

Martenstein, Harald (1996): *Das hat Folgen. Deutschland und seine Fernsehserien*. Leipzig: Reclam.

Meyer, Corinna (1996): *Der Prozeß des Filmverstehens. Ein Vergleich der Theorien von David Bordwell und Peter Wuss*. Alfeld/Leine: Coppi-Verlag.

Mikos, Lothar (1987): Fernsehserien. Ihre Geschichte, Erzählweise und Themen. In: *Medien + Erziehung*, 31, 1, S.2-16.

Mikos, Lothar (1994): *Es wird dein Leben! Familienserien im Fernsehen und im Alltag der Zuschauer*. Münster: MAKS Publikationen.

Mikos, Lothar (1995): *Souvenir-écran and Scenic Comprehension. Understanding Film as a Biographical Drama of the Spectator*. In: *irs*, No. 19, S.9-20.

Neupert, Richard (1995): *The End. Narration and Closure in the Cinema*. Detroit: Wayne State University Press.

Ohler, Peter (1994): *Kognitive Filmpsychologie. Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme*. Münster: MAKS Publikationen.

Prümm, Karl (1987): Der Fernsehkrimi – ein Genre der Paradoxien. In: *Rundfunk und Fernsehen*, 35, 3, S. 349-360.

Strobel, Ricarda (1992): *Herbert Reinecker. Unterhaltung im multimedialen Produktverbund*. Heidelberg: Carl Winter.

Tolson, Andrew (1996): *Mediations. Text and Discourse in Media Studies*. London u. a.: Arnold.

Turner, Victor (1989): *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt & New York: Quuman bei Campus.

Wuss, Peter (1993): *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*. Berlin: Edition Sigma.

Eggo Müller

## Para-Intimität: Zum „Privaten“ in der Fernsehöffentlichkeit von Beziehungsshows<sup>1</sup>

Vor einigen Jahren, als noch nicht die Daily Talk Shows die Aufmerksamkeit der kulturkritischen Fernsehdebatte absorbiert hatten, sorgten Beziehungsshows wie *Herzblatt* (BR/ARD seit 1987), *Traumhochzeit* (RTL seit 1992) oder *Nur die Liebe zählt* (RTL/SAT.1 seit 1993) für Furore, weil sie ihre Kandidaten resp. Gäste in einem öffentlichen Rahmen zu Darbietungen veranlassten, die traditionell als privat und intim geltende Fragen verhandelten. Von verschwindenden Grenzen zwischen öffentlicher und Privatsphäre war immer wieder zu lesen.

Wie eine kleine Szene aus dem sozialen Alltag, die sich zum Auftakt der Fußball-Bundesliga-Saison 1997/98 am Sonntag, den 16. August 1997, im ausverkauften Berliner Olympiastadion absolvierte, zeigen mag, hat sich auch jenseits des Mediums Fernsehen eine Kultur des öffentlichen Bekenntnisses „privater“ Emotionen ausgebreitet. Eine Stunde vor Spielbeginn nutzte Daniela aus Neukölln die Gunst der Kulisse von 76.600 Zuschauern, um ihrem Horst, mit dem sie seit acht Jahren „im Liebesnest am Hermannplatz“ zusammen lebt, in wohl gesetzten Worten über das Stadionmikrofon ihre Liebe zu erklären und ihm einen Heiratsantrag zu machen. Der Stadionsprecher, der das Rahmenprogramm moderierte, forderte Horst daraufhin auf, aus dem Hertha-Fanblock herunter auf den Rasen zu kommen, und johlender Applaus von Zigttausenden begleitete den Fan in Weiß-Blau auf seinem Weg quer über das Fußballfeld, wo ihn die stilisierte berlinernde Frage des Sprechers erwartete: „Na, Horst, wie sieht er aus?“ – „Jut siehst er aus“, antwortete der recht berlinisch und ohne zu zögern, und alle hatten verstanden: Ja, er will!<sup>2</sup>

Man könnte meinen, dass hier eine neue Ausgabe der *Traumhochzeit* vorbereitet worden wäre, und nach den versteckten Kameras suchen, die diese kleine Szene aufzeichnen. Aber nichts dergleichen. Daniela wollte ihren Horst

1 Der folgende Text ist Teil meiner Analyse der Popularität von Beziehungsshows, die unter dem Titel „Paarungsspiele. Beziehungsshows in der Wirklichkeit des neuen Fernsehens“ bei Edition Sigma, Berlin, erschienen ist.

2 Ich verdanke das Beispiel Jörg Magenau, der sich rechtzeitig eine Karte für das Spiel gesichert hatte.

offensichtlich ohne die *Traumhochzeit*, aber nicht ohne das besondere Erlebnis eines öffentlichen Liebesbekenntnisses heiraten. Sie hat eine Form genutzt, die sie aus dem Fernsehen kannte, um ihrem Heiratsantrag durch die Zeugenschaft von zigtausend Zuschauern eine überwältigende Bedeutung zu geben, die möglicherweise auf ihr Hochzeitsritual ausstrahlt.<sup>3</sup>

Sich verändernde Grenzen zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit, ein Phänomen, für das die geschilderte Szene ein Indiz sein mag, und der intimisierende Charakter des Fernsehens sind Topoi all der Untersuchungen, die Beziehungsshow als „Affektfernsehen“ (Bente/Fromm 1996, 1997), als „Wirklichkeitsfernsehen“ (Keppler 1994), als „Reality Shows“ (Reichertz 1993, 1994, 1995) oder als therapeutischen Diskurs im Fernsehen (White 1992) analysieren. Im „Affektfernsehen“, so stellen Bente und Fromm fest,

„werden häufig zu unterhaltungs- bzw. sensationsorientierten Zwecken Tabus in Frage gestellt oder gebrochen. Im Sinne Goffmans lösen sich die vormals klar definierten Grenzen zwischen öffentlichen und privaten Bereichen auf. Das Fernsehen, einst Fenster zur Welt, wird jetzt durch die Veröffentlichung des Intimen ‚Fenster zur Seele‘“ (Bente/Fromm 1996: 4).

Und Reichertz schreibt mit Bezug auf die einschlägigen Arbeiten von Elias (1977), Habermas (1976), Luhmann (1984), Sennett (1983) und anderen:

„Öffentlichkeit und Privatheit sind (oder waren) [...] zumindest in Westeuropa und großen Teilen Amerikas schon seit Jahrhunderten zwei verschiedene Bereiche mit unterschiedlichen Handlungsnormen. Was in dem einen Bereich erlaubt ist, ist in dem anderen verpöbt. In der privaten Welt haben Gefühle und deren Ausdruck einen legitimen Platz, in der öffentlichen nicht. Um die privaten Gefühle, das Echte, das Authentische, das Eigentliche errichten bzw. errichteten die Akteure Barrieren, um die anderen auszusperren und dem Blick der Öffentlichkeit zu entgehen“ (Reichertz 1995: 126 f.).

Fast alle Beziehungsshow – wie auch viele Daily Talk Shows – arrangieren Situationen, in denen der Verlust von Kontrolle, Gefühlsausbrüche, also authentisch scheinende Reaktionen provoziert und öffentlich dargebildet werden. Diese Arrangements zielen auf Affekte, die einer traditionellen

3 So würde Reichertz (1993, 1994), der die Motive von Paaren für einen Auftritt bei der *Traumhochzeit* untersucht hat, den geschilderten Fall deuten. Medienöffentliche Heiratsanträge stellen mittlerweile keine Seltenheit mehr dar: so nutzte in der 268. Ausgabe von *Herzblatt* vom 13.2.1998 der 32-jährige Schlosser Sepp Herzinger aus Pöing die Gunst der Aufzeichnung, um als vermeintlicher Kandidat auf die Bühne zu treten und der 24-jährigen Arzthelferin Susanne mit den Worten „Susanne, wir lieben uns nun schon zwei Jahre: Willst du mich heiraten?“ den Antrag zu machen.

Kodierung der Grenze von Öffentlichem und Privatem nach in die Sphäre des Privaten gehörten.

Richard Sennetts (1983) berühmte Klage über die „Tyrannei der Intimität“ durch das Fernsehen verweist darauf, dass das Fernsehen diese Grenzen schon seit geraumer Zeit in Angriff genommen hat. Auch Beziehungsshow sind an dieser Grenze angesiedelt. Doch steht die landläufige Klage über die Auflösung der „vormals klar definierten Grenzen zwischen öffentlichen und privaten Bereichen“ einem Verständnis dessen im Wege, was Beziehungsshow an dieser Grenze provozieren, wie sie gleichsam an der kulturellen Redefinition dieser Grenze arbeiten.<sup>4</sup>

Um die Konstellation von Öffentlichkeit und Privatsphäre in solchen Shows auszuloten, möchte ich zwei Gedankenwegen von Keppler (1994) und Reichertz (1993; 1994; 1995) folgen, die sie mit Bezug auf Hans-Georg Soeffners Studien zur „Inszenierung von Gesellschaft“ (1992) am Beispiel zweier Beziehungsshow, der *Traumhochzeit* und der Show *Nur die Liebe zählt*, entwickelt haben. Reichertz geht von den traditionellen Normen der Affekt-Kontrolle in der Öffentlichkeit aus und schreibt:

„Im Kern [...] liefern in den letzten Jahrhunderten die gesellschaftlichen Normen im Hinblick auf die menschlichen Affekte darauf hinaus, daß diese Akteure sich von ihren erlebten Gefühlen nicht überwältigen lassen, sondern diese in den Griff bekommen, sie *an sich halten*, sie beherrschen oder in eine gesellschaftlich akzeptierte Form gießen. Ist der Handlungsrahmen privat, ist man also hinter den Kulissen, dann bedarf es weniger Kontrolle, ist er öffentlich, bewegt man sich also auf der ausgeleuchteten Bühne, dann gibt es für die Darstellung feste Muster: Je intensiver das Gefühl und je größer die Öffentlichkeit, desto rigider, ritueller die Darstellungsformen. Die Formen halten dann die Gefühle im Zaum und schaffen Sicherheit und Vertrauen“ (Reichertz 1995: 127).

Beziehungsshow spitzen nun Situationen zwischen Kandidaten oder Gästen so zu, dass den Akteuren ihre Kontrolle über die „angemessenen“ Darstellungsformen verloren geht oder zumindest dem Anschein nach verloren gehen kann. Reichertz beschreibt solche Momente der anscheinenden Authentie als „Situationen, in denen es den Akteuren nicht mehr gelingt, ihre Gefühle zu filtern, sie sozial einzukleiden“ (1995: 127 f.). Was Beziehungsshow der Inter-

4 Dass dies keinesfalls auf die Beziehungsshow begrenzt ist, versteht sich von selbst. Beispielsweise war es ein Grundthema der Nachrichte auf Lady Diana, dass sie das britische Königshaus in die Moderne hätte führen können, weil sie, anders als es das königliche Protokoll traditionell zulässt, in der Öffentlichkeit Gefühle, Affekte gezeigt und ausgelebt habe, sprich als Mensch und in gewisser Weise immer auch privat aufgetreten sei (vgl. dazu Peters/Jentz 1998: insbes. 17 ff. sowie Gephardt 1999).

pretation Reichertz' nach also anstreben, sind „Erschütterungen der Handlungs-routinen“ (1995: 128) ihrer Kandidaten, um sie in öffentlichen Momenten des Verlusts ihrer Affektkontrolle vorzuführen.

Keppeler kommt dagegen, wenn sie im Hinblick auf die *Traumhochzeit, Verzeih mir* (RTL 1992–1994) oder *Nur die Liebe zählt* von „Formen der Artikulation privater Nöte und Freuden“ (1994: 109) und einem „Forum der Offenbarung“ (ebd.: 95) spricht, zum entgegengesetzten Schluss. Sie stellt für die *Traumhochzeit* fest:

„Es dürfte gerade die Vorgabe von Regeln und Rahmenbedingungen sein, die es den Beteiligten leicht oder leichter macht, sich in diesem Rahmen und nach diesen Regeln zur Schau zu stellen, sich vor laufenden Kameras zu küssen und zu kosen, ihre Liebe zu gestehen und Treue zu schwören. Das besondere ist freilich, dass die zeremoniellen Formen hier nicht die Gefühle im Zaum halten, sondern zu deren Offenbarung beitragen sollen“ (ebd.: 77).

Demnach ginge es in Beziehungsshows um die Entwicklung von Formen für den öffentlichen Ausdruck von Gefühlen und Affekten sowie um ihre öffentliche Erregung. Keppeler und Reichertz' Beobachtungen ergänzen einander offensichtlich: Beziehungsshows arrangieren Situationen, in denen die Kandidaten mutmaßlich die Kontrolle über die Darstellung der provozierten Gefühle und unmittelbaren Reaktionen verlieren werden und schaffen zugleich für die dann anscheinend unwillkürliche Darstellung von Affekten eine öffentliche Form, sie kleiden diese – um es mit Reichertz zu formulieren – sozial ein. Ich will dieses Phänomen in Beziehungsshows „Affektierung“ nennen, da solche Momente zielstrebig und mit Wissen der Kandidaten herbeigeführt werden.

Reichertz und Keppeler entwickeln ihre Analysen nur mit Bezug auf einzelne Shows, die sich dadurch auszeichnen, dass sie wie *Nur die Liebe zählt* keine als Spiel gerahmten Situationen integrieren oder aber dass die Spielsituationen von den als sozial folgenreich inszenierten klar abgegrenzt sind, wie dies in der *Traumhochzeit* der Fall ist. Insbesondere Reichertz „authentisiert“ in seiner Analyse die Darbietungen der Kandidaten oder Gäste und lässt dabei unberücksichtigt, dass Affekte und Intimität in den Arrangements der Shows buchstäblich zur Schau gestellt werden. Ich will die Frage nach dem Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatsphäre im folgenden vor dem Hintergrund des gesamten Genres und nicht nur einiger extremer Formen der Beziehungsshows erörtern, weil sich so der besondere Charakter ihrer „öffentlichen Affektierung“ erschließen lässt.

Unstrittig scheint, dass die in den Shows adaptierten sozialen Situationen einem traditionellen Verständnis gemäß nicht in die Sphäre der Öffentlichkeit gehören, handele es sich dabei nun um das erste Telefonat oder den ersten Flirt zweier Singles, um die kurzfristige Auswahl eines möglichen Partners, um den

Tratsch unter Freundinnen nach einem Date, um die Liebeserklärung oder den Hochzeitsantrag (wenn auch ganz und gar nicht das Hochzeitsritual selbst), um den Streit und die Versöhnung von (Ehe-) Paaren. Einzig die Kontaktannonce macht, weil sie notwendig im öffentlichen Raum geschieht, eine Ausnahme. Doch auch sie hat lange die Anonymität des unter Chiffre Gedruckten gewahrt.<sup>5</sup>

Wie gesagt, es ist offensichtlich, dass fast alle Formate der Beziehungsshow Situationen herbeiführen, in denen die nonprofessionellen Kandidaten die Kontrolle über ihre Darbietung mutmaßlich nicht wahren können. Doch dies allein reicht nicht aus, um von einer *Auflösung* der Grenzen zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre zu sprechen. Denn solche Momente können nur dann entstehen resp. wahrgenommen werden, wenn die Kodierung von unterschiedlichen Sphären existiert und deshalb auch die „Grenze“ zwischen beiden Sphären berührt oder überschritten werden kann – oder wenn zumindest glaubhaft der Eindruck einer „Grenzverletzung“ erweckt werden kann. Typisch für Beziehungsshows ist gerade die Explizitheit, mit der sie die Grenze von Öffentlichem und Privatem thematisieren und damit immer wieder bestätigen, freilich auf eine eigentümliche Art und Weise, die, obwohl sie intimes thematisiert, das jeweilige Arrangement letztlich als eine der Öffentlichkeit zugehörige Form definiert.

Unter dieser Voraussetzung ist zunächst hervorzuheben, dass nicht alles, was das Genre an Affektierung vor der Kamera zu provozieren in der Lage ist, auch gesendet wird. Ein Beispiel dafür sind die vier 1992 von RTL in Auftrag gegebenen und produzierten, aber nie ausgestrahlten Pilotausgaben der „Konfliktshow“ *Ehekrieg*. Auch die zweite Show mit verschiedenen Paaren als Kandidaten, *Glücklich geschieden*, ist von SAT.1 (1992) über die vier ausgestrahlten Pilotausgaben hinaus nicht weiter produziert worden. Diese beiden Shows mit streitenden oder zerstrittenen (Ex-) Ehepartnern haben keine geeignete mediale Form für die provozierten Affekte ihrer Kandidaten gefunden, deren öffentliche Ausstrahlung nicht zu ablehnenden Reaktionen geführt hätte. Solche Einschätzungen sind sicherlich keine Frage der moralischen Überzeugung von Programmverantwortlichen oder Werbereisenden, sondern sie entspringen einem ökonomischen Kalkül. Dieses Kalkül ist jedoch seinerseits an Mutmaßungen geknüpft, die den in einer breiten Öffentlichkeit geltenden Konsens über die Grenzen des in einer Show moralisch Vertretbaren betreffen. So haben Bente und Fromm aufgrund empirischer Untersuchungen für *Verzeih mir* und *Nur die Liebe zählt* entsprechend festgestellt: „Sequenzen, in denen der Rezipient Betrachter eines intimen Beziehungsdramas ist [...], werden [...] eher negativ bewertet“ (1997: 270).

<sup>5</sup> Vgl. zur „traditionellen“ Kontaktanzeige Kaupp (1968) und zu ihren neueren Formen in Stadtilustrierten Reichertz (1991).

Die einzige Beziehungsshow, die ausschließlich auf dem Streit von Ehepaaren aufbaut, gibt der Affektierung der Paare dagegen eine Form, die die Möglichkeit von Gefühlsausbrüchen der Kandidaten stark einschränkt: In *Das ist Liebe* (ZDF 1995–1996) diskutieren die Ehepaare in der Show, redaktionell gut vorbereitet, nur ihre kleinen alltäglichen Konflikte, wobei der Moderator im buchstäblichen Sinne als *Moderator* fungiert. Und das dramaturgische Ziel des Arrangements liegt als ein Happy End von vornherein fest, denn am Ende der Show werden die beiden Streitenden sich ihre Liebe erklären. Die Veröffentlichung der anscheinend privaten Auseinandersetzungen des Paares findet – dem öffentlichen Rahmen angemessen – eine „soziale Einkleidung“, die die Affekte zugleich zu provozieren wie zu kontrollieren vermag.

Allein die viel diskutierte Show *Nur die Liebe zählt*, ganz und gar nicht zufällig eine Kronzeugin für Keplers und Reichertz' Argumentationen, verletzt offenbar, wie auch die heftigen Kontroversen um die Show zeigen, mit ihrer Inszenierung des Beziehungsstreits von (Ehe-) Paaren die Grenzen von Privatem und Öffentlichem: Hier wird die Grenze zwischen beiden Sphären überschritten, und eben das macht diese für den Zuschauer unmittelbar erfahrbar und „sichtbar“. Der Clou aller Streitfälle in *Nur die Liebe zählt* besteht gerade darin, dass die Darbietungen der Akteure aus dem sozialen Leben allein unter der Bedingung der medialen Öffentlichkeit sinnvoll sind. Es handelt sich, wie Kepler (1994: 104) und Reichertz (1995) an ihren Beispielen selbst schildern, aus der Perspektive der Akteure um zielstrebige, wissenschaftliche Überschreitungen der konventionell geltenden Grenzen zwischen Privatem und Öffentlichem. Ziel des fernseh-öffentlichen Werbens um einen verlorenen Partner ist gerade, diesen zu einer Reaktion zu veranlassen, die ihm unter vier Augen, also in nicht-öffentlichem Rahmen, nicht abzurufen war. Kepler bezeichnet die von ihr analysierte Situation nicht zufällig als einen „klassische[n] Fall von erpreßter Versöhnung“ (1994: 104). In dem von Kepler beschriebenen Fall war Wolfgang aus Bad Reichenhall, der seine Frau Kathrin und ihr gemeinsames Kind verlassen hatte, auf Kathrins Flehen in der Sendung nur unter der Bedingung bereit, in die Ehe zurückzukehren, dass Kathrin Wolfgangs Bruder – den Anlass des Streits – nie mehr treffen würde und dass sie selbst sich darüber hinaus völlig seinen beruflichen Zielen unterordnen würde.<sup>6</sup> Wie in *Nur die Liebe zählt* jeweils ausführlich dargestellt wird, befinden sich Akteure wie

Kathrin in einer außerordentlichen „Notlage“, die sie zu dem Auftritt veranlasst. Und damit wird zugleich motiviert, warum diese Akteure und mit ihnen die Show die konventionellen Grenzen der Veröffentlichung überschreiten. Die Show thematisiert in solchen Fällen damit zugleich Bedingungen der Grenzüberschreitung, und wer dieser Grenzüberschreitung als Zuschauer beiwohnt und Zeuge einer Affektierung wird, die nur unzureichend eingekleidet erscheint, sieht sich damit dem moralischen Problem gegenüber, das sich unausweichlich stellt.

Die dargebotenen Fälle scheinen jeweils zu belegen, dass der Einsatz, der es rechtfertigt, die bestehenden Grenzen zu überschreiten, hoch sein muss. Fälle dieser Art, die in solcher Zuspitzung allein in *Nur die Liebe zählt* präsentiert werden, bilden das Extrem der Affektierung in Beziehungsshow. Und allein dass dies als Extrem beschreibbar ist, ist für den offensichtlichen Fortbestand der Grenzen von Öffentlichem und Privatem aussagekräftig. Doch diese Feststellung zieht die Frage nach sich, wo die Grenze zwischen öffentlichem und privater Sphäre denn nun verläuft. Allerdings ist die Frage insofern unpräzise formuliert, als eine solche Grenze nicht eindeutig identifizierbar ist – das bringt das Wesen von historisch und sozial „beweglichen“ Konventionen mit sich, die am Beispiel von Grenzfällen immer wieder neu verhandelt werden.<sup>7</sup> Ich will, um zumindest die Konturen dieser Grenze in Beziehungsshow zu bestimmen, nicht wie Kepler und Reichertz von einigen extremen Fällen ausgehen, sondern die Konventionen anhand der genotypischen Muster einiger Beispiele herausarbeiten.

Die Grundstruktur lässt sich idealtypisch am Beispiel des Prototypen der Beziehungsshow nachzeichnen: Der Augenblick der ersten Begegnung des Paares in *Herzblatt*, wenn die Wand zurückweicht, ist der Moment, in dem man am Ausdrucksverhalten der beiden nonprofessionellen Kandidaten zu lesen versucht, wie die beiden „unmittelbar“ reagieren, ob sie angenehm oder unangenehm überrascht sind und wie sie dabei ihre Reaktion unter Kontrolle haben.<sup>8</sup> Diese Situation einer anscheinend unvorbereiteten Begegnung, die der Struktur nach vergleichbar in fast allen Beziehungsshow vorkommt, wird dramaturgisch so gesetzt, dass sie den Höhepunkt einer Spielrunde bildet. In diesem Moment werden die Grenzen des nach geltenden Konventionen Veröffentlichbaren für einen kurzen Augenblick überschritten. Wie um den Kandidaten die Bürde dieser Situation sogleich wieder abzunehmen, stellt

6 Auch andere Fälle, wie beispielsweise der von Dirk in der Ausgabe der Show vom

2.2.1997, zeigen, wie Akteure die Öffentlichkeit des Fernsehens zu Hilfe nehmen, um eine offensichtlich feststehende Trennungsgeschichte des Partners mit dem Druck der Medien-Öffentlichkeit doch noch ins Wanken zu bringen. Dirk, der seiner Frau immer wieder verschwiegen hat, dass er hohe Kredite aufgenommen und damit die Familie an den Rand des Ruins getrieben hat, blieb allerdings chancenlos: Susi hatte sich mittlerweile als Alleinstehende mit den beiden Kindern gut eingerichtet; Dirk wertete die fernsehöffentliche Absage dann als „letzinstanzlich“.

7 Nicht nur in der gedruckten Kritik, auch in Parodien der Shows im Fernsehen ist die

Verletzung der Privatsphäre der Kandidaten ein Grundthema, vgl. z. B. die Fernsehspiele *Kabel und Liebe*, *Ein Quotendrama* (Konrad Sabrautzky, BRD 1995) und *Private Life Show* (Martin Buchhorn, Saarländischer Rundfunk 1995).

8 Vgl. dazu Müller (1999: 53 ff.); dort ist u. a. beschrieben, wie einige Kandidaten von *Herzblatt* ihre „unmittelbaren“, „authentischen“ Reaktionen vorher einstudierten.

sich der Moderator, der für den „privaten“ Moment ganz aus dem Bild verschwunden war, zwischen die beiden, um sie, ganz der Etikette folgend, miteinander bekannt zu machen. Anschließend dürfen sie ihre Reise mit dem *Herzblatt*-Hubschrauber wählen und dann die Bühne und damit das Licht der Öffentlichkeit zunächst verlassen.

Typisch für das Genre der Beziehungsshow ist das mit dem Preis verbundene Geschenk möglicher Intimität, das es an einem den Kameras entzogenen Ort einzulösen gilt. Die gewonnene Reise resp. der Restaurantbesuch geben dem Paar eine Zeit der relativen Privatheit, einen abgeschirmten Raum fürs Kennenlernen, zu dem die Fernsehöffentlichkeit keinen Zutritt mehr hat. *Herzblatt* bildet insofern eine Ausnahme unter den Beziehungsshow, als die Reise – ein Tagesausflug – durch die Redaktion begleitet und im Foto- resp. Videobericht dokumentiert wird. Der gemeinsame Ausflug des Paares zum besseren Kennenlernen gehört noch zum öffentlichen Geschehen der Show. Der Ausflug des Paares wird jedoch der Form nach als dem Raum des Privaten zugehörig markiert, indem die dokumentierenden Fotos in einer Schnappschuss-Ästhetik präsentiert resp. die Reisevideos wie ein Homemovie inszeniert werden.

Eine solche Verschränkung der beiden Bereiche des Öffentlichen und Privaten kennzeichnen dann auch die Interviewinspielungen der Rückkehrerrunde. Die Kandidaten sind im Bildfenster eingebildet, wenn sie selbst zum ersten Mal die Äußerungen und Urteile ihres Reisebegleiters und potentiellen Partners zu Gehör bekommen. Durch dieses Arrangement wird der Zuschauer auf das Ausdrucksverhalten der Kandidaten hingewiesen, worin sich die mutmaßlich unmittelbaren Reaktionen niederschlagen. Die Kandidaten zeigen in der Regel eine überdeutliche Mimik und Gestik, und darin erweist sich wiederum die Öffentlichkeit einer Situation, in der sie Dinge über sich hören müssen, die außerhalb des Arrangements der Show üblicherweise nicht für ihre Ohren bestimmt gewesen wären. Im anschließenden Studiogespräch, in dem der Moderator auslotet, ob die beiden sich seit dem gemeinsamen Tagesausflug wieder gesehen oder gar ineinander verliebt haben, setzt sich das Spiel mit dem Öffentlichen und Privaten fort. Wortwahl, Anspielungen, Gesten und Lächeln des Moderators machen deutlich, dass es sich dabei um Dinge handelt, die nur andeutungsweise in die Öffentlichkeit gehören, und die Kandidaten selbst sprechen, wenn die Beziehung eine möglicherweise intime Zukunft hat, ebenfalls eher in Andeutungen.

Aus einer solchen Verschränkung der Sphären der Öffentlichkeit und des Privaten gewinnt auch *Allies Liebe oder was?* (SAT. 1 1994–1995) – eine Beziehungsshow, in der die Kandidaten nach dem Blind Date präsentiert und zur Rede gestellt werden – ihr grundlegendes Prinzip: In der Öffentlichkeit der Show gilt die Verpflichtung, über Intimes nur in Andeutungen zu sprechen und es damit gleichzeitig heraufzubeschwören, egal, wie intim auch immer das Treffen verlaufen sein mag. Nicht mit der Direktheit des Tratsches unter

Freundinnen, der sozialen Situation, die im Arrangement der Show stilisiert ist, sondern allein in Anspielungen soll über das Geschehen während der zurückliegenden Dates berichtet werden.<sup>9</sup> Damit wird auch hier das Veröffentlichliche durch seine Form als „eigentlich“ der Privatsphäre zugehörig gekennzeichnet. Doch gerade in der Form der Anspielung werden die beiden unterschiedlichen Rahmen gleichzeitig geltend gemacht.<sup>10</sup>

Insgesamt ist für Gespräche über Privates oder Intimes in Beziehungsshow typisch, dass die Moderatoren für einen Gestus sorgen, der die Verschränkung des Öffentlichen und Privaten in den jeweiligen Arrangements verdeutlicht.<sup>11</sup> Das kann sich – wie insbesondere in den Phone-In-Shows für Kontaktsuchende – darin äußern, dass der Moderator über die Wahrheit einer öffentlich angemessenen Form zu wachen hat. Anrufer bei diesen Shows können nur kurz durch die Redaktion „geprüft“ werden, ehe sie live zum Gespräch mit dem Annoncierenden ins Studio geschaltet werden. Daher hat der Moderator bei *Rehmsen* (ARD 1995–1996) nicht nur die Aufgabe, der Konversation von Gast und Anrufer bei ihrer ersten, öffentlichen Kontaktaufnahme auf die Sprünge zu helfen, er greift darüber hinaus regulierend ein und tadelt zuweilen auch wie ein Lehrer der Etikette, wenn ein Anrufer nicht den angemessenen, werbenden Ton des ersten, dazu noch öffentlichen Telefonats trifft. Wie andere Moderatoren nimmt er kommentierend, ironisierend oder mahnend zu den Äußerungen oder Gesprächen der Kandidaten Stellung. So mutmaßt Rehmsen über Michael aus Bonn, der in der Ausgabe vom 4. 7. 1996 die 27-jährige Katrin aus Düsseldorf kennen lernen möchte und das Gespräch recht ungelentk eröffnet, dass dieser Beamter sei, „weil er gesagt hat, dass er die Katrin, in Bezug auf sprechen möchte“. Und er fügt zurechtweisend hinzu: „Da habe ich gedacht: ‚Betreff: Dein Charme.‘“ Gerd aus Wuppertal, der folgende Anrufer, fällt gleich mit der Tür ins Haus und fragt Katrin zur Gesprächseröffnung, ob sie Wuppertal kenne und sich vorstellen könne, dorthin zu ziehen, weil er dort seine Arbeit und seinen festen Freundeskreis habe. Nach einem „Ohoh!“ des Studiopublikums hilft der Moderator der sprachlosen Katrin mit dem folgenden Kommentar: „Gerade erzählt sie noch, dass sie es eher so etwas langsamer mag, und schon zieht sie nach Wuppertal“, um dem Anrufer dann ausführlich zu erklären, dass auch Katrin ihre beruflichen Verpflichtungen habe.<sup>12</sup> Auch für diese spontanen,

9 Tatsächlich dürfte damit in der Regel „mehr“ behauptet werden, als sich beim Date zur Vorbereitung des kommenden Showauftritts abgespielt hat.

10 Vgl. zur Rahmen-Theorie, die der folgenden Analyse zugrunde liegt: Goffman (1980) sowie Müller (1999: 35 ff.).

11 Vgl. dazu meine ausführliche Beschreibung solcher Strategien bei *Herzblatt* (Müller 1999: 67 ff.).

12 Das Beispiel entbehrt insofern nicht einer gewissen Ironie, als Oswald Kollé als prominenter Studiogast und Experte zuvor gerade über die Möglichkeiten der subtilen erotischen Andeutungen ausführlich gesprochen hatte.

oft stockenden Telefonate gilt die geistreiche, charmante Anspielung als das Ideal, denn jede Vereindeutigung, ob gänzlich unverblümt oder ganz und gar anstandslos, ist nicht nur ein Verstoß gegen die Konventionen der sozialen Situation, sondern auch gegen die der spezifisch medialen: Beide Redeweisen negieren die *Verschränkung* der Sphären des Öffentlichen und des Privaten.

Auch das mimische und gestische Ausdrucksverhalten der Kandidaten in Beziehungsshows zeigt in vieler Hinsicht die Reflexion auf den Öffentlichkeitscharakter des Geschehens. Ich will nur ein Beispiel herausgreifen: In den Shows mit Liebes-, Braut- oder Ehepaaren, Paaren also, die auf eine längere gemeinsame Beziehungsgeschichte zurückblicken, ist es zur Konvention geworden, dass sich das Paar nach einem gewonnenen Spiel umarmt oder küsst. Diese Umarmungen und Küsse – Intimitäten im öffentlichen Raum, wie man meinen könnte – haben aber einen ganz eigenen Ausdruckscharakter: Sie stammen nicht aus dem Repertoire intimer, möglicherweise sexueller Handlungs- und Ausdrucksweisen, sondern entsprechen einem sportlich-kameradschaftlichen Umgang. Umarmung und Kuss erhalten hier die Bedeutung und Funktion des Abklatschens wie beispielsweise nach dem Torerfolg beim Fußball. Nur der äußeren Hülle nach ähneln diese Handlungen den unter Paaren üblichen Zuneigungsbekundungen, für ihre Präsentation im öffentlichen Rahmen der Show sind sie aber von jeglicher Intimität bereinigt. Das entspricht den Arrangements der Shows: Die Paare müssen sich allein im Wettkampf bewähren, und der macht sie für die Dauer des Auftritts zum öffentlichen Team.

Schließlich sind das anspielungsreiche Sprechen sowie die häufig zu beobachtenden negativen Reaktionen des Studiopublikums bei Mangel von ausreichend Witz in den Formulierungen der Kandidaten Indizien dafür, dass ein Bewusstsein für die Öffentlichkeit dieses medialen Raumes gegeben ist. Die gemischten Wirklichkeiten von Beziehungsshows – die Verschränkung von sozialer Realität, regulärem Spiel und medialem Spektakel (vgl. dazu Müller 1999: 95 ff.) – bieten einen geradezu idealtypischen Rahmen für anspielungsreiche Bemerkungen. Denn eine Äußerung, die im Rahmen der einen Situationsdefinition angemessen ist, kann im anderen Rahmen anstößig oder gar unzulässig erscheinen. Scheinbar naiv, im wissenden Unwissen über die Mehrfachkodierung der Situation geäußert, wird ein buchstäblich unverfänglicher Ausdruck jedoch zum Witz, so z. B., wenn die Picker in *Herzblatt* die Kandidaten jenseits der Wand immer wieder nach den „Höhepunkten“ in ihrem Leben fragen. Anspielungen von Moderatoren wie von Kandidaten und das Lachen des Studiopublikums oder auch dessen Entrüstung bei allzu direkten, plumpen Zoten, wie sie nach Freud typisch für das gesellige Beisammensein des „gemeinen Volkes“ (1992: 114) sind, können hier als präzise Indikatoren für das Bewusstsein von der Differenz von Öffentlichem und Privatem gelten – Sphären, die sich in Beziehungsshows ineinander schieben, aber deren Grenzen dabei keineswegs verschwinden. Im Gegenteil, all dies sind Indizien dafür, dass Be-

ziehungsshows gerade nicht, wie White (1992: 80) für neuere US-amerikanische Formate des Genres konstatiert, ein Verschwimmen, ja nicht einmal eine Verschiebung der Grenzen beider Sphären anzeigen. Und auch wenn die Grenzen überschritten werden, und zwar bewusst und ausdrücklich, werden sie gerade damit auf ganz „traditionelle“ Weise markiert.

In den Arrangements der Beziehungsshows zeigt sich also ein dialektisches Verhältnis: Zum einen provozieren sie Offenbarungen von Intimen, sie führen öffentlich den Verlust von Kontrolle und den Ausbruch von Affekten vor. Doch zugleich geben sie dem eine mediale, eine öffentliche Form. Es liegt also in den Konventionen des Genres begründet, dass die provozierten Affekte der Kandidaten nur unter der Bedingung ihrer neuerlichen sozialen Einkleidung präsentierbar sind. Insofern definieren Beziehungsshows die Grenzen von Privatem und Öffentlichem trotz mancher spektakulären Grenzüberschreitungen auf konventionelle, ganz und gar nicht subversive Weise. Und wenn Beziehungsshows Formen für die öffentliche Kontaktaufnahme, den öffentlichen Flirt, die öffentliche Liebesklärung oder das öffentliche Reuebekennnis im Fernsehen entwickeln, dann heißt das noch lange nicht, dass außerhalb des Fernsehens nicht weiterhin auf andere Weise gehandelt würde, dass als privat kodierte Kontaktaufnahmen, Flirts, Liebesklärungen, Streitereien oder Reuebekennnisse nicht ihren eigenen sozialen Konventionen folgten. Denn die Sphären des Öffentlichen und die des Privaten hängen nicht mechanisch zusammen: Nicht alles, was in den Bereich der Öffentlichkeit tritt, ist damit der Privatsphäre entrissen.

Zu einem ähnlichen Schluss kommt Dominique Mehl in ihrer Untersuchung der Reality Shows des französischen Fernsehens der achtziger und frühen neunziger Jahre: Sie stellt gegen alle medienkritischen Befürchtungen fest:

„En réalité, à travers ces phénomènes de médiatisation, l'intimité ne se trouve ni diluée dans l'espace public, ni anéantie par l'indiscrétion sociale. Elle se trouve redéfinie. L'intimité ne peut plus guère se concevoir sans publicisation. [...] L'„extimité“ est constitutive de l'intimité“ (Mehl 1996: 163).

Was durch Beziehungsshows im deutschen Fernsehen sichtbar wird, ist nicht eine Veränderung von Privatheit oder Intimität, sondern eine von Öffentlichkeit resp. „Extimität“, wie Mehl dies nennt. In diesem Sinne lassen sich die in den Shows entwickelten Formen der Affektierung als „para-intim“ bezeichnen: Es handelt sich um Formen der sozialen Einkleidung von Sprechhandlungen und Selbstdarstellungen, die traditionell der Privatsphäre zugerechnet werden, doch hier haben sie im medialen Rahmen öffentlichen Charakter und begründen eine Form der „Para-Intimität“. Und auch wenn diese bei Beziehungsshows in Momenten des Kontrollverlusts der Kandidaten sichtbar zu sein

scheint, „Intimität“ bleibt eine bloße Imagination, die das Arrangement um des Eindrucks von Authentie willen provoziert.

#### Literatur

- Bente, Gary/Fromm, Bettina (1996): *Affektfersehen. Motive, Angebotsweisen und Wirkung. Zwischenbericht Juni 1996 zum Forschungsprojekt des Psychologischen Instituts der Universität Köln*. Köln: Psychologisches Institut der Universität Köln.
- Bente, Gary/Fromm, Bettina (1997): *Affektfersehen. Motive, Angebotsweisen und Wirkungen*. Opladen: Leske + Budrich.
- Elias, Norbert (1977): *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. 2 Bde. 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Freud, Sigmund (1992): *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Frankfurt a. M.: Fischer TB.
- Gephart, Werner (1999): Die Märchenprinzessin Diana. Eine Heiligenfigur der Medien-gesellschaft. In: *Medien-Mythos? Die Inszenierung von Prominenz und Schicksal am Beispiel von Diana Spencer*. Hrg. v. Miriam Meckel et al. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 157-198.
- Goffman, Erving (1980): *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltags-erfahrungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Habermas, Jürgen (1976): *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kaupp, Peter (1968): *Das Heiratsinserat im sozialen Wandel. Ein Beitrag zur Soziologie der Partnerwahl*. Stuttgart: Enke.
- Keppeler, Angela (1994): *Wirklicher als die Wirklichkeit? Das neue Realitätsprinzip der Fernseh-unterhaltung*. Frankfurt a. M.: Fischer TB.
- Luhmann, Niklas (1984): *Liebe als Passion*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mehl, Dominique (1996): *La Télévision de l'intimité*. Paris: Édition du Seuil.
- Müller, Eggo (1999): *Paarungsspiele. Beziehungsschows in der Wirklichkeit des neuen Fern-sehens*. Berlin: Edition Sigma.
- Müller-Dohm, Stefan/Neumann-Braun, Klaus (Hrsg.) (1995): *Kulturinszenierungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Peters, Sibylle/Jentz, Janina (1988): *Diana oder Die perfekte Tragödie. Kulturwissenschaft-liche Betrachtungen eines Trauerfalls*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- Reichert, Jo (1991): *Kontaktanzeigen in Stadtmagazinen oder die Suche nach dem anderen, den man nicht treffen will*. In: *Öffentlichkeit, Kultur, Massenkommunikation*. Hrg. v. Stefan Müller-Dohm u. Klaus Neumann-Braun. Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität, S. 251-266.
- Reichert, Jo (1993): „Ist schon ein tolles Erlebnis!“ *Motive für die Teilnahme an der Sendung Traumhochzeit*. In: *Rundfunk und Fernsehen* 41,3, S. 359-377.
- Reichert, Jo (1994): „Ich liebe, liebe, liebe Dich“. *Zum Gebrauch der Fernsehsendung Traumhochzeit durch die Kandidaten*. In: *soziale Welt* 45,1, S. 98-119.
- Reichert, Jo (1995): *Nur die Liebe zählt. Zum Verhältnis von Fernsehen und Kandidaten*. In: Müller-Dohm/Neumann-Braun (1995): *Kulturinszenierungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 114-140.
- Sennett, Richard (1983): *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt a. M.: Fischer TB.

Soeffner, Hans-Georg (1992): *Die Inszenierung von Gesellschaft – Wählen als Freizeit-gestaltung*. In: Ders.: *Die Ordnung der Rituale*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 157-176.

White, Mimi (1992): *Tele-Advising. Therapeutic Discourse in American Television*. Chapel Hill/London: The University of North Carolina Press

**WECHSELBEZIEHUNGEN**  
**MEDIEN ◀ ▶ WIRKLICHKEIT ▶ ERFABRUNG**

Herausgegeben von  
Lothar Mikos und Norbert Neumann





Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Biermann, Rudolf:

Wechselbeziehungen : Medien-Wirklichkeit-Erfahrung / Rudolf Biermann ;

Andreas Hepp ; Martin Jurga. Lothar Mikos ; Norbert Neumann (Hrsg.). -

Berlin : VISTAS Verlag, 2002

ISBN 3-89158-355-9

## Inhalt

Vorwort ..... 7

### Systematische Zugänge

*Norbert Neumann*  
Medien, Wirklichkeit und Erfahrung. Historisch-systematische Reflexionen aus bildungstheoretischer Sicht . . . 13

*Horst Niesyto*  
Medien und Wirklichkeitserfahrung – symbolische Formen und soziale Welt. .... 29

*Andreas Hepp*  
Kulturelle Identität, Fernsehen und das Wohnzimmer: Identitätsartikulation zwischen lokalen und translokalen Ressourcen. . . 55

*Rainer Winter*  
Die postmodernen Visionen des Cyberpunkts. Zur kulturellen Bedeutung eines populären Genres. .... 77

*Hans J. Wulff*  
Spannungserleben und Erfahrungskonstitution: Vorüberlegungen zu einer phänomenologischen Untersuchung ..... 93

*Martin Jurga*  
Textmerkmale und Rezeptionsoptionen von Fernsehserien – zur „Offenheit“ von fiktional-seriellen Fernsehtexten ..... 111

### WECHSELBEZIEHUNGEN

MEDIEN ↔ WIRKLICHKEIT ↔ ERFAHRUNG

Herausgegeben von Lothar Mikos und Norbert Neumann

Copyright © 2002 by

VISTAS Verlag GmbH

Goltzstraße 11

D - 10781 Berlin

Telefon: 030/32 70 74 46

Telefax: 030/32 70 74 55

E-Mail: [medienverlag@vistas.de](mailto:medienverlag@vistas.de)

Internet: [www.vistas.de](http://www.vistas.de)

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-89158-355-9

Umschlag: kontur · Berlin

Satz: TYPOLINE-Karsten Lange · Berlin

Druck: Digital Druck · Birkach

Produktion: VISTAS media production · Berlin

## Konkretisierungen

<i>Lothar Mikos</i> Die Inszenierung alltäglicher Erfahrungsmuster in der Krimireihe Derrick .....	137
<i>Eggo Müller</i> Para-Intimität: Zum „Privaten“ in der Fernsehöffentlichkeit von Beziehungsshows .....	153
<i>Wolfgang Wunden</i> Man gibt sich Blößen. Medienethische Reflexionen auf Talkshows im TV-Tagesprogramm ...	167
<i>Doris Kellermann</i> Wrestling oder Die Suche nach der eigenen Identität .....	181
<i>Manuela Pietraß</i> Medienpräsentation und Wissensrepräsentation .....	193
<i>Herbert Schulte · Rudolf Biermann</i> Zwischen „Wissenskluft“ und „Medien-Bildung“. Notwendige Lernprozesse einer Hauptschulklasse .....	211
Die Autoren .....	227

## VORWORT

Wie lässt sich das Verhältnis von Medien, Wirklichkeit und Erfahrung bestimmen? Das ist die Ausgangsfrage, die an die hier versammelten Autoren und Autorinnen gestellt wurde. Es sind Film- und Fernsehwissenschaftler, Mediensoziologen und -pädagogen, die aufgrund ihrer jeweiligen fachwissenschaftlichen und wissenschaftstheoretischen Perspektive ihren spezifischen Zugang zum Thema präsentieren. Um das Knäuel von Medien, Wirklichkeit und Erfahrung zu entwirren, geraten – je nach Betrachterstandort – differierende Segmente medialer Wirklichkeit in den Blick. Und so überrascht es nicht, dass – entsprechend der gewählten Betrachtungsposition – auch der befragte Gegenstand variiert. Insofern wäre eine Akkumulation der Ergebnisse zu einem „Gesamtbild“ wissenschaftlich unzulässig, sie widerspräche nicht nur den Intentionen der Beiträge, sondern würde auch die Komplexität der verhandelten „Sache“ simplifizieren. Entstanden ist aber ein facettenreiches Spektrum des Argumentierens, in dem fachwissenschaftlich signifikante Fragestellungen und methodisches Herangehen exemplarisch vorgeführt werden. Verbunden wird damit die Erwartung, die Diskussion weiter zu treiben, den Austausch zwischen den beteiligten Fachdisziplinen zu fördern und die Interdisziplinarität der Fragestellung zu betonen.

Die Relativität der vorliegenden Erkenntnisse lässt sich weder auf eine mangelhafte Präzisierung wissenschaftlichen Sprechens zurückführen, noch verweist sie auf eine Beliebigkeit des Argumentierens; sie ist vielmehr dem Umstand geschuldet, dass keines der drei zentralen Elemente Wirklichkeit, Medien und Erfahrung sich in einem naiv positivistischen Sinne als empirisches Faktum behandeln lässt, das wie eine Korsettstange den sicheren Halt für das jeweils andere Element liefert. Denn weder konstituieren Wirklichkeit und Medien in einem simplen Ursache-Wirkungs-Mechanismus die Erfahrung, noch ist das, was als Wirklichkeit oder als medialer Text angesehen wird, unabhängig von den Aneignungsleistungen der Subjekte zu begreifen. Es sind die Relationen zwischen diesen Kategorien, nach denen gefragt werden muss, um zu schlüssigen Antworten zu kommen. Bei allen Unterschieden im Detail – in dieser systematischen Perspektive liegen die Gemeinsamkeiten aller Beiträge.