

Fernsehzeit ist Serienzeit: Von der zunehmenden Notwendigkeit des Seriellen im Fernsehen -

(Aus: *Praxis Deutsch Heft 121, Seelze 1993.*)

von Horst Heidtmann

Jeden Dienstag um 19 Uhr 15 verstummen Deutschlands Kinder in einem kollektiven Anfall. Wie ferngelenkt trotten die Fünf- bis Zwölfjährigen vor die Fernsehapparate und erstarren angesichts einer amerikanischen Serie, die auf der nach oben offenen Dooftskala mit einer glatten Zehn abschneidet: Es ist **Knight Rider**-Time auf RTL - (...) die Stunde eines aus Schaumgummi gesägten, blauäugigen Krauskopfes, dessen mimisches Repertoire vier verschiedene Gesichtsausdrücke erlaubt und der sich mit der Eleganz einer Standuhr zu bewegen weiß. Ihm zur Seite steht ein schwarzer Sportwagen namens K.I.T.T., der nicht nur fahren, fliegen, rechnen und reden kann, sondern seinen Fahrer auch noch schauspielerisch (...) überholt.ⁱ

Die von 1982 bis 1987 in den USA für die NBC produzierte Action-Serie "Knight Rider" wird 1991/92 mit allen 90 Folgen zum fünften Mal komplett in der BRD ausgestrahlt. Und was der 'ritterliche Reiter' dem juvenilen, ist die "Lindenstraße" dem älteren Publikum, denn diese liegt seit Jahren (1985/86) ebenfalls vorn in der Zuschauergunst, trotz - oder wegen - allwöchentlicher Ausstrahlung.

Obwohl sich die Anzahl der für die meisten Bürger verfügbaren Fernsehprogramme in den letzten Jahren vervielfacht hat, erreichen die populärsten Fernsehserien ("Diese Drombuschs") Einschaltquoten um 50%, also Zuschauerzahlen, "von denen Thomas Gottschalk nur träumen kann."ⁱⁱⁱ

Neueren Umfragen zufolge sind 33 Millionen Deutsche nicht nur regelmäßige, sondern auch "begeisterte Serienseher". Die privaten Fernsehsender bieten mittlerweile zusammen mit den öffentlich-rechtlichen an jedem Werktag etwa 80 Serienfolgen (am Wochenende etwas weniger, zugunsten von mehr Spielfilmen).ⁱⁱⁱ 1989 lag der Anteil von Unterhaltungsserien am Gesamtprogramm der ARD bei 12,2 Prozent, erreichte 25 Prozent bei SAT 1 und über 35 Prozent bei RTL plus.^{iv} Unter Verwendung eines weit gefaßten Serienbegriffs dürfte der Anteil noch erheblich höher liegen.

Serienbegriff

Serie bedeutet im Sinne des, lateinischen, Wortes eine Reihe von aufeinander folgenden Darstellungen oder Erscheinungen, die in einem inhaltlichen oder formalen

ⁱ. Peter Pursche: "Väter gegen Hasselhoff", in: *Süddeutsche Zeitung magazin* v. 22.2.1991, S.28.

ⁱⁱ. Vgl. "'Die Unausweichlichkeit der Tragödie.' SPIEGEL-Interview mit Drombusch-Autor Robert Stromberger", in: *DER SPIEGEL* 4, 1992, S.195.

ⁱⁱⁱ. Vgl. *Stuttgarter Zeitung* v. 11.6.1992

^{iv}. Vgl. Udo Michael Krüger: "Konvergenz im dualen Fernsehsystem", in: *Media Perspektiven* H. 12, 1989, S.781.

Heidtmann: Fernsehserien 1

Zusammenhang mit einander stehen. Als Fernsehserie in weiterem Sinne kann somit bereits die Aufteilung eines erzählerischen Stoffes in zwei oder drei nacheinander gesendete Teile gelten (amerikanisch 'miniseries'). Üblich sind Serien, die aus einer Staffel von 10 bis 13 Episoden bestehen, und die bei hinreichendem Erfolg von fortsetzenden Staffeln ergänzt werden können, die aber eigentlich von einem Anfang auf ein Ende hin konzipiert sind. Keineswegs neu, doch zunehmend populärer sind Endlosserien (in den USA z.B. die täglich ausgestrahlten 'soap operas', in Brasilien die 'telenovelas'), bei denen das Ende sowohl für Zuschauer als auch Produzenten offen ist, bei denen auch die Anfänge nach Jahren oder Jahrzehnten bedeutungslos geworden sind. Die einzelnen Serienfolgen erheblich kürzer als Kinofilme, umfassen meist 25 bis 30 oder 50 bis 60, im Ausnahmefall 90 Minuten. Zeichentrickepisoden für kleinere Kinder werden auf 8 bis 10 Minuten begrenzt.

Verbindendes Element der Fernsehserie ist entweder eine Hauptfigur, ein Held, allein oder mit Partner/in ('side kick'), oder ist ein Ensemble von Hauptfiguren, Handlungsträgern, das vielfältigere Zuschauerbedürfnisse binden kann. In der eher traditionellen Form der Serie setzt sich eine Handlung Folge für Folge kontinuierlich fort, baut in jeder Fortsetzung Spannung auf, läßt Spannungshöhepunkten Phasen des Spannungsabbaus folgen. Auf einem Spannungshöhepunkt, inmitten einer dramatischen Situation bricht die Serienfolge mit offenem Ende ab ('cliff hanger'), verweist den Zuschauer auf die Fortsetzung, um so sein Interesse wach zu halten. Die meisten Fernsehserien verzichten jedoch schon länger auf solche cliff hanger, da die Zuschauer, insbesondere bei Kriminal-, Action- oder Kinderserien, auf eine in sich geschlossene Episode wert legen. Die populären soap operas und Familienserien, deutscher wie amerikanischer Provenienz, suchen heute meist den Serienzusammenhang durch eine 'Drei-Episoden-Struktur' herzustellen: In einer Serienfolge werden drei verschiedene Handlungsepisoden nach- und nebeneinander dargeboten, wobei die erste Episode bereits in der vorangegangenen Folge begonnen wurde und jetzt ihre Auflösung, einen Abschluß erfährt. Die zweite Episode beginnt parallel zur noch laufenden ersten und wird noch in der gleichen Folge zu einem Ende geführt. Die dritte Episode beginnt mit der Einführung, dem Aufbau einer dramatischen Situation, diese Episode wird dann aber erst in der nächsten Serienfortsetzung beendet.

Der Serienzusammenhang kann sich auf ein übergreifendes Grundthema oder einen gemeinsamen Genrebezug beschränken; so erzählt jede Folge der Serie "Twilight Zone" eine pointiert-phantastische Geschichte mit jeweils anderem Figurenensemble und neuem Schauplatz. Der Seriencharakter kann durch den gemeinsamen Autor, durch einen in die jeweilige Episode einführenden Erzähler oder Kommentator, den 'Gastgeber' ('host') gewährleistet sein, z.B. "Ray Bradburys Gruselkabinett". Charakteristisch für die meisten Serien ist eine "doppelte Formstruktur", nämlich einerseits eine "zeitlich und inhaltlich begrenzte Einheit zu bieten", und "andererseits sich auf einen größeren, häufig auch vom Zuschauer gekannten Gesamtzusammenhang zu beziehen."^v Die Serienform reduziert den kreativen Aufwand auf der Produktionsseite,

^v Vgl. Knut Hickethier: Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens, Lüneburg 1991 (Kultur-Medien-Kommunikation. Lüneburger Beitr. zur Kulturwiss. 2), S.10.

Drehbuchautoren müssen nur einmal ein Ensemble von handlungstragenden Figuren gestalten, Figurenkonstellationen entwickeln, die für Fortsetzungen dann übernommen werden. Da mit gleichbleibendem, schon eingearbeitetem Set immer mehrere Serienfolgen binnen kurzer Zeit (teilweise an einem Tag) abgedreht werden können, bleiben die Herstellungskosten vergleichsweise gering. Bei längeren Serien können zudem Filmsequenzen aus früheren Folgen immer wieder eingeschnitten, also aufs neue mit benutzt werden (z.B. aufwendigere Flug- oder Destruktionssequenzen in "Airwolf"), ohne daß dies der Zuschauer bemerkt.

Zur Geschichte der Serienbildung

Serielles Erzählen ist kein neues, durch die audiovisuellen Medien eingeführtes Phänomen, sondern geht einher mit der Kommerzialisierung des literarischen Marktes, dem Aufkommen trivialer literarischer Unterhaltung. Für das sich konstituierende, breitere bürgerliche Publikum muß im 18. und 19. Jahrhundert immer mehr und immer regelmäßiger Lektüre hergestellt werden. Vor und um 1800 entstehen Ritter-, Räuber- und Schauerromane serienweise, dem sechsteiligen 'Bestseller' "Rinaldo Rinaldini" (1799-1801) von Christian August Vulpius folgen von anderen Autoren weitere Bände mit den Erlebnissen von Rinaldo, von Rolando Rolandini oder von Rinalda, der Räuberbraut.^{vi} Die frühen Publikumszeitschriften, "Gartenlaube", fesseln Leser durch Fortsetzungsromane. Alexandre Dumas der Ältere, dessen Zyklus von den "drei Musketieren" (1844/46) insgesamt 30 Bände umfaßt, beschäftigt Mitte des 19. Jahrhunderts in Paris schon Lohnschreiber, mit denen er arbeitsteilig Fortsetzungsromane verfaßt. Karl Mays frühe Romanzyklen, "Das Waldröschen" (1882), erscheinen in wöchentlichen Lieferungen zu 24 Seiten.

Neue Drucktechniken und hohe Auflagen begünstigen Ende des 19. Jahrhunderts in den USA die Entstehung neuer Formen serieller Literatur zu niedrigen Preisen: die dime novels bieten in sich abgeschlossene Geschichten mit durchgehender Hauptfigur und gleichbleibender äußerer Form. Die Form des Groschenheftes übernehmen deutsche Verleger, vorrangig für ein proletarisches Publikum, dessen bei monotoner Fabrikarbeit oder beengten Wohnverhältnissen verkümmerte Emotionen hier vordergründig angesprochen werden: "Buffalo Bill" (1905ff.) bringt es auf 425 Fortsetzungshefte, "Nick Carter, Amerikas größter Detektiv" (1906ff.) auf 375. Diese sowie andere Serien mit Fremdenlegionären, Seeräubern, Backfischen, Luftschiffen arrivieren sofort zur Lieblingslektüre von Kindern und Jugendlichen (nicht nur aus der Unterschicht).

Anspruchslos erzählte Serienliteratur, mit statischen Charakteren, deutlich nach gut und böse geschieden, mit gleichbleibenden Handlungsversatzstücken und dem Zufall als dramaturgischem Element, befriedigen über Jahrzehnte breite Unterhaltungsbedürfnisse.

Der Hörfunk arbeitet seit seinen Anfängen mit Serien; adaptiert für die deutsche Jugend die Amerikaromane Karl Mays als Hörspielserien. Die kommerziellen Rundfunksender in den USA werden nicht zuletzt wegen ihres breiten Angebotes an (oft täglichen) Hör-

^{vi} Ein Bestandsverzeichnis Leipziger Leihbibliotheken von 1830 listet allein 1700 verschiedene Titel von Ritter- und Räuberromanen auf.

spielserien zu dem von jung und alt in den 30er und 40er Jahren dort meistgenutzten Unterhaltungsmedium.

Mit der Entwicklung des Films geht ebenfalls eine Tendenz zu Serienproduktionen einher: Der französische Filmkomiker Max Linder (Vorbild von Chaplin) spielt seit 1911 in den Filmen der Max-Serie die Hauptrolle als grotesker Bon vivant. Die durch Fortsetzungsromane populäre Superverbrecher-Figur Fantomas wird 1913/14 in Frankreich auch Titelgestalt einer Kriminalserie. Hollywood produziert bereits in den 1910er Jahren eine Fülle von Serien (serials), beginnend mit den Abenteuern der 'verfolgten Unschuld' ("The Perils of Pauline", 1914), gefolgt von Western-, Krimi-, Fantasy- und Science Fiction-Serien. Diese serials, jeweils mit Fortsetzungsepisoden von 20 bis 30 Minuten Dauer, werden auch in deutschen Kinos von jungen Zuschauern begeistert angenommen ("Tom Mix"). Die Stoffe für die serials entnimmt Hollywood der populären Massensliteratur, den pulps ("Tarzan"), den Comics ("Batman"), sowie dem Rundfunk ("The Shadow"). In den 50er Jahren entwickelt sich in den USA das Fernsehen zum wichtigsten Massenmedium, übernimmt von Kino und Hörfunk bewährte Erfolgsrezepte, um Rezipienten dauerhaft und kostengünstig an sich zu binden, sendet mehr und mehr soap operas, Western- oder Krimiserien.

Die serielle Produktion ist also, unabhängig vom jeweiligen Medium, "ein Moment der kulturellen Produktion"; sie wird immer dort notwendig, "wo kontinuierlich Programmbedingungen bedient werden müssen".^{vii} Und mit der Ausweitung von Programmen steigt zwangsläufig der Anteil der Produktionen mit Seriencharakter.

Serien im bundesdeutschen Fernsehen

Mit dem Beginn regelmäßig ausgestrahlter Fernsehprogramme in den frühen 50er Jahren ergibt sich bereits die Notwendigkeit zu serieller Produktion, wenngleich die ersten Serien im Abendprogramm noch relativ isoliert stehen: Jürgen Roland begründet mit "Der Polizeibericht meldet" (1953ff., 1958-68 gefolgt von "Stahlnetz") die deutsche Kriminalserie; mit "Die Schölermanns" bewährt sich eine erste Familienserie dauerhaft (1954-60) in der Zuschauergunst. Im zunächst bewahrpädagogisch und kindertümelnd konzipierten Nachmittagsprogramm ist der Anteil serieller Produktionen höher, beschränkt sich aber auf schlicht abgefilmte Puppenspiele ("Polizeikasper") und kostengünstig hergestellte Beschäftigungsanregungen, "Wir pflanzen mit Gärtner Ludwig". Um mit möglichst wenig Geld ein regelmäßiges, für die Zielgruppe attraktives Programm ausstrahlen zu können, beginnen einzelne Sender in den späten 50er Jahren - vorwiegend im Wilden Westen angesiedelte - US-amerikanische Abenteuresserien zu kaufen: "Corky", "Fury", "Die Texas Rangers". Die amerikanischen Unterhaltungsserien werden vom Publikum zunächst noch als etwas besonderes empfunden, selbst wenn sie, wie der Familienwestern "Bonanza", über Jahre jeden Sonntagnachmittag in die Wohnzimmer flimmern.

1959 beginnen die ersten Anstalten mit Fernsehwerbung, schaffen dafür ein Werberahmenprogramm am Vorabend (zwischen 18 und 20 Uhr), das mit leicht rezipierbaren, trivialen Abenteuer- und Kriminalserien sofort bei Kindern und Jugendlichen außerordentlich populär wird. Neben US-Importen wie "Geheimauftrag für

^{vii}. Vgl. Knut Hickethier, a.a.O S. 17f.

John Drake" oder "Sprung aus den Wolken" gehört die bayerische Eigenproduktion "Funkstreife Isar 12" zu den von Kindern im Grundschulalter mit Priorität genutzten Programmen. Von den frühen 60er bis zu den späten 80er Jahren sind somit die Vorabendprogramme, das unkompliziert und unverbindlich unterhaltende Umfeld der Werbung (in denen Gutes und Böses deutlich voneinander getrennt sind und stets das Gute siegt) das tatsächliche und wirklich genutzte Kinderfernsehen der BRD.

Mit der Ausweitung der Fernsehprogramme, der Gründung des Zweiten Deutschen Fernsehens (1963) werden amerikanische Serien fest in die Programmschemata integriert, erfreuen als Langzeitserien nachmittags Kinder ("Lassie") wie abends Erwachsene ("77 Sunset Strip"). Das ZDF sendet bis 1970 keine Eigenproduktionen für Kinder, sondern nur Serienimporte, die das juvenile wie das erwachsene Publikum gleichermaßen unterhalten sollen ("Tarzan", "Dick und Doof"), unter denen "Schweinchen Dick" (mit Auftritten von Daffy Duck und Bugs Bunny) für längere Zeit zur beliebtesten Vorabendserie arriviert. Ab dieser von Warner Bros. für das US-Fernsehen produzierten Zeichentrickserie fasziniert Kinder die atemlose Hektik der Verfolgungsjagden und wie im entscheidenden Moment stets der Kleinere, Schwächere - mit dem sie sich identifizieren - die Größeren und Stärkeren besiegt.

Die bundesdeutsche Fernsehlandschaft erhält in den frühen 70er Jahren neue Impulse durch die politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen. Für Kleinkinder entstehen ambitionierte, emanzipatorisch konzipierte Vorschulserien ("Maxifant und Minifant", "Die Sendung mit der Maus"), für ältere Kinder in Koproduktion mit der CSSR die poetischen Alltagsmärchen um "Pan Tau" (insgesamt 33 Folgen in 15 Jahren); die deutsche Familienserie im Abendprogramm erhält durch Autoren wie Rainer Werner Faßbinder ("Acht Stunden sind kein Tag", 1972/73) oder Wolfgang Menge ("Ein Herz und eine Seele", 1973/74) eine sozialkritisch-realistische Dimension. Die Programme werden zwar in den 70er Jahren insgesamt vielfältiger, den Programmachern wird aber die Lust am Experimentieren bald wieder beschnitten. Gesellschaftskritische Ansätze gelten zunehmend als "einseitig", das gesamte öffentlich-rechtliche Fernsehen unterliegt in den 80er Jahren einem Trend zur "Ausgewogenheit", mit dem eine Zunahme unverbindlicher Unterhaltung einhergeht.

Als erster deutscher Sender hat schon 1971 der SDR mit der Ausstrahlung von "Speed Racer", einer typisch japanischen Trickfilmserie, die Qualitätsgrenzen im Bereich serieller Unterhaltung weit nach unten gesetzt. Spitzeneinschaltquoten erreichen bei ARD und ZDF nur noch reine Unterhaltungsstoffe. "Mit der Ausstrahlung von 'Dallas' im Sommer 1981 in der ARD ist der Anfang des Serienbooms zur Hauptsendezeit markiert."^{viii} Als Reaktion auf den Erfolg von "Dallas" und der Konkurrenzserie "Denver-Clan" "verstärkt sich die deutsche Serienproduktion. Unmittelbare Antwort (...) ist die ZDF-Serie 'Schwarzwald-Klinik', (...) aber auch die ARD-Produktion 'Lindenstraße',^{ix} (mit etwa 400 Folgen bislang umfangreichste deutsche Serie).

Höchste Einschaltquoten im Kinderfernsehen bringt die Kobold-Serie "Pumuckl" (nach einer Buchserie von Ellis Kaut), eine Kombination von Trick- und Realfilm, die 1982 im

^{viii}. Lothar Mikos: "Fernsehserien. Ihre Geschichte, Erzählweise und Themen", in: Medien + Erziehung H. 1, 1987, S.4.

^{ix}. Knut Hickethier, a.a.O. S.27.
Heidtmann: Fernsehserien 5

bayerischen Werberahmenprogramm beginnt und dann im ARD-Programm auf einen Kinderserienstammplatz am Sonntag 'hüpft'.

Konkurrenz zwischen öffentlich-rechtlichen und privaten Programmanbietern

Die bundesdeutsche Medienlandschaft verändert sich in den späten 80er Jahren sehr nachhaltig durch eine stetig steigende Zahl kommerzieller Anbieter von Fernsehprogrammen. Die übergroße Mehrheit der Haushalte in der BRD verfügt zu Beginn der 90er Jahre über mehr als die drei öffentlich-rechtlichen Sender; in den meisten Ballungsgebieten werden die privaten Vollprogramme (RTL plus, SAT 1, z.T. Tele 5 und Pro 7) terrestrisch ausgestrahlt, über normale Antennen empfangen. Etwa die Hälfte aller Haushalte sind an das Kabelnetz angeschlossen, die Anzahl privater Satellitenempfangsanlagen wächst boomartig, und damit die Anzahl der Haushalte, die aus 30 Fernsehprogrammen wählen können.

Es ist also davon auszugehen, daß 1993 die große Mehrheit von Kindern und Jugendlichen neben ARD und ZDF zumindest die vier führenden privaten Vollprogramme nutzen kann, und daß diese Nutzung immer häufiger ohne Restriktionen, Strukturierungen durch Eltern erfolgt, da etwa die Hälfte aller Kinder bis 15 Jahre allein oder zusammen mit Geschwistern über einen eigenen Fernseher verfügt. Bei Kindern bis zum Alter von 14 Jahren, die über Kabel oder terrestrisch Private empfangen können, haben diese den Öffentlich-Rechtlichen eindeutig den Rang abgelaufen: an erster Stelle in der Gunst des jungen Publikums liegen 1990 gleichauf RTL, Tele 5^x, SAT 1, mit jeweils 18 bis 19 Prozent Anteil an der täglichen Sehdauer. Erst auf Rang vier folgt die ARD (mit 18%), danach das ZDF (11%).^{xi} Im "Kampf um die Einschaltquoten" setzen fast alle Sender auf ein vergrößertes Serienangebot.

Serienboom ohne Ende

Bereits in den späten 80er Jahren senden die privaten Anbieter im Durchschnitt täglich 3,6 Stunden Serienfolgen; die öffentlich-rechtlichen passen sich diesem Trend mit angloamerikanischen Kaufserien und neuen Eigenproduktionen an.

Mit Herstellungskosten von 1,5 Millionen Dollar pro Folge ist die von Erfolgsregisseur George Lucas produzierte Endlosserie über die Kindheit des Indiana Jones nicht nur die in der Geschichte des Fernsehens weltweit teuerste Serienproduktion, mit Lizenzgebühren von 1 Million DM für die Ausstrahlung einer Folge (bei SAT 1) ist sie auch so teuer, daß öffentlich-rechtliche Sender passen müssen.

Um das Massenpublikum zu binden, das vor allem bekannte deutsche Darsteller wiederholt sehen will, entwickeln auch die Privaten eigene deutsche Serien. (Ein "bekanntes Gesicht", wie z.B. Klausjürgen Wussow alias Professor Brinkmann, bringt "ein paar Prozentpunkte mehr Einschaltquote."^{xii}) RTL plus setzt 1992 nicht mehr auf die

^x. Nachdem Tele 5 zum Sport-TV umgestaltet worden ist, führen 1993 der Kabelkanal und RTL 2 die serienbetonte, auf eher junge Zuschauer orientierte Programmstruktur fort.

^{xi}. Vgl. epd-Kirche und Rundfunk 86, 1990.

^{xii}. Vgl. hierzu die Stellungnahmen von TV-Redakteuren: "Immer wieder dieselben Gesichter. In deutschen Serien gibt es kaum Heidentmann: Fernsehserien 6

Einzelleistung von Autoren, sondern auf "Kreativteams und Stoffentwickler", die den "Massengeschmack mit Serien bedienen" können: "Der Drehbuchautor als Angestellter einer Serienfabrik."^{xiii}

Man kann also einen zum Ende der 80er Jahre einsetzenden neuen "Serienboom" konstatieren, der vor allem zur Hauptsendezeit (prime time) aufwendig produzierte Eigenproduktionen, über den Tag verteilt ansonsten neue wie alte Kaufserien bringt. Diesem Serienboom sind junge Zuschauer in besonderem Maße ausgesetzt: schon die Allerjüngsten bindet das Fernsehen durch Serien, die erste affektive und physiologische Ansprache geht in der Regel von Zeichentrickserien aus. Für die Ausweitung der privaten Fernsehprogramme sind Kinder wichtig, die Anbieter nehmen sie deshalb entsprechend ernst: Insbesondere morgens und tagsüber sind Kinder als Zuschauer besonders gefragt, weil sie den Privaten höhere Einschaltquoten bringen können, weil diese dann durch die nachgewiesenen höheren Reichweiten mehr Werbeeinnahmen erwirtschaften. Die Privatprogramme kaufen also in großem Umfang triviale Trick- und Actionserien, was bei den Film- und Fernsehproduzenten in den USA, in Japan wie in Europa in den entsprechenden Marktsegmenten Nachfrage schafft, die Herstellung immer neuer Trivialserien, und selbst in den USA spezifische Serieninszenierungen für bundesdeutsche Heranwachsende (mit David Hasselhoff) nach sich zieht.

Die Fernsehserienofferten am frühen Morgen oder am Nachmittag sind zudem das ideale Werbeumfeld für kinderbezogene Produkte: Einer Episode der Serie "Transformers" folgt der Werbespot für das entsprechende Spielfahrzeugensemble. Die Verzahnung zwischen Spielwaren und anderen Konsumgütern für Kinder und Fernsehserien wird ohnehin ständig enger. Und so, wie sich die Konsumgüterindustrie durch Markenprodukte bemüht, regelmäßige Käufer zu gewinnen, deren Erwartungen dann von einem Produkt wiederholt, gleichbleibend bestätigt werden, so versuchen auf einer vergleichbaren Ebene vor allem die privaten Programmanbieter, Kindererwartungen durch Fernsehserien zu bestätigen.

Voraussetzungen für Serienerfolg

Bei jugendlichen wie älteren Zuschauern ist die Serienform beliebt, weil sie den Rezeptionsaufwand reduziert; es bedarf kaum gedanklicher Anstrengung, um in den Serienkosmos einzusteigen; man wird nicht verunsichert, irritiert, sondern bekommt Erwartungen bestätigt, ein Gefühl der Geborgenheit im Kreise der vertrauten Serienfiguren vermittelt.

Doch es gibt keinen Serien-Fan, der alle Genres gleichermaßen goutiert. "Nicht die formale Klassifikation eines Programms als Serie konstituiert einen entsprechenden Zuschauertyp, sondern erst die inhaltliche Bestimmung der Serienangebote (...). Das Interesse (...) gilt stets dem Programminhalt", Familienserien erreichen ein anderes

Abwechslung bei der Besetzung", in: Stuttgarter Zeitung v. 14.10.1992, S.34.

^{xiii}. Vgl. Ellis Fröder / Jens Olesen: "'Günther Pfitzmann will mal einen Arzt spielen.'" 5. Drehbuchautoren-Seminar der Bertelsmann-Stiftung, in: Publizistik+Kunst H. 2, 1992, S.17.
Heidtmann: Fernsehserien 7

Publikum als deutsche Krimi- oder amerikanische Actionserien.^{xiv}

Der Erfolg einer Serie beim breiten Publikum, hohe Einschaltquoten und damit andauernde, manchmal langjährige Bildschirmpräsenz, Wiederaufnahmen und Wiederholungen gehen auf vielfältige Ursachen zurück, gleichwohl finden sich bestimmte Formen und Strukturen bereits in den frühen Kinoserials.

Erfolg hat eine Fernsehserie nur dann, wenn sie Versatzstücke, Topoi, Stereotypen aufnimmt, die dem Zuschauer aus anderen Medienprodukten bekannt, vertraut sind, die sich in der Populärkultur also bereits bewährt, die vielleicht sogar schon Mythencharakter angenommen haben. Die bekannten Versatzstücke müssen jedoch neu arrangiert, erweitert, verändert werden. Wobei "die Novität nicht von höherer Wertigkeit sein" darf "als das Gewohnte, Liebgewordene, das man aus vielen anderen, früheren Produkten kennt".^{xv} So knüpft "ALF" z.B. an Vorgängerserien wie "Mork from Ork" oder "Muppet Show" an, nutzt gleichzeitig Figurenkonstellationen und Strukturen konventioneller Familien- wie Comedy-Serien. So geht die "Batman"-Serie auf den amerikanischen Mythos vom einsamen Rächer, auf populäre Serienfiguren wie Zorro oder Superman zurück, nutzt gleichzeitig Muster des jeweils zeitgenössischen Kriminalfilms.

Für die erfolgreiche Serie ist es wichtig, daß Hauptfigur, zentrale Nebenfiguren sowie Antipoden möglichst einprägsam gestaltet sind, durch holzschnittartig überzeichnete oder vereinfachte Charaktere, durch leicht wiedererkennbare Äußerlichkeiten. In Serien für ein einfacher strukturiertes Publikum (nicht nur Kinder) können äußere Gestaltung und Accessoires sogar Signalcharakter annehmen, um sofortiges Erkennen zu ermöglichen, z.B. die Kostüme von Batman oder Tarzan, die Fahrzeuge in "Airwolf" wie "Knight Rider".

Haupt- und Nebenfiguren müssen Emotionen des Zuschauers ansprechen, durch das Kindchenschema Mitleid, durch Stärke Angst, durch normengerechte Schönheit Begier oder Neid wecken. Erfolgreiche Serienhelden sind ferner durch Normenverstöße unterschiedlichen Ausmaßes gekennzeichnet, sie verstoßen - zumindest zeitweise - gegen soziale oder ethische Normen, gegen Rollenerwartungen, stellen aber das Normengefüge nicht grundlegend infrage, sei es der Denver-Clan, seien es die Teenage Turtles.

Der Handlung sollte eine doppelte Spannungsstruktur zugrunde liegen: durch große Spannungsbögen muß der Zuschauer an die Serie gebunden werden, Interesse dafür entwickeln, wie es mit den Akteuren weitergehen mag. Mehrere kleinere Spannungsbögen (Konflikt, Spannungsaufbau, Höhepunkt, Ruhephase) müssen die Zuschauer während einer Serienfolge so stark an den Stoff fesseln, daß sie nicht vor dem Ende ab- oder umschalten.

Zu den Strukturprinzipien neuerer Erfolgsserien gehört ein hohes Maß an Beliebigkeit bei der Abfolge der einzelnen Sequenzen und Episoden sowie ein relativ hoher Anteil

^{xiv}. Vgl. Bernward Frank: "Die Serien-Zuschauer", in: Das Fernsehspiel im ZDF 4, 1974.

^{xv}. Vgl. Peter W. Jansen: "Das Überkino", in: Frankfurter Rundschau v. 19.8.1978, Beilage S.3.

von Redundanzen. So soll sich die ideale Serie für das Massenpublikum dadurch auszeichnen, daß der Zuschauer mit jeder beliebigen Folge in die Handlung einsteigen kann, daß er aber auch Folgen beliebig auslassen kann, ohne daß dies Schwierigkeiten für das Verständnis der Handlung mit sich brächte. Der Zuschauer sollte aber auch in die einzelne Serienfolge an jeder beliebigen Stelle ein- oder notfalls auch aussteigen können, ohne Verstehensdefizite.

Für den Langzeiterfolg einer Serie unabdingbar ist schließlich die Anpassung an den Zeitgeschmack, die Übernahme kultureller Moden, die Aufnahme eines sich verändernden gesellschaftlichen Selbstverständnisses, Berücksichtigung neuer filmischer Trends und Erzählweisen. So übernehmen die ersten Batman-Serien in den 40er Jahren filmische Erzählmittel aus Hollywoods Schwarzer Serie; so gilt die grell-bunte Batman-TV-Serie der späten 60er Jahre Fernsehkritikern als "kleiner Klassiker der Pop-Art"; so knüpfen die aktuellen Batman-Neuverfilmungen an den neuen Hollywoodfilm als Star- und Erlebniskino an.

Kinder und das aktuelle Serienangebot

Nach tendenziell übereinstimmenden Erhebungen der letzten Jahre^{xvi} sind die von Kindern zwischen fünf und vierzehn Jahren bevorzugten Programmformen - in dieser Reihenfolge - Zeichentrickserien, Actionserien, Unterhaltungsshow (Quiz, Game, die ebenfalls seriell produziert werden) sowie Kindermagazine (die sowohl Seriencharakter haben als auch mehr oder minder aus Serienfolgen bestehen).

Aktuelle 'Hitlisten' der bei Kindern beliebtesten Serien lassen sich nur mit Vorbehalten erstellen, weil manche Serien nur regional und damit in anderen Regionen gar nicht zu empfangen sind, weil von anderen Serien nur eine einzige Staffel in einem Sender gezeigt wird, diese Serie dann aber für kurze Zeit in der Kindergunst sprunghaft steigen kann. Serien können nach dem Auslaufen in einem Programm nach kurzer Zeit in einem anderen wiederholt werden; langanhaltende Präsenz, zumal gleichzeitig in unterschiedlichen Programmen, kann sowohl Popularität fördern als auch zu Überdruß beitragen. Bei den Zeichentrickserien enthält die 'Hitliste' 1991/92 folgende Titel in etwa dieser Reihenfolge:

Duck Tales (ARD), Die Schlümpfe (Tele 5), Die Simpsons (ZDF), Garfield (PRO 7), Ghostbusters (RTL plus / Tele 5), Disneys Gummibärenbande (ARD), He-Man (RTL plus / Tele 5), Fantastic Max (Tele 5), Familie Feuerstein (SAT 1).

Trickserien sind überwiegend als intentionale Kinderprogramme konzipiert, sie liefern innerhalb dieser Programmform mittlerweile mit Abstand den Hauptanteil. Vor allem die vier größeren privaten Anbietern strahlen sie geballt an Samstag- und Sonntagvormittagen aus, ansonsten werktäglich morgens und am Nachmittag im Wechsel mit anderen Programmformen. Dabei handelt es sich z.T. um ältere US-amerikanische Serien, "Familie Feuerstein", "Jetsons, teils um franko-belgische, "Die Schlümpfe", die auch schon in den öffentlich-rechtlichen Programmen gezeigt worden sind, die formal

^{xvi} Vgl. Helga Theunert u.a.: Zwischen Vergnügen und Angst - Fernsehen im Alltag von Kindern, Berlin 1992 (Schriftenreihe der HAM 5); Ingrid Paus-Haase (Hg.): Neue Helden für die Kleinen, Münster 1991 (Medien & Kommunikation 16); ferner Übersichten zu Einschaltquoten in Programmzeitschriften wie BILD + FUNK.

und inhaltlich noch akzeptable Qualitätsstandards aufweisen. Dominant ist allerdings die hochgradig standardisierte Massenzeichnerei, die in den großen japanischen und taiwanesischen Trickfilmfabriken für den Weltmarkt gefertigt wird.

Japanische Billigproduktionen sind in den 70er und 80er Jahren von ARD und ZDF in der BRD marktfähig gemacht worden, weil sie erheblich billiger produziert und vertrieben werden als z.B. die amerikanischen Hanna-Barbera-Produktionen ("Yogi Bär", "Familie Feuerstein"). Die Japaner reduzieren die Anzahl der pro Sekunde gezeigten Einzelbilder von 24, die man für fließende, oder 18, die man für halbwegs glatte Bewegungsabläufe benötigt, auf 12 oder 8 Einzelbilder in der Sekunde, was zu ruckhaften Figurenbewegungen führt. Sie verzichten zudem auf die Animation von mehreren Teilen der Einzelbilder, bewegen nur einen Körperteil (beim Sprechen Austausch einer Kinnladenschablone), verschieben nur den Hintergrund, um so Figurenanimation vorzutäuschen. Der Einsatz von Computern für Zwischenbildphasen oder Bewegungsabläufe trägt weiter dazu bei, Personalkosten zu reduzieren. Sparsam ausgeführt, auf Klischees, gute Wiedererkennbarkeit reduziert sind auch die Charaktere japanischer Trickserien, wobei die Hauptfiguren oft nach dem 'Kindchenschema' gestaltet sind, um Sympathie zu binden: relativ kleiner Körper, Übergroßer Kopf, große Augen (meist rund, damit die Serie in Asien wie Europa von Kindern angenommen werden kann). Die Figuren können von Mythen oder bekannten literarischen Vorlagen angeregt sein ("Biene Maja", "Sindbad", "Nils Holgersson"), nehmen vom Ausgangsmaterial aber nur den absatzfördernden Namen oder die Grundidee, um beliebig austauschbare Geschichten zu variieren. Bei Auftragsfertigung werden manchmal Figurenkonstellationen und Bildhintergründe von den europäischen oder amerikanischen Auftraggebern vorgegeben, so bei der französischen SF-Serie "MASK", oder bei den für die Disney Company gezeichneten "Duck Tales" sogar das komplette Figurenensemble sowie das Szenario der Einzelepisoden.

Bei der Zeichentrickmassenware lassen sich zwei Typen grob unterscheiden: vor allem an jüngere Kinder wenden sich Serien, die mit vermenschlichten Tieren, Kindern oder Phantasiewesen als Hauptfiguren arbeiten, Versatzstücke aus Märchen und Fantasy benutzen, bei Farbgebung und Dekor keine Grenze zum Kitsch kennen: "Kimba, der weiße Löwe"; "Tom & Jerry"; "Pinocchio"; "Die Schlümpfe". Die Serien dieses Segmentes enthalten sowohl spannungsbetonte als auch humoristische (Slapstick-)Komponenten. Außerordentlich vermehrt hat sich der zweite Serientypus, der sich (nicht nur, aber vorrangig) an ältere Kinder wendet, in dem Komponenten aller Abenteuergenres und der Science Fiction beliebig miteinander verschnitten sind: Action-Trickserien, in denen Supermensen ("He-Man"), Superbabies ("Fantastic Max"), Supertiere ("Superkater") oder Superroboter ("Transformers") im Zentrum der Handlung stehen, die mit Superwaffen und wasser-weltraum-straßentauglichen Superfahrzeugen Superbösewichte jagen und besiegen. Alle actionorientierten Trickfilme betonen das (utopisch-)technische Zubehör und sprechen damit eher, aber nicht nur, Jungen an. Gewalt, gerechtfertigt als Konfliktlösungsmittel auf der Seite der Guten, wird stets mit einbezogen, aber knapp gehalten, nicht ausgekostet. "Kommt es zum Kampf, werden Menschen nie verletzt", sondern können, nach Gefangennahme oder Vertreibung, später wieder unverseht mitmachen, "wie Kinder beim Spiel".^{xvii}

^{xvii}. Vgl. Paus-Haase, a.a.O.

Durch derberen Humor und kulturkritische Aspekte etwas aus dem Rahmen fallen die "Simpsons", in den USA für ein älteres Publikum konzipiert, hierzulande vor allem von jüngeren Kindern rezipiert.

Die Zeichentrickserien tragen vermutlich zur Reduzierung des ästhetischen Anspruchsniveaus von Kindern bei, sind gleichwohl bei diesen beliebt, weil ihre Dramaturgie nur geringe Anforderungen stellt: Der Wechsel von Schauplätzen (mit schnellen, harten Schnitten), optische Effekte (Hell-Dunkel-Kontraste), grelle Geräusche, treibende Musik suggerieren Action und Dynamik, eine dichte Handlung. Dabei werden Hintergründe und Motive durch Handlungen oder Kommentare nur schrittweise, "häppchenweise" preisgegeben: "Fast alle nötigen Informationen werden unmittelbar vor dem Ereignis geliefert, eine Strategie, die jüngeren Zuschauern entgegenkommt. Sie müssen so keine Informationen über längere Zeit im Gedächtnis behalten".^{xviii} Auch der Länge der Darbietungen, Einzelepisoden um oder weniger als 10 Minuten, Kompilationen 20 bis 25 Minuten, kommt kindlichem Rezeptionvermögen entgegen.

Und da die kommerziellen Programmanbieter selbst mit den billigsten Serien Kinder in größerer Zahl an den Bildschirm locken (somit ein entsprechendes Werbeumfeld bieten), stopfen sie damit ihre Vormittags- und Frühabendprogramme zu. Die ARD reagiert auf der untersten Qualitätsebene noch mit dem "Mut zur Lücke", versucht mit teureren Trickserienimporten für Vorabend oder Samstagabend gleichzeitig Kinder und Erwachsene zu erfreuen ("Disney Club"). Erfolg bei deutschen wie bei ausländischen Zuschauern hat der WDR mit einer Eigenproduktion, die die japanischen Serien tricktechnisch zwar nicht sehr, vom Phantasieaufwand her aber deutlich übertrifft, mit "Janosch's Traumstunde" (1986-90 insgesamt 26 Folgen) meist fabelartigen, manchmal pointiert oder ironisch erzählten Geschichten, die sich eng an die literarische Vorlage anlehnen, den Massenserien ein eigenständiges Universum, eine eigene Bildkultur entgegensetzen (erfolgreich im Ausland verkauft, sogar nach Japan und in die USA). Unter der Woche ist die Hauptfernsehzeit der Kinder der Vorabend, von 17.30 bis etwa 20 Uhr, eine Zeit, zu der kaum intentionale Produktionen für Kinder ausgestrahlt werden (allenfalls in den 3. ARD-Programmen), zu der diese sich aber vorrangig und regelmäßig vor dem Bildschirm sammeln. Bei älteren Kindern im Alter von etwa acht bis vierzehn Jahren verlagert sich die Kernsehzeit weiter nach hinten, bis 22 Uhr. Auf den Fernsehhitlisten tauchen dementsprechend häufig (überproportional) Vorabend- und Frühabendserien auf, vor allem aus den USA importierte Actiontitel, die von immer jüngeren Zuschauern vorrangig genannt werden (1991/92 etwa in dieser Reihenfolge): Knight Rider (RTL), A-Team (ARD/RTL), Airwolf (RTL/SAT 1), MacGyver (SAT 1), Batman (SAT 1), Stingray (SAT 1), Ein Colt für alle Fälle (PRO 7/ZDF).

Die mit entweder 50 oder 25 Minuten überschaubar langen Serienfolgen kommen Kindern durch die Geradlinigkeit der Handlung, die Überschaubarkeit des Personenarsenals entgegen. "Es ist schnell klar, wer das 'Gute' bzw. das 'Böse' verkörpert. Hinzu kommt eine eingängige Musik, die die Dramaturgie unterstützt. Wie die Maus in 'Tom & Jerry' gebraucht auch Colt Sievers (der 'Colt für alle Fälle', H.H.) List und Kraft, er kann sich in gefährliche Situationen begeben und kommt ohne Schrammen wieder heraus (...) ist eine Art Superman, der durch die Tolpatschigkeit seines Assistenten (...) noch verstärkt

^{xviii} Vgl. Paus-Haase, a.a.O.

wird." ^{xix} Die Actionserie will also offenkundig nur unterhalten, ohne pädagogischen Anspruch. "Dies erkennen die Kidner sofort.(...) Das Verständnis der Handlung steht dabei nicht im Vordergrund, wichtig sind die Präsenz eines vertrauten Helden, ein leicht erkennbarer Gegner (...) ein Happy End". ^{xx}

Faszinierend für Kinder wie für Jugendliche ist ferner die von den Serienhelden gebrauchte Supertechnik: Colt Seavers fährt einen Landrover, der an physikalische Gesetze nicht mehr gebunden zu sein scheint. Und in den wegen ihrer Gewaltdarstellungen kritisierten Kabelserien "Knight Rider" und "Airwolf" identifizieren sich Jungen mit den Protagonisten vor allem deshalb, weil diese in "Airwolf" über einen Superkampfhubschrauber verfügen, der praktisch unbesiegbar ist, oder ein intelligent und selbständig handelndes Superauto fahren. ("Ich möchte das Auto sein, jedenfalls lieber als der Knight, das kann ja viel mehr." Hauptschüler, 1989)

Die Gewalt in den neueren Actionserien "zeigt zahlreiche Parallelen zur klassischen Cartoon-Gewalt (...): Man prügelt und schießt wild um sich, Bomben und Granaten explodieren (...) Autos inklusive Insassen überschlagen sich (...) - doch niemand wird verletzt (...) Die Kämpfe sind laut und heftig, aber (...) unrealistisch". ^{xxi} Die Gewalt ist für die Kinder damit weniger wichtig als die komischen Aspekte, witzige Dialoge oder Redewendungen, mit denen Helden ihre Aktionen kommentieren, Slapstick oder manchmal sogar Selbstironie.

Die vor- und frühabendlich ebenfalls ausgestrahlten Familien- und Comedy-Serien, aus den USA ("Unter der Sonne Kaliforniens", "Falcon Crest") wie eigenproduzierte ("Schwarzwaldklinik", "Praxis Bülowbogen") knüpfen an die von amerikanischen Rundfunksendern seit 1929 begründete Tradition der soap opera. Für ein vorwiegend weibliches Publikum im Alter von 18 bis 49 Jahren werden kurze Serienfolgen mit täglicher Ausstrahlung zunächst vom Funk, seit den späten 40er Jahren auch vom US-Fernsehen mit zunehmendem Erfolg tagsüber ausgestrahlt, bieten damit ein Werbeumfeld, das u.a. für Waschmittelhersteller besonders interessant ist. ^{xxii} Durch mehr Produktionsaufwand, bekanntere Darsteller, originellere Kameraführung sowie einen weniger alltäglichen sozialen Hintergrund der Akteure schaffen weiterentwickelte soap operas wie "Dallas" Ende der 70er Jahre den Sprung ins Abendprogramm, erreichen einen breiteren Zuschauerkreis.

Doch Familienserien und soap operas erfreuen sich nur beim Erwachsenenpublikum überproportionaler Beliebtheit, sie werden von Kindern (die allenfalls am Wochenende die "Lindenstraße" notgedrungen mit ansehen) durchweg abgelehnt. Bei älteren Mädchen entwickelt sich ein zunehmendes Interesse, Jungen bevorzugen eindeutig

^{xix}. Vgl. Jan-Uwe Rogge: "Slalom zwischen Spannung und Klamauk. Stars und Genres in der Gunst der Kinder", in: MedienConcret H. 2, 1988, S.12-23.

^{xx}. Vgl. Paus-Haase, a.a.O.

^{xxi}. Vgl. Paus-Haase, a.a.O.

^{xxii}. Die frühen amerikanischen soap operas werden vor allem von den Seifenherstellern Procter and Gamble sowie Colgate Palmolive gesponsert; vgl. u.a. Hans Borchers: "Soap Operas im amerikanischen Fernsehen", in: EAST H. 4, 1985, S.693-697.

mehr Action: "Lindenstraße ist bescheuert. Die quatschen nur rum. Das ist eine Sendung für die Alten." (Neunjähriger 1988)

Aus Familienserien hervorgegangen, mittlerweile ein eigenes, boomendes Genre ist die Comedy-Serie, die auf Situationskomik (Mann in Frauenkleidern, Mißverständnisse) basierende "sitcom", meist an den typischen, eingeblendeten Hintergrundlächern erkennbar. Bei PRO 7 erzielt die "Bill Cosby Show" höhere Einschaltquoten als Spielfilmhits. Die "Golden Girls" (ARD) oder Al Bundy aus "Eine schrecklich nette Familie" (RTL) genießen fast Kultstatus. Favorit und "Superstar" für drei Viertel aller Kinder bis 13 Jahren, ist von der Erstsending 1988 bis zum Ende 1990 fast ungebrochen ALF, die "außerirdische Lebensform". Nicht nur Kinder haben die coole, schlagfertige teddybärartige) Figur, die in einer amerikanischen Kleinbürgerfamilie für Chaos sorgt, in ihr Herz geschlossen. Mit Absetzen der TV-Serie verliert ALF schnell an Popularität. Erzählerisch und dramaturgisch weisen Realfilm- und Zeichentrickserien Übereinstimmungen auf: sie arbeiten mit kurzen, überschaubaren Spannungsbögen, setzen in regelmäßigen Abständen Spannungshöhepunkte (weil - im Produktionsland USA prinzipiell - hinter dem Spannungs-, Gefahrenhöhepunkt eine Werbeeinblendung erfolgt). Sie erzählen chronologisch, geradlinig, auch kleineren Kindern sind nach dem zweiten oder dritten Kontakt die Zusammenhänge ausreichend verständlich.

Funktion und Wirkung

Kinder lieben am Fernsehen "alles, was so witzig und so spannend ist und wo ein Held drinne ist", erwarten ein Gegenangebot zum Alltag, Entspannung, Kompensation. Sie stellen sich aus dem Gesamtangebot selbstbewußt ein ganz subjektives Programm zusammen, das diesen Erwartungen gerecht werden kann. Sie nutzen das Medium "thematisch voreingenommen", mit spezifischen, aus dem jeweiligen Kinderalltag herausgebildeten Sehinteressen, "abhängig vom Geschlecht, Alter, sozialem Umfeld und persönlichen Erfahrungen" .^{xxiii}

Die meisten Kinder können sich mit den konfektionierten, omnipotenten Helden (He-Man) genausowenig identifizieren wie mit den ewigen Verlierern oder den Bösewichtern. Die neueren Lieblingsfiguren sind nicht unbedingt perfekt, sondern haben auch Fehler, stiften Unruhe, Durcheinander, sind witzig, cool, schlau, sind also, wie die Kinder selbst gern sein würden, "liebenswert und ein bißchen chaotisch".^{xxiv} Die Medienwirkungsforschung hat mittlerweile sehr nachhaltig belegt, daß auch bei Kindern Rezeptionsprozesse langwierig und komplex verlaufen, daß das befürchtete "Kaninchen-Schlange-Verhältnis" unzutreffend ist. Natürlich können Mediendarbietungen auf Kinder auch negative Wirkungen haben, können u.a. Aggressionen verstärken, andererseits "brauchen Kinder Fernsehen" (Bruno Bettelheim), weil eben auch Serienfolgen (wie Märchen oder Kinderbücher) Situationen beschreiben, symbolisieren, die Kinder in ihrer eigenen Realität nicht ausleben können. Fernsehserien können Materialien liefern, die Kindern Hilfestellung bei der Bewältigung ihres Alltags,

^{xxiii.} Vgl. Theunert, a.a.O.

^{xxiv.} Vgl. Bernd Schorb u.a.: Wenig Lust auf starke Kämpfer. Zeichentrickserien und Kinder, München 1992 (BLM-Schriftenreihe 19).

bei der Lösung von (auch inneren) Konflikten, bei der Identitätsfindung geben:
 "Ein 4jähriger setzt sich beispielsweise auf der Folie der TV-Serie Pumuckl mit seinen Angstphantasien auseinander. Das Kind leidet unter ängstigen Träumen in der Nacht: Kraken verfolgen und bedrohen ihn. Im Rollenspiel mit der Medienfigur Pumuckl verarbeitet der Junge seine Ängste. Er kreiert eine 'Horrortruppe', bestehend aus gefährlichen (!) Pumuckls und Wölfen, mit denen er nun selbst andere ärgert und ängstigt. Das Kind überwindet das passive Erleiden und wird im Spiel selbst zum Akteur - in der TV-Serienfigur Pumuckl sieht er eine Symbolik, sich mit sich und seinen Ängsten produktiv auseinanderzusetzen".^{xxv}

Bereits Kinder im Vorschulalter benutzen auch Fernsehserien als "soziale Regulative" (Charlton/Neumann) Sie wollen also durch den Gebrauch von Medien ihre aktuelle Situation beeinflussen. So gewinnen die kommerziellen Kindermedien im Alltag vielschichtige Bedeutungen: mit grellen bunten Action-Zeichentrickfilmen ("Captain Future"), die von den Erwachsenen abgelehnt werden ("brutal, laut"), können sich Kinder gegen die Eltern abgrenzen, anfangen, eigene Identität zu entwickeln. In Zeiten, in denen sich das Kind mit seiner eigenen Geschlechtsrolle auseinandersetzt, werden Serienfilme mit Geschlechtsrollenstereotypen zu wichtigem, individuell bearbeitetem Rohmaterial. Die Phantasietätigkeit von Kindern wird durch Serienkonsum nicht zwangsläufig eingeengt, sondern kann sich verlagern und erhält andere Requisiten vorgegeben.

Neuere Untersuchungen belegen, daß die Mehrheit der Kinder im Grundschulalter imstande ist, den fiktiven Kontext von Zeichentrick- und Actionserien zu erkennen. Die offenkundige Fiktionalität "und die irrealen und folgenlose Darstellung von Gewaltanwendung führen dazu, daß die enthaltene Gewalt den Kindern kaum in den Blick gerät und nicht ernst genommen wird. Sie tritt gegenüber der Faszination für die Helden und für die mit Technik und Zauberei inszenierten Kampfhandlungen in den Hintergrund."^{xxvi}

Dadurch aber, daß die Folgen von Gewalt ausgeblendet oder verharmlost und durch die Gewaltanwendung auf Seiten positiver Figuren legitimiert werden, besteht die Gefahr, daß Kinder das mediale Klischee des 'guten und siegreichen Helden, der mit allen Mitteln für sein Recht kämpfen darf', aufnehmen."^{xxvii}

Jungen interessieren sich stärker für gewaltbetonte Serienfolgen, weil sie hier auch männliche Rollenbilder vorgeführt bekommen (stark, unerschrocken), an denen sie sich orientieren (und deren gewaltgeprägtes Handeln sie manchmal nachahmen, im Umgang mit anderen Kindern, auch in der Schule).

Desto mehr die medial inszenierte Gewalt an die Realität angenähert ist (z.B. im Kriminal- stärker als im Action- oder Trickfilm), desto stärker wird sie von den Kindern abgelehnt, weil Kinder selbsterfahrene Realität wiedererkennen und dadurch verunsichert werden. Auf realistisch und drastisch inszenierte Folgen von Gewalt reagieren Kinder in der Regel mit "starker emotionaler Betroffenheit, einige mit Angstgefühlen";

^{xxv.} Klaus Neumann: "Baustelle für den Identitätsaufbau. Medienkonsum und Alltagsbewältigung", in: MedienConcret H. 2, 1988, S.30.

^{xxvi.} Vgl. Theunert, a.a.O.

^{xxvii.} gl. Theunert. a.a.O.
 Heidtmann: Fernsehserien 14

der Gewaltbegriff von Kindern ist in erster Linie abhängig "von ihren Lebensumständen und Orientierungen. Das enge Gewaltverständnis der Jungen ist von ihrer Alltagspraxis, die auch spielerisches Gewalthandeln integriert, ebenso beeinflusst wie von ihren Idealvorstellungen des Mann-Seins (...) Die Mädchen hingegen suchen in den Medien vor allem Ablenkung von (...) psychischen Belastungen (...) und Material, um ihre Wunschträume zu füllen - (...) auch sie übergehen jedoch Gewaltelemente, die ihnen bei der medialen Befriedigung ihrer Flucht- und Ablenkungsbedürfnisse begegnen." ^{xxviii} Gewaltdarstellungen also, die eine bestimmte, von Kind zu Kind verschiedene Schwelle des Gewaltverständnisses nicht überschreiten, und dies gilt für gängige Trickfilm- wie Actionserien, tangieren oder belasten Kinder nicht. Daneben gibt es durchaus Fernseherlebnisse, deren Gewaltqualität Kinder überfordert, weil sie das inszenierte Leiden nachempfinden können oder weil ihnen Möglichkeiten der Erklärung, Bewältigung oder Verdrängung fehlen.

Ausblick

Beim erwachsenen Publikum ist zwar in den frühen 90er Jahren die Nachfrage nach amerikanischen Serien rückläufig, populäre US-Serien "erleiden Schiffbruch", doch die Produktion der eigenen Serien boomt: im Winter 1992/93 werden in Deutschland gleichzeitig 60 Serien abgedreht, ^{xxix} erhoffen sich - nach GEZ-Marktanalysen, die meisten Zuschauer "vordringlich" Familienserien vom Fernsehen. ^{xxx} Für Kinder werden am Fließband neue Zeichentrickserien gemalt. ^{xxxi}

Serien prägen, zumindest vom Umsatzvolumen her, sichtbar das Angebot auf dem Videokassettensmarkt. Gängige Trickserien für Kinder sind parallel zur Fernsehausstrahlung schon auf Videoband kopiert ("Teenage Turtles"), auf Video vorliegende Serienproduktionen werden von TV-Stationen übernommen ("Benjamin Blümchen"), die bekannten Erfolgsserien der öffentlich-rechtlichen Sender erscheinen als eigene Video-Editionen ("Der Kommissar", "Die Schwarzwaldklinik").

Die seriellen Produktionen des Fernsehens ersetzen zunehmend durch andere Medien vermittelte serielle Unterhaltung, sie werden zeitaufwendiger und von einem größeren Teil des Publikums rezipiert. Fiktionale Serienfiguren und ihr Handeln sind in den Zuschaueralltag integriert, verbinden sich "mit eigenen lebensgeschichtlichen Erfahrungen" der Rezipienten, ^{xxxii} sind für deren Alltagsleben bedeutsamer, als dies singuläre filmische Darbietungen oder serielle in anderen Medien bisher sein konnten.

^{xxviii} Vgl. Theunert a.a.O.

^{xxix} Vgl. Anm. 11.

^{xxx} Vgl. Claus Beling: "Die Suche nach der Wirklichkeit", in: ZDF Monatsjournal H. 11, 1992, S.3.

^{xxxi} Europaweit steigen die Trickfilm-Sendezeiten von 1989 bis 1992 von 18.800 auf 29.900 Stunden. Vgl. "Plattgewalzte Kinder", in: DER SPIEGEL H. 44, 1992, S.276-280.

^{xxxii} Vgl. Lothar Mikos: "Serie und Alltag. Die Wirklichkeit der Fernsehserien ist die der Zuschauer", in: medien praktisch H. 3, 1992, S.9-14.

Dateiname: Serie.rtf
Verzeichnis: C:\Temp
Vorlage: C:\Programme\Microsoft Office\Vorlagen\Normal.dot
Titel:
Thema:
Autor: FH Stuttgart
Stichwörter:
Kommentar:
Erstelldatum: 15.03.00 11:09
Änderung Nummer: 2
Letztes Speicherdatum: 15.03.00 11:09
Zuletzt gespeichert von: FH Stuttgart
Letztes Druckdatum: 15.03.00 11:09
Nach letztem vollständigen Druck
Anzahl Seiten: 15
Anzahl Wörter: 6.594 (ca.)
Anzahl Zeichen: 37.591 (ca.)