



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Endstation Telenovela. Überlegungen zu einer
selbstreflexiven Medienkritik“

Verfasserin

Isabel Holter

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort	Seite 3
2. Einführung. Fragestellungen: Warum »Selbstreflexive Medienkritik«?	Seite 5
3. Medienkritik – Kritik der Medien	Seite 10
3.1 Aspekte der Medientheorie – Kommunikation, Kritik und Medienkritik	Seite 12
3.2 Die Gesellschaft, die Kultur, die Medien – Theorien und ihre Kritik	Seite 14
3.3 Die Frankfurter Schule und die »Kritische Theorie« im Hinblick auf Medien und Kultur	Seite 21
3.4 Neue (alte) Medienkritik zur Diskussion	Seite 32
3.5 Strukturalistische und Poststrukturalistische Strömungen zum Thema	Seite 37
4. Die lateinamerikanische Telenovela	Seite 40
4.1 Mediale Herkunft, Entwicklung und Bedeutung der Telenovela	Seite 42
4.2.1 Stilistische Analyse des Genres Telenovela	Seite 51
4.2.2 Selbstreflexives Moment in der Telenovela – Das Voice-over	Seite 58
4.3 Kritik und Telenovela	Seite 63
5. Die Theaterproduktion »Who shot the princess?/ Boxstop Telenovelas«	Seite 65
5.1 Was steckt dahinter? Versatzstücke der Produktion	Seite 66
5.2 Ausführung: Struktur	Seite 74
5.2.1 Analyse der Sequenzen	Seite 75
5.2.1.1 <i>Intro</i>	Seite 75
5.2.1.2 <i>Storytelling #1</i>	Seite 76
5.2.1.3 <i>»La infanta – dejó vu snow white«</i>	Seite 78
5.2.1.4 <i>Storytelling #2</i>	Seite 78
5.2.1.5 <i>»Carlota – widow of hearts«</i>	Seite 79
5.2.1.6 <i>Storytelling #3</i>	Seite 80
5.2.1.7 <i>Szene in der Taqueria</i>	Seite 80
5.2.1.8 <i>Storytelling #4</i>	Seite 81
5.2.1.9 <i>»Pasión rebelde – Escape de la guardia de oro«</i>	Seite 82

5.2.1.10 » <i>Pasión rebelde –El corazón de la selva</i> «	Seite 82
5.2.1.11 <i>Finale</i>	Seite 83
5.2.2 Interpretation	Seite 83
6. Exkurs: Theater im Vergleich. Christoph Schlingensief und Medienkritik	Seite 84
7. Hypothese: Eine selbstreflexive Art der Medienkritik?	Seite 86
8. Schlusswort	Seite 88
9. Anhang	Seite 90
Step-outline	Seite 90
Literatur	Seite 95
Abbildungsverzeichnis	Seite 104
Curriculum Vitae	Seite 105
Zusammenfassung	Seite 106
Dank	Seite 107

1. Vorwort

Sich für meine Diplomarbeit auf das Terrain der Telenovela zu begeben, das hätte ich zu Beginn meines Studiums nicht vermutet. Doch was mich von Anfang an am Studium fasziniert hat und für mich persönlich das Phänomen Theater, oder Film oder Medien bedeutet, das ist die Expertise, urteilen zu können. Was ist von Gehalt und warum, und was nicht? Wie erkenne ich es, und wie kann ich es begründen? Weil Medien uns tagtäglich begegnen und die wenigsten sie bewusst, sondern mehr oder weniger wie ein „Null-Medium“¹ wahrnehmen, d.h. die Form des Mediums negieren und nur mehr der Inhalt zählt, und weil ich von der Relevanz dieser Erkenntnisse für unsere Kultur und Wissen über unsere Wahrnehmung überzeugt bin. Auch war es mir ein Anliegen in einer Abschlussarbeit die unterschiedlichen Arten von Medien, die innerhalb unseres Instituts bereits in der Namensgebung unterschieden werden, nämlich in Theater, Film und Medien, zusammenzuführen und -zudenken. Diese Gedankenrichtungen wurden bei der Themenfindung jedoch nicht erzwungen, von Anfang an fügte sich das Thema mit seinen angrenzenden Themenfeldern wie von selbst zusammen.

In dem praktischen Seminar »Melodrom«, welches von Regine Müller und Tom Waibl geleitet wurde, kam ich das erste Mal mit der Thematik Melodrama und dem Theaterstück in Berührung. Da ich schon seit längerer Zeit das Themenspektrum oder vielmehr den Begriff der »selbstreflexiven Medienkritik« im Hinterkopf hatte, fiel es mir bei der filmischen Vorführung von »Who shot the princess?« wie Schuppen von den Augen. „Heureka! Ich hab's!“ oder vielmehr „¡Yo la tengo!“, so musste ich mich doch von Anfang an in die lateinamerikanische Welt, ihre Telenovelas und das Melodrama einlesen. Ich verstehe es ebenfalls als Zeichen, auch ohne eine esoterische und abergläubige Ader, dass Prof. Dr. Gabriele Pfeiffer, Leiterin meines

¹ Vgl. Enzensberger 1988.

DiplomandInnen-Seminars, einen Artikel² über »Who shot the princess?« in einem Sammelband zum Thema österreichisches Theater der Gegenwart verfasst hatte. Dieser kam zu meinem Glück noch genau während der Schreibphase heraus, so dass ich ihn in meiner Arbeit verwenden und zitieren kann.

² Vgl. Pfeiffer 2013.

2. Einführung

Fragestellungen: Warum »Selbstreflexive Medienkritik«?

In der Diplomarbeit mit dem Titel »Endstation Telenovela. Überlegungen zu einer selbstreflexiven Medienkritik« werden die Methoden der traditionellen kritischen Medientheorien untersucht und vergleichend der Methode von Medienkritik, die in der Theaterproduktion, respektive dem -projekt »Who shot the princess?/Boxstop Telenovelas« erkennbar wird, gegenübergestellt. Überlegungen zur Struktur und der Ästhetik des Theaterstücks führen zu einer Medienkritik hin, die ich als »Selbstreflexive Medienkritik« verstanden wissen möchte.

Um diese These möglichst eindeutig argumentieren zu können, müssen die einzelnen Teilbereiche einer möglichen »Selbstreflexiven Medienkritik« untersucht werden.

Dazu gehört, dass das Verständnis von Kritik – und damit ist gemeint, was Kritik bewirken oder wen sie ansprechen soll, und vor allen Dingen auf welche Weise sie formuliert wird – nicht in dem Maße vorhanden ist, wie das Verständnis für Kritik. Wenn nämlich Kritik geschrieben oder ausgesprochen wird, so steht dabei nicht nur das Sujet im Vordergrund, sondern auch der/die VerfasserIn. Diese stellen sich mal mehr, mal weniger in den Vordergrund und werden dadurch mal mehr und mal weniger eher ver- als beurteilend. Gerade dieser Sachverhalt ist maßgeblich dafür verantwortlich, ob eine Kritik als objektiv oder subjektiv bezeichnet werden kann. Auch die Subjekt/Objektbeziehung wird im Folgenden diskutiert werden müssen, wenn weiters über Kritik und ihre Möglichkeiten gesprochen werden wird.

Wie Medienkritik funktioniert, wird anhand der Analyse historischer Theorien der Kritik im Hinblick auf Medien in einem Bogen von Theodor W. Adorno und Walter Benjamin, über Michel Foucault und Judith

Butler, bis hin zu Joseph Vogl und Georg Seeßlen gespannt werden. Dieser Abriss soll später helfen, sich der These einer Selbstreflexivität in der Medienkritik, welche in »Who shot the princess/ Boxstop Telenovelas« hineingelesen werden kann, nähern zu können. Es gibt, auch wenn es hier in diesem Falle zum besseren Verständnis durch Polarisierung vereinfacht wird, zwei kritische Theorien, zu denen ich im Besonderen Überlegungen anstellen möchte. Die Methoden in Texten T.W. Adornos und Georg Seeßlens³. Sie gleichen sich deswegen, weil sie ein ähnliches Verständnis von der Gesellschaft als in sich geschlossene Instanz haben, und sich daraus mehrere methodologische Probleme ergeben. Beide Denker erheben in ihren Ontologien einen Absolutheitsanspruch in ihren Formulierungen. Sie denunzieren das Subjekt in der Gesellschaft als Teil einer Masse, das sich von der Kulturindustrie lenken lässt, ohne einen Anspruch auf eine eigene Initiative und Möglichkeit zum individuellen Willen erheben zu können. Der Grundtenor ist eine dystopische Sicht auf Gesellschaftsstrukturen – und ihre Zwänge, denen die Bevölkerung unkritisch gegenübersteht. In ihrer Kritik wird also versucht, der Gesellschaft klarzumachen, dass sie doch bitte kritischer werden möge. Eine Kritik der Kritischen Theorie stellte seinerzeit Georg Lukacz an, der die Frankfurter Schule als „Grand Hotel Abgrund“⁴ bezeichnete. Ob diese Sicht auf die Gesellschaft und die Kulturindustrie allerdings in Anbetracht heutiger Entwicklungen im Diskurs in Cultural oder Gender Studies der richtige Weg ist, soll anhand dieser Arbeit diskutiert werden. Denn wenn Seeßlen einen vergleichbaren Ton anschlägt wie über 50 Jahre zuvor die Frankfurter Schule, respektive Theodor W. Adorno, so wird unmissverständlich klar, dass jene Art der Kultur- und Medienkritik keine historische Sicht ist, sondern anscheinend eine Denkrichtung, die immer wiederkehrt und nicht überwindbar ist.

Dagegen stellt sich nun eine andere Art der Kritik, die nicht »kulturkolonialistisch«, sondern mit den Mitteln des zu betrachtenden

³ Vgl. hier vor allem Metz/ Seeßlen 2011.

⁴ <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46135584.html> (22.02.2014)

Objekts, damit ist konkret die Telenovela gemeint, versucht, die Struktur und die Zusammenhänge von Massenkultur anzuerkennen und als würdig zu betrachten, sie nicht nur abzukanzeln, sondern ihr einen gebührenden Stellenwert einzuräumen. Ihr Einfluss auf ästhetische Sichtweisen oder gesellschaftliche Ordnungen darf nämlich nicht hintan gestellt werden. Dazu möchte ich Claude Lévi-Strauss mit einer Passage aus »Das Rohe und das Gekochte« zitieren:

„Im Gegensatz zum epistemischen Diskurs muss der strukturelle Diskurs [...] die Form dessen haben, worüber er spricht.“⁵

Diese Ansicht entspricht eben den Gedanken zu »Who shot the princess?« und deren inhärenter Kritik an Telenovela, die in ihrer Form wohl mehr einem Diskurs ähnelt. Wie dieser Diskurs aussehen könnte, wird anhand der Untersuchung der Methode des genannten Theaterstücks dargestellt werden.

Ein bestimmtes Genre der Medien als minderwertig zu bezeichnen, liegt wohl den poststrukturalistischen Ansätzen fern. Hierbei geht es um eine intensive Betrachtung eines Sachverhalts, der Strukturen freilegen soll um damit die Substanz der Dinge zu ergründen. Stuart Hall konzipiert mittels seiner „Kodieren/Dekodieren“-Theorie⁶ ein Kommunikationsmodell, welches prädestiniert ist für die Argumentation einer solchen These. Seine diskursiven Ansätze in Anlehnung an Michel Foucault werden im weiteren Verlauf der Arbeit herausgestellt und für die Argumentation verarbeitet werden.

Die Bedeutung der Telenovela in den lateinamerikanischen Ländern ist unumstritten. Wenn es also ein Genre schafft, einer ganzen Gesellschaft Identität zu vermitteln, sollte keine Rechtfertigung von Nöten sein, wenn dieses Thema Subjekt einer wissenschaftlichen Arbeit ist.⁷ Nico Vink hat bereits 1988 einige Überlegungen zur Verortung der Telenovela in der Gesellschaft Brasiliens angestellt.⁸ Er untersucht in seiner Studie den Einfluss der Telenovela auf die

⁵ Derrida 2008, S. 241.

⁶ Vgl. Hall 2002.

⁷ Vgl. Lopez 1995.

⁸ Vgl. Vink 1988.

Entwicklung der Arbeiterklasse, in erster Linie deren Emanipation, und bewertet Telenovela in der Überschrift eines Kapitels als „narrative on oppression and change“⁹, schreibt ihr also somit bereits im Titel einen widerständigen Charakterzug zu. In weiterer Folge sollen die Untersuchungen Vinks noch etwas präziser betrachtet werden.

In der Telenovela, so scheint es, befinden sich bereits in ihrer klassischen Form Anlagen, die einen widerständigen Charakter haben können: Je nachdem, mit welchen Versatzstücken sie bereichert wird - und das muss nicht künstlich oder in einem wissenschaftlichen Zusammenhang erfolgen, sondern kann sich bereits im Prozess des Rezipierens vollziehen. Dieses Potential wird in »Who shot the princess?« mittels dieser Gedanken und Spielereien erarbeitet, und lässt den Zuschauer/die Zuschauerin an den Möglichkeiten eines Genres teilhaben.

Dabei behält das Theaterstück stets die Form einer Telenovela, hält sich strikt an die Strukturen derselben und bleibt damit einem Diskurs über sich selbst innerhalb der eigenen Form treu.

Um die Produktion »Who shot the princess?« in ihrer Struktur verständlich zu machen, soll das Massenmedienphänomen der lateinamerikanischen Telenovela beleuchtet werden. Es sollen Quellen herangezogen werden, die sich einerseits mit dem Themenbereich Melodram beschäftigen, andererseits die politische Tragweite der Fernsehproduktionen anschaulich machen, sowie einen Einblick in die Ästhetik und den Stil von Telenovelas geben. Diese Vorarbeit und das theoretische Fundament sollen dann das Gerüst darstellen, welches die selbstreflexive Kritik in »Who shot the princess?/Boxstop Telenovelas« stützt.

Eine Diskussion der lateinamerikanischen Telenovela-Forschung muss ich innerhalb vorliegender Arbeit aussparen, da mir teilweise sprachliche Hürden, fehlende Übersetzungen es schwer machten, gründlich und genau zu analysieren. Auch möchte ich hier bewusst

⁹ Vgl. ebd. , S. 196.

einen Schwerpunkt auf deutschsprachige, bzw. europäische Forschung setzen, um dem Umfeld des Stücks und der Frankfurter Schule Rechnung zu tragen.

Die Theater-, bzw. Filmproduktion »Who shot the princess? Boxstop Telenovelas« aus 2011 ist Teil der Forschungsarbeit »Melodrom«, welche „zur Analyse und Intervention im transnationalen Phänomen der Telenovelas“¹⁰ erarbeitet wird. Die für die Diplomarbeit relevanten Aspekte dieser Produktion werden ebenfalls mit den Mitteln der Telenovela, also mit Affekthascherei und melodramatischer Semiotik, auf das eigene Genre reflektiert. Hier findet sich unter anderem alsbald das Wiederholungsmoment wieder, der serielle Druck, der auf dieser audiovisuellen Form lastet. Das Manierierte der Telenovela, hier wird es fassbar, wenn Müller die Telenovela überspitzt darstellt und ihre Stärken und Schwächen aufzeigt. Und in dieser Wiederholung wird auch erkennbar, warum diese Arbeitsweise als selbstreflexiv beschrieben werden muss: Sie ist ein Prozess, im Werden, kann einen Schritt vorlaufen, nur um zwei wieder zurückzugehen. Sie spiegelt die Geschichte, den Körper und den Dialog hin zu sich selbst, schaut wie Narziss in den Teich, nur um sich selbst zu erblicken. Doch mehr als das – dieses Theaterprojekt ist nicht bloße Referenz auf bunt zusammengestellte intermediale Beziehungen – sie kritisiert um anzuerkennen, und rebelliert, um zu erkennen. Eine Rebellion zeichnet sich nicht als erstes durch ein Ziel aus, sondern durch das Widerständige, Aktive und Dynamische in ihr aus. Diese spezifische Form der Kritik soll anderen Formen der klassischen Medienkritik gegenüber gestellt werden und dadurch ihre Essenz und Formel sichtbar machen.

¹⁰ Vgl. Gin Müller, Melodrom, URL: <http://rebelodrom.blogspot.mx/> (Stand: 21.10.2012)

3. Medienkritik – Kritik der Medien

Zu Beginn soll eine Betrachtung der allgemeinen traditionellen Medienkritik stattfinden. Medien und Kultur verbindet seit Aufkommen der Medien in Schrift und Bild ein Band, welches im Laufe der Zeit immer enger geknüpft wurde. Neuester Beweis ist das Entstehen einer relativ jungen und neuen Wissenschaft im deutschsprachigen Raum, der Gender-Studien.¹¹ Diese erforscht, wie soziokulturell festgeschriebene Begriffe wie »männlich« oder »weiblich« auf die Wissenschaften und die Gesellschaft oder die Kultur einwirken. Kultur manifestiert sich demnach in den Medien und wird lesbar und somit nachvollziehbar. In Ländern, die nicht nur eine große Fläche, sondern auch eine große divergierende Masse an Einwohnern hat, ist es schwierig, jenes Land als ein Land beschreiben zu können, das als eine Einheit nicht nur von Außen, sondern auch von seinen Einwohnern angesehen wird. Das Radio, Zeitschriften und auch das Fernsehen können ein Zusammengehörigkeitsgefühl stiften. Wer also die Kultur und ihre Gesellschaft kritisiert, kritisiert auch immer die Medien, die Kultur bilden.

Vorliegende Arbeit behandelt Kultur- wie auch Medienkritik in gleichgestelltem Maße, da auch innerhalb von wissenschaftlichen Texten die Grenzen zwischen Kultur und Medien nicht immer scharf gezogen sind. In diesem Zusammenhang ist mit Kultur das gemeint, was von Medien gestaltet ist und damit auf die Gesellschaft rückwirkt. Irmela Schneider erforscht zu dieser Problematik ganz bewusst die Schnittstellen von Medien und Menschenbildern, wie sich nämlich das Dispositiv Massenmedium auf ein Verständnis von Gesellschaft bezieht und wie sich das Subjekt in einem solchen Raum begreift.¹² In diesem Zusammenhang wird näher auf die Beurteilung von Medien und ihren RezipientInnen in der Frankfurter Schule, insbesondere den Abhandlungen Max Horkheimers und Theodor W. Adornos, einzugehen

¹¹ Vgl. Kimmich/Renner/Stiegler 2008, S. 365- 372.

¹² Vgl. Gendolla/Schmitz/Schneider 2001.

sein, weil sie direkt und indirekt die Rolle des Kritikers und des Kritik-Lesenden thematisieren. Ich habe diese Beispiele herangezogen, bevor mir bewusst war, wie sehr eine Gegenüberstellung von Telenovelas und der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule anscheinend auf der Hand liegt. Während der Recherche zu vorliegender Arbeit stellten bereits Joachim Michael in „Telenovelas und kulturelle Zäsur“¹³ und Esther Geißdörfer in

„Erfolgsrezept Telenovela? Eine deskriptive und analytische Untersuchung des Genres in den Ländern Mexiko und Deutschland“¹⁴ Untersuchungen zur Frankfurter Schule und der augenscheinlichen Unvereinbarkeit mit dem Konzept der Telenovela an.

Die Ergebnisse dieser Arbeiten sollen hier ihren Platz bekommen sowie zu einer schlüssigen Argumentation beitragen.

Im weiteren Verlauf wird die neuere Medienkritik beziehungsweise -theorie untersucht, um Vergleiche mit dem Duktus der Frankfurter Schule anstellen zu können. Hierzu werden Auszüge aus den Texten entnommen, die deren Stil und Rhetorik vergleichbar machen.

Des Weiteren sollen die Konzepte von strukturalistischen beziehungsweise poststrukturalistischen Strömungen mit einbezogen werden. Nicht nur, weil sich Gin/i Müll ausdrücklich in ihren Arbeiten, ob diese nun wissenschaftlich oder theatral ausfallen, auf poststrukturalistische Arbeiten bezieht, sondern auch weil sie in ihrer Methode den Ansatz dieser Arbeit unterstreicht.

In ihrer Dissertation »Posse! Teatrum Mundi und performative Handlungsmacht« von 2005 bezieht sich Müller unter anderem auf AutorInnen wie Gilles Deleuze, Michel Foucault und Judith Butler und verweist damit auf poststrukturalistische Gedanken.¹⁵

Auch Stuart Halls bereits 1973 konzipiertes Kommunikationsmodell, welches das lange Zeit für selbstverständlich erachtete Kommunikative

¹³ Vgl. Michael 2010, S. 27ff.

¹⁴ Vgl. Geißdörfer 2008, S. 98-103.

¹⁵ Vgl. Müller 2005, S.5.

Dreieck in Frage stellt, bildet für dieses Verständnis einen Grundpfeiler dieser Arbeit.

So ist es nur recht und billig, wenn sich diese Arbeit in den Dunstkreis dieser Denkrichtungen begibt, um in weiterer Folge erläutern zu können, wie und warum sich »Who shot the princess?« gegenüber anderen Ansätzen von Medienkritik absetzt.

3.1 Aspekte der Medientheorie – Kommunikation, Kritik und Medienkritik

In diesem ersten Teil der Arbeit werden nun Aspekte der Medienkritik aufgegriffen und vergleichend geprüft. Die Frage danach, wie sich Kritik zusammensetzt und aus welchen Komponenten sie besteht, soll hier geklärt werden. Das bedeutet nicht, dass es ein unumstößliches Modell gibt, nach dem Kritik gedacht werden kann. Doch muss sich angesichts der Vielfalt dessen, was Kritik in verschiedenen historischen und theoretischen Kontexten bedeuten kann, entschieden werden, von welcher spezifischen Art von Kritik hier innerhalb dieser Arbeit gesprochen werden soll.

Ein künstlerisches Werk, in welcher Form auch immer, birgt immer auch ein Stück weit kritisches Gebaren. Immerhin entsteht, nachdem bei einem herkömmlichen¹⁶ Theaterstück zuerst ein niedergeschriebenes Drama vorhanden sein muss, die Aufführung, und damit das Endprodukt einer Inszenierung, welche bereits einen Entstehungsprozess hinter sich gebracht hat – nach einer monate-, wenn nicht jahrelangen Vorbereitung. In diesem Prozess wird ein beträchtlicher Anteil des Betrachters/ der Betrachterin mitgedacht. Dabei muss bedacht werden, ob diese BetrachterInnen in Gestalt des Schauspielers oder Regisseurs zum Ensemble gehören, also als Teil der Gruppe auftreten und damit direkt in den Prozess einwirken

¹⁶ Hier ist »herkömmlich« gemeint in dem Sinne, als dass es einen Dramentext gibt, nach dem gearbeitet wird.

können, oder ob er oder sie als Publikum die Zielperson schlechthin darstellen. Innerhalb dieser Arbeit wird Kritik als *sequens opus*, also nach dem Werk, gedacht, als manifeste Form, die sich selbst schon als Kunstform betrachtet.

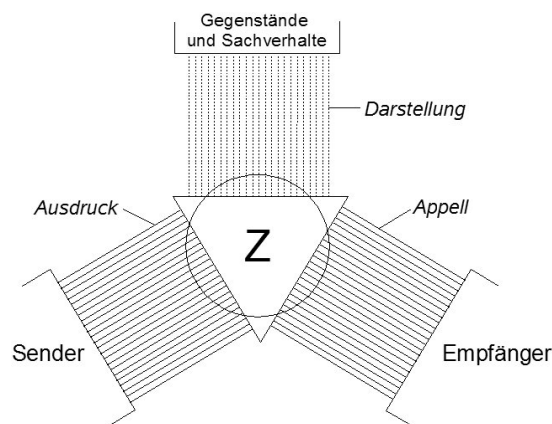
Kritik steht dabei als Begriff im Unterschied zu Reflexion.

Diese Unterscheidung wird erst dann wirksam, wenn man sie mit einem Kommunikationsmodell untermauert. Die Reflexion hat keinen direkten Empfänger einer Nachricht, Kritik ist immer im Bewusstsein eines Gegenübers formuliert. Um noch einmal auf ein bestimmtes Kommunikationsmodell Bezug zu nehmen, verweise ich auf das »Organon-Modell« von Karl Bühler von 1933¹⁷. In ihm wird eine einfache Struktur von Kommunikation dargelegt.

Dieses Modell zeigt, wie Sender und Empfänger sich durch Zeichen, die durch bestimmte Funktionen gekennzeichnet sind, verständigen. Der Sender bedient sich unterschiedlicher Zeichen, um eine Nachricht an den Empfänger zukommen zu lassen. Die Funktion kann nach Bühler entweder ein Appell, ein Ausdruck oder eine Darstellung sein. Die sternenförmige Struktur lässt erahnen, wie das Modell funktioniert. Kommunikation funktioniert in eine Richtung und ist das Mittelstück der Verbindung zwischen Sender, Empfänger und den Gegenständen und Sachverhalten. Es ist so angelegt, dass Kommunikation erst dann entsteht, wenn ein Sender mit seinem Ausdruck eine bestimmte Reaktion erwartet (Appell). Kommunikation findet im Organon-Modell folgerichtig erst dann statt, wenn der Empfänger den Appell aufgenommen hat, um ihn auszuführen. Bühler setzt also bei jedem Sender einen Appell, den er seiner Nachricht unterlegt.

¹⁷ Vgl. Wikipedia: <http://de.wikipedia.org/wiki/Organon-Modell> (Zugriff am 21.02.2014)

Abb.1



Kritik beinhaltet also, wenn man sie mit diesem Modell denkt, einen Appell, der vom einen zum anderen gegeben wird. Darauf aufbauend ist also das Kritikverständnis der Frankfurter Schule. Es gibt eine Partei, die spricht, und es gibt eine, die aufnimmt.

3.2 Die Gesellschaft, die Kultur, die Medien – Theorien und ihre Kritik

„In seinem eignen Bewußtsein dünkt ein jeder, noch der unselbstständigste Kopf, sich souverän.“¹⁸

„Arbeitsteilung“¹⁹ - so nennt Hans Magnus Enzensberger den Umstand, dass nun mal einige wenige für die anderen vielen denken. Das Bewusstsein, so Enzensberger, ist immer von der Gesellschaft konstituiert, steht niemals für sich, für einen alleine. Was einer denkt, das denken immer auch viele. Enzensberger entlehnt den Begriff der »Bewußtseins-Industrie« (*sic!*) gedanklich dem der Kulturindustrie von Horkheimer und Adorno. Für ihn sind die Produkte von Medien immateriell, sie verbreiten keine Dinge sondern Denkrichtungen, deswegen spricht er von einer »Bewußtseins-Industrie«. Sein

¹⁸ Vgl. Enzensberger 1962, S.7.

¹⁹ ebd.

Schreibstil ist dem der Frankfurter Schule damit ähnlich, auch sein Begriff vom Menschen innerhalb der Gesellschaft scheint nach dem Vorbild der Dialektik der Aufklärung entstanden zu sein. Sprachlich werden allerdings viel expressivere Begriffe verwendet, die vor allem eines beim Leser schüren dürften: Angst. Ausdrücke wie katastrophale Welt und Ausbeutung der KonsumentInnen; und im Bezug auf »Bewußtseins-Industrie«: undurchsichtig, unsichtbar, unbegreiflich, unkontrollierbar; in Bezug auf die Ausbeutung von Kultur: ohnmächtig, unterworfen. Wie ein Denunziant zeigt er diejenigen an, die Opfer der »Bewußtseins-Industrie« geworden sind.²⁰

Enzensberger erkennt KonsumentInnen den Subjektstatus ab, er sagt damit aus, dass Medien als Subjekte agieren und auf das Objekt der Begierde, den Konsumenten, zugreifen. Und dies, so fasst Enzensberger zusammen, tun sie nur aus dem Grund, ihrer habhaft zu werden und zu steuern.

Doch woher kommen kritische Gedanken?

Kritik, so konstatiert Michel Foucault in »Was ist Kritik?«, ist zusammenfassend in dem Standpunkt „nicht regiert werden zu wollen“ und ausgehend von aufklärerischen Gedanken zu beschreiben.²¹ Kritik hat damit einen Autor oder eine Autorin, der/die sich von den regierenden Instanzen absetzen will. Innerhalb dieses Prozesses nimmt der oder die VerfasserIn eine neue Perspektive ein, versucht sich von dem Ganzen zu lösen und in eine objektive Grundhaltung zu gelangen. Diese Perspektive könnte man bei Foucault nicht als eine Vogelperspektive beschreiben, die über den Dingen schwebt, sondern vielmehr in direkter Auseinandersetzung mit dem zu Kritisierenden. Der Kritiker möchte als Sprecher des aktuellen Geschmacks der Gesellschaft verstanden werden. Dies wird auch in der Art und Weise der Sprache erkennbar, der sich der Kritiker bedient. So kann man Foucaults Theorie als Handlungsweisung verstehen, die dazu aufruft, sich gegen festgelegte Hierarchien zu stellen und sich gegen eine

²⁰ Vgl. Enzensberger 1962, S. 15.

²¹ Vgl. Foucault 1992, S. 12ff.

Regierung von oben zu wehren. Dieses Verständnis von Kritik kann man also im weitesten Sinne politisch verstehen.

In Abbildung 2 wird veranschaulicht, wie klassische Medienkritik funktionieren kann. Hier ist abgebildet, wie der Prozess zwischen den einzelnen Komponenten und Subjekten aussieht, um die Problematik visuell zu verdeutlichen.

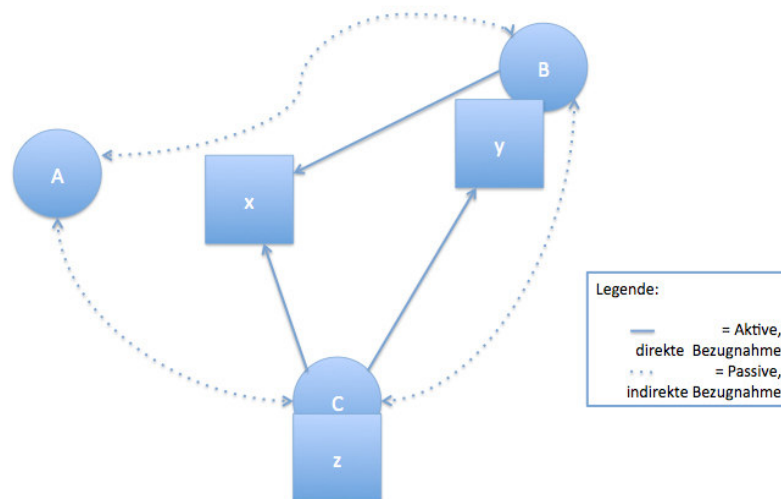
Medien werden in dem Zusammenhang als reine Vermittler gesehen. In ihnen ist also weder eine eindeutige Botschaft festgelegt, noch kann eine solche Botschaft nur auf eine Art gelesen werden. Der Vorgang der Rezeption ist demnach ein Prozess, der sich je nach Standpunkt oder Entwicklung verschieben kann.

Wenn Medienkritik geschieht, so ist dies also das Ergebnis eines Prozesses. Das heißt, es sind, bevor ein kritisierender Text entsteht, bereits einige Schritte passiert, die in wechselseitiger Verbindung zueinander stehen. Im Bündnis zwischen Text und Rezipient/in liegt das Dynamische an einer Kritik. Dabei gibt es mehrere Ebenen von aktiver und direkter Qualität. *Subjekt A* tätigt eine Aussage im *Text/Tätigkeit x*. Diese Aussage, *message m* wird erst durch eine/n RezipientIn, *Subjekt B* entschlüsselt werden. Diese *message* entsteht also durch das bereits genannte Bündnis und ist im Grunde das, worum es in einer Kritik gehen sollte, und liegt unter der Oberfläche von *x*. Damit ist es nicht vordergründig sichtbar, sondern liegt in der Verbindung von Text und schaffendem Subjekt. Es ist also auch von Bedeutung, wie sehr derjenige, der einen Text oder Ähnliches verfasst, des Handwerks mächtig ist. Somit ist es von signifikanter Wichtigkeit, dass derjenige, der den Text verfasst, dies auch beherrscht, und derjenige, der diesen Text liest, des Lesens auch mächtig ist. Wenn dort nur kleine Ungereimtheiten entstehen oder bestimmte Zeichen nicht oder nur teilweise verstanden werden, so beeinflusst dies das Verständnis. Hinzu kommt, dass ein und dasselbe Zeichen je nach Kontext und Hintergrund des Betrachters/der Betrachterin unterschiedliche Bedeutungen haben kann.

Kritik kann also nur zu einem Gutteil ins Schwarze treffen. Besonders eindeutig lässt sich die Situation im Theater darstellen, wo der individuelle Zustand der RezipientInnen, oder die Entfernung zur Bühne und das richtige oder falsche Klima im Theatersaal die Wahrnehmung in die eine oder andere Richtung beeinflussen können. Wenn dann eine Kritik verfasst wird, so kann diejenige Person, die sie schreibt, mitnichten von der gleichen Perspektive wie ein potentieller Leser ausgehen. Der Leser kann also am Ende doch nur erraten, warum die Kritik so oder so geschrieben wurde.

Abb.2

Schaubild 1



Falls m (m liegt als Linie zwischen A und x ; C und z ; B und y) sich mit A im Text y , also der Kritik von B vermischen oder vertauscht werden sollte, so ist der Sinn einer möglichst objektiven Kritik verfehlt und der wissenschaftliche Ansatz fraglich. Dies bedeutet, ich kann nicht A , also den Künstler, kritisieren und gleichzeitig wissenschaftlich und objektiv bleiben.

Dabei spielen mehrere Punkte eine Rolle. Der Text wird durch eine/n Verfasser/in respektive die RezipientInnen kategorisiert. Sei es politisch oder historisch oder beides zugleich - ob jemand konträrer oder

kohärenter Grundeinstellung ist, wird in eine Bewertung mit eingebunden. Wer also prinzipiell ein Gegner ungegenständlicher Kunst ist, wird es auch bleiben, wenn er/sie eine Kritik dazu verfasst. Dies kann entweder direkt im Text und für den Leser oder die Leserin ersichtlich geschehen, oder sich zwischen den Zeilen verbergen, und erst sichtbar werden, wenn der/die Rezipient/in zu einer Decodierung fähig ist. Es kann sich in diesem Falle um eine Fachperson handeln oder eine/n erfahrene/n Liebhaber/in oder Hobbykritiker/in. Betrachten wir nun zuerst Subjekt A. Dies ist die Abstrahierung der Künstlerin oder des Künstlers, bzw. der Künstlerschaft, welche/r x produziert. Das wiederum kann ein Roman oder ein Film sein, aber auch ein Kunstwerk oder eine Fernsehserie oder ein Musikstück. Und x wird, in Anlehnung an die Theorien der Frankfurter Schule, immer in Abhängigkeit von C und/oder B produziert. Diese Abhängigkeit ist das Resultat von unterschiedlichen Vorstellungen. A stellt x her, um berühmt zu werden, dies kann nur geschehen, wenn A den Vorstellungen von C gerecht wird. Dafür muss A sich in C hineinversetzen, dadurch verändert sich wahrscheinlich das ursprüngliche Produkt. Dieser Vorgang kann sich allerdings gegenteilig auswirken, ein Parameter, der Beobachtern von Musikcharts als Eintagsfliege bekannt sein dürfte. A produziert x und wird damit sehr erfolgreich.

Dann versucht A ein weiteren Song beispielsweise, also x nach dem Geschmack der Massen zu verfertigen, die zu seinem Erfolg beigetragen haben. Doch x funktioniert nicht mehr nach der Manier von x , gerade weil A den Erfolg von x steuern wollte. Es kann aber auch passieren, dass Songs reproduziert werden, weil ein bereits sehr berühmter Star glaubt, dies seinen Fans schuldig zu sein. Das Produkt könnte dann eine Tour sein, in der wieder und wieder die gleichen Songs abgespielt werden, obwohl dies vielleicht nicht in das anspruchsvolle Konzept der Künstlerin/des Künstlers passt. Kritik wird nicht nur für die einzelne Person, die sie verfasst, sondern auch und vor allem für andere vermittelt. Damit soll erläutert werden, dass es schwierig ist oder fast an eine Unmöglichkeit grenzt, eine distanzierte

und damit objektive Kritik zu schreiben. Auch wenn das Produkt für eine bestimmte Gruppe von KonsumentInnen geschaffen wird, so ist nicht klar, ob die Gruppe dieses Produkt annimmt. Eine direkte Steuerung ist also nicht möglich.

Es gibt, um auch darauf noch einzugehen, einen Warencharakter von Kritik, der seine objektive Ausrichtung einschränkt. Dieser ist allerdings nicht so leicht festzustellen, vor allem da Kritik vieles aufdeckt, nur oftmals nicht sich selbst thematisiert. Eine souveräne Position ist ihr somit gegeben.

Bis hierhin wurde mehrmals von objektiver Sichtweise oder »subjektiv« gesprochen. Um zu beurteilen, ob etwas als subjektiv oder objektiv bezeichnet wird, spielen Medien eine bedeutende Rolle. Ausgehend von den zwei sich in den Grundzügen unterscheidenden Theorien, nämlich ob Medien für sich genommen die Nachricht sind, wie Marshall McLuhan in seinem Merksatz „media is message“ bekannte und damit die Medientheorie maßgeblich beeinflusste, oder ob sie Nachrichten übertragen und als Mittler zwischen zwei Kommunikationspunkten stehen, wie es die epistemologische Herkunft des Wortes Medium erklären würde und eben auch in den unterschiedlichen Kommunikationsmodellen postuliert wurde und wird, kann diese Frage in diesem Zusammenhang erörtert werden.²²

Was bei diesen Theorien bedacht werden muss, ist ein bestimmtes Verständnis von einem Subjekt, das sich, wie Jacques Lacan in seiner Analogie des Spiegelstadiums darstellt, aufspaltet. Als Bildner der Ich-Funktion gilt das »je« als Ich in der Gemeinschaft und im Bewusstsein der Gesellschaft und Kultur, und das »moi« als Ich für mich selbst. Es wird in dem Moment, in dem sich ein Kind das erste Mal im Spiegel seiner selbst bewusst wird, seiner Existenz nicht nur für sich (moi), dies passiert wenn es beispielsweise seine Füße oder andere Gliedmaßen betrachtet, sondern auch seiner in den Augen der Anderen bewusst.²³ Erst mit diesem Bewusstsein wagen wir, subjektive Erlebnisse oder

²² Vgl. McLuhan 2001.

²³ Vgl. Lacan 2008, S. 175ff.

Erkenntnisse von objektiven zu unterscheiden. Dabei stellt sich bis heute die Frage, inwiefern das gesellschaftliche Ich das Ich-Selbst beeinflusst und umgekehrt. Diese Frage soll jedoch in vorliegender Arbeit nicht beantwortet werden, da sie die Fragestellung in ihrer Argumentation nicht beeinflusst.

Im Moment der Kommunikation müssen wir quasi unser subjektives Denken aufgeben, um mit anderen in Kontakt zu treten. Wir gehen dabei also nicht nur von unserem Standpunkt aus, sondern auch und vor allem von dem des Gegenübers. Dies tun wir allerdings nicht nur inhaltlich sondern auch formell.

Das Subjekt, so ließe sich abschließend zusammenfassen, muss also um zu kommunizieren erst aus dem individualisierten Ich heraustreten, und sich in das Ich für die Gemeinschaft eingliedern und sich somit den Gepflogenheiten der Kommunikation unterordnen. Ein Subjekt als solches kann also nur im Zusammenhang mit anderen gedacht werden. Diese Ergebnisse sind nun Teil der Entwicklung der Argumente hin zu dem, was Kritik bedeutet oder bedeuten kann.

Tilo Wesche arbeitet zum Thema »Was ist Kritik?« verschiedene Formen der Kritik heraus. Hier unterscheidet er zum Beispiel ästhetische von darstellender oder reflexiver Kritik. Das Ziel von Kritik, so Wesche, ist am Ende die „Korrektur des Falschen“²⁴, im Unterschied zum Urteil, das in dem Sinne keine Zielführung beinhaltet, sondern vielmehr deskriptiv funktioniert. Wesche beschreibt das Heraustreten aus sich selbst als Möglichkeit zur Überwindung der „Opazität des Scheins“²⁵, also der Grundproblematik der Wahrnehmung - der Befangenheit. Durch das Hinzunehmen einer »Alterität« können neue Positionen und Perspektiven eingenommen werden, um weitere Zugänge zu einer bestimmten Problematik zu erschließen.²⁶ Diese »Alterität« bezeichnet das, was ich im Grunde genommen als das Heraustreten aus sich selbst beschrieben habe.

²⁴ Wesche 2008, S. 201f.

²⁵ Vgl. ebd., S. 203.

²⁶ Vgl. ebd., S. 206.

3.3 Die Frankfurter Schule und die »Kritische Theorie« im Hinblick auf Medien und Kultur

Ich möchte dieser Untersuchung voranstellen, dass ich mit dieser Betrachtung auf keinen Fall die Errungenschaften um die Kritische Theorie, die durch Horkheimer und Adorno vertreten wurde, in Frage stellen, oder auch nur schmälern möchte. Diese Betrachtung in diesem Unterkapitel ist eine Perspektive auf die Schriften, die sich vornehmlich mit dem Sprachduktus der Texte beschäftigen.

Theodor W. Adorno und Max Horkheimer sind mit ihrer Dialektik der Aufklärung Begründer der Frankfurter Schule. Der Gedanke, Telenovelas und Kritische Theorie zusammen zu denken ist wohl nicht weit hergeholt, hebt doch Esther Geißdörfer in ihren Untersuchungen zum Erfolgsrezept Telenovela zum Schluss hin auf die Kritikfähigkeit der Telenovela gegenüber der Frankfurter Schule ab.²⁷

Wie Siegfried Kracauer bereits 1932 in dem in Fachkreisen wohl bekannten Artikel in der Frankfurter Zeitung »Ueber die Aufgabe des Filmkritikers« postuliert, ist der Filmkritiker vor allem eines: Gesellschaftskritiker.²⁸

Diesen Grundsatz schienen sich Adorno und Horkheimer 1947 zu Herzen genommen zu haben, als sie sich zur Kulturindustrie äußerten. In diesem Kapitel der »Dialektik der Aufklärung« rechnen die Autoren mit der Kulturindustrie und ihren Konsumenten ab. Thesenartig und dynamisch werden die Punkte vorgetragen, die scheinbar zum Schutze der Gesellschaft vor sich selbst angebracht werden. Drohend zeichnen sie das Bild einer Industrie, die versucht, alle Medien zu einem Zweck gleichzuschalten: Gewinn und Wachstum. Diese kapitalistischen Endziele werden von der Industrie dabei nicht offensichtlich dargelegt, sondern manipulativ eingeschleust. Der Massenmensch, die Massenkommunikation und Massenfertigung ist vor allem eines:

²⁷ Vgl. Geißdörfer 2008, S. 98.

²⁸ Vgl. Krakauer 1974, S.9.

bedrohlich. Radio, Film, Musik waren während des Nationalsozialismus in Deutschland und später auch Österreich propagandistisch durchgesetzt. Dafür gab es den eigenen Propaganda-Minister, Joseph Goebbels, unter dessen Kommando sämtliche Rundfunkanstalten und auch Filmgesellschaften standen.

Den ZuhörerInnen und ZuschauerInnen, so unterstellen Adorno und Horkheimer, war das nicht bewusst. Wenn Medien einem höheren Zweck verschrieben sind, und dabei spielt keine Rolle ob politisch oder ökonomisch, so der Grundtenor der beiden Denker, ist zu jedem Zeitpunkt Vorsicht geboten.

Nichtsdestotrotz ist dies ein anerkanntes Konzept von Medienkritik, wenn auch ein historisches. Es wird allerdings auch heute noch herangezogen, um ein wirkungsvolles Bild von Gesellschaft und ihrer »Entmächtigung« durch die Medien zu skizzieren. Dabei ist der Begriff von Öffentlichkeit von frappierender Wichtigkeit - denn was die Frankfurter Schule mittels der Kritischen Theorie versucht, ist die Öffentlichkeit als Konsumenten zu entlarven. Damit gelingt es ihnen erst, ihren Thesen den nötigen Nachdruck zu verleihen. Darauf baut sie auf. Indem sie, die Gesellschaft, nichts anderes tut als wahrzunehmen, muss diese Wahrnehmung geschult werden.

Um zu verdeutlichen, wie Adorno und Horkheimer arbeiten, habe ich eine Auswahl der Thesen in deren Aufsatz „Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug“ zusammengestellt²⁹:

1. Alles [Kultur] ist das Selbe, zu einem bestimmten Zwecke gereicht.
2. Individualismus wird vorgegaukelt.
3. Film und Radio sind keine Kunst, sondern Geschäft.
4. Kulturindustrie deklariert die Produkte als Bedürfnisse, die gestillt werden.

²⁹ Vgl. Horkheimer/Adorno 2010, S. 128-176.

5. Bedürfnis entsteht durch Manipulation.
6. Technik = Macht.
7. Technik führt zu Standardisierung, die Logik des Wertes geht verloren.
8. Radio subsumiert Teilnehmer zu Hörern.
9. Publikum ist Teil des Systems.
10. Apparate unterliegen einem ökonomischen Selektionsmechanismus.
11. Generaldirektoren (aus der Industrie) haben subjektive dunkle Absichten.
12. Kulturmonopole sind schwach und unabhängig.
13. Konsumenten sind Material, Produkte sind auf sie zugeschnitten.
14. Unterschiede von Produkten sollen den Schein von Auswahlmöglichkeiten geben.
15. Die Industrie nimmt dem Subjekt das Denken ab.
16. Einzelheiten sind Clichés.
17. Film ist lediglich die Verdopplung von Wirklichkeit.
18. Phantasie der Zuschauer wird negiert.
19. Zwang zu neuen Effekten nach altem Schema.
20. Stil der Kulturindustrie ist Negation von Stil.
21. Kunst hegt Misstrauen gegen Stil.
22. Kulturindustrie setzt die Imitation absolut.
23. Unerprobtes ist Risiko.
24. Experimentelles weicht dem Rhythmus.
25. Kulturindustrie versucht Vermischung von leichter und ernster Kunst.
26. Amüsement ist die Verlängerung der Arbeit.
27. Kulturindustrie betrügt die Konsumenten.
28. Kulturindustrie ist nie Erfüllung sondern fortwährendes Versprechen.
29. Kulturindustrie ist pornographisch und prüde.
30. Kulturindustrie ist berechnend.
31. Vergnügen heißt das Leiden zu vergessen.

32. Die dramatische Formel lautet: *Into the trouble and out again*.
33. Die Gesellschaft ist eine von Desperaten und daher die Beute von Rackets.
34. Alle werden zu Angestellten und leben in Abhängigkeit.
35. Kulturindustrie gaukelt *public service* vor.
36. Kulturindustrie ist Vorbereiter des Faschismus.
37. Reklame und Kulturindustrie verschmelzen ökonomisch.
38. Sprache ist totalitär geworden.

Diese Dichte an Thesen auf knapp 48 Seiten ist bemerkenswert und gibt einen Eindruck von der Arbeitsweise Horkheimers, bzw. Adornos. Zusammenfassend lassen sich zu den einzelnen Thesen folgende Grundaussagen tätigen:

- Individuelle Subjekte und damit auch Bedürfnisse sind nicht vorhanden oder werden von der Kulturindustrie vorgegeben. Die Masse gehorcht den Massenmedien.
- Kulturindustrie manipuliert die Gesellschaft zu einem Zweck: Monetärer Gewinn.
- Kulturindustrie subsumiert das Wiederkehren von immer Gleichem.

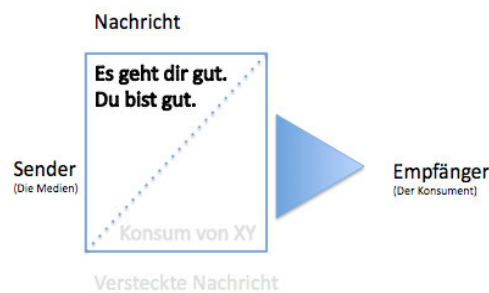
Der Konsument wird von Kulturindustrie also für wirtschaftlichen Gewinn ausgenutzt und muss daran erinnert werden, dass er und alle anderen einen Denkapparat haben, der eingesetzt werden kann, um sich gegen die Warenflut wehren zu können. Für Adorno gibt es also zwei Instanzen, die miteinander, oder eben nicht, kommunizieren. Das ist zuerst die Gesellschaft. Auf das Dispositiv Gesellschaft, also wie bei Adorno Gesellschaft verstanden wird, und welche Probleme sich dabei ergeben, bezieht sich Christel Beier in ihrem Aufsatz zur Struktur des Totalitätsbegriffs Adornos.³⁰ Gesellschaft wird von Adorno als Gesamtheit angesehen, so Beier, und kann somit nur in eine Richtung gedacht werden. Und auch die Kulturindustrie ist eine für sich

³⁰ Vgl. Beier 1976.

genommene Instanz, die auf die Gesellschaft zugreifen will. Diese Abhängigkeiten und das Verständnis dieser beiden Richtungen sind Voraussetzung für eine einfache Kommunikationsweise.

Was sich also hier darstellt, ist eine einseitige und einfache Darstellung der Kommunikation. Sie erinnert an militärische Muster. Die Kommunikation verläuft in eine Richtung und erinnert somit an das Organon-Modell von 1933. Es gibt einen Part, der eine Nachricht oder einen Appell vermittelt, und einen Part, der sie aufnimmt.

Abb.3



Vor allen Dingen wird die Nachricht dadurch angereichert, dass ihr eine versteckte Nachricht hinzugegeben wird, die die Konsumenten nicht erfassen können. Die Konsumenten werden manipuliert, und damit ist die Aufgabe der Nachricht vollstreckt. Dabei ist klar, dass eine Nachricht in dieser Konstellation immer eine untergeordnete Aufgabe hat: Die RezipientInnen zum Konsum zu verführen oder eine politische Meinung anzunehmen. Das sind die Hauptanliegen der Kulturindustrie. Das Subjekt, welches innerhalb jener Struktur die Nachricht aufnimmt, wird in den Augen Horkheimers und Adornos zum Objekt degradiert.

Das Moment der Selbstbestimmung wird aberkannt und somit die Tragweite der Macht der Massenmedien herausgestellt.

Walter Benjamin erklärt in seinem »Kunstwerk-Aufsatz« das Medium zum Inhaber eines Wertes, Aura genannt.³¹ Kunst ist erst durch diesen Begriff phänomenologisch bestimmt. Diese Aura, die mit seiner Einzigartigkeit zusammenhängt, welche durch seine Zusammensetzung und Fähigkeit Patina aufzunehmen gekennzeichnet ist, wird durch Massenproduktion abgesetzt. Das Besondere eines Kunstwerkes, so Benjamin, steckt also nicht in dem, der ihm beigemessen wird, sondern in ihm selbst. In diesem Sinne steigt also Benjamin auch in die Grundproblematik ein, dass sich die Kultur zum Negativen verändere, da Dinge nicht mehr einzigartig sind, sondern sich in der Masse verlieren.

Vom damals neuen Medium Fernsehen, dem Adorno Anfang der 1950er Jahre mehrere Aufsätze widmete, behauptete dieser, dass es in seiner kommerziellen Form das Bewusstsein zurückbildet.³² Auch befindet Adorno die Welt der Bilder als eine der Worte untertan. Bilder sind primitiv und somit leichter zu rezipieren.³³ Man könnte also zusammenfassend feststellen: Adorno stand den Medien und insbesondere dem Fernsehen skeptisch gegenüber.

Diese Skepsis ist allerdings kein historisches Phänomen. Sie lässt sich zu jeder Zeit und in Bezug auf jegliche neue oder unbekannte Medien und bei jeder Altersgruppe und jedem Typen finden, aus teilweise den Gründen, die Adorno anführt. Das Problem vergeht aber nicht, indem man die Augen davor verschließt. Gerade beim Fernsehen ist der Glaube, dass man durch das Zuschauen automatisch dümmer werden würde, weit verbreitet.

Als Beispiel zeigen Reality-Dokus ein Bild der Gesellschaft, die in jeder Lebenssituation Hilfe von Außen zu benötigen scheint. In Serien wie »Die Supernanny« wird Eltern beigebracht, wie sie ihr Kind erziehen

³¹ Vgl. Benjamin 2008.

³² Vgl. Adorno 2009, S. 56.

³³ Vgl. ebd., S. 58.

sollen. Peter Zwegat hilft verschuldeten Familien in der Serie »Raus aus den Schulden« aus der Misere. »Die Küchenprofis« und Christian Rach in »Rach- der Restauranttester« helfen überforderten RestaurantleiterInnen aus der Patsche. Auch rechtlicher Beistand kommt von »Helena Fürst – Anwältin der Armen«, die ihren Klienten, bar jeglicher finanzieller Mittel, Hilfe zusichert. Was bei den ZuschauerInnen ankommt, ist folgende Aussage: Du kannst das nicht, aber wir helfen dir da raus. Du weißt es ja nicht besser. Mit dieser Aussage kann sich nicht jeder identifizieren und lehnt es somit kategorisch ab. In diesem Sinne wirken auch die Thesen Horkheimers und Adornos nach.

Theodor W. Adorno verfasste in seinem Text »Kultur und Verwaltung« Gedanken über den Zusammenhang zwischen Kunst und Institution, ihrer Autonomie und der Kultur als ein von der Gesellschaft formiertes Gebilde. Hier kommt Adorno zu dem Schluss, dass nur wahre und damit gute Kunst entstehen kann, die sich von der Verwaltung absetzt und/oder sich bewusst dagegen stemmt.³⁴ Durch Institutionalisierung werden drei grundlegende Momente der wahren Kunst negiert: das der Autonomie, der Spontaneität und der Kritik. Denn dort, wo die Bürokratie anfängt, wird im Bewusstsein der Industrie gearbeitet, sie schaltet damit die Möglichkeit einer kritischen, individuellen Kunst aus. Sie bedient in jenem Falle nur Schaltkreise in einem System, das dazu da ist, möglichst viel Profit zu erlangen. Wann und inwiefern Kunst es jemals gelungen ist, autonom zu werden, wird schon mit Beginn der Unterscheidung von Handwerk und Kunst diskutiert. Das Autonomwerden von Künstlerinnen ist eng verknüpft mit der Autonomie der Kunst selbst, ihrer Unabhängigkeit von jeglicher Funktion, beispielsweise in Verbindung mit Kirche, und ihrer Emanzipation vom musealen Raum. Einen extremen Blick auf diese Sachlage hat der russische Kunstkritiker Nikolaj Tarabukin. Er sieht die Maler seiner Zeit

³⁴ Vgl. Adorno 1990, S. 122ff.

als von dem musealen Duktus abhängig, denn jegliches „vom ‚linken‘ Flügel der zeitgenössischen Kunst Geschaffene wird seine Berechtigung nur aus dem Museum beziehen...“³⁵

Der Ausweg für Tarabukin eröffnet sich in der Nutzbarmachung der Kunst in der Produktion für den Alltag. Das ist für den russischen Kritiker die einzige Möglichkeit, Kunst über den »Friedhof«, und Industrie über das Museum hinaus zu retten.

Auch für Tarabukin steht also fest, dass die Institutionalisierung der Kunst abträglich ist, und den Kern ihres Schaffens zerstört. Er geht allerdings progressiv damit um, indem er durchaus festhält, dass die technische Produktion die Zukunft ist, und sich der Künstler dessen habhaft werden sollte, indem er diese Zukunftsmusik begrüßt.

Hier stellt sich die Frage, inwiefern die Qualität von Kunst unter der Abhängigkeit von Institutionen leidet. Denn unter anderem braucht es auch den Druck von Außen, der etwa bei einer Auftragsarbeit entsteht, um gute Arbeit abliefern zu können. Es braucht zu einem gewissen Teil die Gewissheit, dass das Werk rezipiert werden wird. Um diese, der Adornoschen Argumentation konträre, These stützen zu können, muss ich auf den nächsten Rezipienten von Kunst verweisen. Den Künstler und die Künstlerin selbst. Er oder sie ist erste Instanz, wenn es darum geht, Kunst zu bewerten. Und das ist es, was im Prozess des Kunstschaffens passiert: Ein fortwährendes Abwägen von Möglichkeiten, Entscheidungen Treffen, Auswählen und Festlegen.

Wenn man so will ist hier die Spontaneität bereits verwirkt, denn Künstler sind bereits durch ihr Umfeld, ob nun das ihnen nahestehende der Familie und Freunde, oder wirtschaftliche wie Sponsoren oder Mäzene, oder gar »objektive« wie KritikerInnen und das Feuilleton. Sie befinden sich in einem Netz von Abhängigkeiten, in der der individuelle Wille nicht mehr viel Bedeutung hat.

Doch stimme ich durchaus mit Adornos Meinung überein, die besagt, dass KünstlerInnen durch ein Aufbegehren zu einem Kampf inspiriert werden. Ob dieser nun gegen sich selbst oder eine Institution geführt

³⁵ Tarabukin 2005, S. 421.

wird, ist gleichbedeutend. Vor allen Dingen würde es das Gefühl des »Verantwortlich-Fühlens« für beispielsweise gesellschaftliche oder politische Missstände erklären. Hier möchte ich die Arbeiten von Cindy Sherman mit ihren »Filmstills« oder Pablo Picassos »Guernica« anbringen. Sie zeugen von jenem Pflichtbewusstsein in unterschiedlichsten Sujets. Ich glaube nicht, obwohl die Kulturindustrie im Adornoschen Sinne zu dieser Zeit bereits fortgeschritten war, im Augenblick der Inspiration nur einen Gedanken daran verschwendet worden war, welche Probleme mit der Bürokratie auftreten würden. Diese sind Rahmenbedingungen, die zwar bedacht werden, jedoch mitnichten das Kunstwerk beeinträchtigen. Als in den 1950er und 60er Jahren in Amerika von einigen bildenden Künstlerinnen gegen die Institution und Vorherrschaft der Museen protestiert wurde, war von Anfang an klar, dass es dabei lediglich um die Idee von autarker Kunst gehen konnte, nicht um die buchstäbliche Unabhängigkeit. Kunst braucht Raum. Und wo dieser gegeben werden kann, entstehen zwangsweise Abhängigkeiten und Zuständigkeiten.

Wo dieses Bewusstsein für Protest vielleicht am wenigsten vorliegt, ist in der Musik. Sie ist Geschäft, die von einigen wenigen bestimmt wird und ist an regressive Systeme gekettet. Es gelingt nur wenigen und nur äußerst langsam, diese Kette zu durchbrechen. Bei klassischer Orchestermusik sind es die akademischen Zwänge, die junge MusikerInnen vereinnahmen, bei moderner bzw. zeitgenössischer Musik sind es die Ketten der Musikindustrie, die Virtuosität zerstören können.

Am verwunderlichsten ist, dass es in der Musikszene durchaus eine große Gruppe von Anhängern gibt, die konsumorientierte Musiker für ihre Abkehr von der reinen Kunst verachten. Etwas, das im »Underground« großen Zuspruch durch eine kleine, elitäre Gruppe bekommen hat, wird diese Anhängerschaft verlieren, sobald große Plattenverkäufe und Konzerte absolviert werden. Es muss allerdings hier zur Debatte stehen, ob jene Künstler nicht immer schon auf dem Weg waren, eben jene Plattenverkäufe zu erlangen. Doch auch diese

Sparte ist zu einer ernstzunehmenden Gruppe von Konsumenten geworden.

Ich bin mir nicht sicher, ob Adorno im Gegensatz zu mir die Sachlage nicht eher abstrakt und ideell bewertet, und bin mir dessen bewusst, dass ich einen pragmatischen Ansatz gewählt habe. Sicherlich schränkt es den Künstler ein, wenn er seine Arbeit versteuern muss, oder verwalten, bzw. verkaufen oder Ähnliches. Doch das passiert nur im Anschluss an die Arbeit selbst - sie nimmt keinen Einfluss auf das Wirken des Künstlers im Vorhinein. Im Moment der Ideenfindung ist der Künstler an sich frei von jeglichen Sachzwängen. Anders könnte keine Kunst entstehen. Weil nämlich dieses Bewusstsein sonst immer im Hinterkopf behalten werden muss.

Für Adorno war, so scheint mir, die Beschäftigung mit Musik die fruchtbarste. Sie ist für ihn sowohl höchste Kulturleistung des Menschen als auch theoretische Herausforderung. In seiner Abhandlung »Philosophie der neuen Musik« von 1949 beschreibt er vornehmlich die neue Musik von Arnold Schönberg und anderen Vertretern der Zwölftonmusik und verkauft sie hier als einzige Möglichkeit der Ausformung der Musik und geniale Virtuosität.³⁶ Was hier immer wieder auffällt, ist sein Hang dazu, sich über den Dilettantismus in der Musik zu monieren. Für ihn sind die meisten Komponisten zu Vertretern schlechter Musik lanciert und das Gros der Zuhörerschaft zu Personen, die sich und ihren Status über die halberzige Rezension eines Musikstückes definieren. Die extremsten ZuhörerInnen seien diejenigen, die konstatieren, dieses oder jenes schlichtweg nicht zu verstehen. So weit, so gut, kann der Komponist nach Adorno doch nur noch musiktheoretische Ehren erlangen, wenn er sich von alledem frei macht: Den Schlagern, dem verfehlten Geschmack des bürgerlichen Ohrs, dem Status quo der Musik. Und auch wenn er jenes Ziel erreicht hat, so gebührt ihm nicht zwangsläufig

³⁶ Vgl. Adorno 2003a.

der Beifall durch den Hörer. Er muss damit rechnen, dass seine Musik als intellektualisiert und formalisiert und damit als fern jeglichen auditiven Genusses abgestempelt wird. In der neuen klassischen Musik ist für Adorno ein neuer Ansatz nur möglich durch die Verneinung des Gewesenen, das heißt der Harmonie, dies wird erreicht durch die von Arnold Schönberg erfundene Zwölftonmusik. Doch gleichzeitig räumt Adorno an anderer Stelle in der Ästhetischen Theorie ein: „Kunst will das, was noch nicht war, doch alles, was sie ist, war schon.“³⁷

Wie kann man das im Zusammenhang verstehen? Es ist natürlich so, dass die Avantgarde insbesondere neue Kunst und in dem Sinne etwas geschaffen hat, was es vorher nicht gab. Und anders kann man auch Adornos Forderung nicht verstehen, wenn er festlegt, dass genuine Kunst nur durch die Festlegung von gewissen Koordinaten, wie Spontaneität, Autarkie, Naivität und Ähnlichem hervorgerufen werden kann. Doch die Kunst kann nur mit den Werkzeugen arbeiten, die ihr von der Umwelt gegeben sind. Ähnlich verhält es sich mit der Musik. Die Töne sind immer abhängig vom Instrument und wie der Mensch dieses gebrauchen kann. Durch die Tonleitern sind sie formal festgelegt. Nur die absurde Kombination, die doch so logisch-formal errechnet ist, und für das Ohr trotzdem noch nicht absorbiert wurde - die Situation ist ähnlich im Free Jazz, wobei hier ja trotzdem auf harmonische Tonfolgen zurückgegriffen wird.

Adorno mit seiner Frankfurter Schule hat einen umfassenden Kanon darüber gebildet, was wert ist, gehört oder gesehen zu werden. Leider nimmt er den LeserInnen, die ihn beim Wort nehmen, die eigene Erfahrung vorweg und die Möglichkeit, einen anderen Standpunkt einnehmen zu können.

Doch diese Ansicht wird nicht nur von der Vergangenheit und von ihm vertreten, sondern findet auch in der jetzigen Zeit noch AblegerInnen, die einen ähnlichen Habitus und ähnliche Gedanken haben.

³⁷ Adorno 1970, S. 203.

3.4 Neue (alte) Medienkritik zur Diskussion

„Kulturindustrie als Massenbetrug“ – Theodor W. Adorno/Max Horkheimer³⁸

„Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie.“ – Neil Postman³⁹

*„Massenkonsum findet heute solistisch statt – Jeder Konsument ist ein unbezahlter Heimarbeiter für die Herstellung des Massenmenschen.“
„Da die Geräte uns das Sprechen abnehmen, verwandeln sie uns in Unmündige und Hörige“ – Günther Anders⁴⁰*

„Payback. Warum wir im Informationszeitalter gezwungen sind zu tun, was wir nicht tun wollen, und wie wir die Kontrolle über unser Denken zurückgewinnen“ – Frank Schirrmacher⁴¹

„Blödmaschinen. Die Fabrikation der Stupidität“ – Markus Metz/Georg Seeßlen⁴²

Auch in der neueren Mediengeschichte und in zeitgenössischen Arbeiten ist das Erbe der Frankfurter Schule bestehen geblieben. Die Angst vor der kontrollierbaren Masse, die sich durch unkontrollierte Medienmogule manipulieren lässt und in jedwede Richtung lenken mag, scheint auch heute noch nachzuwirken. Die Titel und Kapitelüberschriften, die zu Anfang dieses Kapitels zitiert wurden, schaffen eine Atmosphäre, die man als kulturpessimistisch bezeichnet. Eindrücklich wird ein Bild von Medien gezeichnet, welche von wenigen Mächtigen benutzt werden, um die Konsumenten dazu zu bringen, noch mehr zu konsumieren. Meist richtet sich allerdings die Kritik direkt an

³⁸ Vgl. Horkheimer/Adorno 2010

³⁹ Vgl. Postman 2006.

⁴⁰ Vgl. Anders 2009.

⁴¹ Vgl. Schirrmacher 2009.

⁴² Vgl. Seeßlen 2010.

das Medium schlechthin, und die ZuseherInnen oder ZuhörerInnen werden bemitleidet, weil sie sich nicht gegen die Übermacht der Medien schützen können.

In letzterer Zeit schaffte es vor allem Georg Seeßlen gemeinsam mit Markus Metz mittels eines reißerischen Titels, Aufmerksamkeit nicht nur in Fachkreisen zu erlangen. Die betitelten Blödmaschinen, damit sind Medien im Allgemeinen und vor allem Zeitschriften wie die BILD oder gewisse Fernsehsendungen gemeint, insbesondere Castingshows und dergleichen, schaffen es, so die beiden Autoren, durch Fabrikation der Stupidität das Publikum zum Verblöden zu bringen. Es gelte, die Zuschauerschaft und die LeserInnen aufzurütteln, um ihnen ihre Stimme wiederzugeben, um sie der Hörigkeit der Massenmedien zu entreißen. Seeßlen stellt gemeinsam mit Metz viele Unzulänglichkeiten des Umgangs mit Medien heraus. Es sei unter anderem ein Problem des Machtgefüges, das die Masse dazu bringt, sich nicht gegen Blödmaschinen wehren zu können. Institutionen, die Macht ausüben, benötigen immer auch diejenigen, die sie anerkennt und sich ihnen hingeben.⁴³ In der gleichen Art, wie Adorno und Horkheimer ihre Thesen vortragen, werden die zynischen Aussagen von Metz und Seeßlen aneinandergereiht. Auf 753 Seiten versuchen beide Autoren zu argumentieren, dass Blödmaschinen unsere Gesellschaft daran hindern, etwas zu erkennen und daraus Schlüsse zu ziehen.⁴⁴ Was der Gesellschaft bleibt, ist eine allgemeine Zustimmung zur Gesamtsituation, bei der weder Politik, noch Konsumverhalten oder Medien in Frage gestellt werden.

Blödmaschinen sind Medien der Masse, die keine Bedeutung, sondern nur Effekte erzeugen. Als Paradebeispiel wird die Bild-Zeitung angeführt. Diese Zeitung rege den Leser nicht etwa zum Denken an, wie es gute Medien tun sollten, sondern gibt eine bestimmte Art von Denkmustern vor, eine Art Rechtfertigung von Tatsachen, die

⁴³ Vgl. Metz/Seeßlen 2011, S. 12f.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 42.

feststehen und immer schon feststanden und nur eine visuelle Bestätigung brauchen. Das bemerkenswerte in diesem Zusammenhang ist, wie genau Medien und ihre Wirkungsweisen aufgedrösel werden, und dabei das eigene Medium auf einer Art Metaebene über den Dingen schwebt:

„Alle Benutzer einer Blödmaschine halten sich selbst für etwas weniger blöd als die anderen. Die Politiker, die das Fernsehen benutzen, halten vor allem die Zuschauer, aber (dem Kritiker durchaus sichtbar) auch die Vertreter des Mediums für Vollidioten; der Zuschauer hält die sich präsentierenden Politiker und die Programm-Macher für Idioten; das Medium hält sowohl die Politiker als auch die Zuschauer für Idioten; die Industrie wiederum muß, um ihre Botschaften zu verbreiten, samt und sonders alle anderen Beteiligten für nützliche Idioten halten.“⁴⁵

Wie Enzensberger verstehen Metz und Seeßlen das Medienkonstrukt zwischen Medien, den Medien-Schaffenden und den RezipientInnen als von Standesdünkel durchsetzt, das nicht funktioniert, ohne dass die Möglichkeit gegeben wird, auf einen anderen hinab zu sehen. Weiters stellen diese Ansichten eine Reihe von Theorien dar, die dazu dienen, den Umstand zu verschleiern, dass sie alle Teil der Blödmaschinerie sind, so Seeßlen und Metz. Diese verfahrenere Situation kann nur gelöst werden durch Überwinden dieser Einstellung zu den Dingen und gegenüber den anderen. Und dies kann nur erreicht werden, wenn man alle Blödmaschinen nicht nur theoretisch kategorisch ablehnt, sondern auch die praktische Benutzung. Das hieße also, man müsse sich sämtlichen Medien entziehen. Dies wäre dann der letzte Schritt in die offizielle Mündigkeit, die auch von Seeßlen und Metz unterschrieben werden würde. Eine Einstellung wie diese wäre allerdings ein Abgesang an die Medien, die auch der beiden

⁴⁵ Vgl. Metz/Seeßlen 2011, S. 417.

Autoren Sprachrohr sind. Und Seeßlen kann wohl nicht wollen, dass seine Texte nicht mehr gelesen werden.

Was Seeßlens Gedanken mit der »Kritischen Theorie« T.W. Adornos verbindet, ist das, was Adorno selbst den »Verblendungszusammenhang« nennt. Adorno charakterisiert dies in seinen Schriften, beispielsweise in »Résumé über Kulturindustrie«, in denen er Gesellschaft, die er als Massengesellschaft respektive Kollektiv begreift, und Kultur analysiert um ihnen apokalyptische Zustände zu attestieren, die nur durch bewusste Reflektion überwunden werden können. Die Gesellschaft muss gleichsam aus ihrem Schlaf der Unmündigkeit erwachen, um sich gegen die übermächtige Kulturindustrie auflehnen zu können, die sie zu ihren Gunsten manipuliert und ausbeutet. Dabei darf der politische und historische Hintergrund der Frankfurter Schule nicht vergessen werden, die nach dem ersten und zweiten Weltkrieg ein durchweg negatives Bild von Gesellschaft als Massengesellschaft hatten.

Joseph Vogl zeichnet in seinem Text »Apokalypse als Topos der Medienkritik« ein apokalyptisches Bild der Medien als in ihnen befindlich. Er beschreibt also Medienkritik als einen Effekt von Medien. Dazu bemerkt Vogl zusammenfassend:

„Medienfeindlichkeit funktioniert nach dem Gesetz der Medienmacht selbst. Medieneffekte ereignen sich, indem sich in ihnen das Bewirken der Medien annulliert und unsichtbar, anästhetisch macht; und somit kann eine Kritik, die die Verzerrungen im Kanal, die Korruption der Zwischenträger oder das Obszöne der entblößenden Schau denunziert, kaum anderes tun, als sich an jenem konstitutiven Verschwinden theoretisch wie praktisch zu beteiligen.“⁴⁶

⁴⁶ Vgl. Vogl 2002, S. 141.

Es liegt also in der Konstruktion der Medien selbst, dass Sie immer wieder dazu neigen, apokalyptisch gemeinte Kritik ihnen gegenüber zu schaffen. Die Medien, so konstatiert Vogl, schlucken förmlich ihre ihnen gegebene Aufgabe, sodass sie unsichtbar wird und fordern somit eine Beteiligung von Kritik.

Diese Melancholie der Medienkritik, so bemerkt Friedrich Krotz konsterniert, lässt keinen Platz, um überhaupt mit ihr leben zu können.⁴⁷ Medien werden in einem solchen Zusammenhang immer als Eindringling des Alltags gesehen, und nicht als Teil des Systems. Sie stören das Bild des kultivierten und verantwortungsvoll-bewussten Bürgers und bringen ihn nicht voran. Der einzige Weg einer solchen Sicht auf die Medien ist die Flucht vor oder die Zerstörung von den Apparaten.

Diese Angst vor dem Verlust der Kontrolle, die, wie bereits mit Vogl argumentiert, eine apokalyptische Wahrnehmung zur Folge hat, ist aber nicht erst ein Kind des Nationalsozialismus. In der Zeit der Aufklärung wurde die gleiche Melancholie in Bezug auf Bücher feststellbar. Henning Wrage veranschaulicht in seinem Text »Jene Fabrik der Bücher. Über Lesesucht, ein Phantasma des medialen Ursprungs und die Kinder- und Jugendliteratur der Aufklärung«, Im Bewusstsein dessen, dass Bücher formen und lehren, entstand Furcht vor den falschen Büchern, die den Jugendlichen gegeben wurden. Doch mehr noch als das, was in diesen falschen Büchern stand, war wichtig, aus welchen Gründen überhaupt gelesen wurde. Lesen aus Lust, aus Gründen des Vergnügens wurde gänzlich verachtet und verdammt, und als Lesesucht ausgelegt.⁴⁸

Lesen sollte also nur zu einem Zweck getätigt werden – um sich weiterzubilden. Alles andere hatte keinen Sinn und Zweck und sollte nicht ausgeübt werden.

⁴⁷ Vgl. Krotz 1995, S. 245.

⁴⁸ Vgl. Wrage 2010, S. 4f.

3.5 Strukturalistische und Poststrukturalistische Strömungen zum Thema

Um von einem Denken über Medien wegzukommen, welches sich auf die Inhalte bezieht, und durch die Analyse der Struktur von Dingen zu neuen Wegen des Denkens über Sachverhalte zu gelangen, bildete sich Ende der Sechziger Jahre der Strukturalismus.

Strukturalismus ist eigentlich eine Strömung der Literaturwissenschaft die vor allem durch Literaturwissenschaftler wie Francois Lyotard oder Jacques Derrida begründet wurde. Wer strukturalistisch untersucht, geht auf die Zeichen ein, aus denen ein Text besteht. Mit Text ist hier jeglicher Inhalt gemeint, der durch Medien vermittelt wird.

„Gegenstand der strukturalistischen Analyse sind daher die formalen Relationen der einzelnen Elemente innerhalb eines abgeschlossenen Systems, die unter einem bestimmten Gesichtspunkt geschrieben werden. Ziel ist es, die Struktur eines Systems, das den Sinn und die Bedeutung der einzelnen Elemente erst produziert, d.h. ein Modell der Beziehungen zwischen den einzelnen Elementen eines komplexen Gegenstandes zu bestimmen.“⁴⁹

Als poststrukturalistische Ansätze werden Denkrichtungen angesehen, die bereits auf den Strukturalismus reflektieren und ihn fachübergreifend anwenden.

Stuart Hall ist als strukturalistischer Medientheoretiker ein Beispiel für das Theorem des Strukturalismus und passt durch seine Arbeitsweise genau in das Konzept dieser Arbeit. Dieser arbeitet meist im Kollektiv, setzt sich somit gegenüber einer in der Wissenschaft gängigen patriarchalischen und hierarchischen Arbeitsweise ab.

⁴⁹ Kimmich/Renner/Steigler 2008, S.188f.

Hall geht davon aus, dass die Prozesse, mit denen eine Nachricht produziert bzw. reproduziert wird, autonom ablaufen und diese zuerst kodiert werden muss, um dekodiert werden zu können.⁵⁰ Denn die Nachricht setzt sich vor allem durch ihre Struktur als Nachricht zusammen. Es spielt nicht so sehr eine Rolle, was transportiert wird, sondern wie. Wichtig ist aber, aus welchem Hintergrund herausgearbeitet wird, das bedeutet welche Voraussetzungen jeglicher Art gegeben sind. Je nachdem, welches Moment betrachtet wird, kann ein unterschiedlicher Wissensstandard die Nachricht, die übermittelt wird, verändern, ohne dass es der einen oder anderen Seite bewusst gemacht wird. Dabei ist die Autonomie beider Seiten klar dargestellt und befindet sich somit in einem Gegensatz zu der Auffassung von Kommunikation in der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule. Hier findet also das Subjekt als Ich-Selbst wieder Eingang in die Medientheorie. Es kann somit zur direkten Kommunikation aus seinem Kokon heraustreten - wenn aber die Kommunikation abgeschlossen ist, so wird der Inhalt, der über das Medium vermittelt wurde, transponiert und gleichsam interpretiert. Hier erhält also jede Nachricht eine individualisierte Färbung, die von Subjekt zu Subjekt unterschiedlich ausfallen kann, da sich jedes Subjekt durch unterschiedliche Erfahrungen und gesellschaftliche Umgebung und Erziehung auszeichnet.

Was ich hier vermeiden möchte - und um nicht missverstanden zu werden will ich hier dezidiert darauf eingehen – ist, die Problematik auf eine reine Kulturpessimismus/Kulturoptimismus-Diskussion herunterzubrechen. Wie Irmela Schneider bereits bemerkte, wäre dieser Ansatz für eine differenzierte Analyse zu dürftig.⁵¹ Doch ist diese Einteilung nicht unerheblich für eine Charakterisierung der unterschiedlichen Strukturen von Medienreflexionen.

⁵⁰ Vgl. Hall 2004, S. 68f.

⁵¹ Vgl. Gendolla/ Schmitz/ Schneider 2001, S. 316.

Da in den Ansätzen Müllers poststrukturalistische Ansätze verhandelt werden, und auch Gender-Themen Eingang finden, so dürfen die Abhandlungen Judith Butlers nicht fehlen.⁵²

Sie untersucht die Zeichen und Formen, die in unserer Kultur das Geschlecht beschreiben. In dieser Form erst kann Männliches von Weiblichem unterschieden werden. In Anlehnung an Simone de Beauvoirs Schlüsselthese, dass eine Frau nicht durch ihre Geburt als Frau bestimmt ist, sondern erst in weiterer Folge dazu wird, kommt Butler zu der Folgerung, dass »Frau-Sein« ein Prozess ist, der sich als performative Inszenierung darstellt.⁵³

In ihrer Aussage, dass genannter Text einen Versuch darstellt, eine „Geschlechter-Verwirrung“⁵⁴ herbeizuführen, liegt ein rebellischer Ansatz, ein Stör-Charakter, der dem Habitus von Müllers Arbeiten ähnelt.

Butler betrachtet Begrifflichkeiten, die das Frau-Sein beschreiben. Sie untersucht die Bedeutungen, die mit den Begriffen einhergehen und zeigt damit auf, welche Konsequenzen sich im gesellschaftlichen Leben dadurch ergeben.

In der Frage, wie sehr die Frau in der Gesellschaft Subjekt sein kann und durch den Mann objektiviert wird – und das vor allem durch Medien – pointiert diese Fragestellung eben auch jene, die von Regine Müller an die Telenovela gestellt wird.⁵⁵

Für Andrea Seier hängen Kultur und Kulturkrise um 1900 unmittelbar zusammen und in einem engen Kontext mit gesellschaftlichen Machtbeziehungen.⁵⁶ Wer also den Verfall der Gesellschaft durch kulturelle Veränderungen identifiziert, und den Verlust der Ideale erkennt, gehört zu denen, sie Macht ausüben können, zur gesellschaftlichen Elite.

⁵² Vgl. Butler 1991.

⁵³ Vgl. Butler 1991, S. 60f.

⁵⁴ Vgl. Butler 1991, S.61.

⁵⁵ Vgl. hierzu auch Seier 2007, S. 52-57.

⁵⁶ Vgl. Seier 2000, S. 113ff.

Da der Kulturbegriff veränderlich ist⁵⁷, wird Kultur im Laufe der Zeit immer wieder neu bewertet werden müssen. Sobald sich die Gesellschaft durch technischen Fortschritt zu verändern droht, wird dies als Kulturverfall bewertet. So gilt für Kultur und Ihre Gesellschaft: Naturentfremdung kann nur einen Kulturverfall bedeuten.⁵⁸

4. Die lateinamerikanische Telenovela

Die Genese der Telenovela soll in diesem Kapitel dargestellt werden, um ihre Bedeutung und den Einfluss in Lateinamerika verständlich zu machen. Ihre Entwicklung läuft fast parallel zur Entwicklung des Fernsehens. Dabei soll dieses Genre in seiner Ausprägung in Brasilien und Mexiko untersucht werden. Dafür gibt es mehrere Gründe. Die Art der Telenovela, mit denen sich die Produktion »Who shot the princess?/Boxstop Telenovelas« beschäftigt, ist vornehmlich die mexikanische Telenovela. Sie ist im Gegensatz zur *soap opera* von anderen Gattungen wie *daily soaps* oder *sitcoms* und ähnlichen zu unterscheiden. Zu dieser Argumentation hinzu kommt die Richtung der Forschung der Fachliteratur, die zum Großteil mexikanische oder brasilianische Telenovelas thematisiert. Eine Begründung dafür ist die hohe Popularität dieses Genres in diesen Ländern. Gleichsam ergibt sich aus der Gegenüberstellung der Telenovela beider Länder eine klare Abgrenzung beider geographisch zu unterscheidenden Unterarten. Die Eigenarten der jeweiligen regionalen Telenovela, die, obwohl sie beide als solche gelten, durchaus als Gattungen unterschiedlicher Ausprägung bezeichnet werden können, werden in direkter Gegenüberstellung leichter erkennbar. Was genau mit dieser Unterscheidung gemeint ist, wird im Verlauf des Kapitels noch beschrieben werden.

⁵⁷ Seier 2000, S. 119.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 124ff.

Ich werde mich in diesem Kapitel vor allem auf die umfassende Abhandlung der Geschichte der Telenovelas in Brasilien und Mexiko von Joachim Michael »Telenovelas und kulturelle Zäsur« stützen. In diesem Text werden nicht nur technische und ästhetische Grundzüge der Telenovela beschrieben – diese werden außerdem politisch und sozialgeschichtlich verwoben. Michael geht in seiner Arbeit der Frage nach, ob Telenovela-Kultur einen Sinn hat, und wie sich das besonders »Abgründige« in der Gattung darstellt.⁵⁹ Da Kultur und Medien zusammen gedacht werden müssen, kann die Bedeutung der Telenovela nur in ihrer Funktion „als Schnittstelle von Medium, Kultur und Gesellschaft“ entfaltet werden, so der Autor.⁶⁰

Dabei liegt das Hauptanliegen nicht in der Betrachtung der Struktur von Telenovelas selbst, sondern in ihrer Rolle in der Entwicklung der Medienlandschaft und ihrer Bedeutung für die Entwicklung der Kultur. Ich bitte zu entschuldigen, wenn ich sekundäre Zitate aus dem Buch von Joachim Michael angebe. Wenn dies der Fall ist, so ist das Original nur in spanischer Sprache verfasst erhältlich, und meine Sprachkenntnisse geben leider keine fachspezifische Übersetzungsmöglichkeit her.

Auch Wissenschaftler, die sich bereits sehr früh mit dem Aufkommen der Telenovela in Lateinamerika beschäftigten, wie Ana M. Lopez oder Jesus Martín-Barbero, sollen hier in diesem einführenden Teil der Arbeit Beachtung finden. Auch sie versuchen Telenovela als einen Teil der lateinamerikanischen Kultur zu denken, und sie nicht in einer fatalistischen Weltsicht als Mit-Grund für den Untergang der Kultur anzusehen.

⁵⁹ Vgl. Michael 2010, S.11.

⁶⁰ Ebd., S. 21f; 13.

4.1 Mediale Herkunft, Entwicklung und Bedeutung der Telenovela

Seit den 1930er Jahren wurde in Mexiko mit dem Fernsehapparat experimentiert, die erste Übertragung wurde dann staatlich finanziert. Natürlich hatte die Regierung, ähnlich wie bei der Entwicklung des Radios, Interesse an Möglichkeiten für die Nutzung zu Propagandazwecken.⁶¹ Obwohl vom Staat unterstützt, wurden im Gegenzug den Televisionsanstalten keine Pflichten auferlegt. Grundbedürfnisse wie Bildung und Information wurden für Investitionen oder zu vergebende Sendelizenzen nicht vorausgesetzt.

Auf Sendung ging das Fernsehen dann in den 1950er Jahren. Mexikanische Sender richteten sich nach dem US-amerikanischen Fernsehen - einem rein privatisierten und kommerziellen System.⁶² Das Programm wurde zu Beginn nicht selbst produziert, sondern lediglich Sendezeit vermietet. Dadurch hatten Werbeagenturen, die für die Sendezeit zahlen konnten und wollten, volle Autonomie in der Ausgestaltung des Programms. Die neuen TV-Anstalten wurden von Medienmogulen aufgebaut und finanzierten sich privat durch Werbeeinnahmen. Trotzdem vergab der Staat Sendelizenzen, somit lastete auf dem noch recht jungen Medium gleichzeitig ein kapitalistischer und ein politischer Druck.⁶³ In Mexiko verbündete man sich dann mit US-amerikanischen Sendeanstalten, die reichlich investierten. Dadurch konnten mexikanische Sender schnell auf die neuesten Produktionsmöglichkeiten zugreifen, waren aber gleichzeitig abhängig von einem US-amerikanisch geprägten Industrialisierungsprozess.⁶⁴

⁶¹ Vgl. Michael 2010, S. 167.

⁶² Vgl. ebd., S. 170.

⁶³ Vgl. Michael 2010, S. 119f.

⁶⁴ Vgl. Michael 2010, S. 151.

In Brasilien konnte man zwar nicht auf große Mittel zurückgreifen, dafür wurde mit viel schöpferischer Freiheit experimentiert, da man sich hier nicht mit den nordamerikanischen Fernsehanstalten verbündet hatte. Die Ur-Form der Telenovela entstand. Um für ihre Produkte zu werben, wurden kurze Filme von Seifenherstellern entwickelt, in denen in einem historischen *Setting* die Produkte platziert wurden.⁶⁵ Als Vorlage verwendeten sie Theaterstücke, die den hohen Ansprüchen des zu Anfangs wohlhabenden und gebildeten Publikums gereichten. Denn der Fernseher war in der Frühzeit seiner Entwicklung durch seinen hohen Preis nur einem ausgewählten Kreis vorbehalten und somit ein Luxusartikel.⁶⁶

Eine anschauliche Darstellung der TV-Industrie und die chronologische Entwicklung ihrer Zuschauerschaft stellt Nico Vink dar:

In den Fünfzigern war es mehrheitlich das Fernsehen für die Elite des Landes, demnach wurde auch das Programm danach ausgerichtet. In den Sechzigern änderte sich die Klientel und das Programm erreichte eine breitere Masse, deren Klassenzugehörigkeit nicht mehr eindeutig festgelegt werden konnte, dementsprechend musste das Programm angeglichen werden. Der Großteil der ZuschauerInnen war aber immer noch die Obere und die Mittelklasse. Nach 1968 entwickelte sich dann der Trend in Richtung städtischer Massen, die vom Genre der Telenovela erfasst werden konnten. Und von da an konnte keine definite Klasse oder Gruppe mehr bestimmt werden, die von Telenovelas erreicht wurden. Lediglich einzelne Richtungen innerhalb des Genres konnten noch durch eine Zugehörigkeit zu einer bestimmten Klasse definiert werden.⁶⁷

Die sogenannten *teleteatros* wurden in den 50ern noch live gesendet. Das änderte sich, als *videotapes* in die Produktion eingeführt wurden, und Vorproduktion ermöglichten. Damit konnte günstiger gearbeitet

⁶⁵ Vgl. Ebd., S. 151.

⁶⁶ Vgl. Ebd., S. 173.

⁶⁷ Vgl. Vink 1988, S. 22-31.

werden und der technische Nährboden für Telenovelas war geebnet. In mexikanischen Produktionen wurden, um diesen Prozess zu unterstützen, vermehrt *apuntadores* eingesetzt. So werden kaum sichtbare Ohrhörer bezeichnet, durch die den SchauspielerInnen der Text souffliert wird. Mittels dieser Erfindung konnten Telenovelas noch günstiger und schneller produziert werden.

Da die *soap operas* der Werbeagenturen immer erfolgreicher wurden, konnte das Genre der Telenovela ausgebaut werden. Es wurde in erster Instanz der beste Sendeplatz um 20 Uhr zugeteilt. Somit wurde die Telenovela zum „Rückgrat des TV-Programms“⁶⁸ und ihre Sendeanteile wurden teilweise verdoppelt. In dieses Genre wurde von den TV-Sendern am meisten investiert und es hatte die höchsten Einschaltquoten, ihm wurde die stärkste Zuschauerbindung zugesprochen.⁶⁹

Als dann im Zuge der Entwicklung die Fernsehapparate immer günstiger wurden, und auch untere Schichten und somit die breite Masse Zugang hatte, verhiess das »Fenster zur Welt« einen Schritt gen Modernität und hielt, was das Radio bereits Jahre zuvor versprochen hatte: Das Land als Nation zusammenzubringen.⁷⁰ Fernsehen kann ermöglichen, einen gemeinsamen Raum zu schaffen, in dem die Kultur ihren Platz hat. In Lateinamerika konnte sich der Fernsehapparat nur deshalb so schnell verbreiten und eine kulturelle Bedeutung erlangen, weil andere Medien, wie Bücher oder Zeitungen, unterentwickelt waren. Der Großteil der Menschen aus dem Volk konnte nicht lesen, das Buch war wenig verbreitet, Kinos und Theater kaum vertreten.⁷¹ Das Fehlen der anderen stärkt im Umkehrschluss das eine Medium.

Aparecida Menezes, eine berühmte Telenovela-Autorin der 1950er Jahre, hatte durchaus eine Vorstellung davon, was Telenovela sein

⁶⁸ Siehe Michael 2010, S. 150.

⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 179.

⁷⁰ Vgl. Michael 2010, S. 127.

⁷¹ Vgl. Ebd., S. 136ff.

kann. Sie verstand das Genre als »Roman des Volkes«, der den Kampf des Volkes *luta popular* gegen seine Unterdrückung impliziert.

„Die Themen zeigten jenen Kampf: Die Arbeiterschaft gegen den Boss, das Mädchen, das den Jüngling erobern möchte. Mittendrin kamen jene Botschaften, die viel ernster waren, als jetzt. Ich finde, dass es jetzt wenige Künstler gibt, die sich für den Geist der ‚luta popular‘ [Kampf des Volkes] engagieren. [...] Immer die Botschaft des Kampfes der Arbeiterschaft gegen die Versklavung durch den Mächtigen, die dem Mächtigen nahe zu legen versuchte, dass er ein bisschen mehr nachdenken sollte, schließlich war er ja abhängig vom Proletariat, nicht wahr?“⁷²

Menezes traut mit dieser Aussage dem Fernseher und seinem Programm eine große Verantwortung zu, auch wenn sie einen Rückgang des Engagements für eine bewusste Gestaltung der Telenovela empfindet. Joachim Michael beschreibt dies als »Ehrgeiz der Gattung«, der sich leider nicht gegen die Produzenten durchsetzen konnte. Für sie funktionierte die Telenovela auch ohne überzeugendes *Setting* und anspruchsvolle Themen mit Alltagsbezug.⁷³ In Brasilien waren diese Ansätze weiter verbreitet, da das System nicht so kapitalistisch durchdrungen war wie das in Mexiko.

„Es [Das Fernsehen] soll nicht einfach die Mehrheit abbilden, sondern auch die Minderheiten, es soll alles abbilden, was es in diesem unseren Brasilien gibt. Von da an kann es wirksam werden. Vom Moment an, an dem es unsere Wirklichkeit abbildet, an dem es unsere Probleme verbreitet, unsere Konflikte, unseren Alltag, kann es ein

⁷² Vgl. Ebd., S. 152, zit. nach Menezes 1991, S. 82

⁷³ Vgl. Ebd., S. 153f.

beschleunigendes Element im Übergang vom einem Stadium in das nächste [...] werden“⁷⁴

Avanchini spricht der Gattung sogar das Potential zu, Dinge verändern zu können und teilzunehmen am Entwicklungsprozess der Gesellschaft. Es gab unter anderem in der Zeit der Regierung Díaz-Ordaz (1964-1970) Forderungen nach hintergründigen Sendungen. Die *telenovelas históricas* spielen im Setting des 19. Jahrhunderts in Mexiko und zu Zeiten der Revolution.⁷⁵ Das zeigt, dass durchaus der Willen zur Kultur bestand, nur wirkten Kräfte gegen eine solche Entwicklung - den Sendern war ein hoher Gewinn durch die Investitionen der Medienmagnate wichtiger. Wie die ProduzentInnen von den eigenen ZuschauerInnen dachten, lässt sich an einigen Zitaten ablesen.

„[...] Das Fernsehen ist ein Geschäft und keine Bildungsanstrengung. Indem sie dies beherzigten, haben sie auch ausgemacht, dass die enorme Mehrheit der Zuschauer Volltrottel sind, und infolgedessen haben sie Ansätze entwickelt, diesen Appetit nach Schwachsinn zu stillen.“⁷⁶

Das Fernsehen ist hier dargestellt als Mittel, die seelenlosen Massen zu bedienen. Der Zuschauer/ die Zuschauerin benötigt in dieser Perspektive das Programm, das dem Ruf nach schlechter Qualität und keinem sinnvollen Inhalt folgt. Bei Televisa, dem Hauptsender des mexikanischen Fernsehens, der eine Art Monopolstellung innehatte, wurde in ähnlicher Manier von den RezipientInnen gesprochen. Konzernoberhaupt Azcárraga Milmo degradiert 1993 das Publikum in einer erniedrigenden Weise zu „perspektivlosen, reflexionslosen Elendsgestalten“⁷⁷, die nicht die Auseinandersetzung mit der

⁷⁴ Vgl. Michael 2010, S. 163. Zit. nach Avanchini in Avanchini/Pontes/Sodré 1976, S.127.

⁷⁵ Vgl. Michael 2010, S. 178.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 184, zit. nach Guillén 2009.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 179.

Wirklichkeit verdienen, sondern eine Ablenkung von der Realität benötigen. Das einzige, was der Zuschauer in den Telenovelas finden kann, ist somit Trost. Alles andere wird auch der Gattung abgesprochen. Man kann sogar, wie dies Michael tut, so weit gehen, und aussagen, dass durch das Fernsehen in Mexiko eine demokratische Modernisierung blockiert wurde und infolgedessen die historische Unterdrückung der pluralen Gesellschaft fortgesetzt wurde.⁷⁸

Die fehlende Wertschätzung des Fernsehens und seiner Zuschauer spiegelt ein Unbehagen gegenüber dem Medium wieder; dessen Potentiale scheinen nicht genutzt worden zu sein. Doch die Kritik richtet sich nicht gegen das Medium schlechthin, sondern an den Umgang mit seinen Möglichkeiten.

Denn es wurde durch die Verbündung der TV-Anstalten mit den Medienkonzernen Tür und Tor zur Kaufkraft der lateinamerikanischen Zuschauerschaft geöffnet. Durch Manipulation wurde das Konsumverhalten angestachelt, was somit zur Unterentwicklung und weiterhin zur Abhängigkeit der Zuschauer von ausländischen Konsumgütern führen sollte.

Der Ursprung der klassischen Telenovela lässt sich in seiner Ur-Form in der Radionovela finden. Vor Etablierung und Verbreitung des Fernsehens war das Radio maßgebliches Medium. Die Radionovela war von ähnlicher melodramatischer Struktur, nur ohne die spezifische audiovisuelle Anziehungskraft, die nachher durch den Fernsehapparat gegeben war. Später wurde dann das melodramatische Struktur-Knowhow auf das neue Medium übertragen.

Als Vorbild des Melodramas gilt der Feuilletonroman. Er war ein Produkt der Französischen Revolution und des erstarkenden Bürgertums. Gustave Flaubert skizzierte mit »Madame Bovary« einen realitätsnahen Gesellschaftsroman und ein Sittenbild, das bereits

⁷⁸ Vgl. Michael 2010, S. 183.

Konsum thematisierte und überspannte Sehnsucht nach etwas, das niemals eintreten würde, sozusagen eine melodramatische Sicht auf die Welt. Das Melodrama sollte die schlechten Zeiten des *terreur* überwinden und neue Hoffnung auf eine bessere Welt schenken. Die *soap opera* hingegen war eigentlich ein Produkt der USA, welches primär weibliches Publikum nach dem Krieg und während der Depression zum Kaufen anregen sollte. Es wurde vor allem während der Expansion in Kuba produziert und gesendet.⁷⁹

Die erste hocherfolgreiche Telenovela »María Isabel« von 1966 bewirkte für das Genre einen Populationsschub, bei dem die Einschaltquote auf 25% stieg. »María Isabel« folgte der Grundformel der *cenicienta*, der Aschenputtel-Geschichte, dieser Prototyp ist bis heute eines der Hauptmotive der Telenovela-Erzählungen.⁸⁰ Es zog gleichsam gesellschaftlich höher gestellte *señoras* und zum Proletariat gehörende *sirvientas* an, und vermischte daher Bevölkerungsschichten zu einem Publikum, das bisher keinen gemeinsamen medialen Kontext gefunden hatte.⁸¹ Somit wird der große Einfluss der Serien bewusst gemacht, die Telenovela wird zur wichtigsten Fernsehgattung in Lateinamerika.⁸²

Die brasilianische Telenovela und die Einstellung der Bevölkerung und der Produzenten dazu entwickelten sich, wie bereits angedeutet, entgegen der Bewegung in Mexiko. Die Bezeichnung *abrasilieramento*, eine Entwicklung in Richtung der Revolution und Emanzipation der Telenovela, stellt sich gegen die der *dramalhão*, der übertrieben dramatischen, realitätsfernen und abstrakten Form. Dieser Fortgang ist ganz klar und wie zu Beginn dargestellt ein Ergebnis der unterschiedlichen Entwicklungen der TV-Sendeanstalten. Die einen waren von Grund auf kapitalistisch und monopolistisch gesteuert - wie Televisa in Mexiko - die anderen mussten zwar auf große finanzielle

⁷⁹ Vgl. Michael 2010, S. 190.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 175.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 175.

⁸² Vgl. ebd., S. 219.

Mittel, und dadurch weitgehend auf technische Fortschritte verzichten, hatten dafür aber relative Freiheit in Bezug auf Versuche, das neue Medium Fernsehen auszuprobieren und zu gestalten. In ihr fanden sich noch hoffnungsvolle Ansätze, denn im „[...] Vergleich zum Film gelte die Telenovela zwar als minderwertig, aber sie habe ganz andere Möglichkeiten: Sie werde von sehr viel mehr Menschen gesehen und biete die Chance, die Menschen zu bilden und zu fördern, sowie Dinge zu bewegen.“⁸³ Das Fernsehen soll also nicht zur Flucht vor der beängstigenden Realität benutzt werden, sondern Spiegel der Gesellschaft sein, indem es die Welt zeigt, wie sie ist. Doch diese Brasilianisierung sollte auch nur eine Episode der Geschichte der Telenovela sein.⁸⁴

Valentín Pimstein, ein einflussreicher Produzent von erfolgreichen Telenovelas des TV-Senders Televisa in Mexiko, der das Publikum als ungebildet verstand, produzierte die Telenovelas immer billiger und oberflächlicher, um den Gewinn zu steigern.⁸⁵ Sein Vermächtnis wurde *televisión de cartón* genannt, was soviel bedeutet wie Fernsehen aus Karton. Die Requisiten bestanden, dem Namen nach, zum Teil wirklich aus Pappe. Die Schauspieler und Schauspielerinnen hatten dem europäischen Ideal zu entsprechen, und somit keinen Bezug zur dortigen Kultur. Die Geschichte wurde nach dem bewährten *cenicienta*-Motiv immer wieder aufgewärmt. Der Einspruch, dass das Publikum das so will, kann höchstens als rechtfertigend bezeichnet werden und entspricht somit dem Allgemeinplatz, dass das Publikum bekommt, was es verdient, oder auf ökonomisches Vokabular gemünzt: Die Nachfrage bestimmt das Angebot.

In der Telenovela wird eine „Appellstruktur“ mit der „Weckung von Ängsten“ verbunden und dramatisch und musikalisch emphatisiert - auf

⁸³ Siehe Michael 2010, S. 227, zit. nach Ibarra 2000.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 228.

⁸⁵ Vgl. Michael 2010, S. 219, zit. nach Fernández/Paxman 2000, S. 125-128.

Verfolgung folgt auch immer die Erlösung.⁸⁶ In ihrer seriellen Erzählstruktur ist die Telenovela zwar gestreckt und unterbrochen, aber immer doch abgeschlossen. Anzunehmen ist, dass durch die ausgedehnte Erzählweise der individuellen Rezeption Platz eingeräumt wird, durch den die Zuschauer mittels ihrer Imagination Einfluss nehmen können - dies können sie unter anderem durch Zeitschriften, die parallel zum Plot der Telenovela herausgebracht werden. Jene Zeitschriften, wie *TV Novelas*, geben den LeserInnen Informationen zu den Schauspielerinnen und unterstützen das Star-Potential der Telenovelas. Durch sie hat der Zuschauer den Eindruck, ein Stück weit mehr den SchauspielerInnen oder Figuren, wenn sie in ihrer Rolle bleiben, näher zu kommen. Teilweise beziehen die Sendeanstalten die ZuschauerInnen gezielt mit ein. Es gibt zu diesem Zwecke eine *Sneak-Preview*, über die ZuschauerInnen diskutieren können und sollen. Dadurch kann es passieren, dass die Telenovela eine andere Wendung bekommt als ursprünglich von den Verfassern des Skripts vorgesehen. Trotz des Einflusses, den die ZuschauerInnen hiermit ausüben, ist dies natürlich auch eine Form der Marktforschung für die Sender und damit ein wichtiges Mittel, um Trends erkennen zu können.⁸⁷ Aber auch indirekt ist es für die RezipientInnen während der Wartezeit zwischen einzelnen Folgen möglich, den Rezeptionsvorgang fortzuführen - bzw. zu erweitern, indem „unausformulierte Anschlüsse [...] selbst hergestellt“⁸⁸ werden.

Die Telenovela konstituiert sich zusätzlich in ihrer

„[...] besonderen Erzählweise und dem bestimmten Kommunikationsangebot der melodramatischen Telenovela auch die Dispositive populärer Rezeption von industriell gefertigter Massenkultur auf die eigentümliche visuelle Gestaltung der Typographie,

⁸⁶ Michael 2010, S. 194.

⁸⁷ Vgl. Ebd., S. 236ff.

⁸⁸ Ebd., S. 249.

*Fragmentierungsmöglichkeiten der Lektüre, strukturelle Offenheit, Widererkennungseffekte, stetige Rückkoppelung von Gelesenem und Gehörtem auf die eigene Lebenspraxis und darin entwickelte moralische ästhetische Handlungen und Normen.*⁸⁹

Es ist also zu widersprechen, wenn von einer Geschichte die Rede ist, die den ZuschauerInnen vorgesetzt wird, die dann ohne zu überlegen akzeptiert wird. Es ist durchaus Platz vorhanden, in welchem es möglich ist, eigene individuelle Erfahrungen in die Erzählung einzuflechten und mit eigenständigen Emotionen anzureichern. Dies entspricht der Theorie Stuart Halls, dass Nachrichten, die durch Medien übermittelt werden, in unterschiedliche Richtungen gelesen werden können, auch wenn dies nicht in der Absicht des »Senders« lag.

4.2.1 Stilistische Analyse des Genres Telenovela

Im vorangegangenen Kapitel wurde bereits über einiges der Art und Weise, wie Telenovela gemacht wird, informiert. Der folgende Teil befasst sich nun noch einmal auf präzise und detaillierte Art mit dem Genre Telenovela und stellt eine Sammlung der Stilmittel und Charakteristika zusammen, die üblicherweise eine Telenovela kennzeichnen.

Telenovela kann, so Ana M. Lopez, selbst als Charakteristikum des lateinamerikanischen Fernsehens bezeichnet werden.⁹⁰ Sie ist Thema in alltäglichen Gesprächen, fegt die Straßen zur Sendezeit leer, rührt die Nation zu Tränen. Dabei verfolgt die Produktion einer Telenovela ein strenges Reglement, welches nach einem Ausflug in das Melodrama dargelegt werden soll.

⁸⁹ Walter 2002, S. 143f.

⁹⁰ Vgl. Lopez 1995, S. 256.

Eine abgerundete Auswahl wissenschaftlicher Texte zum Melodramatischen im Film bietet Christian Cargnelli mit seinem Sammelband »Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film«. Obwohl diese Sammlung bereits 1994 erschien, haben die in den Texten dargestellten Thesen und Anschauungen meiner Ansicht nach nichts von ihrer Gültigkeit eingebüßt.

Zuerst gehe ich kurz auf die Entstehung des Melodramas ein, und was man heute darunter versteht. Danach entfalte ich meine Argumentation auf der Grundlage der Problematik der Subjekt/Objekt-Beziehung der Frau, respektive des darstellenden Charakters und des betrachtenden Subjekts.

In seiner Ur-Bedeutung ist Melodram als Drama mit Musikbegeleitung zu verstehen. Musik schafft den bedeutsamen Untergrund, auf dem Charaktere wandeln und Ereignisse stattfinden. Zusätzlich erzeugt sie eine an die jeweilige Situation angepasste Atmosphäre. Durch die Untermalung mit Musik gewinnt das Gezeigte an Struktur und macht es für jede Art der Zuschauerschaft entschlüsselbar.⁹¹

Das Melodrama hat mit dem Genre der Telenovela gemein, dass es lange Zeit von der wissenschaftlichen Seite beargwöhnt wurde. Beide sind vor allem im europäischen Raum teilweise bis heute als dem Hausfrauenggenre zugehörig verschrien.

Esther Geißdörfer stellt in ihrem Buch „Erfolgsrezept Telenovela? Eine deskriptive und analytische Untersuchung des Genres in den Ländern Mexiko und Deutschland“ eine Reihe von Charakteristika der Telenovela zusammen, auf welche ich mich im Folgenden beziehe. Wie in Märchenerzählungen der Gebrüder Grimm folgt im Ablauf der Geschichte auf eine Ruhephase die unvermeidliche Krise, die sich nach

⁹¹ Vgl. Cargnelli 1994, S. 53.

einiger Zeit entweder direkt auflöst und glücklich endet, oder in gestreckter Form, nach einigen Problemen doch noch zum Glück findet. Ohne glückliches Ende ist ein klassisches Märchen allerdings nicht vorstellbar, genauso wie die klassische Telenovela. Ein Happy End verheißt Unsterblichkeit und das Paradies.⁹² Weil das Ende somit in jedem Fall und für jede einzelne Telenovela vorgegeben ist, spricht man hier von einer geschlossenen Erzählstruktur.

Hier unterscheidet sich die Telenovela auch zu anderen verwandten Genres wie der Sitcom oder der Soap Opera. Bei beiden ist das Ende noch nicht geschrieben und ergibt sich in der Produktion - meistens erst dann, wenn die Einschaltquoten zu wünschen übrig lassen. Eine weitere Verwandtschaft zum Märchen zeigt sich in der Formelhaftigkeit der Sprache und des Ausdrucks. Nicht nur die Titel der Telenovelas werden in abgewandelter Form wiederholt, sondern auch Mimik und bestimmte Formulierungen. Mittels der Wiederholungen wird sichergestellt, dass Gefühle nicht missinterpretiert werden und die RezipientInnen die Geschichte vollständig nachvollziehen können.

Die traditionelle Erzählung sieht eine Teilung der Figurengruppen innerhalb der Geschichte in Gut und Böse vor. Damit keine Verwechslungen entstehen können, besitzen die Figuren Attribute und Charakteristika, die leicht identifizierbar sind. Die Protagonistin, und meist ist es eine Frau, ist moralisch einwandfrei - diese ist unter anderem erkennbar an der schönen, doch unscheinbaren Erscheinung, sowie der bescheidenen Kleidung und ihrer Aufrichtigkeit. Die oder der Böse zeigt sich in einem strengen und disziplinierten Äußeren, vollendeter und damit berechnender Rhetorik und diabolischem Lachen. In Anbetracht der Situation der Auflehnung der Protagonistin gegen das Böse lassen sich das Aschenputtel-Prinzip und Schneewittchen-Vergleiche heranziehen. Viele erfolgreiche Telenovelas beruhen auf diesen einfach gestrickten Erzählmustern.

⁹² Vgl. Geißdörfer 2008, S. 12.

Das hat mehrere Vorteile. Erstens sind es bewährte narrative Weisen, die den RezipientInnen einen einfachen Einstieg in die Figurenkonstellation bieten. Gleichzeitig ist diese Vorgehensweise einfacher für den Schriftsteller zu handhaben, denn er kann sich an der bekannten Struktur entlang hangeln. Auch für DarstellerInnen wird es in jeder Spielsituation einfacher sein, bekannte Figuren darzustellen, die bereits seit langer Zeit verinnerlicht sind.

Das filmisch-technische Erkennungszeichen ist das *Close-Up*. Die Charaktere werden hier in einer extremen Naheinstellung gezeigt, um Gefühle noch „näher“ zu den RezipientInnen transportieren zu können. Als inhaltliches und sprachliches Gegenstück zum *Close-Up* kann der innere Monolog angesehen werden. In ihm drücken sich die Gefühle der ProtagonistInnen aus.

Innerhalb der bereits erwähnten Drei-Akt-Struktur wird ein Spannungsbogen aufgebaut, welcher seinerseits in einem *cliffhanger* endet. Dies ist ein Moment, der die maximale Spannung heraufbeschwört, etwa kurz vor dem Aufdecken einer Lüge oder kurz nach einem Mord. Hiermit wird eine Schlussklimax erzeugt, die die ZuschauerInnen aufgrund der hiermit einhergehenden Spannung dazu bewegen soll, auch die nächste Folge anzuschauen. Diese Spannung wird oft unter anderem dadurch bewirkt, dass man parallel zu den Bösen immer einen Wissensvorsprung gegenüber den Guten hat. Hier entsteht Empathie, und damit eine feste Bindung zu den HauptdarstellerInnen als fester und wichtiger Bestandteil jeder Telenovela. Doch nicht nur genannter Wissensvorsprung, auch generelle Missverständnisse zwischen und Geheimnisse vor den Charakteren können besagte Gefühle hervorrufen.

Mexikanische Telenovelas grenzen sich, wie bereits im Kapitel zur Entstehung der Telenovelas angedeutet, in Gegenüberstellung mit den brasilianischen Telenovelas ab. Hier wird oftmals die Protagonistin als Dienstmädchen dargestellt, die am Ende durch eine Heirat mit ihrem Dienstgeber oder dessen Sohn einen sozialen Aufstieg schafft.

Umrahmt wird die Geschichte von ausladenden Landschaftsaufnahmen, und findet dann in Villen oder auf Gutshöfen statt. Die mexikanische Telenovela stellt besonders stereotype Frauen- oder Männerrollen dar und lässt sie, vor allem anderen, nach Liebe und Reichtum streben. Sie bewegen sich in einer barocken *Mise-en-scène*⁹³, mit klassischem Interieur, welches manchmal auch aus Pappe hergestellt wurde.

Als fester Bestandteil des Telenovela-Mikrokosmos kann das Starsystem bezeichnet werden. Durch die Einbettung der Stars in die Wirklichkeit, was zu einer Vermischung beider Realitäten führen kann, werden die Figuren und dadurch auch die Story gestärkt. Erstes Medium ist hierfür die Starzeitschrift, die Hintergründe zu den beliebtesten Darstellern zeigt und somit Nähe auf einer noch intimeren Ebene erzeugt.⁹⁴

Lateinamerikanische Telenovelas werden allerdings nicht nach Gender ausgerichtet sondern nach Klassenzugehörigkeit. Das heißt, es kann passieren, dass eine Telenovela vornehmlich von einer sozialen Gruppe geschaut wird, aber in dieser Gruppe gibt es keine Unterscheidung von männlichen oder weiblichen RezipientInnen. Ana M. Lopez fasst zusammen: „Mexican telenovelas are notorious for their weepiness, extraordinarily Manichean vision of the world, and lack of historical referents.“ Doch man muss betonen, und das tut Lopez im Folgenden, dass es auch eine andere Seite gibt: „At the opposite of the spectrum, the Brazilian telenovelas are luxurious, exploit cinematic production values, and are considered more ‚realistic‘ for their depiction of ambiguous and divided characters in contemporary (or specific historical) Brazilian contexts.“⁹⁵

Ich ziehe zum Problem der Darstellung der Frau in den Medien vor allem den Text »Now Voyager« von Lea Jacobs für meine

⁹³ Vgl. Lopez 1995, S. 262.

⁹⁴ Vgl. hierzu mexikanische Zeitschriften, wie *TV- Novelas*. Hier finden sich Hintergrundberichte zu Hochzeiten, Fotosessions und ähnliches.

⁹⁵ Vgl. ebd. , S. 261.

Argumentation heran. Sie thematisiert die Frage, welche Rolle der Frau im melodramatischen Hollywood-Film auszufüllen angedacht ist, und welche Bedeutung diese Rolle im Kontext von Äußerung und Geschlechterdifferenz hat. Jacobs vertritt die Meinung, dass, egal aus welcher Position man das Bild der Frau in Filmen betrachtet, und auch wenn eine weibliche Regisseurin für einen Film verantwortlich ist, die Frau das Objekt der Aussage bliebe.⁹⁶ Sie argumentiert dies mit der Struktur der Bilder und Geschichten und Sigmund Freuds Theorie zur Fetischisierung des weiblichen Körperbilds.⁹⁷

Was »Frau-Sein« bedeutet, wird vor allem über Medien transportiert. Ob in der Bibel verkündet wird, dass die Frau vom Mann genommen ist⁹⁸; oder ob in den »Ars Amatoria« von Ovid darüber Auskunft gegeben wird, wie eine Frau zu verführen, oder zu befriedigen ist; ob Casanova in seinen Memoiren schildert, wie er unzählige Frauen verführte; oder ob sich Violetta in La Traviata ganz der Liebe zu Alfredo hingibt; ob Flaubert seine Madame Bovary als eine von ihrer romantischen Sehnsucht durchdrungene Seele beschreibt; oder ob Sigmund Freud der Frau Penisneid attestiert; oder Marilyn Monroe als personifizierte Männerfantasie in die Filmgeschichte einging – die Perspektiven, aus denen jene Rollenbilder entstanden, sind durchgehend männliche.⁹⁹ Dabei ist nicht wichtig, ob ein negatives oder positives Bild geschaffen wird, für Frauen gilt aus historischer Sicht der Objektstatus; dieser ergibt sich für Judith Butler, die in mehreren Abhandlungen das Verhältnis der Frau zum Mann und zur Gesellschaft erforscht. Sie argumentiert, dass Geschlecht nicht als a priori gegeben erachtet, sondern als eine „performativ inszenierte Bedeutung“¹⁰⁰ verstanden werden muss. Insofern ist die Zurechnung von einem Subjekt- oder Objektstatus ebenfalls durch eine Performanz gekennzeichnet und kann dekonstruiert werden.

⁹⁶ Vgl. Jacobs 1995, S. 170.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 169.

⁹⁸ Vgl. Die Bibel, Gen. 2,23.

⁹⁹ Vgl. Prokop 2010, S.97ff.

¹⁰⁰ Vgl. Butler 1991, S. 61.

Lea Jacobs stellt in ihrer Besprechung des Films *Now, Voyager* fest: „Im Kino dient also der fetischisierte Frauenkörper zur Darstellung des männlichen Geschlechts (sex), und in dieser Darstellung wird die Differenz der Frau nur erkannt, um sie zu verleugnen.“¹⁰¹

Dass das Bild der Frau, wie es gezeichnet und verstanden wird, eines der grundlegenden Themen ist, die sich durch das Oeuvre von Gin/i Müller ziehen, lässt sich nicht zuletzt an dem Gebaren ihrer eigenen Person erkennen. Sie stellt die gesellschaftlich vorprogrammierte Sexualität, Gender, an den Pranger, indem sie sich selbst als Dschin, asexuelles Wesen einer vergangenen Zeit und der Fremde, neu erfindet. Gin/i Müller versucht somit, jegliche Hinweise auf eine eindeutige Auslegung ihrer angeborenen oder gesellschaftlichen Sexualität zu verwischen. Vielleicht um sich dem Blick des Betrachters auf viele unterschiedliche Arten und mit variierenden Perspektiven nähern zu können.

Erst seit dem Aufkommen des Feminismus in den 1960er Jahren ist ein Umdenken und ein Nachdenken über Gender und wie die Frau von Medien wahrgenommen und dargestellt wird, zu verzeichnen. Dabei gibt es, und das soll an dieser Stelle nicht unterschlagen werden, immer wieder Literatur, die von Frauen geschrieben wurde. Jane Austen schrieb zwar aus der Sicht einer Frau - ihre Literatur war allerdings lange Zeit als reine Frauenliteratur verschrien und ihre Bedeutung in der Literatur wurde somit verkannt.

Die Rolle der Frau im Melodrama und der Geschichte ist vergleichbar mit der Darstellung der Frau im Stück. Sie steht im Vordergrund, kehrt ihr Inneres nach Außen und umgekehrt.

Das klassische Melodrama wurde unter anderem aber vor allem durch Honoré de Balzac im 19. Jahrhundert in Frankreich etabliert. Peter Brooks stellt dies in »Die Melodramatische Imagination« fest und

¹⁰¹ Vgl. Cargnelli 1994, S. 169.

zeichnet eine Entwicklung des Stils des Melodramas von den Werken des Romanciers zum heutigen melodramatischen Film.¹⁰²

Das Kapitel, wie Frauen in kultureller Hinsicht und innerhalb von Medien verstanden werden, ist also noch nicht geschlossen und wird durch verschiedene Perspektiven immer wieder in Frage gestellt. So ist es nur natürlich, dass sich das Forschungsprogramm auch mit dieser Frage beschäftigt. Es verhält sich, wenn man dies überhaupt miteinander vergleichen mag, mit den Medien ähnlich wie mit den Frauen. An beiden wird erforscht und es kommt meist auf den Standpunkt an, wie man sie versteht. Und eigentlich gibt es keine definitive Antwort und kein »Schlussendlich« in dieser Frage.

4.2.2 Selbstreflexives Moment in der Telenovela - Das Voice-over

Die Telenovela hat in Ländern außerhalb der lateinamerikanischen Staaten einen schweren Stand. Hierzulande wird sie kaum ernst genommen. Die klischeehafte Schwarz-Weiß-Malerei, die stereotype Zeichnung der Figuren und die übertrieben emotionalisierte Begleitmusik, ist nicht das, was man sich in unseren Breitengraden unter anspruchsvoller Unterhaltung vorstellt. Die Telenovela arbeitet, wenn man so will, mit »billigen Tricks«, die auf die »niederen Instinkte« der RezipientInnen anspielen, umgesetzt von mittelmäßigen Schauspielern, welche aufgrund der schnellen Produktion auf Nachbearbeitungen verzichten müssen. Trotzdem oder gerade deswegen schafft sie es in den Ländern, wo sie am erfolgreichsten ist – wie etwa Brasilien und Mexiko - großen Einfluss auf ihre Zuschauerschaft auszuüben. Und dies durchaus im positiven Sinne. Monika Walter gibt in ihrem Text »Popularität von testimonio und telenovela« mehrere Anhaltspunkte für den Erfolg der Telenovelas, indem sie Martín-Barbero zitiert. Und zwar zeigt die Telenovela:

¹⁰² Vgl. Brooks 1976.

„[...] in der besonderen Erzählweise und dem bestimmten Kommunikationsangebot der melodramatischen telenovela auch die Dispositive populärer Rezeption von industriell gefertigter Massensliteratur auf – die eigentümliche visuelle Gestaltung der Typographie, Fragmentierungsmöglichkeiten der Lektüre, strukturelle Offenheit, Wiedererkennungseffekte, stetige Rückkoppelung von Gelesenem und Gehörtem auf die eigene Lebenspraxis und darin entwickelte moralische und ästhetische Handlungen und Normen.“¹⁰³

Weiter heißt es, dass sich die

„[...] Popularität der telenovela [...] in ihrer ganzen Ambivalenz [zeigt]: In ihren Techniken der Wiederholung und daraus folgenden Standardisierungseffekten zeichnen sich Spuren jener Ästhetik des Wiedererkennens und der Kombinationskunst von Vertrautem ab, die eben gerade die traditionelle, vormoderne Erzählkunst auszeichnet.“¹⁰⁴

Die Geschichten um die idealisierten Figuren einer Telenovela thematisieren sozialkritische Themen, wie Drogenmissbrauch oder Behinderungen. Dabei wird im Laufe der Geschichte polarisiert, und am Ende gewinnt immer das Gute, wenn dem auch viele Steine in den Weg gerollt wurden.

Für die Zuschauer dieser Fernsehserien wird damit eine Hoffnung erzeugt, die sie die meist schwierige Situation des realen Lebens in den oftmals armen Ländern mit hoher Kriminalitätsrate vergessen oder an eine Verbesserung der Umstände glauben lässt.

Eine große Bedeutung spielt dabei die Bildung der Zuschauer als Kollektiv. Über diese Serien tauschen sich die RezipientInnen aus. Es kann dabei sogar passieren, dass in Reaktion auf eine Folge einer Telenovela Petitionen oder Initiativen erarbeitet werden. Dies ist im

¹⁰³ Walter 2002, S. 143f.

¹⁰⁴ Walter 2002, S. 144.

Zuge einer fälschlicherweise inhaftierten Protagonistin der kroatischen Telenovela *Kassandra* passiert: Serbische Zuschauer schickten der venezolanischen Regierung und dem serbischen Präsidenten ein Schreiben mit der Bitte um ihre Freilassung.¹⁰⁵

Im Folgenden möchte ich ein Charakteristikum der Telenovela erörtern: Das »Voice-over«. Es beschreibt eine Art der Selbstreflexion der Protagonistin oder des Protagonisten und wird von vielen, vor allem südamerikanischen, Telenovelas verwendet. Dazu werde ich zuerst auf den Monolog als festen Bestandteil der Theaterwissenschaft eingehen, um einen wissenschaftlichen Hintergrund zu bilden, um dann auf das »Voice-over« in Telenovelas und ihre Funktion anhand eines Beispiels einzugehen und auf rebellische/kritische Motive zu untersuchen. Als Exempel werde ich die erste Folge von »Sturm der Liebe« heranziehen. Es ist die letzte deutschsprachige Telenovela, die »Voice-over« als Stilmittel benutzt. Ich beziehe mich auf eine deutschsprachige Sendung, obwohl man wahrscheinlich die gleichen oder noch typischere Beobachtungen bei einer mexikanischen oder einer anderen Telenovela aus dem eigentlichen Ursprungsland heranziehen kann (allerdings fühle ich mich in der spanischen Sprache nicht sicher genug).

»Sturm der Liebe« beginnt als Einstieg in der Pilotfolge mit einem »Voice-over« der Hauptfigur Laura, die zu ihrer Freundin Tanja nach München unterwegs ist, nachdem sie kurzfristig ihre Hochzeit abgesagt hatte. Sie erzählt von Vergangenen und ihren Hoffnungen und Wünschen, die sie mit ihrer Flucht zu Tanja verbinden.

Das »Voice-over« ist hier eine Abwandlung der Form des inneren Monologes in einem Drama. Dieser verringert den imaginären Abstand der Hauptfigur zum Zuschauer/ zur Zuschauerin und lässt ihn/sie an intimen Gefühlen der Protagonistin teilnehmen. Der/ die Rezipientin

¹⁰⁵ Vgl. Wikipedia:
http://de.wikipedia.org/wiki/Telenovela#Der_gesellschaftliche_Einfluss_der_Telenovela, Abschnitt zu *Kassandra* (25.02.2014)

kann sich somit direkt in die Lage derjenigen Person versetzen, die das Gesprochene an ihn/sie richtet. Der Monolog richtet sich dabei entweder an die Nebenfiguren, die Teil der Story sind oder werden, oder reflektiert auf das verfassende Subjekt selbst. Dabei wandelt sich für die Hauptfigur ein passives Hinnehmen von Gegebenheiten in ein aktives Mitteilen von Gedankengängen. Dieser Wandel von Nicht-Handeln zu Handeln ist extrem wichtig für die Identifikation von Betrachter und Figur - in dieser Situation des Aufbruchs und der Dynamik findet der Zuschauer schnell Anschluss ans Geschehen. Innerhalb des Monologes - bzw. »Voice-over« wechselt sich ein gedankensprunghaftes Ausdrücken von nicht ausformulierten Gefühlen und innerer Monolog ab. Es ist ein Charakteristikum, das die Glaubwürdigkeit des »Voice-over« unterstützt: Gedanken werden nicht immer ausformuliert wiedergegeben, sondern wechseln durchaus Perspektive und Ansprechperson. Innerer Monolog ist somit ein Stilmittel, das die Perspektive der Rezipienten steuert und sie mit der jeweiligen Figur identifiziert. Meist wird der Monolog an einem Wendepunkt oder einem dramatischen Höhepunkt der Geschichte angesetzt. Das verstärkt das Empfinden der ZuschauerInnen für die Situation und den/die Protagonisten/in. Gleichzeitig kann das Stilmittel auch Hintergründe erklären und aufklären, sowie in eine Nebenhandlung einführen oder neue Figuren in die Handlung schnell und eindeutig einbinden.

In der Telenovela setzt sich der Innere Monolog als »Voice-over« fort, und ist somit eine Hommage an die Mutter aller Telenovelas: Den Fortsetzungsroman. Wie auch im Roman ist die Telenovela in Kapitel aufgeteilt. Das »Voice-over« ist eine Möglichkeit, den Spannungsbogen und eine besondere Beziehung zu Handlung und Protagonisten aufzubauen.

Ich beziehe mich nun auf einen Ausschnitt der ersten Folge der deutschen Telenovela »Sturm der Liebe«. Es geht um Laura, die ihren Verlobten kurz vor der Hochzeit verlässt. Sie hat ihn mit einer Bekannten in flagranti erwischt und ist auf dem Weg zu ihrer Freundin

Tanja ins ferne Bayern nach München. Im Auto denkt sie über die Geschehnisse nach und versucht dabei Tanja anzurufen, um ihr ihre baldige Ankunft mitzuteilen. Hier steigt die Nebenhandlung ein, denn Tanja, Mitarbeiterin eines Hotels, hört das Mobiltelefon nicht, da sie sich verbotenerweise in einem der Gästezimmer für eine Pause von ihrer Arbeit als Zimmermädchen schlafen gelegt hat. Derweil möchte Laura ihr gerne ihre Neuigkeiten erzählen, doch Tanja hebt nicht ab. Während das Handy klingelt, wendet sich Laura im »Voice-over« quasi direkt an Tanja, bittet sie abzuheben. Laura versucht ein zweites Mal anzurufen, doch in der Zwischenzeit hören die beiden Vorgesetzten von Tanja, der Hotelier und der Vorarbeiter vom Gang aus Tanjas Handy klingeln, was beide verwundert. Hier endet das »Voice-over« zwischenzeitlich. Als sie die Türe öffnen, finden sie Tanja und geben ihr eine Verwarnung. Nachdem Laura in München angekommen ist, beendet sie ihren Monolog mit einem hoffnungsvollen Schluss. Dann beginnt die eigentliche Handlung.

Diese sehr intime erste Sequenz der Serie vereint viele Charakteristika, die der Telenovela zugeschrieben werden. Die Geschichte in »Sturm der Liebe« beginnt präzise nach einem Wendepunkt in Lauras Geschichte. Den Rezipienten wird das eigentliche Geschehnis vorenthalten, um die Fantasie anzuregen, und die eigene Geschichte in die Story der Telenovela einzuschreiben. So beginnt die Geschichte eigentlich mit der persönlichsten und individuellsten Handlung, die der Zuschauer/die Zuschauerin erfahren darf - der eigenen - und er macht so die Geschichte zu seiner persönlichen, verwebt sie mit den eigenen Erfahrungen aus dem eigenen Leben, seiner Alltagswelt. Die Freunde der Protagonistin zählen wir auch zu unseren.

Die an sich faule, vorlaute und ohne Manieren ausgestattete Tanja wird in den Augen der Betrachter zu einem lebenswerten, authentischen und frechen Zimmermädchen, das eigentlich doch nur auf der Suche nach der großen Liebe ist. Ein Fels in der Brandung für Laura, die jeden Halt verloren zu haben scheint. Und eine Figur, die Projektionsfläche für die eigenen Fehler ist.

Schlüsselworte, wie z.B. Freiheit, die Laura im »Voice-over« verwendet und die sie durch den Verlust ihres Verlobten auf eine neue Art verspürt, werden im Allgemeinen mit eindrücklichen Zeichen unterlegt. Das Pferd oder vielmehr der Ritt auf einem Pferd steht für persönliche Freiheit und strahlt Wohlstand und Eleganz aus. Dazu ist im Hintergrund Begleitmusik zu hören, die diese Empfindungen stützen. Hier tritt wieder ein Klischee der Telenovela auf, die durch glamouröse Kulissen eine idealisierte Scheinwelt herstellt, in die der Rezipient/die Rezipientin abtauchen kann. Trotzdem ist das Stilmittel des »Voice-over« als durchaus reflektiv zu betrachten, denn Laura beginnt durch den Monolog ihre eigene Situation zu erfassen, aber auch gleichzeitig einzugrenzen und zu formen.

4.3 Kritik und Telenovela

Telenovelas berühren einen wunden Punkt der Geschichte der Rezeption von Massenmedien und -kultur. Dies stellt auch Monika Walter in »Popularität von Testimonio und Telenovela? Zum Konzept der Massenkommunikation in Lateinamerika« fest. Ausgehend von einer allgemeinen Ignoranz der europäischen philosophischen Elite gegenüber lateinamerikanischen Denkansätzen, schildert sie die Rezeption der Telenovela. Dabei gibt es ein entscheidendes Problem. Der aufgeklärte Begriff von Kultur stellt sich dem Aufkommen des Massenphänomens der Telenovela entgegen. Beide scheinen unvereinbar. Die Telenovela, so Walter, wird teilweise als

„[...] fatale Erfolgsbilanz massenmedialer Manipulation und damit als endgültige Stilllegung der Massen oder als Negativbeispiel von Kulturdekadenz und so als kulturelle Selbstaufgabe der einst bewunderten populären Schichten[...]“¹⁰⁶

¹⁰⁶ Walter 2002, S. 137.

bewertet. Vor allem Jesus Martín-Barbero und Ana M. Lopez hatten es sich angesichts solch verachtender Urteile zur Aufgabe gemacht, eine Neubewertung populärer Kultur voranzutreiben. Lopez beschreibt die Entwicklung, die seit den 1970er Jahren Einfluss auf das Bild von Telenovelas genommen hat, als medialen Imperialismus.¹⁰⁷ Telenovela gilt als ein weiteres Beispiel für ein den Geist betäubendes und massenkompatibles Programm.¹⁰⁸ Allerdings verzeichnet Lopez einen Wandel der Perspektive auf Telenovela seit den 1980er Jahren, die sich der hegemonialen Paradigmas von westlichen Medien bewusst ist. Festgeschriebene überkommene Denkweisen sollen beiseite geschafft werden, um einen Blick ohne diese Imperative möglich zu machen.

Sie stehen für ein Dazwischen von Tradition und Modernität. In diesem Dazwischen liegt viel Platz für Kritik. Sie versteht das Medium einerseits in einer kulturpessimistischen Art, die den Fernseher und dessen Inhalte als Manipulationsinstrument mit politischer Message, und andererseits in techno-optimistischer Weise. Beide Seiten stellen eine Extremsicht dar, die aus heutiger Sicht nicht tragbar zu sein scheint. Fernsehen soll zu seiner ursprünglichen Form zurückkehren, weg vom Instrument hin zum Vermittler, ohne hier unpassend idealisieren zu wollen. Dabei schließt das Programm, welches einerseits ein Kollektiv bildet und den Fernseher als Massenmedium deklariert, das Subjekt als Teil des Rezeptionsprozesses nicht aus. Es entsteht ein Miteinander unter einem positiven Bild von Kollektiv, welches als nationale Identität verstanden werden kann, und gleichsam ein Verständnis von individuellem Subjekt, welches den Rezeptionsprozess mit eigenen Denkrichtungen und Erfahrungen kreuzt.

Dass die Rolle von minderwertig angesehenen Programmen, zu denen auch die *soap operas* gehören, umgedeutet werden kann, beweist Charlotte Brunsdon. Sie forscht nach der Frage, warum gerade *soap*

¹⁰⁷ Vgl. Lopez 1995, S. 256.

¹⁰⁸ Vgl. ebenda.

operas von feministischer Kritik behandelt wurden und werden.¹⁰⁹ Sie stellt dabei heraus, dass es sich um ein generelles Interesse an einer feministischen Kritik am Fernsehprogramm und dergleichen handelt, und gerade die durch *soap operas* verbreiteten Bilder von Frauen angesichts der feministischen Bewegung einerseits fragwürdig erscheinen, aber auch ihre natürliche Berechtigung haben. Denn erst durch Kritik bzw. Diskussion kann das Entstehen eines solchen Bildes verstanden und dementsprechend analysiert werden.

Nico Vink denkt in seiner Studie über brasilianisches Fernsehen Telenovela und Emanzipation zusammen.¹¹⁰ Es scheint also für Vink möglich, der Telenovela einen Charakter zuzuschreiben, welcher einen gesellschaftlichen Paradigmenwechsel und Mobilisierungen katalysieren kann. Er analysiert hierfür die sozialen Bewegungen in Brasilien, die versuchen, das von der Obrigkeit und der Gesellschaft geschaffene Bild ihrer Klasse zu dekonstruieren. Dabei wird bei Vink auch klar, dass die Vorstellung einer reinen Klasse kaum möglich ist und nicht klar abzugrenzen ist.

5. Die Theaterproduktion

»Who shot the princess?/ Boxstop Telenovelas«

„It's not that I'm not asking myself, every once in a while, if I'm not acting in the wrong movie. And then questions go through my mind, like: Am I the obscene mirror in a bad theater scene or just the average liar in a theater illusion?“¹¹¹

Die Produktion »Who shot the princess?/ Boxstop Telenovelas« wurde 2010 im Kulturzentrum Brut in Wien uraufgeführt. Ich beziehe mich im Wesentlichen auf die auf Youtube veröffentlichten Sequenzen, die zwar

¹⁰⁹ Vgl. Brunsdon 1995, S. 49.

¹¹⁰ Vgl. Vink 1988.

¹¹¹ Gurrola in »Who shot the princess?/Boxstop Telenovelas«, erste Szene, <http://www.youtube.com/watch?v=nSiLLBeahys>

nicht das gesamte Stück wiedergeben, so doch jede wichtige Sequenz in einer teilweise gekürzten Version zeigen. Für die Formulierung meiner Denkansätze sind diese Ausschnitte absolut ausreichend, geht es in vorliegender Arbeit doch nicht vornehmlich um eine Inszenierungsanalyse, sondern um eine Betrachtung und Interpretation ihrer Struktur.

Hier spielt auch die transmediale und transkulturelle Regiearbeit Regine Müllers eine Rolle, die in der Produktion mehrere Aspekte dieses Themenbereichs vereint.

Müllers Anliegen und Schwerpunkt im Projekt Melodrom liegt auf der Konstruktion einer »rebellischen Telenovela«, welche die ursprüngliche Ausrichtung der klassischen Form umkehrt und mit widerständigen Positionen versetzt. Regine Müller hat ihren bürgerlichen Namen in der Öffentlichkeit abgelegt und nennt sich Gin/i Müll, eine Anspielung auf Genderproblematik in der Sprache. Verschiedene Versatzstücke spiegeln Müllers Ansichten und geben dem Format der Telenovela eine neue Perspektive.

5.1 Was steckt dahinter? Versatzstücke der Produktion

»Who shot the princess?/Boxstop Telenovelas« ist die Quadratur des Kreises –bei näherer Betrachtung der einzelnen Elemente, die wie viele rote Fäden aus dem Gedankenknoten entspinnen, kommt man immer wieder zu dem Schluss, dass diese Fäden zu einem einzigen Knäuel gehören, sich auf sich selbst beziehen, widerspiegeln, und verdoppeln. Dieses Motiv ist es, was ich neben anderen als reflexiv benennen möchte.

Es ist eine Theater- und Filmproduktion, die auf dem wissenschaftlichen Forschungsprojekt *Melodrom* fußt. »Melodrom«, so informiert der Blog im Internet, kann beschrieben werden als

„ein künstlerisch-wissenschaftliches Forschungsprojekt zur Analyse und Intervention im transnationalen Phänomen der Telenovelas, den

*historischen Grundlagen im Melodrama und ihrer Bedeutung für gegenwärtige kulturelle und sozio-politische Interventionen.*¹¹²

Dieses Projekt kann man nicht als abgeschlossen betrachten, und ich gehe nicht davon aus, dass dies als Ziel angedacht ist. Es kann also getrost als andauernder Prozess beschrieben werden.

Die Produktion »Who shot the princess?/Boxstop Telenovelas« ist Teil dieses interkulturellen und intermedialen Versuchs, dessen Forschungsteam zu diesem Thema unter anderem auch ein Symposium und ein Forschungsseminar an der Universität Wien abgehalten hat. Die Regisseurin Regine Müller, Lehrbeauftragte am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, rief dieses Projekt um 2010 auf den Plan.

Der Gedanke, der hinter dem Theaterstück steht, ist die Frage danach, wie sich die melodramatischen Elemente der Telenovela in den melodramatischen Momenten politischer Performance spiegeln können, und inwiefern es möglich ist, mittels eines politischen Akzents eine rebellische Telenovela zu produzieren. Durch die Einflechtung des Konzepts der zapatistischen Revolte in Hinsicht auf Ästhetik und Stil konnte »Who shot the princess/Boxstop Telenovelas« mit diesem politischen Statement versehen werden.

Bereits in ihrer Dissertation »Posse! Teatrum Mundi und die performative Handlungsmacht« geht es Regine Müller um die Frage nach politischen Handlungsräumen im Theater. Das Theater ist einerseits Schauplatz von Machtverhältnissen, wird aber durch die ihm eigene Prozesshaftigkeit mit Chaos durchsetzt.¹¹³

Die Verbindung zu Mexiko entstand für die Regisseurin durch eine Reise in das mittelamerikanische Land. Hier wurde sie, auch bekannt unter dem Künstlernamen Gin/i Müller, durch ein Zusammentreffen mit

¹¹² <https://sites.google.com/site/rebelodrom/home/boxstop-telenovela>

¹¹³ Vgl. Müller 2005, S.8f.

der in Mexiko sehr bekannten und berühmten Telenovela-Darstellerin Flor Edwarda Gurrola inspiriert.¹¹⁴ Diese ist die Tochter des Theaterregisseurs Juan José Gurrola, der nach ihren eigenen Aussagen Stücke Thomas Bernhards in Mexiko aufführte.

An dieser Stelle entspinnt sich also eine weitere Verbindung nach Österreich, neben der historischen des Habsburger Maximilian von Österreich, der 1864 von Frankreichs Kaiser Napoléon III. zum Kaiser von Mexiko berufen wurde. Er herrschte über einen kurzen Zeitraum mit Charlotte von Belgien bis zu seiner Entmachtung und Erschießung 1867.¹¹⁵ Die Geschichte des Monarchen, der das Opfer politischer Ränkespiele wurde, hält nicht nur die geografische und damit gedankliche Verbindung zwischen den beiden Staaten, sondern hat durchaus eine melodramatische Qualität, die erst mit den ästhetischen Mitteln einer Telenovela fast schon aufdringlich zu Geltung kommt. Unter anderem rankte sich um das kinderlose Paar einiger Klatsch.¹¹⁶

Die primäre literarische Vorlage zum Theaterstück sind die Prinzessinnen-Dramen von Elfriede Jelinek. Im ersten der fünf zusammenhängenden Kapitel, die alle mit „Der Tod und das Mädchen I-V“¹¹⁷ betitelt sind, geht es um die Szene des Märchens Schneewittchen, in welcher sie dem Jäger begegnet. Der Dialog dreht sich um drei Themen: Die Schönheit, die Wahrheit und den Tod. Schneewittchen personifiziert die Schönheit, die, auf der Suche nach den Zwergen, welche die Wahrheit widerspiegeln, vom Jäger als dem Tod schlechthin erschossen wird. Jelineks kurzer Dramentext thematisiert damit Grundfragen der Kunst. Als die *beaux arts*, die schönen Künste gelten die Musik und der Tanz, die Dichtung und die Rhetorik, sowie Malerei und Bildhauerei und die Architektur.¹¹⁸ Die Schönheit als das Ideal der Kunst wurde erst in der Renaissance angesehen, nachdem sich

¹¹⁴ Vgl. Carroll La/Freiß/Gaugele u.a. 2011, S. 27f.

¹¹⁵ Vgl. Anders/Eggert 1982, S. 109.

¹¹⁶ Vgl. Anders/Eggert 1982, S.119.

¹¹⁷ Das Ölgemälde „Der Tod und das Mädchen“ von Hans Baldung aus dem 16. Jahrhundert hängt in der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien.

¹¹⁸ Vgl. Liessmann 2009, S. 55f.

Künstler wie Michelangelo oder Leonardo da Vinci von der Kirche als Auftraggeber abgewandt hatten und dadurch Künstlertum und ihr Schaffen in den Vordergrund rückte.¹¹⁹ Die Themen der Bilder konnten von nun an auch profan und mehr oder weniger wahrhaftig sein.

Schneewittchen kann also keines natürlichen Todes sterben, da Kunst nicht sterben kann. Man kann sie nur mutwillig zerstören. Und sie muss zerstört werden, da die Kunst erst wieder entstehen kann, indem alte Muster und Strukturen überwunden werden.

Eine Telenovela allerdings behält im Normalfall die Struktur eines Märchens, wie das der Schneewittchen.¹²⁰ Oftmals handelt die Geschichte von einer verstoßenen Prinzessin, die durch ihren Großmut, ihre Bescheidenheit und ihr reines Herz über das personifizierte Böse siegt und am Ende ihre große Liebe, den Prinzen im besten Falle heiratet. Müller und ihre Gruppe hatte sich deswegen für das erste Stück der fünfteiligen kurzen Dramentexte entschieden. Der Dramentext von Jelinek bricht mit dieser klassischen Struktur, obwohl er auf sie verweist. Wie Gabriele C. Pfeiffer in ihrer Studie zum Theater von Gin/i Müll bemerkt, ist diese Herangehensweise für die Regisseurin eine wiederkehrende und zieht sich durch ihr Schaffen hindurch.¹²¹

Dadurch, dass die Rechte von „Der Tod und das Mädchen I“ nicht bei der Autorin Jelinek selbst lagen, sondern bei einem Verlag, musste das Stück abgewandelt werden.¹²² Der Text von Martin Plattner ähnelt dem Duktus der Autorin¹²³ und referiert auf sich selbst, wie auch in »Der Tod

¹¹⁹ Vgl. Liessmann 2009, S. 55.

¹²⁰ S. Geißdörfer 2008, S.11.

¹²¹ S. Pfeiffer 2013, S. 133.

¹²² Vgl. Carroll La/Freiß/Gaugele u.a. 2011, S. 28f.

¹²³ Siehe <http://www.martinplattner.net/theatertexte.html> (07.11.2013): „Da trag ich jetzt so einen klangvollen Titel, trag ihn her vor mir, wie einen Bauchladen, aber es will sich einfach kein Klingeln in mir einstellen. Und das, wo ich doch in diesem Wald gelandet bin, der geradezu prädestiniert scheint für ein jedwedes Sing- oder Klingspiel. Ja, hallo? Gibt's da mehr als mich und meine Stimme oder muss ich wieder allein über die herbeigekarrten Baumstrünke stolpern, nur um dann sang- und

und das Mädchen I«. Für die Inszenierung konnte Jelinek doch persönlich dazu gewonnen werden, einen Teil des adaptierten Textes, der nach der Vorlage ihres Textes geschaffen wurde, als eine Art Hörbuch zu lesen, der auf der Bühne aus dem Off eingespielt wird.

Der Titel »Who shot the princess?/Boxstop Telenovelas« bezieht sich auf einen Werbegag um die *soap opera* »Dallas« von 1980. Die Frage, »Who shot J.R.?«, also wer den Antagonisten der Serie erschoss, heimste dem Sender mit 83 Mio. ZuschauerInnen eine der höchsten Einschaltquoten zur damaligen Zeit ein. Die Frage wurde erst nach mehreren Monaten aufgelöst. Während dieser Zeit wurden sogar T-Shirts mit dem Fragesatz bedruckt und zu Merchandisingzwecken verkauft. Später wurde der Satz auch von anderen TV-Formaten kopiert.

Mit dem Titel schreibt sich die Produktion Melodrom nun in die Fernsehgeschichte der *soap opera* ein, deren Geschichte eng verwandt ist mit der der Telenovela. J.R wurde dann in der ersten Folge der Staffel, erschossen von seiner Geliebten, in Mexiko aufgefunden, also ganz nach melodramatischer Manier und in direkter inhaltlicher Nähe zum Stück.

Das Dramenstück verhandelt zusätzlich zu den genannten Problemen und Fragen einen genderkritischen Ansatz. An dieser Stelle finden alle anderen Themenstränge ihren Bezugspunkt. Die Telenovela für sich gesehen stellt die Frauenrolle in der immer gleichen Weise dar, wie bereits angedeutet, als eine kontinuierliche Wiederholung der

klanklos unter ein paar eilig abgebrockten Ästen verscharrt zu werden? Oder bin ich hier nur fälschlich abgelegt worden, wie die schläfrige Kopie eines Textdokuments im Bauch eines Ordners, die dann aber plötzlich, und wie von Geisterhand, in einem ☐ anderen Ordner aufwacht, der obendrein auch noch aussieht wie eine ordentliche Schlafstatt? Na, mir scheint ja, ich bin vor allem ein in freie Wildbahn abgeschobener und dennoch ständig fremdbesetzter Textfetzen geworden, den man, ohne mit der Stimme zu zucken, in was anderes rüber – immer aber über den Tisch – ziehen kann, mir scheint, ich bin eine Bauchrednerin: Na, bravo!“

Geschichte vom Guten, der Parsifal-ähnlichen Sklavin, gegen das Böse, die niederträchtigen Großgrundbesitzer oder -besitzerin. Durch viele schwierige Prüfungen und Opfer hindurch überdauert sie das Böse, um ihren Traum erfüllen zu können: Eine Hochzeit mit dem Sohn des Großgrundbesitzers, der ihr finanzielle Sicherheit gibt und endlich in die für sie bestimmte Rolle schlüpfen kann, nämlich die der Hausfrau und Mutter.¹²⁴

Für Judith Butler gilt die verheiratete Frau nicht als eine Identität für sich selbst gesehen, sondern vielmehr als Verbindungsmoment, welches die Aufgabe hat, die unterschiedlichen Sippen zu unterscheiden und gleichsam durch ihre Existenz zu einer gemeinsamen Identität zu verbinden.¹²⁵ Somit ist die Frau nicht als Frau und Subjekt bestimmt, sondern bestätigt ihre Existenz erst durch die Zugehörigkeit zu einer patriarchal bestimmten Sippe. Die Frau reflektiert die männliche Identität, durch sie personifiziert sich der Mann erst zu dem gesellschaftlichen Konstrukt der Männlichkeit.¹²⁶

In der persönlichen Geschichte von Flor Edwarda Gurolla wird ebenfalls die Frage nach dem Gewicht der Genderzugehörigkeit in ihrer Biographie und in der Arbeit als Schauspielerin gestellt. Sie musste sich, da sie dem lateinamerikanischen Schönheitsideal nicht entspricht, immer wieder neue Räume suchen, in denen sie spielen kann und wurde immer wieder in die Rolle der Anti-Heldin gedrückt.

Regine Müller gibt mit ihrem Namen ihre Identität als Frau auf, wenn sie sich als Künstlerin Gin oder Gini Müll nennt. In Anlehnung an den Dschin in arabischen Sagen eliminiert sie dadurch Hinweise, die ihr/sein Name auf ihr/sein Geschlecht geben könnte und inszeniert sich als »es«.¹²⁷ Zuerst verzichtet Sie auf Ihren Vornamen, Regine, durch den Ihr ein eindeutiges Geschlecht zugeordnet werden könnte. Dann lässt sie die Endung –i bei Gini weg, da dieser Endung eine weibliche

¹²⁴ Vgl. Geißdörfer 2008, S. 27-30.

¹²⁵ Vgl. Butler 1991, S. 69.

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 68.

¹²⁷ Vgl. Pfeiffer 2013, S. 126f.

Zuschreibung erfahren könnte, und auch die Endung –er bei Müller wurde gestrichen, um den Namen zu ent-gendern. Auch dies ist ein weiterer Hinweis auf die strukturalistische Herangehensweise ihrer Arbeit. Die Form bestimmt den Weg.

Die Geschichte der Revolution der Zapatisten in Chiapas macht einen großen Teil des Dramenstücks aus und gibt ihm auch den gewünschten rebellischen Beigeschmack und eine politische Perspektive. John Holloway hat sich seit dem Aufkommen der zapatistischen Bewegung ihren Anliegen und der Verbreitung ihrer Gedanken in mehreren Publikationen gewidmet. Im Jahr 1994 begannen die Zapatisten in der Formation EZLN (Ejercito Zapatista de Liberación Nacional – Zapatistisches Heer zu Nationalen Befreiung) einen bewaffneten Widerstand gegen das mexikanische Bundesheer, um die Weltöffentlichkeit auf die extreme Armut und die rassistische Ausgrenzung der indigenen Bevölkerung aufmerksam zu machen.¹²⁸

Benannt nach dem Volkshelden Emilio Zapata (1873-1919), der während der mexikanischen Revolution 1910 bis 1920 durch Führen einer Bauernmiliz die links-libertäre Seite der Revolution repräsentierte, sind die Zapatisten nicht durch ein bestimmtes Programm oder eine definitive Gruppe zu identifizieren. Aber sie sind für ihren poetischen Stil der Sprache bekannt und ihre eigentümliche Art, auf einer Diskursebene politisch zu wirken.¹²⁹

Die Zapatisten sind autonom und im Kollektiv organisiert und arbeiten mit einer Form der Basisdemokratie. Frauen machen in der Bewegung ein Drittel aus, und repräsentieren damit einen großen Teil für mexikanische Verhältnisse und können daher nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ handeln: Durch die Zustände in den Reservaten, deren Besitzer der Plantagen die Männer mit Alkohol gefügig machten, die im Zuge dessen ihre Frauen misshandelten,

¹²⁸ Siehe Holloway 2007, S. 9.

¹²⁹ Vgl. ebd, S. 9f.

konnten die Zapatistas ein allgemeines Drogen- und Alkoholverbot erwirken.¹³⁰ Zusammengefasst wird von den Zapatisten ein politisches Konzept verfolgt, welches man mit dem Buchtitel »Krieg ohne Schlacht«¹³¹ benennen könnte.

Dass Frauen in der EZLN eine Schlüsselrolle spielen, wird anhand der Darstellungen im Text von Claudia Harich klar. Sie untersucht die „pazifistischen Rebellinnen“¹³² in der EZLN in ihrer spezifisch weiblichen Perspektive. Ziel der EZLN ist es laut Harich „durch ein gleichberechtigtes Miteinander und kollektive Entscheidungsfindung eine antihierarchische Gesellschaftsordnung jenseits herkömmlicher Staatssysteme zu erstreiten, um dadurch bessere Lebensbedingungen für alle zu schaffen.“¹³³ Macht wird in ihren Forderungen kategorisch abgelehnt und Maßnahmen unternommen, um ihr keinen Platz zu geben. Harich beschreibt das Wirken der EZLN als prozesshaft und durch „kritische (Selbst)Reflexion“¹³⁴ einem stetigen Wandel unterworfen.

Dieser Ansatz wird im übertragenden Sinne auch in »Who shot the princess?« verfolgt, indem durch aufzeigen und betrachten und nicht durch diktieren und aufoktroyieren kritisiert wird. Die Philosophie, die meines Erachtens dahinter steht, ist einen Sachverhalt erst dann betrachten zu können, wenn man vor allem anderen eine Beurteilung außen vor lässt, um sich ganz dem hinzugeben, was dieser Sachverhalt bedeutet. Die Notwendigkeit eines Urteils wird ausgeschlossen. Die Konsequenz ersetzt das Urteil, das aus der objektiven Betrachtung erwächst. Damit schreibt sich das Stück in die Geschichte der Frauen in der EZLN ein, und vervollkommnet sich in der Figur der Commandante Ur. Sie ist die Sehnsuchtsperson der Protagonistin im Stück.

¹³⁰ Vgl. Holloway 2007, S. 12.

¹³¹ Vgl. Müller 1992.

¹³² Harich 2011, S.32.

¹³³ Vgl. Harich 2011, S. 34.

¹³⁴ Ebd., S. 35.

5.2 Ausführung: Struktur

Die Inszenierung ist in elf Kapitel aufgeteilt. Nach dem *Intro* beginnt ein Rhythmus mit sich abwechselnden Einheiten des *storytelling* und telenovela-artigen Episoden. Das *storytelling* ist im Rahmen des traditionellen Theaters als klassischer Monolog der Hauptfigur angesetzt, welcher fiktionale und autobiographische Anekdoten aus dem Leben von Flor Edwarda Gurrola thematisiert. Gurrola erfüllt außerdem schablonenartig in direkter Umsetzung der Schneewittchen-Problematik und des cinicienta-Motivs die Rolle des Schneewittchens. Schlüssig wird das Märchen der Gebrüder Grimm in deutscher Sprache adaptiert und mit dem von Jelinek stilistisch nachempfundenen Text unterlegt.

Die Monologe werden teilweise mit Projektionen von Film- oder Fotomaterial medial unterstützt. Diese Erzähleinheiten bilden inhaltlich und strukturell den Rahmen für die Inszenierung, und ziehen sich wie ein roter Faden durch das Stück. Damit ist also das Projekt wie eine Telenovela, respektive ein Roman aufgebaut.

Durch die teilweise authentische Lebensgeschichte der Protagonistin wird eine Identifikationsgestalt geschaffen, die den RezipientInnen den Einstieg in die Thematik vereinfacht, indem sie erklärend zur Seite steht. Gurrola ist damit eine Art Verbindungsgestalt zwischen Zuschauerraum und Bühne. Gleichzeitig wird aber auch darauf angespielt, dass Telenovelas mit der Verschleierung von Fiktion Realitäten vorspielen und Grenzen von Fiktion und Wahrheit verschwimmen. Dies wird dann ersichtlich, wenn Fans einer Telenovela eifersüchtig auf ihre Stars werden, und somit die reale Person mit dem Telenovela-Charakter verwechseln.

5.2.1 Analyse der Sequenzen

Im folgenden Abschnitt werden die einzelnen Sequenzen von »Wo shot the princess?« isoliert betrachtet und der Inhalt wiedergegeben und analysiert. Dies soll die Einordnung in strukturelle und methodologische Erörterungen und das Verständnis des Aufbaus des Stücks unterstützen. Dabei wird auch auf die Betrachtung der *Stills* Bezug genommen, um diese ästhetisch zu interpretieren.

Damit die Analyse wissenschaftlich nachvollziehbar sein kann, greife ich auf Videos zurück, die sich auf der Plattform Youtube befinden und eine eigens dafür angefertigte Stepoutline mit kurzen Stichworten zu den einzelnen Sequenzen¹³⁵

5.2.1.1 Intro

Das erste Bild ist die Einblendung des Titels mit dem Abbild einer Rose und einer Pistole, die abgefeuert wird.¹³⁶ In den darauf folgenden kurzen Szenen sieht man die Protagonistin in unterschiedlichen *Settings* und Gemütsverfassungen, die einen melodramatischen und damit übertriebenen und emotionalen Ausdruck haben. Gurrola alias »La infanta«, alias Schneewittchen alias »Carlota« weint in vielen Einstellungen verzweifelt. Auf kommende Sequenzen wird in einer nicht chronologischen Abfolge vorgegriffen und die Szenen in einer Art Collage montiert. Trotz dieser auf den ersten Blick unstrukturierten Montage kann man in der Szenenfolge einen dramatischen Spannungsbogen, sowie eine Entwicklung der Protagonistin erkennen.

Das Intro ist musikalisch untermalt mit dem Hauptmotiv der Melodie, die sich in unterschiedlichen Variationen in den folgenden Sequenzen wieder findet. Dazu erklärt Gin/i Müller in einem Radio-Interview, dass

¹³⁵ Siehe Anhang: Stepoutline.

¹³⁶ Vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=WyTE0VSC7oM> (07.11.2013)

sie einerseits den Text zur Melodie schrieb und, da sie nicht flüssig Spanisch sprechen kann, diesen in mehr oder weniger richtigem Spanisch dichtete.¹³⁷

Diese Herangehensweise, nicht vor Dilettantismus zurückzuschrecken, und sich unbedarft einer Sache anzunähern, spricht wiederum für die Methode Müllers. Auch mit Erwartungen von RezipientInnen zu spielen, den Vorstellungen von einer lateinamerikanischen Telenovela zu entsprechen, um Vorurteile zu entlarven, erinnert an die Performances von Christoph Schlingensief und sein politisches Theater, an dessen Projekt »Ausländer raus! Schlingensiefs Container« Müller bereits 2000 mitgearbeitet hatte. Dabei hatte sie wohl erfahren, was es bedeutet, wenn man mit den Erwartungen von Öffentlichkeit und öffentlicher Meinung arbeitet. Auf diese Thematik werde ich im Folgenden noch in einem kurzen Exkurs eingehen.

5.2.1.2 Storytelling #1

Im ersten Storytelling heißt Flor Edwarda Gurrola das Publikum willkommen. Auf der Bühne ist nur die Protagonistin in einem Lichtkegel, der alles andere im Dunkeln lässt. Wenig später wird ein Bildschirm, und ansonsten keine weitere Ausstattung im Bühnenbild zu sehen sein. Gurrola leitet das Stück ähnlich einer Moderatorin ein und erzählt in einem Monolog, der direkt an die ZuschauerInnen gerichtet ist, von ihrem Leben, identifiziert es als dieses zugleich mit den vorausgeschickten Gedanken und dann direkt als »my story«. Auf der Bühne ist die Protagonistin in der hinteren Hälfte flankiert von einer Leinwand, an welcher authentisch anmutende Fotografien aus ihrer Kindheit, bzw. Jugend projiziert werden um ihre Erzählungen zu untermalen. Ihre Lebensgeschichte beginnt mit der Vorstellung ihrer Eltern, die beide dem künstlerischen und politisch aktiven Metier der

¹³⁷ Vgl. <https://sites.google.com/site/rebelodrom/home/zip-fm>

Post-68er Generation entstammen: Der Vater, ein bekannter mexikanischer Theatermacher, die Mutter, Aktivistin und Bildhauerin.

Da erscheint es umso abwegiger, dass Gurrola in Abgrenzung zu ihren Eltern bereits mit acht Jahren Darstellerin einer Telenovela wurde.¹³⁸

Gurrola rebelliert, indem sie sich dem Mainstream verschreibt. Die rebellische Telenovela wird bereits hier möglich– wenn auch nicht inhaltlich, sondern durch eine Instrumentalisierung derselben.

Dieser Aufhänger greift somit schon zu Beginn des Stücks und im eingangs zitierten Vorwort den Konflikt auf zwischen kapitalistischem Fernsehen und marxistischer Kritik, stereotypen Figuren und gendertheoretischen Ansätzen, und nicht zuletzt der Frage nach Anspruch oder was man im Alltagsjargon als Schund bezeichnet. Sie bezieht diese Fragen auf ihre Biographie, stehen aber emblematisch für die Thematik des gesamten Stücks.

Gurrola führt das Publikum ein in das erste kleine Stück im Stück, der Sequenz »La Intenta – déjà vu snow white«, und erklärt, dass es sich um die Adaption, respektive Remix des Texts von Elfriede Jelinek, »Schneewittchen« handelt, den ersten Teil der Prinzessinnen-Dramen. Diese Sequenz verhandelt, so erläutert Gurrola, die Themen Melodrama, Tod und Rebellion. Der Übergang zum Stück wird durch Gurrola mit einer Reminiszenz an »Schneewittchen« markiert: „Now I’m going through the mirror...“. Der Spiegel ist hier aber nicht nur als Verweis auf das Märchen, sondern auch als starkes Symbol für Selbsterkenntnis, sowie Selbstreflexion und Zeit, im Sinne von Spiegel der Zeit, zu verstehen.

Durch diese erste Sequenz wird die Protagonistin eingeführt, eine Identifikationsfigur geschaffen und durch den Monolog, welcher wie das bereits diskutierte Voice-over funktioniert, eine intime Atmosphäre geschaffen. Für eine Telenovela die perfekte Ausgangsposition.

¹³⁸ Burger/Gurrola 2011, S. 25f.

5.2.1.3 »La infanta – dejá vu snow white«

Zuerst ist im Video nur eine Szenerie aus einem Wald erkennbar, die sich gleich danach auf die Bühne verlagern soll.

In einem neuen Bühnenbild, das durch eine Videoprojektion einen Wald suggeriert, werden Gurrola als Schneewittchen und der Jäger sichtbar.

Im Hintergrund eine Variation der Titelmusik, die dadurch eine Verbindung zur Titelsequenz bildet. Beide Figuren sind durch die Projektion hindurch zwar erkennbar, erscheinen jedoch seltsam geisterhaft und entkörperlicht.

Als Stimme aus dem Off ertönt erkennbar Elfriede Jelinek, die ihren eigenen Text in einer geänderten Fassung vorträgt. Die Sprache wechselt im Laufe der Szene vom Deutschen ins Englische und weiter ins Spanische. Und betont die Interkulturalität des Stücks.

Nachdem der Jäger Schneewittchen gefunden hat, will er sie, wie im Märchen, erschießen. Schneewittchen spielt daraufhin mit ihren Reizen und versucht den Jäger mit einer obszönen dramatischen Vorstellung zu bezirzen um ihr Schicksal hinauszuzögern. Doch Schneewittchen kann den Jäger diesmal nicht erweichen und muss sich seinem Willen hingeben. Dieser Eingriff in das an sich feststehende Happy End des Märchens prophezeit die Veränderung der Struktur der Telenovela. Mit dem Bruch in der Geschichte eines Märchens, und damit der Hintergrund-Story der Telenovela, ist die weitere Entwicklung des Stücks angedeutet.

5.2.1.4 Storytelling #2

Gurrola ist in dieser Szene wieder alleine auf der Bühne und lässt die dritte Sequenz Revue passieren. Daraufhin erzählt sie in ein paar Sätzen den Hintergrund der Telenovela, die Entstehung und die Themen, um die sie sich üblicherweise drehen. Sie befindet sich somit in einer Meta-Ebene, in der sie mit dem Zuschauerraum direkt agieren kann und damit eher eine performative Position einnimmt. Sie ist in

dieser Rolle die Schlüsselfigur und eine selbstreflexive Instanz, indem sie die vorangegangenen Szenen reflektiert und die ZuschauerInnen somit zu einer Auseinandersetzung mit dem Gesehenen hinführt.

5.2.1.5 »Carlota – widow of hearts«

Dann geht sie in ihren Erklärungen über in die nächste Sequenz, die von der tragischen Geschichte von Kaiser Maximilian I. von Mexiko und seiner Gemahlin Charlotte handelt.

Diese Szene findet in Mexiko-City statt, deutlich erkennbar an der »Paseo de la Reforma«, einer der Hauptstraßen der Stadt, die unter Kaiser Maximilian I. gebaut wurde. Sie führt von der Altstadt zum »Castillo de Chapultepec«, der ehemaligen Sommerresidenz des Kaiserpaars. Das Schloss Chapultepec ist ein weiterer Handlungsort der Szene. Dieser Handlungsort finden wieder in einer Filmsequenz statt.

Man sieht, wie Gurrola, nun in einem Mantel mit Leopardenmuster, einer Referenz an einen königlichen Hermelinmantel, durch eine urbane Umgebung spaziert. Im Hintergrund sind einige Menschen in einer Art Demonstration zu sehen, die eine Regenbogenfahne schwenken. Sie ist Symbol für Toleranz und Vielfaltigkeit und kann entweder für die PACE-Bewegung stehen, oder als internationales Zeichen der Schwulen- und Lesben-Bewegung gesehen werden. Die nächste *Mise-en-scène* verlagert sich in ein Taxi, welches Gurrola als Charlotte von Belgien gemeinsam mit Maximilian II. von Mexiko besteigt. Sie beginnen ein Streitgespräch, welches jäh endet, als Maximilian von außen erschossen wird. In einer Überblendung befinden sich nun Carlota, der Geist von Maximilian, und ein bewaffneter Mann, identifizierbar als der Jäger aus der Schneewittchenszene. Hier wird wieder auf das historische *Setting* verwiesen, welche für Telenovelas und gerade zu Beginn des Genres sehr wichtig für die Erschließung der

Zielklientel war. Außerdem wird auf diese Weise die Verbindung von Mexiko und Österreich thematisiert und dramatisch aufgelöst und geschichtliche Zusammenhänge frei interpretiert, wie es in der Telenovela üblich ist.

5.2.1.6 Storytelling #3

Gurrola gibt Hintergrundinfos über Mexiko-Stadt und vergleicht Österreich mit Mexiko. Sie verweist auf die großen Ungerechtigkeiten in ihrem Heimatland, in dem einerseits den reichsten Mann der Welt 2011 mit einem geschätzten Vermögen von 72,1 Mrd. US-Dollar lebte, das Volk hingegen in größter Armut leben muss mit einem BIP von etwa 10000 US-Dollar.¹³⁹ Und doch hat vor allem die Hauptstadt immer wieder mit Drogenkriegen, die teilweise in bürgerkriegsähnliche Zustände ausarten, Waffenmissbrauch und mafiösen Gruppierungen zu kämpfen. Gurrola versucht somit, das Publikum für die Situation in Mexiko zu sensibilisieren.

Hier wird unter anderem auf die Abhängigkeit der Glaubwürdigkeit von der Medienform angespielt. Informationen werden über ein Nachrichtenformat übermittelt und bekommen durch die ihnen eigene Struktur erst die von den ZuseherInnen zugesicherte Souveränität, die benötigt wird, um glaubwürdig zu erscheinen. Wenn die gleichen Informationen in die Form einer Telenovela vermittelt werden würde, so würde sofort an der Glaubwürdigkeit gezweifelt werden.

5.2.1.7 Szene in der Taqueria

Die Regiestimme aus dem Off führt in die Szene am Tacostand ein, sie organisiert die Figuren auf der Bühne. Man sieht eine Probensituation am Theater.

¹³⁹ Zum Vergleich hat Österreich einen BIP pro Einwohner von knapp 50.000 USD. Quelle: Wikipedia.

Es wird die finale Szene von »la infanta«, einer fiktiven Telenovela in Abwandlung zu »la infanta« dargestellt. Hier sind alle Elemente einer Telenovela vertreten und gleiten ins Obszöne und Abstruse ab. Im Finale explodiert der Stand und erzeugt ein großes Spektakel. Hier wird einerseits hinter die Kulissen geblickt und der Prozess sichtbar gemacht. Doch wird wieder der Charakter der Telenovela erhalten, und ihre Figuren und die Dramatik übertrieben dargestellt und der Blick darauf verschoben.

Auch wird klar, dass Telenovela in ihrer Struktur auch auf der Bühne eine hierarchische bleibt, und ohne das Wirken einer Regisseurin oder eines Regisseurs eine effektive Produktion nicht möglich wäre, und verdoppelt die Situation von »Who shot the princess?«.

5.2.1.8 Storytelling #4

Die schwarze Bühne ist erfüllt mit der Stimme Gurrolas, wie in den Storytelling-Szenen zuvor. Dann werden zwei Leinwände erleuchtet, die Rauchschwaden zeigen, ähnlich einem aktiven Vulkan, oder bezogen auf die Explosion der vorherigen Szene, die somit nachhallt. Edwarda Gurrola betritt daraufhin die Bühne mitsamt dem blutüberströmten weißen Prinzessinnenkleid und dem abgetrennten Kopf der Puppe eines Mannes und spricht in spanischer Sprache. Hier beginnt sie leise die mexikanische Nationalhymne zu singen. Sie fragt nach einem Kommandante und geht damit über in die nächste Szene. Die Hauptdarstellerin erinnert hier an die Geschichte der Judith und des Holofernes aus der Bibel, Sujet vieler Darstellungen in Gemälden.¹⁴⁰ Judith rettet ihre Heimatstadt, indem sie durch weibliche List Holofernes köpft. Dieser bedroht als Feldherr ihre Stadt. Thematisiert wird hier, wie die Frau sich gegenüber dem Mann behaupten kann – indem sie ihn enthauptet. Trotzdem wird sie durch den Mord von den BewohnerInnen ihrer Stadt geächtet und begeht vor Verzweiflung Suizid.

¹⁴⁰ Vgl. Uppenkamp 2004.

5.2.1.9 »Pasión rebelde – Escape de la guardia de oro«

Die Szene spielt anfangs an einem Pool, wo Gurrola einen Ring versenkt. Dies ist der gleiche Ring, der ihr im Intro von ihrem Partner geschenkt wurde. Der Pool befindet sich in einer hochherrschaftlichen Villa auf dem Land, das als »Castillo Chapultepec« gekennzeichnet wird. Gurrola erzählt von ihrer unglücklichen Beziehung. Ihr Leben, so konstatiert sie, gleicht einer Telenovela. Ihr Partner, eine Frau in Männerkleidung, die Produzentin, erzählt ihr von einer neu gearteten Telenovela, mit der finalen Wendung, dass es statt einer Hochzeit den Tod der Protagonisten geben wird.

Hier wird klar, dass in der Szene davor bereits auf dieses Finale vorgegriffen wurde. Dann verschmelzen beide Formen: Die Telenovela wird zur Reality-Show. Durch ein Interview im Nachrichtenformat mit Commandante Ur, einer Frau, die sich anscheinend mit den Zapatisten verbündet hat, welches auf eine der Leinwände projiziert wird, verliebt Gurrola sich. Sie tötet ihren Gefährten und flieht in den Urwald.

5.2.1.10 »Pasión rebelde –El corazón de la selva«

Im Urwald sucht Gurrola dann nach ihrer Commandante Ur und findet erschöpft Zuflucht in einem Höhlenaltar. Dort findet Commandante Ur die Prinzessin und macht sie zu ihrer Geliebten. Die drei Gefährten, vor denen das Paar auf der Flucht ist, finden das Liebespaar in der Höhle und erschießen es heimtückisch. Diese Szene erinnert an eine klassische tragische Liebesgeschichte, in der die Liebenden sich zwar finden, jedoch durch äußere Umstände an ihrer glücklichen Zukunft gehindert werden. Ähnlich wie bei Romeo und Julia können beide nicht glücklich werden oder eben nur im Tode vereint sein. Der Schauplatz ist wieder dem Mexikanischen Urwald entlehnt und somit Handlungsraum der Zapatisten, die gegen die Vorherrschaft der Großgrundbesitzer kämpfen.

5.2.1.11 Finale

Das Finale findet wieder auf der Bühne statt – mit Puppen, die auf die Leinwände projiziert werden. Gurrola/Schneewittchen/Carlota heiratet ihre Commandante. Im Anschluss daran erscheint eine Filmsequenz, die dem Intro von der Montage her, auch durch die Untermalung mit der Musik, gleicht. Doch das glückliche Ende findet doch statt: Das Paar reitet gemeinsam am Strand in den Sonnenuntergang. Das klischeehafte Happy End kann jedoch nur auf die Leinwand projiziert werden. Da das Theater immer auch etwas Wahrhaftiges in sich trägt, und die Realität nicht so viele glückliche Enden kennt, ist dies auch stimmig mit der Medientheorie, durch die sich Film und Theater unterscheiden. Im Film kann alles passieren, er ist die Sehnsucht in uns. Das Theater bringt uns immer wieder zu uns selbst zurück, in der direkten Wahrnehmung unserer selbst und der Erfahrung unseres Selbst, das heißt, wenn wir lachen, weinen, ärgern oder schimpfen, reflektieren wir auf uns selbst.

5.2.2 Interpretation

Durch die Einbindung der unterschiedlichen Versatzstücke wird dem Genre der Telenovela ein anderes Gesicht verliehen. Doch wird dabei klar, dass die Telenovela für sich schon die Anlagen für eine neue Interpretation in sich trägt. Gurrola ist Dreh- und Angelpunkt der Inszenierung und spiegelt die verschiedenen Szenen in ihrer Funktion als Storyteller wider. Sie ist durch ihre Schlüsselrolle als Identifikationsfigur und ihre autobiographische Verbindung zur Telenovela selbstreflexives Moment des Stücks. Sie vertritt und verbindet die Ansätze, die Müller in ihrem Projekt Melodrom thematisiert. Die Telenovela als solche wird zwar ungeschönt dargestellt, doch wie die einzelnen Versatzstücke wie ein Puzzle zusammengesetzt werden, das nahtlos an die Struktur der Telenovela angelegt werden kann, kann als wertschätzend, und nicht als

verurteilend beschrieben werden. Dieses Aufzeigen und Neu-Interpretieren, Übertreiben und Spielen ist die Methode, mit der es Müller und das Ensemble von „Who shot the princess?“ und „Melodrom“ schaffen, die Telenovela neu zu bewerten, aus einer anderen Perspektive zu betrachten und umzufunktionieren. Und doch bleibt es am Ende thematisch und stilistisch bei dem Genre der Telenovela.

6. Exkurs: Theater im Vergleich. Christoph Schlingensief und Medienkritik

Wenn ich die Struktur von einem Theater untersuche, das die Grenzen zwischen reinem Theater und performativer Darstellung oder zumindest Ästhetik überschreitet, so möchte ich den Querverweis zu dem performativen Theater, wie es sich bei Christoph Schlingensief zeigte, anbringen. Hinzu kommt, dass sich Regine Müller, wie bereits angedeutet wurde, in einer seiner Aktionen beteiligte. Es lassen sich einige Parallelen in der Theaterarbeit beider KünstlerInnen finden, die dabei unterstützen können, den Punkt der vorliegenden Arbeit näher zu bringen.

Schlingensief begibt sich in jeder seiner Aktionen, wie »Chance 2000- Wähle dich selbst!« oder »Talk 2000« immer unter Menschengruppen, sucht die Auseinandersetzung und Auslieferung¹⁴¹ – und liefert dabei zuerst sich selbst aus, dann den, der dargestellt wird oder sich darstellen lässt, dann die direkten ZuschauerInnen und am Ende diejenigen, die es entweder glorifizieren oder dagegen protestieren und es verdammen. Er entlarvt, indem er abwartet. Er überlässt diejenigen, die ihn umgeben und sich den Medien aussetzen, sich selbst. Vielmehr, als anfeuern, tut er jedoch nicht. Er initiiert und protestiert und lässt sich dabei in keine Schublade stecken.¹⁴²

¹⁴¹ Vgl. Bauer 2010, S. 69.

¹⁴² Vgl. Bauer, S.61.

Was Schlingensief immer wieder in seinem Arbeiten versuchte, ist die Abgründe der Menschen sichtbar zu machen. ZuschauerInnen scheinen sich vor allem in seinen Performances herausgefordert zu fühlen, verletzend Beleidigungen auszusprechen. In den Kommentaren zu Youtube-Videos seiner Sendung »Talk 2000« lässt sich lesen:

„Klaus Speckbulette:

Was für ein degeniertes (sic!) A-loch! Oh sorry die haben ja beide nicht viel drauf. Der IQ der beiden¹⁴³ zusammenaddiert reicht ja gerade einmal für eine gehirnamputierte Weinbergsschnecke. Wenn man tausend Affen tausend Jahre lang an Schreibmaschinen setzt entsteht angeblich ein Roman. Wenn man allerdings tausend geistig behinderte Affen nimmt und ihnen nur fünf Minuten Zeit lässt, dann kommt so eine Sendung dabei raus.“¹⁴⁴

In dieser Talksendung stellt Schlingensief das Format Talkshow bloß, indem er eigentlich nur bekannte stereotype Situationen nachspielt. Die Reaktionen sind nicht geplant.

Im Video zu »Ausländer raus«¹⁴⁵ in Wien im Jahre 2000 platzt es einem Zuschauer in Bezug auf die Aktion Schlingensiefs voller Inbrunst heraus: „I mecht nur a Bombn haun do eini.“ Später erklärt dieser Herr sich selbst damit, dass er die Aktion Unrecht findet, da doch vor dem Opernhaus solch ein Aufbau nicht passt, weil es den Blick für die Touristen versperrt.

Bei dieser Aktion stellte Schlingensief gemeinsam mit anderen vor der Staatsoper in Wien Container auf, in denen sich Ausländer befanden, die durch Anrufe aus dem Land gewählt werden konnten, vergleichbar mit dem Konzept von Big Brother. Damals befand sich auch Regine

¹⁴³ Gemeint ist hier Christoph Schlingensief mit seinem Talkgast Prinz Alexander von Hohenzollern.

¹⁴⁴ Vgl. Youtube.

¹⁴⁵ Vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=XCg95tUsoFc>, bei 0:00:48

Müller unter den UnterstützerInnen.¹⁴⁶ Hier werden also die Strukturen aufgezeigt und entlarvt, öffentlich gemacht und gleichzeitig diskutiert.

Schlingensief begibt sich für »Talk 2000« in die Rolle des Talkmasters, spürt nach, wie es sich anfühlt. Provoziert ähnliche Situationen, wie sie in anderen Talkshows schon vorgekommen sind, und zeigt damit aber auch eine andere Sichtweise, ähnlich dem Bruch mit der Telenovela in »Who shot the princess?«.

Doch nicht nur in der Konsequenz, auch im Aufbau und dem Prozesshaften, wie auch dem Hang zum dilettantischen Spiel gleichen sich bei Müller und Schlingensief die Konzepte von Theater. Dabei scheint das Medium, in dem sich bewegt wird, keine Rolle zu spielen, und Theater, respektive Performance und Film scheinen sich oftmals zu doppeln.

7. Hypothese: Eine selbstreflexive Art der Medienkritik?

Bezeichnend für das Stück »Who shot the princess?/Boxstop Telenovelas« ist der Unwille, sich einer medialen Eindeutigkeit zu verschreiben. Indem es sich einer Unterordnung in einer hierarchisch bestimmten Ordnung entzieht, gewinnt es an zeitgenössischer Brisanz. Medienübergreifend und transnational versucht es hier, weder mit dem Fingerzeig noch unterwürfig seinen Standpunkt klarzumachen. Nämlich den, dass keinen Standpunkt zu haben, auch in Ordnung ist und nicht zwangsläufig in apokalyptische Zustände münden muss. Eine selbstreflexive Medienkritik spart den Moment der Verurteilung aus. Weder bekommt das Publikum, was es verdient, noch fehlt es den Machern an Kompetenz – jeder einzelne hat die Chance, etwas aus der Sache für sich herauszuziehen. Es ist wohl keine Besonderheit, dass

¹⁴⁶ Vgl. Pfeiffer 2013, S. 137.

Telenovelas immer nach dem gleichen Muster ablaufen. Das tun Opern wohl auch. Oder das klassische Ballett.

Was Adorno und seine Anhänger wohl im Sinne hatten, wenn sie die Gesellschaft und ihre Medienlandschaft eher ver- als beurteilten, war die Angst vor dem Mitglied der Gemeinschaft, der sich seiner gesellschaftlichen Verantwortung, und in dem Sinne vor allem seiner politischen Verpflichtung entzieht und sich somit in Strömungen begibt, die kein Ausscheren mehr zulassen. Dabei ist das Verständnis von Gesellschaft als Instanz und Totalität maßgeblich an dieser Sichtweise beteiligt.

Wenn Adorno eine Theorie formuliert, so liegt darin immer auch ein Stück weit Kritik.

In »Who shot the princess?« scheint die Grenze zwischen Reflexion und Kritik zu verwischen. Wenn also Kritik als ein didaktisch einseitiges Lernprogramm verstanden wird, das den RezipientInnen eine bestimmte Denkrichtung vorgibt und somit die Parameter von Gut und Schlecht diktiert, wie in den vorangegangenen Kapiteln bereits herausgestellt wurde; und wenn Reflexion als eine Art der Denkweise zu bezeichnen ist, die vor allem dann geschieht, wenn auf sich selbst rückbezogen wird, und die eine endgültige Beurteilung weitestgehend ausschließt– dann muss das, was das besprochene Stück hier versucht, einer selbstreflexiven Medienkritik zugeordnet werden. Selbstreflexive Medienkritik vereint beide Gedanken und überlässt es der Rezipientin bzw. dem Rezipienten, wie er den Sachverhalt auffasst.

8. Schlusswort

Man kann also nach unterschiedlichen Denkweisen auf verschiedenen Ebenen kritisieren, diskutieren, analysieren. Je nachdem, aus welcher Position dies getan wird, lässt sich der Charakter der Kritik erkennen. Eine Entwicklung der Medienkritik lässt sich durchaus verzeichnen, auch wenn manche Ansätze sich einem bewährten und dadurch auch traditionellem Paradigma unterstellen, das angesichts neuerer Entwicklungen post-feministischer und post-strukturalistischer Theorien unglaublich erscheinen. Was dadurch auffällt, ist, dass die Medienkritik also keiner stringenten Entwicklung unterworfen ist, sondern in ihr die unterschiedlichsten Theorien nebeneinander funktionieren. Allein diese Einsicht ist wiederum eine, die dem Diktum des »Gut gegen Schlecht« widerstrebt. Man kann, um zu einem wissenschaftlichen Ergebnis zu kommen, erst eine Position einnehmen, die mit einem vorläufigen Urteil einhergeht. Aber ich muss diese Position aufgeben können, und nicht beharrlich auf der ersten Meinung pochen, um dem Gegenstand den nötigen Respekt gegenüber gebieten zu lassen.

Indem der Telenovela eine positive Beeinflussung der RezipientInnen nachgewiesen werden konnte, möchte ich sämtliche kolonialistische, hierarchische, patriarchalische Methoden infrage stellen. Wenn allerdings Medien als durchwegs mit negativen Attributen behaftet angesehen werden, so kann dies nur als ein verzweifelter Versuch angesehen werden, ihnen beizukommen.

Ich möchte an dieser Stelle meine eigene Erfahrung hinzuziehen. Bevor ich das Seminar Melodrom besucht hatte und die Aufnahmen des Stücks »Who shot the princess?/Boxstop Telenovelas« gesehen hatte, war ich eine leidenschaftliche Verehrerin der Doktrinen der Frankfurter Schule. Ich war glücklich, auf eine wissenschaftliche Art, dass es endlich jemanden gab, der sagen konnte, was man getrost beiseite

lassen kann. Ich hatte somit eine Einstellung, war ich doch immer verzweifelt gewesen, da ich es als Makel verstand, mir nicht schnell genug ein Urteil bilden zu können. Nachdem ich mich mit der Materie für diese Diplomarbeit beschäftigt hatte, machte ich einen Prozess durch. Erst entfremdete ich mich von der Frankfurter Schule. Und auch Postmans und Enzensbergers Äußerungen kamen mir befremdlich vor. Erst nach und nach konnte ich mich dem ganzen wieder annähern und mit einer gewissen Distanz, die ich als wissenschaftlich bezeichnen möchte, auf die Thematik blicken.

Was übrig bleibt, ist das tiefste Verständnis für jede dieser Positionen. Man kann es damit vergleichen, dass man nicht immer die gleiche Laune vertritt. Es wird wohl Tage und Situationen geben, an denen wird man über Telenovelas und ähnlichen Formaten die Nase rümpfen. Dabei spielt wahrscheinlich auch eine Rolle, mit wem man sich das Programm zu Gemüte führt. Und dann wird es Tage geben, wahrscheinlich ist man eher alleine, in den man, wie zufällig, an so einer Serie »hängen« bleibt.

9. Anhang

Stepoutline

»Who shot the princess?/Boxstop Telenovelas«

Quelle: Youtube

1. Intro (00:00:00 – 00:01:45)

- Titel wird eingeblendet, mit einer animierten Pistole
- Hauptdarstellerin am Strand
- Musik, spanische Telenovela-Musik
- Schnitt auf Urbane Umgebung, Hauptfigur in verändertem Outfit
- Natur, Schmetterling
- Poolszene
- Liebesszene mit einer als Mann verkleideten Frau
- Weinen, Hund, Brunnen
- Soldaten, Hauptfigur als Soldat
- Kommende Szenen werden vorweg genommen

2. Storytelling #1 (00:01:45 – 00:07:22)

- autobiographische Züge, ähnelt Moderatorin
- Heißt das Publikum willkommen
- „my story“
- Lebensgeschichte:
 - Polit. Umgebung der 68er, happenings
 - Vater: Theatermacher
 - Mutter: polit. Aktive Künstlerin
 - Not average Mexican
 - Child actress in telenovela, mainstream mexican drama
 - Wanted to feel like princess, disneycharacters

- Feeling between love and death through death of Lady Di
- Economic crisis/Zapatistas/against capitalism
- play about: Elfriede Jelinek: Schneewittchen Remix
- Questions of melodrama/death/rebellion
- going through the mirror (Als starkes Symbol)

3. „La intenta - déjà vu snow white“ (00:07:22 – 00:11:31)

- Musik
- Setting: Wald, Rehe
- Schneewittchen/Jäger
- Getötetes Reh
- Jelinek zitiert (sich selbst?)
- 3 Projektionsflächen
- Gesprochen wird deutsch/englisch/spanisch
- Ästhetik wie Fernsehmärchen aus dem Osten in den 80ern
- Projizierte Figuren
- Snow white wird erschossen

4. Storytelling #2 (00:11:31 – 00:17:07)

- Mainstreaming Jelinek
- Hunter=Death
- Weak storyline for a telenovela of 3—episodes
- telenovela snow white
- like a fallen queen
- the real victims have no voice
- storytelling of telenovela_ ancient drama/romantic of 19. Jh.
/radionovela
- conflicts, desires
- telenovela normative
- themes like homosexuality, cloning, abortion, corruption – Bilder dazu

- leben: different projections on her, was confused
- mirror broke down
- new theme „carlotta“ an maximiliano of austria and the revolution
- Manet picture
- introducing the story
- boxstop/telenovela

5. „carlota – widow of hearts“ (00:17:07 – 00:20:49)

- Setting: Altes Herrenhaus Castillo de Chapultepec
- verzweifelte carlota
- moderne Kleidung angelehnt an Königinnen (Mantel)
- Demonstration im Hintergrund in Mexiko-Stadt
- Taxifahrt mit Maximilian:
 - schlechte Projektion
 - Comeback Button?
 - Siehe Text Plattner
- Setting: Treppe
- Streit: ready for final shot?

6. Storytelling #3 (00:20:49 – 00:27:24)

- Legende der Prinzessin am Popocatepetl
- Jelinek schrieb über Mexiko-Stadt
- there is a different reality: kidnapping, earthquakes
- compare mexico – austria?
- poverty in m but richest man alive
- at night there are shootings
- telenovelas are big in mexico
- stereotypes: indigen aussehende als Sklaven, perfekte Körper als Reiche
- Frida Kalo: queere Heldin , female rebell, passionate communist

- commandanta?
- civil war, death of women, border to us
- Narcotráfico
- hardcore reality
- continue with play

7. Taqueria Scene (00:27:24 – 00:31:50)

- Regieanweisungen von oben
- Figuren und Setting wird eingestellt
- finale episode von „la infanta“
- queere obszöne Szenen
- Musikalische Performance
- Drag queen
- Hochzeit
- Explosion, Feuer

8. Storytelling #4 (00:31:50 – 00:37:28)

- Prinzessin in blutüberströmten Kleid mit abgetrenntem Kopf eines Mannes in der Hand (Salome, Macbeth)
- Bilder von Wolken? Ausbrüchen eines Vulkans?
- Singt mex. Nationalhymne
- wie eine Rede
- Frage nach Commandante?

9. „pasión rebelde - Escape de la guardia de oro“ (00:37:28 - 00:41:43)

- Poolszene, versenkt den Ring
- Haus am Land

- autobiograph. Geschichte, Edwarda
- Behead Commandante Ur
- Story comes per FAX
- final twist, no wedding but death
- telenovela -> reality show
- Zapatisten-interview (Nachrichtenformat)
- Commandante Ur= Frau
- Prinzessin verliebt sich, tötet gefährten und flieht

10. „pasión rebelde – el corazón de la selva“ (00:41:43 – 00:45:34)

- Urwald
- sucht commandante
- Höhlenaltar
- Dort findet C. Ur die Prinzessin (Obszöne szenen)
- Drei Jäger suchen Commandante und Carlota, finden und erschießen beide.

11. Final (00:45:34 – 00:47:48)

- versch. Perspektiven auf drei Bildschirm-Projektionen
- viva la rev.
- Hochzeit
- Lied: My love is endless
- Projektionen von Palmen/ Flugzeuge
- Strand, Ritt in den Sonnenuntergang/ Welle/Kuss

Literatur

Adorno 1970

Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1970.

Adorno 1990

Theodor W. Adorno, Kultur und Verwaltung, in: Ders., Gesammelte Schriften, Frankfurt am Main 1990, S. 122–146.

Adorno 2003

Theodor W. Adorno, Zeitlose Mode. Zum Jazz, in: Ders., Gesammelte Schriften, Frankfurt a. Main 2003.

Adorno 2003a

Theodor W. Adorno, Philosophie der neuen Musik, in: Rolf Tiedemann [Hg.], Gesammelte Schriften, Frankfurt am Main, 2003.

Adorno 2009

Theodor W. Adorno, Prolog zum Fernsehen, in: Michael Grisko[Hrsg.], Texte zur Theorie und Geschichte des Fernsehens, Stuttgart 2009, S. 52-71.

Adorno/Horkheimer 2010

Theodor W. Adorno/Max Horkheimer, Dialektik der Aufklärung, Frankfurt am Main 2010.

Anders 2009

Günther Anders, Die Antiquiertheit des Menschen, in: Michael Grisko [Hrsg.], Texte zur Theorie und Geschichte des Fernsehens, Stuttgart 2009.

Anders/Eggert 1982

Ferdinand Anders/Klaus Eggert, Maximilian von Mexiko. Erzherzog und Kaiser, St. Pölten/Wien 1982.

Beier 1976

Christel Beier, Zur Struktur des Totalitätsbegriffs in der kritischen Theorie Adornos. Perspektiven einer sozialwissenschaftlichen Rekonstruktion, in: Jürgen Ritsert [Hrsg.], Zur Wissenschaftslogik einer kritischen Soziologie, Frankfurt a. Main 1976.

Benjamin 2008

Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt a. Main 2008.

Bleicher

Joan Kristin Bleicher, Traditionslinien und Geschichte der Medienkritik, in: Weiß/Bleicher [Hg.], Zur Kritik der Medienkritik. Wie Zeitungen das Fernsehen beobachten, Berlin 2005.

Brooks 1976

Peter Brooks : The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James and the Mode of Excess, Yale 1976.

Brunsdon 1995

Charlotte Brunsdon, The role of soap opera in the development of feminist television scholarship, in: Robert C. Allen, To be continued... Soap operas around the World, London/New York 1995.

Butler 1991

Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a. Main, 1991.

Butte 2006

Maren Butte, Von der Ariadne zur Telenovela. Das Melodrama als bilddiskursives Ordnungsprinzip von Sprache, Raum, Musik, in: Sabine Maasen [Hrsg.], Bilder als Diskurse – Bilddiskurse, Weilerswist 2006.

Burger/Gurolla 2011

Veronika Burger/Edwarda Gurolla, Telenovelas, in: Khadija Carroll La, Lisbeth Freiß, Elke Gaugele [Hg. U.a.], Vienna Zocalo. Critical Crafting as a postcolonial strategy, Wien 2011.

Cargnelli/Palm 1994

Christian Cargnelli/Michael Palm [Hrsg.], Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film, Wien 1994.

Derrida 1972

Jacques Derrida, Die Schrift und die Differenz, Frankfurt a. Main 1972.

Derrida 2008

Jacques Derrida, Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen, in: Uwe Wirth [Hrsg.], Kulturwissenschaft. Eine Auswahl grundlegender Texte, Frankfurt a. Main 2008, S. 229-250.

Enzensberger 1962

Hans Magnus Enzensberger, Einzelheiten, Frankfurt a. M. 1962.

Enzensberger 1988

Hans Magnus Enzensberger, Die vollkommene Leere, in: Der Spiegel Nr. 20/1988, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13529129.html> (Zugriff am 16.12.2013)

Enzensberger 2004

Hans Magnus Enzensberger, Baukasten zu einer Theorie der Medien, in: Claus Pias [Hrsg.], Kursbuch Medienkultur: Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard, Stuttgart 2004.

Fischer-Lichte 2004

Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, Frankfurt a. Main 2004.

Fiske 2000

John Fiske, Lesarten des Populären, in: Lutter/ Reisenleitner, Cultural Studies Bd. 1, Wien 2000.

Foucault 1992

Michel Foucault, Was ist Kritik?, Berlin 1992.

Frank 1984

Manfred Frank, Was ist Neostukturalismus?, Frankfurt a. Main 1984.

Geißdörfer 2008

Esther Geißdörfer, Erfolgsrezept Telenovela? Eine deskriptive und analytische Untersuchung des Genres in den Ländern Mexiko und Deutschland, Saarbrücken 2008.

Genette 2008

Gérard Genette, Strukturalismus und Literaturwissenschaft, in: Kimmich/Renner/Stiegler [Hrsg.], Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart, Stuttgart 2008, S. 195- 213.

Habermas 2008

Jürgen Habermas, Selbstreflexion der Geisteswissenschaften: Die historische Sinnkritik, in: Kimmich/Renner/Stiegler [Hrsg.], Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart, Stuttgart 2008, S. 113- 127.

Hall 1994

Stuart Hall, Rassismus und kulturelle Identität , Hamburg 1994.

Hall 2002

Stuart Hall, Kodieren/Dekodieren, in: Adelman/ Ralf u.a. [Hrsg.], Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie - Geschichte – Analyse, München 2002, S. 105-124.

Harich 2011

Claudia Harich, Die EZLN – ihr Kampf und die Frauen, in: Khadija Carroll La, Lisbeth Freiß, Elke Gaugele [Hg. U.a.], Vienna Zocalo. Critical Crafting as a postcolonial strategy, Wien 2011, S.32-40.

Holloway 2006

John Holloway: Die zwei Zeiten der Revolution: Würde, Macht und die Politik der Zapatistas, Wien 2006.

Jacobs 1994

Lea Jacobs, Now Voyager. Zu einigen Fragen der Äußerung und Geschlechterdifferenz, in: Christian Cargnelli/Michael Palm [Hg.], Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film, Wien 1994.

Jaeggi/Wesche 2008

Rahel Jaeggi/ Tilo Wesche [Hrsg.], Was ist Kritik?, Frankfurt am Main 2008.

Jelinek 2003

Elfriede Jelinek: Der Tod und das Mädchen I – V : Prinzessinnendramen, Berlin 2003.

Kittler 2001

Friedrich Kittler, Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft, München 2001.

Krakauer 1974

Siegfried Kracauer, Über die Aufgabe des Filmkritikers, in: Ders., Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film, Hrsg. von Karsten Witte, Frankfurt/Main 1974, S. 9–11.

Krotz 1995

Friedrich Krotz, Fernsehrezeption kultursoziologisch betrachtet. Der Beitrag der cultural studies zur Konzeption und Erforschung des Mediengebrauchs, in: Soziale Welt, 46 Jahrgang, H. 3 1995.

Lacan 2008

Jacques Lacan, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint, in: Dorothee Kimmich, Rolf G. Renner und Bernd Stiegler [Hrsg.], Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart, Stuttgart 2008.

Liessmann 2009

Konrad Paul Liessmann, Schönheit, Köln/Weimar/Wien 2009.

Lopez 1995

Ana M Lopez, Our welcomed guests. Telenovelas in Latin America, in: Robert C. Allen [Hg.], To be continued...Soap Operas around the World, London/New York 1995.

Luger 1998

Kurt Luger, Vergnügen, Zeitgeist, Kritik: Streifzüge durch die populäre Kultur, Wien 1998.

McLuhan 2001

Marshall McLuhan, The media is the message, Corte Madera (Calif.) 2001.

Metz/Seeßlen 2011

Markus Metz/ Georg Seeßlen, Blödmaschinen. Die Fabrikation der Stupidität, Berlin 2011.

Michael 2010

Joachim Michael, Telenovelas und kulturelle Zäsur: Intermediale Gattungspassagen in Lateinamerika, Bielefeld 2010.

Müller 1992

Heiner Müller, Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie, Köln 1992.

Pfeiffer 2013

Gabriele C. Pfeiffer, transkatholisch, transnational, queer und politisch. Das Theater von Gin/i Müller, in: Alessandra Schininà, Studien über das österreichische Theater der Gegenwart, St. Ingbert 2013.

Postman 2006

Neil Postman, Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie, Frankfurt a. M. 2006.

Prokop 2010

Sabine Prokop, Bevor Big Brother kam. Über das Fernsehen am Ende des 20. Jahrhunderts, Wien 2010.

Schirmmacher 2009

Frank Schirmmacher, Payback. Warum wir im Informationszeitalter gezwungen sind zu tun, was wir nicht tun wollen, und wie wir die Kontrolle über unser Denken zurückgewinnen, München 2009.

Gendolla/ Schmitz/ Schneider 2001

Gendolla, Peter/ Schmitz, Norbert M./ Schneider, Irmela /Spangenberg, Peter M., Formen interaktiver Medienkunst, Frankfurt am Main 2001.

Schwarte 2005

Ludger Schwarte, Macht und Aktion. Zur Performanz politischer Öffentlichkeit, in: Haas, Birgit [Hrsg.], Macht- Performativität, Performanz und Politiktheater seit 1990, Würzburg 2005.

Seeßlen 2008

Georg Seeßlen, Primetime-Sklavenmarkt, in: Konkret, 7/2008.

Seier 2000

Andrea Seier, „Überall Cultur und kein Ende“. Zur diskursiven Konstitution von ‚Kultur‘ um 1900, in: Hannelore Bublitz, Christine Hanke, Andrea Seier, Der Gesellschaftskörper. Zur Neuordnung von Kultur und Geschlecht um 1900, Frankfurt/New York 2000.

Seier 2007

Andrea Seier, Remedialisierung. Die Performative Konstitution von Gender und Medien, Berlin 2007.

Simon 2004

Jeannine Simon, Wirkungen von Daily Soaps an Jugendliche, Münster 2004.

Starobinski

Jean Starobinski, Das kritische Verhältnis, in: Schweizer Monatshefte: Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur, Heft 3, Bnd. 49.

Tarabukin 2005

Nikolaj Tarabukin, Von der Staffelei zur Maschine, in: Boris Grojs[Hg.], Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde, Frankfurt am Main 2005, S. 416-475.

Uppenkamp 2004

Bettina Uppenkamp, Judith und Holofernes in der italienischen Malerei des Barock, Berlin 2004.

Vink 1998

Nico Vink, The telenovela and emancipation. A study on television and social change in Brazil, Amsterdam 1998.

Vogl 2002

Joseph Vogl, Apokalypse als Topos der Medienkritik, in: Fohrmann/Orzessek, Zerstreute Öffentlichkeiten. Zur Programmierung des Gemeinnsinns, München 2002.

Walter 2002

Monika Walter, Poularität von *testimonio* und *telenovela* in: Inge Muenz-Koenen [Hrsg.], Massen und Medien, Berlin 2002.

Wirth 2008

Uwe Wirth, Kulturwissenschaft. Eine Auswahl grundlegender Texte, Frankfurt a. Main 2008.

Wrage 2010

Henning Wrage, Jene Fabrik der Bücher. Über Lesesucht – ein Phantasma des medialen Ursprungs und die Kinder- und Jugendliteratur der Aufklärung, in: Monatshefte Vol. 102, University of Wisconsin Press, 25.02.2010.

Links

<https://sites.google.com/site/rebelodrom/home>

<http://de.wikipedia.org>

http://www.youtube.com/results?search_query=who%20shot%20the%20princess&sm=1

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46135584.html>

<http://www.fundaciongurrola.org>

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 Organon Modell:

<http://www.google.de/imgres?q=organon+modell&sa=X&biw=1270&bih=1055&tbm=isch&tbnid=ep5FNBIZVsZxNM:&imgrefurl=http://de.wikipedia.org/wiki/OrganonModell&docid=iHYYizpMMMybfM&imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/98/Organon-Modell-corr.png&w=645&h=497&ei=S3icUvyMLeak7Qb2wYC4Bw&zoom=1&iact=hc&vpx=4&vpy=233&dur=4664&hovh=197&hovw=256&tx=129&ty=130&page=1&tbnh=150&tbnw=195&start=0&ndsp=36&ved=1t:429,r:0,s:0,i:90>

Curriculum Vitae

Isabel Holter

2006

Abitur am Albertus-Magnus-Gymnasium, Viersen.

2006-2014

Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft und der Kunstgeschichte an der Universität Wien.

Zusammenfassung

In der vorliegenden Diplomarbeit werden Methoden traditioneller kritischer Medientheorien um die Frankfurter Schule herum untersucht und vergleichend der Methode von Medienkritik, die in der Theaterproduktion »Who shot the princess?/Boxstop Telenovelas« (Flor Edwarda Gurrola, Gin/i Müller, Nils Olger et.al., Wien 2010) respektive dem -projekt »Reboldrom« erkennbar wird, gegenübergestellt. Dabei werden strukturalistische und poststrukturalistische Ansätze diskutiert und mit Genderthemen in Verbindung gebracht.

Überlegungen zur Struktur und der Ästhetik des Theaterstücks führen zu einer Medienkritik hin, die ich als »Selbstreflexive Medienkritik« verstanden wissen möchte.

Dank

Ich möchte mich ganz herzlich bei Mag. Dr. Gabriele C. Pfeiffer bedanken, für den Mut, den Sie mir zusprach, und die Unterstützung bei der Strukturierung der Arbeit. Ohne die liebevolle Hilfe von Anne-Kathrin Schock, Patrizia Köhle und Martin Köberl, die mir wertvolle Tipps gegeben, den Rücken gestärkt und die Arbeit korrigiert haben, hätte ich es vermutlich nie geschafft, sie zu vollenden.

Ein großer Dank geht auch und vor allem an Mag. Dr. habil. Ramón Reichert, der mir nach organisatorischen Problemen seine Unterstützung als Betreuer zusicherte.

Meinem Vater, der mir immer alle Freiheiten ließ, angefangen bei der Wahl meines Studiums und meiner Lebensführung, möchte ich ebenfalls meinen Dank aussprechen. Auch, wenn dies alles manchmal unverständlich ist für dich: Danke, Papa!