

Lothar Mikos / Hans Jürgen Wulff

"Jede Show ist anders". Möglichkeiten der Analyse von Unterhaltungsshow

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Medien praktisch*, [Tl. I: "Höhepunkte des Fernsehalltags"] 4, 1989, S. 60-62; [Tl. II: "Akademische" und "familiäre" Rezeption] 1, 1990, S. 61-63.
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-22>.

Unterhaltungsshow haben einen hohen Stellenwert im Fernsehprogramm, wenn man die Vorliebe der Zuschauer für dieses Genre berücksichtigt. Gerd Hallenberger schreibt denn auch, daß Unterhaltungsshow "Höhepunkte des Fernsehalltags darstellen, nicht aber Höhepunkte im Gesamtprogramm" (1988, 24) Sendungen wie "Wetten daß...?", "Der große Preis", die "Rudi-Carell-Show", "Dingsda", "Mensch Meier" oder "Donnerlippchen" erzielen regelmäßig hohe Einschaltquoten, im Jahresüberblick werden sie jedoch von Einzelsendungen wie Fußballspielen, einzelnen Tatort-Folgen, Serien und einzelnen Spielfilmen in der Publikumsgunst übertroffen. Der Beliebtheit von Shows beim Publikum steht deren Unbeliebtheit bei Kritikern und Wissenschaftlern gegenüber.

Bereits zu Beginn der achtziger Jahre hat Karl-Heinz Müller-Sachs im sogenannten Unterhaltungssyndrom eine Diskrepanz zwischen der massenmedialen Praxis und den medientheoretischen Diskursen festgestellt. Damit wurde erstmals in wissenschaftlicher Terminologie ein ganz einfacher Sachverhalt festgestellt, daß die Wissenschaftler Probleme im Umgang mit Unterhaltung haben. Medientheorie und Medienforschung weisen in diesem Bereich große Defizite auf, einzig die ideologiekritische Abwertung von Unterhaltungssendungen ist gang und gebe. Wegen der scheinbar banalen und trivialen Inhalte der Unterhaltungsshow, die keiner eingehenderen Beschäftigung wert scheinen, wird das wissenschaftliche und auch pädagogische Augenmerk auf vorgeblich wichtigere Sendungsgattungen gerichtet, auf Nachrichtensendungen, Filme, Fernsehserien und Dokumentationen.

Die Probleme und Schwierigkeiten im Umgang mit Unterhaltung im allgemeinen und mit Unterhaltungsshow im besonderen haben ihre Ursache unter anderem in der Orientierung der Wissenschaftler und Pädagogen an Programmen und Programminhalten. Danach ist eine Unterhaltungssendung eine, die auch als solche im Programm ausgewiesen ist. In einem,

hierzulande erst in Ansätzen entwickelten und vertretenen, rezipienten-orientierten Blickwinkel, erscheint demgegenüber Unterhaltung als das, was die Zuschauer mit dem Programm anfangen.

Bei den Aneignungs- und Umgangsweisen des Publikums liegt unter anderem auch der Ansatz für mediopädagogische Arbeit, wenn sie an der Einbettung der Medien in den Alltag und die Lebenswelt der Zuschauer ansetzen will. Eine weitere Schwierigkeit ist die, daß sowohl Wissenschaftler als auch Medienpädagogen nur selten zur Klientel von Unterhaltungsshow gehören. Die Rezeption von Shows und Quizsendungen ist daher weitgehend die Fernsehpraxis und der Fernsehalltag der "Anderen". Um gerade auch die Rezeption von Unterhaltungssendungen im Fernsehen verstehen und nachvollziehen zu können, bedarf es ein gerüttelt Maß Fremdverstehen, d.h. man muß Ethnographie des Alltags betreiben, in die Lebenswelt des "normalen Fernsehzuschauers" hinabsteigen, um dessen soziale und kulturelle Bezüge erhellen zu können. Erst dann wird die massenmediale Praxis der Massen auch verständlich. Wenn man zudem bereit ist, sich auf die Unterhaltungssendungen selbst einzulassen, wird man auch feststellen, daß Unterhaltung nicht gleich Unterhaltung ist, und man wird merken, daß eine Show ein hochkomplexes Gebilde ist, zu dessen Beschreibung die vorhandenen, erlernten Kategorien von Medienwissenschaft und -pädagogik nicht ausreichen. Daraus folgt

MERKSATZ 1:

Traue deinen Urteilen nicht! Versuche, deinen Vorurteilen auf die Spur zu kommen!

Bisher hat im deutschsprachigen Raum nur Hallenberger (1988) den Versuch unternommen, das Programmangebot an Quizsendungen und Unterhaltungsshow zu klassifizieren. Zunächst einmal sind Quizsendungen von Spielshows, oder wie es in der amerikanisierten Medienwissenschaft heißt: Game Shows, zu unterscheiden. Die klassischen Quizsen-

dungen wiederum lassen sich nach Quizthemen differenzieren, da geht es um Allgemeinwissen (Einer wird gewinnen, Rate mal mit Rosenthal, Flitterabend etc.), um Fachgebiete der Kandidaten (Der große Preis, Alles oder nichts etc.) sowie um zielgruppenorientierte thematische Quizreihen (Sportquiz, Wissenschaftsquiz oder Musikquiz wie Erkennen Sie die Melodie). Die Spielshows wiederum lassen sich unterscheiden in:

- Begriffsspiele (Dalli-Dalli, Dingsda, Die Pyramide, Wortschätzchen etc.)
- Persönlichkeitsspiele (Was bin ich ? Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm etc.)
- Meinungsspiele (Tipp den Trend, in gewisser Weise Pro und Contra)
- fiktive Sportspiele nach dem Vorbild von Spiel ohne Grenzen
- verhaltensorientierte Shows (Donnerlippchen, 4 gegen Willi, Versteckte Kamera)
- Shows für Kinder mit Spiel- und Quizelementen

Unterhaltungsshow lassen sich zwar so grob klassifizieren, doch gibt es in zahlreichen Sendungen Mischformen, in denen Quiz- und Spielelemente vorkommen, man denke nur an die sehr populäre Sendung "Einer wird gewinnen" mit Hans-Joachim Kulenkampff, in der die Kandidaten nicht nur ihr umfangreiches Allgemeinwissen beweisen mußten, sondern zudem auch in Geschicklichkeitsspielen um Punkte wetteiferten. Trotz aller Unterschiede, die eine solche Klassifizierung wie die von Hallenberger nahe legen, gibt es doch auch zahlreiche Gemeinsamkeiten. Angefangen mit den klassischen Showelementen, den Starauftritten, die musikalisches oder kabarettistisches dem Publikum präsentieren, oder den in vielen Shows vorkommenden "Talk"-Elementen, in denen der Showmaster nicht nur mit den prominenten Gästen, sondern auch mit den Quiz- oder Spielkandidaten ein kleines "Schwätzchen" hält. Diese Elemente weisen bereits auf den Reihencharakter der Unterhaltungsshow hin, d.h. sie haben feste Sendeplätze, auf denen sie immer wiederkehren, sei es nun Samstag-, Dienstag-, oder Donnerstagsabend. Alle Shows haben zudem ein festes Stammpersonal, in jeder neuen Ausgabe ist der gleiche Moderator zu sehen, sind die gleichen Assistenten und Assistentinnen anwesend. Auch die Ausstattung ist immer gleich, zwar können Shows in unterschiedlichen Städten und damit immer wieder anderen Hallen stattfinden, doch die Kulisse bleibt

gleich. Mit diesen immer wiederkehrenden Elementen ist die Wiedererkennbarkeit für das Publikum an den heimischen Bildschirmen garantiert. Die Shows fügen sich so nahtlos in die Rituale des Programmalltags ein, sind sie doch selbst stark ritualisiert. Man braucht hier nur an die Begrüßungsrituale denken, wenn der Showmaster aus den Kulissen kommt und der Applaus des Studio- oder Saalpublikums einsetzt. Dennoch gilt

MERKSATZ 2: **Jede Show ist anders.**

Die Elemente, aus denen eine Show zusammengesetzt ist, sind "Episoden" von sehr verschiedener Art. In der Analyse kann man auf dreierlei Art mit Episoden umgehen:

1) Jede Episode kann für sich untersucht werden. (Auf welchen alltäglichen Kommunikationsformen baut sie auf? Wie gehen Showmaster und Gäste miteinander um? Welchen dramaturgischen Mustern folgend ist sie aufgebaut? Wie ist die Bühne gestaltet? usw.) Man untersucht so die Mikrostrukturen der Show, die Details von Durchführung und Interaktion.

2) Man kann die Episoden klassifizieren. (Neben den Gesprächen und den Show-Auftritten stehen Quiz-Situationen, Spiel-Szenen, vorbereitete Filme, die in die Show eingespielt werden, Sketche usw. sowie die ritualisierten Eröffnungs- und Schlußauftritte.) Die einzelnen Klassen von Episoden werden dramaturgisch verschieden zu beschreiben sein, ihre Inszenierung ist unterschiedlich, der Umgang mit den technischen Mitteln ist in den verschiedenen Episodentypen verschieden.

3) Man kann schließlich die verschiedenen Ablaufmuster der einzelnen Shows untersuchen. (Eine Minishow: Der Begrüßung folgt ein Gespräch, folgt ein Lied, folgt ein Spiel, folgt ein Lied, folgt das Schlußbild.) Solche Baupläne, die die ganze Show umfassen, sind von Show zu Show verschieden. "Einer wird gewinnen" folgt einem anderen Schema als "Der große Preis" oder alle anderen Shows.

So heterogen die Ansammlung von Episoden und Episodentypen auch erscheinen mag (und in der Verschiedenartigkeit ein Stück der Programmviefalt des Fernsehens widerspiegelt), so wichtig ist die Gel-

tung des Ablaufschemas, muß es doch die verschiedenen Elemente zusammenbinden.

In einer Talkshow mag das Schema durch die "Themenfolge" bestimmt sein, an deren Ende die pikanten Themen stehen; das mag, am gleichen Beispiel, der Übergang zu den illustrieren, provokanteren oder einfach berühmteren Gästen sein (Prinzip Personenfolge); im Falle von Spielshows ist das sukzessive Ausscheiden von Kandidaten so etwas wie eine "Turnier-Struktur", an deren Ende nach Achtel-, Viertel- und Halbfinale das Finale steht, an dem die Spannung noch einmal kulminiert (inzwischen sind Sympathien aufgebaut, die einzelnen Teilnehmer sind oft auch Repräsentanten von Gruppen, Nationen usw....); ähnlich funktioniert auch der Wettbewerb der Doppelgänger in der "Rudi Carrell-Show", der erst am Ende durch die Wahl des "Besten Imitators" beendet wird. Verwiesen sei schließlich auf jeden Schlager-Wettbewerb im nationalen oder europäischen Ausmaß: dem Präsentationsteil folgt der Beurteilungsteil, die beiden bilden eine Einheit, dazwischen könnte allerlei passieren. Derartige Episoden kann man "Brücken-Strukturen" nennen: Eine zusammenhängende Episode, die in zwei oder mehr Phasen zerfällt und andere Episoden überspannen kann. Ein Beispiel: Am Beginn einer Show verkündet ein Finanzbeamter, er habe die geeignete Methode, um sieben Unmusikalischen in zwanzig Minuten die Beherrschung eines Instruments beizubringen; kurzes Interview dazu, Kandidaten werden aus dem Studiopublikum ausgewählt, Abgang in die Kulisse; gegen Ende der Show dann der "Beweis": der Lehrer kommt mit seinen Schülern auf die Bühne und gibt die Premiere (so geschehen in der "Crazy Show"). Die sogenannte "Saalwette" in "Wetten daß..." ist etwas ähnliches: eine Wette, die zu Beginn der Show eingegangen wird, und deren Beendigung konventionellerweise auch das Ende der eigentlichen Show ist.

Interessant ist dabei, daß im Bewußtsein des Zuschauers die Show als eine Mehrfachsituation gewußt ist: jederzeit kann von der Bühne, dem Zentrum des Geschehens, umgeschaltet werden in eine der Nebensituationen, in denen Personen üben oder trainiert werden, wo Kommentatoren an einem Ort außerhalb der Bühne auf Leute warten etc. Auf diese Art entstehen unter Umständen sehr komplizierte Verschachtelungen von Episoden, Handlungsorten und -rollen. Daraus folgt der dreiteilige

MERKSATZ 3:

Gliedere die Show in ihre Episoden! Untersuche und klassifiziere die Episoden! Versuche, das Ablaufschema der Show darzustellen!

Im nächsten Schritt kann man sich der Medialität der Show zuwenden. Während die klassische Show eine einheitliche, chronologische Life-Situation ist, die als "Großer Abend" auf einer Bühne in einem Stück abgespult wird - Showzeit ist Realzeit! -, gibt es inzwischen immer mehr Shows, die am Regietisch entstehen, in denen einzelne Episoden von medial verschiedener Herkunft in Verbindung miteinander gebracht werden. Das Stichwort ist "Einspiel-Film": ein kurzer, separat von der Show produzierter Film, der als Versatzstück gezeigt werden kann (dabei kann er in das Bühnengeschehen eingebunden sein oder nicht). In Deutschland ist der Einspielfilm spätestens seit der Kulenkampff-Show "EWG" bekannt und im Bewußtsein von Zuschauern vorhanden (Kuli als Beatle, Kuli als sterbender Schwan usw.). Meist handelt es sich um inszenierte Filme; eine zweite große Gruppe sind die Versteckte Kamera-Filme.

Die Medialisierung von Shows hat zwei gewichtige Konsequenzen: zum einen öffnet sich damit ein viel breiteres Repertoire an medienspezifischen Formen und Genres, die alle in die Show integriert werden können (es erweitert sich also gewissermaßen die "Reichweite" der Show); zum anderen weicht die soziale Situation auf der Bühne dabei auf und wird immer weniger zentral. Das Gefüge von sozialen Beziehungen und von sozialen Rollen, das eine Show ja auch präsentiert, tritt dabei immer mehr in den Hintergrund.

Gerade die sozialen Rollen und deren Gefüge bilden einen der gewichtigsten Gegenstände der Show-Kommunikation. Das personale Zentrum der Show bildet eindeutig der Showmaster. Alle anderen Rollen sind ihm untergeordnet oder von ihm abhängig.

Die abhängigen Rollen im einzelnen:

(1) Dem Showmaster zugeordnet ist in der Regel eine Assistentin oder andere Hilfskraftrollen (man denke an Kulis Butler-Freund, an den "Kollegen Sparbier" oder an Jürgen von der Lippes groteskes Duo "Vollstrecker" und "Dr. Klinker-Emden").

(2) In fast jeder Show gibt es Gäste, die selbst wieder dem Show-Business entstammen, meist eine Probe ihres Könnens abliefern, meist in einem Interview vorgestellt werden. Es ist klar, daß der Auftritt eines Gastes in einer Show fast immer auch Teil einer Werbekampagne für eine neue Platte, eine Tournee oder einen Film ist, so daß mit den Gästen eine erkennbare Werbekomponente in die Show hineinkommt. Man beachte bei der Redeweise von "Gästen", daß hier mit dem Modell von Hausherr und Besuch gespielt wird, "heute zu Gast bei...". Zu den "Gästen" zählen im übrigen auch Politiker, die ein Interview geben oder sich für eine Wette ("Wetten, daß...?") oder einen Jux (der "Prominente im Sack" in Jürgen von der Lippe's "Donnerlippchen") hergeben. Im Sinne von Horton & Wohl (1956) sind die eingeladenen Gäste durch die Bank "personae", Personen des öffentlichen Lebens, die öffentliche Aufmerksamkeit verdienen (oder beanspruchen) und am besten als Gegenstände des gesellschaftlichen Diskurses be- und verhandelt werden.

(3) Neben den Gästen spielen die Kandidaten die dritte zentrale Rolle in Fernsehshows. Kandidaten sind in der Regel keine personae, sondern normale Bürger. Aber Kandidaten und Gästerolle können auch zusammenfallen (wie in Fritz Egners "Dingsda", in dem Prominente die Rateteams besetzen). Dann kann man beobachten, wie der Showmaster die gleichen Personen manchmal als "Gäste" und wiederum ein anderes Mal als Kandidaten anspricht.

Diesem Gefüge von Bühnenrollen gegenüber befindet sich fast immer ein Saal- oder Studiopublikum. Es gehört zu den fernsehtypischen Inszenierungsformen der Unterhaltung, das Bühnengeschehen nicht direkt für den eigentlichen Adressaten am Bildschirm zu präsentieren, sondern der Bühne einen Zuschauerraum gegenüberzustellen: besetzt mit einem Publikum, das fürs Fernsehpublikum "Life-Publikum" spielt.

MERKSATZ 4:

Beschreibe alle Personen, die auftreten, als Personen eines Rollengefüges! Untersuche, in welcher Art sie miteinander kommunizieren! Untersuche, was ihre Themen sind! Untersuche, wer wen auffordern, ansprechen, zurechtweisen darf! Achte auf die Aktivitäten des abgebildeten Publikums!

Was wir bis hier getan haben, ist nun aber nur die Sicherung des äußeren Bestandes der Shows. "Genau hinsehen!" ist die Devise. Die Rezeption von Shows ist weitgehend Fernsehpraxis und Fernsehalltag der "Anderen", hatten wir oben gesagt. Der Schlüssel zum Verständnis der Vorgänge in und um eine Show, insbesondere auch der Aneignungs- und Umgehensweisen der Zuschauer daheim, liegt oft nicht auf der Hand. Dazu braucht man Wissen über die Lebenswelt derjenigen, die da verstehen. Zwischen dem Verständnis von Medienpädagogen und dem ihrer Klientel klaffen vielleicht unvereinbare Gräben, damit muß man rechnen. Ein Beispiel möge dies verdeutlichen.

Jürgen von der Lippe, "Donnerlippchen", eine ganz normale Episode: Sechs Frauen aus Wanne-Eickel wollen Cancan tanzen, betreten die Bühne, werden von Lippe in Empfang genommen, hinter die Bühne zurückgeschickt, sie müßten noch geschminkt werden, andere Klamotten anziehen. Abgang. Eingeschoben ein Block aus der Versteckte-Kamera-Abteilung: jemand versucht, besetzte Telefonzellen zu reinigen. Dann der doppelte Boden der Episode mit den Cancan-Tänzerinnen: Einer der Ehemänner wird später auftreten, als russische Primaballerina verkleidet; ein Gast wird eingeführt, ein berühmter Choreograph, er soll das alles beurteilen, schließlich sucht er noch Akteure für seine neue Produktion in Hamburg; kurzes Gespräch mit ihm. Dann der Wiederauftritt der sechs Frauen, die Episode endet mit der Entdeckung des Ehemannes, der Erzählung, was er getan hat, um sich auf diesen Auftritt vorzubereiten.

Eine ganz normale Episode, wie gesagt. Aber erkennbar ist, wie hier Schicht auf Schicht das aufgebaut wird, was dramaturgisch eine Show ausmacht: Es fängt an wie eine (schlechte) Show, ein Auftritt; es folgt ein Fremdelement, das schafft Distanz und Bewußtheit: hier vergeht Zeit, dies ist Show und keine Dramatik, der Zweck ist eigentlich ein soziales Experiment; dann wird dem Auftritt seine zweite Dimension zugepaßt, der Auftritt ist nicht mehr nur Auftritt, sondern Teil eines raffinierteren Spiels, in dem Leute einander nicht nur zeigen, was sie alles können, sondern in dem sie sich auch gegenseitig an der Nase herumführen, sich einen Streich spielen, sich miteinander einen Spaß machen. Wer hier mitmacht, weiß, daß das Spiel doppelten Boden hat.

In der Rezeption kann das Anlaß sein zu offenem Dissens. Was die einen verstehen, muß mit dem, was

andere erfassen, fast nichts gemein haben. Beobachten und in Interviews nachweisen kann man zwei abweichende Meinungen. Während die einen die Tänzerinnen als Opfer der Situation auffassen, als solche, die sich dem Voyeurismus des Mediums aussetzen, erfahren andere sie als souverän und stark und überlegen. Das Verstehen kann einerseits bei den sozialen Prozessen ansetzen, die in der Show gezeigt und inszeniert werden; es kann aber auch am Bildschirmgeschehen als ein Geschehen in der Öffentlichkeit ansetzen.

Bei diesem Beispiel, und nicht nur bei dem, kann man eine "akademische" und eine "familiäre" Rezeption unterscheiden. Zunächst zu ersterer: Für einen Teilnehmer der akademischen Lebenswelt ist die Szene aus "Donnerlippchen" unter mindest den folgenden Gesichtspunkten verdächtig:

(1) Ausgangs- und Orientierungspunkt ist ein meist allerdings implizites Verständnis von "Öffentlichkeit" als einer Sphäre von Selbstdarstellung. Offenbar gilt eine strikte Trennung von Situationen öffentlicher und nicht-öffentlicher Natur: Der öffentliche Raum ist dadurch gekennzeichnet, daß man sich in ihm hochkontrolliert verhält; die Kommunikationen sind ritualisiert und man achtet darauf, eine "gute Figur" zu machen. Eine Situation wie die Beschriebene ist, in diesem Verständnis, eine "öffentliche Situation", wogegen die Verhaltensweisen der Beteiligten genauso wie die Themen und Anlässe der Interaktion solche des nichtöffentlichen Raums sind - eine Inkongruenz, die als unangenehm empfunden wird.

(2) Mit dem Gegenteil der Handlungssphären korreliert ein Moment von Selbstwahrnehmung: In der öffentlichen Sphäre gilt als Grundregel, daß man sich in möglichst hohem Maße kontrolliert, so daß die Positionen und Funktionen, die man repräsentiert, möglichst "rein" ausgedrückt und kommuniziert werden können. Gefährdungen dieses zur Schau gestellten Selbstbildes werden vermieden. Eine tatsächlich erfolgte Verletzung der Selbstdarstellung wird als ein Angriff auf die Person aufgefaßt, besitzt also große Ernsthaftigkeit. Die Selbstdarstellung als Teil eines Spiels aufzufassen, dem man sich aussetzen kann, ohne das Selbstbild zu schädigen wie das im Rahmen von "Donnerlippchen" geschieht, erscheint unvorstellbar und zudem nicht akzeptabel, falls man selbst in eine solche Situation geriete.

(3) Ein drittes, damit unmittelbar zusammenhängendes Moment ist die Beziehung des Individuums zu einem in der Öffentlichkeit präsentierten Produkt oder Ergebnisse. Hier gilt die Regel, daß Produkt oder Ergebnis möglichst perfekt zu sein haben. Eine Performance wie die der Cancan-Tänzerinnen also erst gar nicht vollbracht werden könnte. Einer, der dieser Interpretation anhängt, mißt das eigene Tun an einem wie auch immer gearteten Idealbild, einer Sollvorstellung, die auch der Entscheidung zugrundeliegt, ob das eigene Tun "öffentlichkeitsfähig" ist oder nicht.

Es dürfte deutlich werden, daß auf diesem Hintergrund die Episode aus "Donnerlippchen" als Voyeurismus und Zurschaustellung von ahnungslosen Opfern (den Cancan-Tänzerinnen) wahrgenommen und bewertet wird.

Von ganz anderer Art ist dagegen das "familiäre" Verständnis der Cancan-Episode. Zunächst einmal fällt auf, daß fast immer in solchen Auftritten und Episoden lebensgeschichtliche Erzählungen als eine Art von narrativem Rahmen gegeben werden. Durch die Hinweise auf die Lebensgeschichte der am Spiel beteiligten wird spürbar, daß hier lebensgeschichtliche Entwürfe aktiviert werden, die zur Erfassung der eigenen Biographie und der eigenen Identität genutzt werden. Die Beteiligung am Spiel, das Sich-der-Öffentlichkeit-Aussetzen ist so auch immer Moment von Selbst- und/oder Gruppenwahrnehmung.

Im Gespräch mit dem Showmaster hatten die Cancan-Tänzerinnen angegeben, etwa "16 Stunden" für den Auftritt geübt zu haben. Daraus kann man auf ein Angebot der Volkshochschule schließen. Die Tänzerinnen können so in einer "Bildungssituation" wahrgenommen werden. Jeder Pädagoge weiß, daß Kurse im Weiterbildungsbereich im Grunde eher dazu dienen, neue soziale Kontakte der Teilnehmer zu etablieren als bestimmte Bildungsinhalte zu vermitteln. Ein Kurs ist eine halböffentliche Situation, die ein äußerliches und ein eigentliches Thema hat. Das eigentliche Thema ist das soziale Geschehen. Die Gruppenbindungen, die nach "16 Stunden" da sein mögen, zu stärken: das ist das Thema des Auftritts. In "Donnerlippchen" aufzutreten, ist eigentlich nur ein Mittel, um sich selbst unter Beweis zu stellen. Der Spaß, den die Frauen haben, das Erlebnis von Gemeinsamkeit, ihr Selbstbewußtsein, die Freude, sich zu bewegen: darum geht es.

Für jemanden aus der "akademischen Interpretationsgemeinschaft" wäre ein Auftritt im Medium immer etwas, das vom Medium diktiert wird; das, was man präsentiert, muß "mediengerecht" sein, die eigene Person genauso wie das Produkt. Dagegen ist in der familialen Auffassung das Verhältnis ein anderes, geradezu eine Umkehrung des ersteren: der Auftritt in der Show ist ein Mittel, mit dem sich die Beteiligten ihrer Souveränität und ihrer Bindung in und an die Gruppe rück-versichern. Während sich die einen selbst mit Blick auf die Show instrumentalisieren würden, wird für die anderen die Show ein Forum, auf dem die Geltung und die Potenz einer sozialen Gruppe handelnd ausgedrückt und unter Beweis gestellt wird.

Offenbar wird in der "familialen" Rezeption davon ausgegangen, daß ein nicht-perfekter Auftritt im Rahmen einer Fernsehshow keine Gefährdung für das Selbstbild der Beteiligten darstellt. Auch die Forderung nach Perfektheit des vorgestellten Produktes scheint nicht zu gelten vermutlich werandere Maßstäbe angelegt, die mehr auf die sozialen Aspekte des Spiels und der Vorführungen abzielen.

In der Differenz zwischen "akademischer" und "familialer" Rezeption, gerade auch der Cancan-Episode aus "Donnerlippchen", wird ein zentrales Moment des unterschiedlichen Umgangs mit dem, was als "Unterhaltung" bezeichnet wird auch und gerade mit "Fernsehunterhaltung", deutlich: Während Unterhaltung für die einen etwas mit perfekter Vorführung zu tun hat, scheint für die "anderen" ein Moment wie "gemeinsam Spaß haben" im Vordergrund zu stehen. Das medienpädagogische Problem liegt also deutlich auf der Hand: Um die Medienpraxis der "Anderen" zu verstehen, muß man sich ganz systematisch über die eigenen Urteile und Bewertungen hinwegsetzen, d.h. auch, daß Medienpädagogen und -wissenschaftler gefordert sind, sich ihrer eigenen kulturellen Praxis und deren sozialisatorischen Bedingungen bewußt zu sein. In der Analyse von Unterhaltungsshow ist Geduld gefordert und die Bereitschaft, sich den Verständnissen der "Anderen" anzunähern, ohne die Produkte und die damit verbundenen Rezeptionshaltungen und Aneignungsweisen zu diffamieren.

MERKSATZ 5:

Entwickle theoretische Phantasie! Habe den Mut nachzufragen! Versuche, mit experimentellem Spiel an die Bedeutungen heranzukommen, die in den Köpfen umgehen!

Eine umfassende Analyse der Showsendungen, die das Verständnis dessen, was die "Anderen" unter Unterhaltung verstehen, einschließt, ist die Voraussetzung für ein Herantasten an die Faszination, die Shows auf ein zahlenmäßig großes Fernsehpublikum ausüben. Konkrete Rezeptionsuntersuchungen zu einzelnen Shows oder Quizsendungen liegen bisher nicht vor. Über die Faszination der Zuschauer an den heimischen Bildschirmen läßt sich so nur spekulieren. Es läßt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob es die Lust am Mitraten bei Quizsendungen, oder Voyeurismus, Schaulust und Schadenfreude bei Spielshows ist, die das Publikum an die Bildschirme fesselt. Hier können Medienpädagogen mit dem genauen Blick für die Fernsehpraxis ihrer Klientel vielleicht etwas Licht ins Dunkel der Unterhaltungsrezeption bringen. Gerade der Mangel an Kriterien zur Beschreibung des Interaktionsgefüges Fernsehshow ließe sich möglicherweise durch die spielerische, medienpädagogische Arbeit mit Zuschauern, die häufig und gern Unterhaltungsshow sehen, beheben. Dabei ist allerdings eines zu beachten: Die Experten in und für Unterhaltung sind nach wie vor die "Anderen".

Literaturhinweise

BOSSHART, Louis 1979: Dynamik der Fernsehunterhaltung. Freiburg/Schweiz.

DEHM, Ursula 1984: Fernsehunterhaltung. Zeitvertreib, Flucht oder Zwang. Mainz.

HALLENBERGER, Gerd 1988: Fernseh-Spiele. Über den Wert und Unwert von Game Shows und Quizsendungen. In: Theater Zeitschrift, Nr.26, IV/1988, 17-30.

HORTON, D./WOHL, R. 1956: Mass Communication und Para-social Interaction. In: Psychiatry, 19, 215-229.

JÖRG, Sabine (Hrsg.) 1982: Spaß für Millionen. Wie unterhält uns das Fernsehen? Berlin.

KÜBLER, Hans-Dieter 1988: Fernsehen: Nichts als Unterhaltung? In: Medien Praktisch, Heft 2, 4-10.

MIKOS, Lothar 1988: Fernsehunterhaltung und Serien. Kommentierte Auswahlbibliographie. In: Medien Praktisch, Heft 2, 25-29.

MÜLLER-SACHSE, Karl H. 1981: Unterhaltungssyndrom: Massenmediale Praxis und medientheoretische Diskurse. Frankfurt/New York.

PROKOP, Dieter 1979: Faszination und Langeweile. Die populären Medien. Stuttgart.

RÜDEN, Peter von (Hrsg.) 1979: Unterhaltungsmedium Fernsehen. München.

SCHEFFER, Bernd 1988: Fernsehen ist das Fernsehen der Anderen. In: TheaterZeitschrift, Nr.26, IV/1988, 71-82.

WULFF, Hans-Jürgen 1988: Saal und Studiopublikum. Überlegungen zu einer fernsehspezifischen Funktionsrolle. In: TheaterZeitschrift, Nr.26, IV/1988, 31-36.