stilistischen Mitteln der Dokumentation und teils mit jenen der Soap Opera.

Auch hier werden Miniclipps vor den Werbepausen sowie die schnell geschnittenen Zusammenfassungen am Beginn und Ende der jeweiligen Folgen eingesetzt. Darüber hinaus kommen auch bei *Saturday Night Fever* wieder Inserts zum Einsatz, die den ZuseherInnen Informationen übermitteln sollen. Diese sind auch mit sarkastischen und belustigenden Texten, die über die reine Information hinausreichen, bestückt, um das Geschehen noch interessanter und unterhaltsamer zu gestalten.

Sowohl die Figur der bösen Frau, als melodramatisches Grundmotiv, als auch deren dramaturgische und inszenatorische Darstellungsweise ist in den vergangenen 60 Jahren einem starken Wandel unterworfen gewesen. Wo in *Imitation of Life* noch durch verschiedene Bedeutungsebenen hindurch erkennbar war, dass Sarah Jane aus teilweise verständlichen Gründen mehr oder weniger das schwarze Schaf der Familie,

¹³⁹ Hilmes, Carola: *Die Femme fatale: ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart: Metzler, 1990, S. XV.

und somit den Vamp darstellte, so changieren die Charaktere in der Doku Soap zwischen alltäglichem Leben und Vamp für eine Nacht.

Auch in der US-amerikanischen Doku Soap *Laguna Beach* wird Kristin auf eine gewisse Art und Weis als Vamp inszeniert. Schon alleine die Tatsache, dass sie als Rivalin von Lauren Conrad, der Hauptfigur und mehr oder weniger Ich-Erzählerin der Geschichte, in der Dreiecksgeschichte rund um Steven Coletti, inszeniert wird, macht Kristin zum bösen Gegenpart von Lauren.

Durch die stilistische Intimisierung von Lauren, lernen die ZuseherInnen hauptsächlich ihre Sicht der Dinge kennen, wodurch auch emotionalisierte Authentifizierungssignale an die RezipientInnen ausgesendet werden. Da Lauren um Steve und somit gegen Kristin kämpft, wird Kristin automatisch zu ihrer Gegenspielerin stilisiert.

Lauren kommentiert dies gleich in der Einführung der ersten Folge der ersten Staffel folgendermaßen, zu schnell zusammen geschnittenen Bildern von Kristin und dazu passender Musik, aus dem Off:

*That, that will be Kristin. [...] Wherever Kristin went, drama followed. She thinks, she is hot. Ok, I guess she ist, but she cant stand me. [...] Oh, and me, I am Lauren, my friends call me L.C. I've always been the nice girl.*¹⁴⁰

Die weiter entwickelte Form der Femme fatal, die Karrierefrau, ist auch in diversen Doku Soaps, als melodramatisches Grundmotiv zu finden. Auch hierbei lässt sich eine neue Entwicklung der Charaktere erkennen. So war es das Los der Karrierefrau, sowohl im Familienmelodrama der 1950er Jahre als auch noch in den Daily Soaps, dass kaltblütige Karrierefrauen meist Schwierigkeiten in ihrem Privatleben hatten. Lora entschied sich immer für ihre Karriere, anstatt für die Liebe zu Steve und ihrer Tochter Suzie. Bei den Figuren Eva Wagner und Britta Schönfeld in *Unter uns* war das private Glück meist nur von kurzer Dauer, und Katrin Flemming-Gerner aus *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* lebt in einer Zweckehe.

Doch nun entdeckt die Doku Soap für sich auch die jungen Karrierefrauen, die zwar in ihren Jobs alles geben, aber trotzdem nebenher auch ein ausfüllendes Privatleben

¹⁴⁰ MTV Networks. URL: Laguna Beach Season 1: Episode 1 <http://www.mtv.com/videos/laguna-beach-season-1-episode-1/1554607/playlist.jhtml#series=2211&seriesId=18845&channelId=1> – 03.04.2011, 0:00:48 – 0:01:20 min.

führen. Solche junge Frauen bekommt man beispielsweise in der US-amerikanischen Docu Soap *The Hills* und deren Spinn-Off *The City* bei ihrem alltäglichen privaten und beruflichen Leben zu sehen.

Auf ein paralleles Merkmal, das sowohl im Familienmelodrama als auch in der Daily Soap und schlussendlich auch in der Doku Soap die Karrierefrau betreffend zu finden ist, ist jenes, dass sie immer durch ihre mondäne Ausstattung Ausdruck findet. Auch die Kleidung von Lauren und ihren Freundinnen erscheint für ihr Alter ziemlich ausgefallen und extravagant, doch wahrscheinlich auch deshalb, weil sie fast alle in der Modebranche tätig sind.

Somit lässt sich festhalten, dass das melodramatische Grundmotiv der bösen Frau sich zuerst in den Daily Soaps eher hin zur kaltblütigen Karrierefrau entwickelt hat. In den gegenwärtigen Doku Soaps werden die weiblichen Protagonistinnen mit einer gewissen Vielschichtigkeit dargestellt. Eine Nuance davon ist jene der *Femme fatale*. Mit den bereits erwähnten dramaturgischen Mitteln der Personalisierung, Intimisierung und Authentifizierung werden die weiblichen Charaktere so dargestellt, dass fast in jeder von ihnen einige Merkmale, die der *Femme fatale* oder Karrierefrau zugeschrieben werden, wieder zu finden sind.

Die Bezeichnung der *Femme fatale* wandelt sich in der Doku Soap eher zum Begriff der Drama Queen oder des Luters, die jede Frau von nebenan sein kann, wenn sie möchte.

6.4. Rezeption

Da Doku Soaps meist relativ billig produzierte Eigenproduktionen, sowohl von öffentlich-rechtlichen, als auch von Privatsendern sind, werden die meisten davon nach der ersten Ausstrahlung im Fernsehen im Internet als Download bereitgestellt. Beispielsweise kann man auf der Homepage von MTV alle Staffeln von *Laguna Beach*, *The Hills*, und *The City* downloaden und diese kostenlos so oft konsumieren, wie man möchte.

Im Gegensatz zu Film und Fernsehen ist die Rezeption von Doku Soaps mittlerweile zu einer örtlich und zeitlich unabhängigen Medienkonsumation geworden. Das Internet ist allgegenwärtig und mit den aktuellen hochtechnologischen Geräten, wie beispielsweise Smartphones und Tablet-Computer, überall, wo man geht und steht, und über eine Netzverbindung verfügt, mit seinen Inhalten zu beziehen.

Im Gegensatz zum filmischen Familienmelodrama der 1950er Jahre, das vorrangig das weibliche Publikum adressierte, wird durch die Doku Soap eher eine portable Mediengesellschaft direkt angesprochen. Weiters hat sich auch die Adressierung familiärer Publikumsstrukturen bei Daily Soaps, in der Doku Soap eher hin zu einer Rezeptionsform entwickelt, die neben einer Orts- und Zeitunabhängigkeit eine Unabhängigkeit von MitrezipientInnen aufweist.

Durch diese Unabhängigkeit und ständige Abrufbarkeit kann dieses Genre, das sich hauptsächlich mit dem Alltagsleben „normaler“, also nicht prominenter Menschen, beschäftigt, noch stärker als Kinofilm und Fernsehen in das Alltagsleben der RezipientInnen selbst integriert werden. Es bedarf dabei keiner örtlichen und zeitlichen Bindung, wie bei der Konsumation eines Kinofilms, oder der Anpassung des eigenen Alltags an gewisse Sendezeiten des Fernsehens, um Doku Soaps zu konsumieren. Diese lassen sich wann, und wo man möchte in den eigenen Alltag passend integrieren. Das führt auch dazu, dass es dabei zu verschwimmenden Grenzen zwischen Fiktion und Realität, Privatheit und Öffentlichkeit kommt.

*Der Zuseher ist nunmehr Prosumer. Das Alltagsleben wird zum bevorzugten Referenten, wodurch die Grenzen zwischen den Polen Unterhaltung/Information, Realität/Fiktion und Privatheit/Öffentlichkeit verwischen, aber dennoch nicht völlig verschwinden.*¹⁴¹

Doch auch im Alltag der ZuseherInnen wird es immer mehr zur Selbstverständlichkeit, dass auch deren Leben tagtäglich aufgezeichnet wird. Überwachungskameras stellen, besonders in Großstädten, und speziell seit den tragischen Ereignissen des 11. September 2001, eine Selbstverständlichkeit des täglichen Lebens vieler Menschen dar. Ein gegenseitiges Aufnehmen und Beobachten hat sich mehr oder weniger zu einem selbstverständlichen Bestandteil des Alltags entwickelt. Diese alltägliche Praktik schlägt sich somit auch in der Medienrezeption der Menschen nieder, und setzt sich in ihr fort.

... the recording and watching of others – and ourselves – has become a naturalized component of our everyday lives. Surveillance cameras are

¹⁴¹ Knaller, Susanne: *Realitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Kultur: Beiträge zu Literatur, Kunst, Fotografie, Film und zum Alltagsleben*. Wien: Böhlau, 2008, S. 190.

*everywhere in the United States. [...] Reality TV mitigates our resistance to such surveillance tactics. More and more programs rely on the willingness of „ordinary“ people to live their lives in front of television cameras. We as audience members, witness this openness to surveillance, normalize it, and in turn, open ourselves up to such a possibility.*¹⁴²

Somit werden die ZuseherInnen durch Real Life Soaps auch einerseits in Selbstbeobachtung und in der Beobachtung anderer trainiert, ohne dabei ein negatives Gefühl mit vermittelt zu bekommen.

7. Das sentimentale Genießen vom Film bis zum Reality TV

7.1. Der Begriff des sentimental Genießens

Den Begriff des sentimental Genießens hat Hermann Kappelhoff geprägt. Er umschreibt damit das Phänomen des illusionsverlorenen Zuschauers im melodramatischen Kino, der seine emotionale Bewegtheit, die er durch melodramatische Filme im Kino erfährt, im Idealfall mit dem körperlichen Symptom der Tränenbildung, ausdrückt.¹⁴³

Schon Douglas Sirk's Phrase zum melodramatischen Modus des Kinofilms „motion ist emotion“, drückt aus, dass die bewegten Bilder auch immer bewegende Bilder waren, sind und sein werden. Doch jedes Medium birgt andere mediale und darin eingesetzte dramaturgische Mittel, die diese emotionale Bewegtheit der ZuseherInnen auslöst.

Kappelhoff formuliert dies für den Kinofilm folgendermaßen:

Es hat den Anschein, als sei die Rührung, das emotionale Bewegt-Sein des Zuschauers nicht eine einfache Reaktion auf das dargestellte Geschehen, sondern unmittelbar die Kehrseite, die Fortsetzung der kinematografischen Bewegungsbilder in seiner Wahrnehmung, seiner Affektion. So, als sei die Attraktion der bewegten Bilder, als sei noch die Aktion, die Bewegung der Figuren, der Dinge und der Kamera selbst nur die nach außen gekehrte

¹⁴² Murray, Susan; Oulette, Laurie: *Reality TV*. New York: New York Univ. Press, 2004, S. 6.

¹⁴³ Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle*. Berlin: Vorwerk 8, 2004, S. 13.

*Seite einer mentalen und emotionalen Bewegung, die der Zuschauer durchläuft.*¹⁴⁴

Somit sieht Kappelhoff die emotionale Bewegung des Zusehers, welche durch den melodramatischen Modus des Kinofilms hervorgerufen wird, eher als ein medial vermitteltes, ästhetisches Konstrukt, als ein psychologisches Phänomen, an.¹⁴⁵

Eine andere Erklärung dafür, dass bei Kinofilmen, die den melodramatischen Modus beinhalten, beim Publikum die Tränen fließen, gibt Steve Neale in seinem Essay *Melodram und Tränen*. Er macht darin vor allem den Verlust des Vergnügens an der Erzählung selbst, am Ende des Films, für die emotionale Bewegtheit des Publikums verantwortlich. Egal ob es ein Happy End gibt oder nicht. Denn wenn der Film ein „gutes“ Ende nimmt, ist der Schmerz über den Verlust der Phantasie, die in der Fiktion, bis zu dem „guten“ Ende geführt hat, präsent.

Wenn der Film ein „schlechtes“ Ende nimmt, meint Neale, dass die ZuseherInnen zwar traurig sind, weil sich der Wunsch auf ein befriedigendes Ende nicht erfüllt hat, darin aber auch die Hoffnung liegt, diese Wunscherfüllung neu aufzunehmen, und ihn nicht aufgeben zu müssen.

*Aber auch wenn sie diesmal, in diesem einen Film vorbei sind, so sind doch der Wunsch und die Phantasie selbst nicht verloren oder für immer zerstört. Sie sind erfüllbar, können also wiederholt, neu artikuliert und vielleicht endgültig erfüllt werden – im nächsten Film, im nächsten Melodram oder in der nächsten Folge einer Soap Opera.*¹⁴⁶

Doch bei der Soap Opera kann man fast zwingend davon ausgehen, dass sich der Wunsch und die Phantasie, die ein bestimmtes melodramatisches Grundmotiv betreffen, wiederholt, da diese inhaltlichen Wiederholungen unter anderen ein wichtiges Stilmittel der Soap Operas darstellt.

¹⁴⁴ Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle*. Berlin: Vorwerk 8, 2004, S. 17 f.

¹⁴⁵ Ebd., S. 18.

¹⁴⁶ Neale, Steve: *Melodram und Tränen*. In: Cargnelli, Christian: *Und immer wieder geht die Sonne auf*. Wien: PVS-Verlag, 1994, S. 164.

7.2. Das sentimentale Genießen unter dem Einfluss verschiedener Medien

Besonders die im melodramatischen Modus dargestellten Grundmotive bergen es in sich, die ZuseherInnen derart in ihren Bann zu ziehen, und emotional zu bewegen, dass sogar ab und an Tränen fließen.

Dieses Phänomen hat, wie bereits erläutert, schon diverse Wissenschaftler dazu angeregt, sich damit zu beschäftigen und passende Erklärungen dafür zu finden.

Es lässt sich jedoch festhalten, dass diese emotionale Bewegung des Publikums in verschiedenen Medien durch verschiedene dramaturgische und stilistische Mittel erzeugt wird und somit auch verschiedene Ursachen haben kann.

Worin die Rührung bei melodramatischen Kinofilmen liegt, wurde mit Kappelhoffs und Neal's Thesen über das sentimentale Genießen und die Ursachen des Mitleidens bei melodramatischen Filmen im vorherigen Unterkapitel bereits ausreichend erläutert. Doch wodurch entsteht die emotionale Bewegung der RezipientInnen bei den Daily Soaps und Doku Soaps, zwei Genres wo eine Rührung bis zur Tränenbildung auch stattfinden kann?

Da sich die Rezeption dieser beiden Genres zum Teil extrem von jener des Kinofilms unterscheidet, muss es andere Gründe dafür geben.

Das Hauptziel von Daily Soaps ist es die RezipientInnen möglichst langfristig als ZuseherInnen zu gewinnen. Dies funktioniert durch ein verstärktes Maß an Identifikationsangeboten. Durch deren serielle Form und deren auf Unendlichkeit angelegte Narration meinen die RezipientInnen die ProtagonistInnen und die Handlungsabläufe, in welchen sich diese befinden, immer besser kennen zu lernen. Besonders auch deshalb, weil die Themen öfter in verschiedenen Konstellationen wiederholt werden.

Auch durch dramaturgische Mittel wie psychologische Cliffhanger, die dazu dienen, dass sich die ZuseherInnen auch nach dem Ende der Folge noch weiter mit den Situationen der ProtagonistInnen auseinandersetzen, wird eine Identifikation mit jenen Situationen, in welchen sich die Charaktere befinden, angeregt.

Die Zuschauer integrieren sich aktiv in das wahrgenommene Geschehen und die wahrgenommenen Handlungen, wodurch sich Anreize für die Reflexion

*eigener Handlungsentwürfe ergeben, da in den Fernseherzählungen die eigenen Themen in neuer Gestalt wiedererkannt werden können.*¹⁴⁷

Die Inhalte sind einerseits dem Alltag verhaftet, weisen aber darüber hinaus indem sie die RezipientInnen vom Realitätsdruck befreien und somit einerseits deren Fantasie anregen, aber auch lebensgeschichtlich bedeutsame Erfahrungen neu beleben. Somit ergibt sich auch eine Projektion auf den Zuseher, die wiederum in eine Rollenidentifikation mündet. Dabei identifiziert sich der Rezipient weniger mit einzelnen Protagonisten, sondern eher mit deren Handlungen, deren Stellung innerhalb der Gemeinschaft und deren Moralvorstellungen.¹⁴⁸

Es können von den Rezipienten selbst während der Konsumation von Fernsehserien, im Zustand des ästhetischen Vergnügens, und der Projektion der Inhalte auf das eigene Leben *lebensgeschichtliche bedeutsame Erlebnisse, glückliche wie schmerzliche Gefühle wiederholt werden.*¹⁴⁹ Darüber hinaus werden dadurch auch neue Erfahrungen produziert und durchlebt, welche vom Zuseher selbst noch nicht erlebt wurden. Diese neuen emotionalen Erlebnisse sind eine Verschmelzung aus bereits Erlebtem und den emotionalen Stimulierungen aus den Fernsehserien.¹⁵⁰

In der Doku Soap entsteht die emotionale Rührung der ZuseherInnen durch eine weitaus verstärkt realitätsnahe Darstellungsweise. Durch die Intimisierung und Personalisierung identifizieren sich die RezipientInnen direkt mit den „echten“ Personen, und weniger nur mit den oft schwierigen Situationen, in denen sich diese befinden. Darüber hinaus müssen diese Personen in diesen Alltagserzählungen authentisch dargestellt werden. Dies wird durch den Einsatz dramaturgischer Mittel, die sowohl aus der Dokumentation als auch aus der Serie, entlehnt werden, erreicht.

Durch die Doku Soap entwickelt sich der Fernsehbildschirm in den eigenen vier Wänden, weg vom „Fenster zur Welt“ hin zu einem Spiegel der eigenen Welt, wodurch auch Mitleid erzeugt wird.

¹⁴⁷ Mikos, Lothar: *Es wird dein Leben!*. Münster: MAkS Publ., 1994, S. 125.

¹⁴⁸ Ebd., S. 124.

¹⁴⁹ Ebd., S. 125.

¹⁵⁰ Ebd.

*In den [...] Reality-Formaten gerät der Bildschirm zum Spiegel privater Lebenswelten. Echte Menschen in ihren eigenen vier Wänden zeigen die gleichen Konflikte und Wünsche wie ihre Zuschauer vor den Bildschirmen.*¹⁵¹

Somit wird die emotionale Beteiligung der RezipientInnen am Geschehen, das im melodramatischen Modus in verschiedenen Medien mit verschiedenen Mitteln zur Darstellung gelangt, auf verschiedenste Arten erzeugt.

8. Fazit

Nach abschließender Betrachtung lässt sich festhalten, dass diverse melodramatische Grundmotive in verschiedensten Medien und Genres zu finden sind. Sie bilden dort mehr oder weniger die Komponente des alltäglichen Lebens mit seinen Problemen und Konflikten. Doch es bedarf einer übertriebenen Darstellungsweise, um diese Grundmotive für die RezipientInnen interessant zu präsentieren.

Denn der melodramatische Modus funktioniert nur durch die Kombination aus Alltäglichkeit und Übertreibung.

Doch verschiedenste Genres in den unterschiedlichsten Medien bedienen sich spezifischer dramaturgischer und narrativer Mittel, um die melodramatischen Grundmotive, als Repräsentanten der alltäglichen Normalität, überhöht und somit für die ZuseherInnen interessanter darzustellen.

Im Familienmelodrama der 1950er Jahre geschieht dies hauptsächlich durch die *mise en scène*, also durch den gezielten, zum Teil übertriebenen Einsatz von Farbe, Raum- und Kostümausstattung, aber auch Musikeinsatz, wodurch eine unter der Oberfläche liegende Bedeutungsebene konstruiert wird, die das unausgesprochene repräsentieren soll.

In der Daily Soap werden die melodramatischen Grundmotive, im Gegensatz zum Film, durch das dramaturgische Merkmal des Dialogs und der Sprachlastigkeit zum Ausdruck gebracht.

¹⁵¹ Segeberg, Harro: *Referenzen – Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien*. Marburg: Schüren, 2009, S. 119.

Darüber hinaus wird eine übertriebene Darstellung durch die ständigen Wiederholungen derselben Themen erzeugt.

Die Doku Soap gilt als Nachfolger der Daily Soap. Um die Alltagserzählungen, die hauptsächlich auch melodramatische Grundmotive zum Inhalt haben, realitätsnäher darzustellen, werden dafür dramaturgische Merkmale aus der Dokumentation und der Soap Opera entlehnt, und zum Einsatz gebracht. Die überspitzte Darstellung der Grundmotive erfolgt bei der Doku Soap somit durch Darstellungsweisen wie Personalisierung und Intimisierung.

Durch die unterschiedlichen Darstellungsweisen, entstehen für die ZuseherInnen auch divergierende Rezeptionssituationen, woraus sich auch Unterschiede in der Erzeugung von emotionalen Berührungspunkten ergeben.

Die Darstellung melodramatischer Grundmotive weist in der Entwicklung vom Film bis zur Doku Soap verschiedenste Unterschiede aber auch Parallelen auf, doch dass der melodramatische Modus explizit mit der Kombination von alltäglichen Konflikten und übertriebenen Darstellungsweisen funktioniert, ist gleich geblieben.

8. Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis

Affron, Charles: *Cinema and sentiment*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1982.

Allen, Robert C.: *To be continued....* .London: Routledge, 1995.

Alsleben, Brigitte: *Duden - das Herkunftswörterbuch: Etymologie der deutschen Sprache*. Mannheim: Dudenverlag, 2007.

Andrejevic, Mark: *Reality TV - the work of being watched*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2004.

Ang, Ien: *Watching Dallas*. London: Routledge, 1993.

Bente, Gary: *Affektfernsehen: Motive, Angebotsweisen und Wirkungen*. Opladen: Leske + Budrich, 1997.

Bleicher, Joan Kristin: *Fernsehen als Mythos: Poetik eines narrativen Erkenntnissystems*. Opladen: Westdt. Verl., 1999.

Bratton, Jacky/Cook, Jim/Gledhill, Chistine: *Melodrama. Stage, Picture, Screen*. London: BFI, 1994.

Brauerhoch, Annette: *Die gute und die böse Mutter: Kino zwischen Melodrama und Horror*. Marburg: Schüren, 1996 .

Bronfen, Elisabeth: *Liebestod und Femme Fatale: der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

Brooks, Peter: *The melodramatic imagination*. New Haven: Yale Univ. Press, 1976.

Byars, Jackie: *All that Hollywood allows: re-reading gender in 1950s melodrama*. Chapel Hill, NC [u.a.]: Univ. of North Carolina Press, 1991.

Cargnelli, Christian: *Und immer wieder geht die Sonne auf*. Wien: PVS-Verlag, 1994.

Cavell, Stanley: *Contesting Tears*. London: The University of Chicago Press, 1996.

Clifford, Brian R.: *Television and children: program evaluation, comprehension and impact*. Hillsdale, NJ [u.a.]: Erlbaum, 1995.

Corsten, Volker: *Von heißen Tränen und großen Gefühlen: Funktionen des Melodramas im "gereinigten" Theater des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main ; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Wien: Lang, 1999.

Decker, Christof: *Hollywoods kritischer Blick: das soziale Melodram in der amerikanischen Kultur*. Frankfurt am Main [u.a.]: Campus, 2003.

Elles, Christoph: *Das Phänomen der Fälschung in den Medien*. Saarbrücken: VDM Verlag, 2007.

Frölich, Margrit: *Das Gefühl der Gefühle: zum Kinomelodram*. Marburg: Schüren, 2008.

Gauntlett, David: *TV living*. London: Routledge, 1999.

Gledhill, Christine: *Home is where the heart is*. London: British Film Institute, 1994.

Goldbeck, Kerstin: *Gute Unterhaltung, schlechte Unterhaltung*. Bielefeld: Transcript, 2006.

Grodal, Torben Kragh: *Embodied visions: evolution, emotion, culture, and film*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press, 2009.

Hartmann, Maren: *Die Mediatisierung der Alltagswelt*. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwissenschaften, 2010.

Hepp, Andreas: *Cultural studies und Medienanalyse*. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwissenschaften, 2010.

Hickethier, Knut: *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg: Kultur, Medien, Kommunikation, 1991.

Hilmes, Carola: *Die Femme fatale: ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart: Metzler, 1990.

Hobson, Dorothy: *Soap opera*. Oxford: Polity, 2003.

Jerslev, Anne: *Realism and "reality" in film and media*. Copenhagen: Museum Tusculanum Pr., 2002.

Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle*. Berlin: Vorwerk 8, 2004.

Keupp, Heiner: *Identitätskonstruktionen: das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl., 2002.

Klinger, Barbara: *Melodrama and meaning*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Knaller, Susanne: *Realitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Kultur: Beiträge zu Literatur, Kunst, Fotografie, Film und zum Alltagsleben*. Wien: Böhlau, 2008.

Koch-Gombert, Dominik: *Fernsehformate und Formatfernsehen*. München: m press, 2005.

Koebner, Thomas: *Filmgenres – Melodram und Liebeskomödie*. Stuttgart: Reclam, 2007.

Koebner, Thomas: *Filmregisseure: Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien*. Stuttgart: Reclam, 2008.

Koebner, Thomas: *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, 2002.

Küster, Ulrike: *Das Melodrama: zum ästhetikgeschichtlichen Zusammenhang von Dichtung und Musik im 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Lang, 1994.

Lücke, Stephanie: *Real life soaps - ein neues Genre des Reality-TV*. Münster; Hamburg; Berlin; London: LIT Verlag, 2002.

Landy, Marcia: *Imitations of lifes*. Detroit: Wayne State Univ. Press, 1991.

Matelski, Marilyn J.: *Soap Operas Wordlwide*. Jefferson: McFarland & Company, 1999.

Mercer, John: *Melodrama: genre, style, sensibility*. London [u.a.]: Wallflower, 2004.

Mikos, Lothar: *Es wird dein Leben!*. Münster: MAkS Publ., 1994.

Moser, Heinz: *Einführung in die Medienpädagogik*. Opladen: Leske u. Budrich, 1999.

Mulvey, Laura: *Visual and other pleasures*. Chippenham: Palgrave Macmillan, 2009.

Murray, Susan; Oulette, Laurie: *Reality TV*. New York: New York Univ. Press, 2004.

Plake, Klaus: *Handbuch Fernsehforschung: Befunde und Perspektiven*. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwissenschaften, 2004.

Ruppert, Rainer: *Labor der Seele und der Emotionen: Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Berlin: Ed. Sigma, 1995.

Segeberg, Harro: *Referenzen – Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien*. Marburg: Schüren, 2009.

Schimpf, Wolfgang: *Lyrisches Theater: das Melodrama des 18. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988.

Schweinitz, Jörg: *Film und Stereotyp: eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*. Berlin: Akademie-Verl., 2006.

Seeßlen, Georg: *Kino der Gefühle*. Reinbek: rororo, 1980.

Singer, Ben: *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia Univ. Press, 2001.

Sirk, Douglas: *Imitation of life*. New Brunswick: Rutgers Univ. Press, 1991.

Thomas, Deborah: *Beyond genre: melodrama, comedy and romance in Hollywood films*. Moffat: Cameron & Hollis, 2000.

Wegener, Claudia: *Medien, Aneignung und Identität*. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwissenschaften, 2008.

Wegener, Claudia: *Reality TV*. Opladen: Leske u. Budrich, 1994.

Wernet, Simone: *"Leben ohne Liebe bleibt Imitation": melodramatische Leinwandheldinnen*. Sankt Augustin: Gardez!-Verl., 2003.

Willems, Herbert: *Inszenierungsgesellschaft: ein einführendes Handbuch*. Opladen: Westdt. Verl., 1998.

Winterhoff-Spurk, Peter: *Fernsehen: Fakten zur Medienwirkung*. Bern: Huber, 2001.

Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Schmidt, 2001.

Audio-visuelle Quellen

Sirk, Douglas: *Solange es Menschen gibt*. Universal Pictures, 2007 – DVD 119min.

RTL: *Unter uns*. Wien, 14.03.2011 – Festplattenaufnahme.

RTL: *Unter uns*. Wien, 20.03.2011 - Festplattenaufnahme.

RTL: *Unter uns*. Wien, 29.03.2011 – Festplattenaufnahme.

MTV: *Making of ...*: Wien, 20.11.2010 – Festplattenaufnahme.

Internetquellen

Allenstein, Roman: GZSZ-Wiki. URL: http://www.gzsz-wiki.de/wiki/Songtext_-_Mitten_ins_Herz_-_10.03.2011.

Klamroth, Nina; Westdeutscher Rundfunk Köln: Lindenstraße. URL: <http://www.lindenstrasse.de/> - 28.01.2011.

Kramer, René: URL: <http://www.mittenimachten.at/1.-staffel/index.php> - 04.05.2011.

MTV Networks. URL: Laguna Beach Season 1: Episode 1
<http://www.mtv.com/videos/laguna-beach-season-1-episode-1/1554607/playlist.jhtml#series=2211&seriesId=18845&channelId=1> – 03.04.2011.

Müller, Frank; GZSZ GmbH. URL: <http://gzsz.rtl.de/cms/html/de/pub/serie.phtml> - 04.03.2011.

Rauch, Falko: URL: <http://www.soapsworld.de/gzsz/rollenprofile/alexander-coester> - 27.03.2011.

Rauch, Falko: URL: <http://www.soapsworld.de/unteruns/rollenprofile/henning-fink> - 27.03.2011.

Waldheim, Thomas; Zweites Deutsches Fernsehen. URL:
<http://schwarzwaldlinik.zdf.de/> - 28.01.2011.

Abstract

Der melodramatische Modus ist in verschiedensten Medien und Genres zu finden. Er zeichnet sich einerseits durch die Darstellung melodramatischer Grundmotive aus, zu welchen unter anderen die Heldin als Mutter, die Dreiecksgeschichte und die böse Frau, zählen, aus. Diese melodramatischen Grundmotive stellen die Repräsentanten der Alltäglichkeit im melodramatischen Modus. Andererseits werden diese melodramatischen Grundmotive durch stilistische Mittel überspitzt dargestellt, wodurch beim Publikum erst das voyeuristische Interesse dafür geweckt wird.

Diese überspitzten Darstellungsweisen zeichnen sich in den unterschiedlichsten Medien und Genres durch verschiedenste stilistische Mittel aus. In Douglas Sirk's Familienmelodrama *Imitation of life* (dt.: *Solange es Menschen gibt*) wird dies hauptsächlich durch eine exzessive *mise en scène* erreicht, die auch eine weitere Bedeutungsebene darstellt. Mit einer aufgeladenen Ausstattung, Farbe, Requisiten und Kostümen werden den RezipientInnen zusätzliche Bedeutungen vermittelt.

In der Daily Soap, einem Nachfolgegenre des filmischen Melodramas, erfolgt diese zugespitzte Darstellungsweise mit den dramaturgischen Mitteln des Dialoges. Alles wird ausgesprochen, und durch die *mise en scène* noch unterstrichen. Die offene Erzählstruktur und die Narration, die sehr stark durch Wiederholungen geprägt ist, schafft die Möglichkeit einer stärkeren ZuseherInnenbindung und zusätzliche Identifikationsangebote.

In der Doku Soap, einem Subgenre des Reality-TV, werden die melodramatischen Grundmotive mit den stilistischen Mitteln, die sowohl aus der Dokumentation, als auch aus der Soap Opera entlehnt sind, überhöht dargestellt. Durch die Alltagserzählungen über echte, nicht prominente, Menschen, die nicht berühmt sind, wird eine für das Publikum empathische Intimisierung und Personalisierung erreicht. Das wichtigste ästhetische Mittel im melodramatischen Modus stellt jedoch der Einsatz von Musik dar, der in jeder Darstellungsweise von melodramatischen Grundmotiven verwendet wird.

Durch die unterschiedlichen Darstellungsweisen, entstehen für die ZuseherInnen divergierende Rezeptionssituationen, woraus sich auch Unterschiede in der Erzeugung von emotionalen Berührungspunkten ergeben.

Die Darstellung melodramatischer Grundmotive weist in der Entwicklung vom Film bis zur Doku Soap verschiedenste Unterschiede aber auch Parallelen auf, doch dass

der melodramatische Modus explizit mit der Kombination von alltäglichen Konflikten und übertriebenen Darstellungsweisen funktioniert, bleibt durchwegs gleich.

Lebenslauf

Geboren am 16.06.1980 in Wien

1986 – 1990	Volksschule 1200 Wien
1990 – 1995	Bundesgymnasium GRG XIX, 1190 Wien (Neusprachlich)
1995 – 2000	HBLVA für Gartenbau in Wien Schönbrunn
2003 – 2011	Universität Wien, Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften
Dezember 2010 – März 2011	Praktikum als Produktionsassistentin bei der freien Theatergruppe „Compagnie Luna“
April 2011	Praktikum als Produktionsassistentin bei „tanz.coop“
Juli 2011	einwöchiger Studienaufenthalt (KWA) an der Universität Regensburg