

Hans J. Wulff

Von Regeln, Autoritäten und Kontrollmechanismen: Miszellen zur Kommunikationssoziologie von Fernsehshows

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Medien praktisch*, 4, 1991, S. 9-12.
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-32>.

I

Ich bin nach wie vor der Überzeugung, daß die Untersuchung der Fernsehunterhaltung größte Probleme bereitet - nicht, weil ihre Formenwelt so komplex ist, sondern weil sie Situationen konstruiert, in denen der Wissenschaftler sich unwohl fühlen würde, und weil sie mit Bedeutungen operiert, die nicht die seinen sind. Eigentlich wäre es angemessen, wenn sich Ethnologen der Fernsehunterhaltung annähmen; weil "Fremdheit" Teil unserer eigenen Gesellschaft ist und Ethnologen mit der "Fremdheit" ihres Gegenstandes vertraut sind.

II

Wenn Menschen miteinander *spielen*, begeben sie sich in eine eigene stabile soziale Welt. Man weiß im Spiel immer, wer man ist, was man will, was man tun darf; die Regeln, die Ziele, die Zulässigkeiten stehen nicht zur Debatte. Spielend konstituieren die Spieler sich eine in höchstem Maße kontrollierte *Realität des Handelns*.

Viele Arten der Fernsehunterhaltung greifen zurück auf die Formenwelt des Spiels. Die Frage, der hier nachgegangen werden soll, ist, in welcher Art und Weise in der Fernseh-Spielshow die (soziale und individuelle) Sicherheit der Mitspieler gewährleistet wird. Es sind zwei Dinge, um die es hier gehen soll und die ich ganz zweckgebunden "*Techniken der Kontrolle*" und "*Instanzen der Autorität*" nennen will.

III

Einer der Kernbegriffe für eine solche Überlegung ist der Begriff der "*Regel*". Wenn im Spiel einer gegen die Regeln verstößt, kann er "auf die Regel verpflichtet werden" - oder er wird bestraft (und auch diese Strafe ist Teil der Spielregel); im äußersten Fall kann er des Spiels verwiesen werden.

"Regeln" betreffen oft eher *das, was man nicht tun darf*, als das, was man zu tun hat. Die Vorstellung

von "Regel", mit der man eine spieltheoretische Analyse von Shows unternimmt, ist für das Verständnis dessen, was die Akteure tun, von größter Bedeutung: denn daß, was sie tun können, *ist nicht vollständig durch Regeln determiniert* [1].

Es gehört gerade zur Eigenart des Spielens (und auch der Shows), daß sie innerhalb gewisser Grenzen unbestimmt sind, undeterminiert und frei. Das macht ihre Produktivität ganz zentral aus - daß sie flexibel sind und solange frei gestaltet werden können, solange die durch die Regeln gesetzten Grenzen nicht überschritten werden. Die schützenden Regeln ermöglichen das Spiel als ein Kommunikations- und Beziehungsgeflecht, ermöglichen die "kontrollierte Spannung" [2] zwischen den spielenden Parteien, die erst mit dem letzten Spiel aufgehoben wird und die zugleich dem Zuschauer eine psychische Dynamisierung erlaubt, die ihn an den Bildschirm fesseln kann.

IV

Auf diese Art und Weise entsteht auf der einen Seite ein sehr großes Maß an kommunikativer Freiheit und Sicherheit gleichzeitig. Im normalen Falle ist die Kontrolliertheit des Spielgeschehens verdeckt; sie wird auffällig erst in dem Moment, wenn es zum *Regelbruch* kommt. Wer sich für diesen Aspekt der sozialen Wirklichkeit einer Show interessiert, ist darum darauf angewiesen, die Konflikte und Brüche, die Streitpunkte aufzusuchen: weil in ihnen etwas deutlich wird, das dem normalen Handeln einfach vorausgesetzt werden kann und darum selbst nicht Thema ist.

V

Schaut man genauer hin, entdeckt man einige Voraussetzungen, auf die man sich *einlassen* muß, wenn man sich in eine Show teilnehmend einbringen will: man muß zuallererst akzeptieren, daß man es mit einem Spiel zu tun hat und daß es Regeln gibt, die den Rahmen für das eigene wie für das Handeln der an-

deren Beteiligten festlegen. Man muß akzeptieren, daß man es mit einer Spielrealität zu tun hat, die wie jedes Spiel verlangt, daß man die Regeln akzeptiert und das eigene Verhalten auf das Handeln der anderen abstimmt; und man muß akzeptieren, daß dem Spiel eine autoritäre Struktur innewohnt, die sich in Regeln und aus Regelverletzungen resultierenden Sanktionen manifestiert. Auf die beiden für das Spiel wesentlichen Momente richtet man sich mit den Techniken des "Ordne Dich ein!" und des "Ordne Dich unter!" ein.

VI

Technik I: *Ordne Dich ein!* Wenn man ein Spiel spielt (eine Partie), entsteht eine soziale Situation und ein Netz von sozialen Beziehungen. Manche der Teilnehmer gehören zur Hausbesetzung, zum Stammpersonal; manche sind neu dabei, nur dieses eine Mal. Das schafft schon ein Gefälle - von Macht, von Vertrautheit, von Sicherheit. Die einen sind routiniert, eingeweiht, "kennen Haus und Gelegenheit" (wie man zu sagen pflegt); die anderen sind Klienten, werden eingewiesen und erhalten Anweisungen, was sie zu tun haben - und sie befolgen die Weisungen, auch wenn sie guten Grund zum Protest haben.

VIa

Einspruch wird abgelehnt. In DONNERLIPPCHEN wollten einmal einige Frauen nicht in den Kulissen verschwinden, um sich umzukleiden, sie hatten sich offensichtlich auf ihren Auftritt vorbereitet; von der Lippe, höflich-freundlich, aber keinen Zweifel daran lassend, daß er weisungsberechtigt sei, komplimentierte die Damen hinaus: "Das ist immer noch meine Show!" Solche Interaktionen sind immer doppelgesichtig: zum einen regulieren sie das Bühnengeschehen, zum anderen stellen sie das Beziehungsverhältnis zwischen den Beteiligten fest.

VIb

Was vom Kandidaten und vom Gast erwartet wird, ist, daß er sich in das Beziehungsgefüge einfindet. Zu den Selbstverständlichkeiten, die dem Kandidaten abgefordert werden, gehört, daß er akzeptiert, nur dann *initiativ* zu sein, wenn es ihm gestattet ist; ansonsten läßt er sich inszenieren und folgt den Anweisungen des Hauspersonals. (Wie man sich beim Arzt verhält, hat manche Ähnlichkeiten mit dem, was auf Bühnen-Shows geschieht - Machen Sie sich

bitte frei! Den Kopf zurück! Ihre Sachen können Sie hierlassen.).

Ist ein Kandidat über Gebühr initiativ, muß er wieder unter Kontrolle gebracht werden. In Kulenkampffs EINER WIRD GEWINNEN war einmal ein kleiner Schotte zu Gast, der bei seiner Vorstellung ein überdimensioniertes Taschentuch aus der Hose zog, auf der der Name seiner Import-Export-Firma zu lesen war. Kulenkampff leitete sofort in das Vorstellungsgelaudere zurück: "Sie sind Schotte. Da haben Sie heut' abend wieder etwas gespart." Das Thema war damit beendet, Kuli hatte einen Punkt gemacht, Rede- und Handlungsrecht waren wieder an ihn zurückgefallen.

VIc

Wenn das Beziehungsgefüge der Show auch dem Kandidaten abverlangt, auf Teile seiner Selbstbestimmung zu verzichten, darf er doch mit Sicherheit erwarten, daß er nicht "fertiggemacht" wird. Er darf mit höflicher Behandlung rechnen. Und damit, daß er keinen Schaden nimmt.

Manchmal gehen die aus diesem *Höflichkeitsgebot* resultierenden Hilfestellungen, die der Showmaster seinen Klienten zukommen läßt, bis an die Grenzen der Absurdität. Hans Rosenthal zu einer Kandidatin: "Wie heißt die Hauptstadt von Belgien? Sie fängt mit B an." Die strahlende Kandidatin: "Basel!" Rosenthal: "Da haben Sie nicht ganz Recht. Aber wir geben Ihnen noch eine zweite Chance." [3]

Gerade an der Vorstellung von "Höflichkeit" und dem, was ein "Schaden" ist, der jemandem zugefügt wird, macht sich die Fremdheit fest, von der ich eingangs sprach. Denn was für die einen noch zulässig ist, was sie mitmachen können, ohne daß Selbstwertgefühl und Image ernsthaft gefährdet würden, ist für die anderen jenseits der Zulässigkeit. Der Amtsleiter, der in DONNERLIPPCHEN mit Schlips und Kragen in einem Wasserbassin versenkt wurde, gab Anlaß zu Protest (vielleicht auch, weil er mit den Insignien eines gesellschaftlichen Ranges malträtiert wurde).

Der Schaden, der zugefügt wird, ist fast immer verabredet und absehbar. Das Opfer ist auf die Opferrichtung vorbereitet, hat sie akzeptiert. In DONNERLIPPCHEN traten immer Paare auf: der eine, der sich einer Bewährungsprobe aussetzt; der andere, der die "Strafe" zu tragen hat, wenn der eine versagt.

In der Paarigkeit der Kandidaten kommt auch ein Stückchen Solidarität zum Vorschein, sie ist Dokument einer Verbundenheit, legt Zeugnis ab über Bindung und gegenseitiges Vertrauen. Der Amtsleiter ging für seinen Untergebenen ins Wasser: der soziale Horizont dessen, was ihm geschah, darf nicht übersehen werden.

VId

Als ein Anzeichen dafür, daß den Akteuren nicht übel mitgespielt wird, sollte man die Tatsache werten, daß das *Prinzip "Freiwilligkeit"* gilt. Die Situation kann nicht als sehr angsterregend klassifiziert sein, auf jeden Fall wiegen die möglichen Gewinne die Gefahren für Image und Selbstbild mehr als auf: sonst würde man keine Kandidaten gewinnen können. [4]

Der Kandidat also nicht als Opfer? Johannes G. schrieb mir auf diese These: "...als nicht sehr angst-erregend klassifiziert sein'. Subjektiv mag das bei dem einen oder anderen Kandidaten so gesehen werden. Objektiv ist es (oft) eine alptraumhaft radikalisierte Prüfungssituation, in der man sich vor einer totalen Öffentlichkeit ohne jede Diskretion nur blamieren kann, wenn man entweder eine blödsinnige Antwort auf eine kindische Frage weiß, B wie Brüssel, oder wenn man eine simple Frage nicht beantworten kann, was sicher noch ein wenig katastrophaler ist." [5]

Der Show-Kandidat befindet sich so in einer Situation, der sich Johannes G. *nicht* aussetzen würde. Doch was geschieht, wenn man die Kriterien, die er zur Interpretation der Situation benutzt, modifiziert - wenn die Show-Situation nicht als eine öffentliche, sondern als eine familiäre Umgebung klassifiziert ist? [6] Wenn die Wissensfrage nicht als eine Ex-amenfrage, sondern als pure Spielfrage aufgefaßt wird? Was geschieht also, wenn man die gleiche Szene mit einem anderen Interpretations- und Bewertungssystem auszulegen versucht?

Auf dem Rummel gab es früher ein labyrinthisches Nacheinander von sich drehenden Röhren, wackligen Brücken, unregelmäßig ruckenden Bodenplatten, das man durchschreiten konnte. Am Ende wurde den Frauen Luft unter die Röcke geblasen, zum Vergnügen von einigen Dutzend Schauwilligen, die drumherumstanden. Die Frauen wußten in der Re-

gel, daß sie am Ende entblößt werden würden. Dennoch nahmen sie teil.

Um dieses *dennoch* geht es.

VIe

Ob man Grenzen auch überschreiten kann? Sicherlich. Wenn einem älteren Postboten ein Punker-Haarschnitt beigebracht wird [7], so ist das möglicherweise ein Angriff auf die Sicherheitserwartung der Person. Aber man sollte sich hüten, die Entscheidung, ob etwas elementare Rechte des einzelnen verletze, an der Aktion festmachen zu wollen, die geschieht. Bewertungen können sehr unterschiedlich sein. Mit Sahnetörtchen zugeschmiert zu werden, ist nicht unbedingt eine Personenschädigung. Es sei denn, man will juristisch (und nicht hermeneutisch) mit der Fernsehunterhaltung verfahren.

Johannes G. benennt aber einen Mangel, wenn er fragt, ob es "Untersuchungen über Show-Opfer und etwaige Auftritt-Traumatisierungen, vergleichbar den Entführungs-Opfern und Geiseln" gebe. Es gibt sie nicht.

VII

Technik II: *Ordne Dich unter!* Betrachtet man alle Rollen, die in einer Show auftreten (Showmaster und Assistentin, Kandidat, Gast, Saalzuschauer, Zuschauer zu Hause usw.), so ist der Showmaster die einzig bestimmbare autoritäre Instanz - er ist derjenige, der kommunikative Macht hat, Gespräche eröffnet, Themen setzt, ins Wort fallen darf, der Hilfestellungen bringt und von einer Kommunikationssequenz und von einer Phase der Show zur anderen überleitet. Seine zentrale Rolle und seine Kontrollfunktionen sind sehr auffällig. Natürlich - man müßte unterscheiden zwischen Kontrolle-haben, Kontrolle-ausüben und Kontrolle-behalten. Man müßte untersuchen, was einer tut, dessen Autorität gefährdet ist, wie er unvorhersehbare Komplikationen meistert, wie er Störungen behebt - und dabei immer seine eigene Zentralität unter Beweis stellt und behält.

"Kontrolle" ist so ein Leitbegriff, der die Analyse des sozialen Geschehens in Fernsehshows strukturieren kann.

VIIa

Es gibt die wenigen Fälle, in denen der Showmaster entmachtet wurde, in denen die soziale Dynamik des Geschehens "revolutionäre" Gestalt annahm [8].

Thomas Gottschalk drohte einmal in einem Ansturm von mehr als hundert Wiesbadener Pizzabäckern unterzugehen und konnte durch die Bildregie nur mühsam aus dem allgemeinen Tohuwabohu herausgehoben werden (in seiner Show WETTEN DASS); wohlvorbereitete Auftritte von Vertretern der Spielbank gerieten dabei in ein eigenartiges Abseits. Es gibt sie, die Momente von Anarchie und Auflösung. Aber sie sind selten und stellen nur um so kräftiger unter Beweis, wie kontrolliert und reguliert der Normalfall ist.

VIII

Der Showmaster, das Zentrum der Autorität, ist dabei selbst eine Figur unter Kontrolle. Das Gefüge der Instanzen, die die soziale Situation "Show" absichern, umfaßt auch die meist unsichtbar bleibenden *Institution "Fernsehen"* - oft verkörpert durch die "Regie", eine Figur und Stimme im Off, die nur im äußersten Konfliktfall angerufen wird.

Auf diese Rahmenbedingung zielen die Entschuldigungen des Showmasters, wenn die Sendezeit überzogen wird. Und nach dort kann von Kandidaten angerufen werden, wenn man das Einhalten einer Regel einklagen will oder gegen eine Entscheidung protestieren will. Jürgen von der Lippe erklärte sich einmal in TANDEM mit einer Entscheidung nicht einverstanden, und es ergab sich ein längerer Wortwechsel mit dem bis zum Schluß unsichtbaren Regisseur der Sendung - Lippe wählte den "Instanzenweg", mißachtete die Spielleiterin (Ilona Christen) bzw. schaltete sie als Autoritätsfigur des Spiels aus.

In solchen Situationen wird etwas greifbar von der institutionellen Verfaßtheit der Fernsehunterhaltung. Und es wird spürbar, zwischen wievielen Bezügen der Spielleiter seine Rolle ausjonglieren muß - zu Saal- und Heimpublikum, zu Gästen und Kandidaten, zu Regie und Senderhierarchie: er muß allen gerecht werden und trotzdem die Show vorantreiben [9].

VIIIa

Show-Geschehen ist Geschehen *"im Fernsehen"* - und dies gibt für sich schon Sicherheit genug. Sogar Roland Grünbeck, der sein Auto identifizieren mußte, das gerade aus einer Schrottpresse kam (in einer Ausgabe von VIER GEGEN WILLI), darf sicher sein, daß der materielle Schaden ersetzt werden wird.

Diese Sicherheit hat auch der Zuschauer, so daß die Schadenfreude an solchen Taten sozusagen "eingeklammert" ist.

IX

Das dritte Moment, das den Momenten von "Kontrolle" und "Autorität" gegenübersteht, kann man als *"kommunikatives Vertrauen"* [10] bezeichnen. Wer sich in die Situation einer Fernsehshow begibt - als Kandidat, als Helfer, als Saalzuschauer usw. - braucht so etwas wie eine Vertrauensvorgabe in das, was da möglicherweise mit ihm geschehen wird. Das Maß an Vorschuß, das man geben muß, ist von Show zu Show verschieden; und es ist von Rolle zu Rolle verschieden.

Von Rolle zu Rolle, am Beispiel des Saalzuschauers: "Vertrauensvorschuß" meint, daß ich als Saalzuschauer sicher sein kann, vom Showmaster nicht "angemacht" zu werden; daß ich nicht verpflichtet werden kann, auf die Bühne zu kommen; daß ich mich allerdings auch nicht dagegen wehren kann, in Großaufnahme aufgenommen zu werden. Das Wissen um diese Dinge gehört zum Rollenwissen des Saalzuschauers dazu; was er aus seiner Rolle macht - ob er den angebotenen Blickkontakt zum Showmaster aufnimmt oder vermeidet, ob er die Kamera für eigene kommunikative Zwecke (winkend!) benutzt usw. -, ist dann wieder Sache eigener Entscheidung und eigener Tagesform. In manchen Shows ist die Rolle des Saalbesuchers anders besetzt; in Jürgen von der Lippes DONNERLIPPCHEN z.B. wußte jeder, der im Publikum saß, daß er möglicherweise zur Person auf der Bühne werden könnte; daß Lippe nicht einzelne, sondern Vereine, Kegelclubs und andere Freizeitgemeinschaften vor sich hatte, die den einzelnen stützen, ihm Mut machen, eine private Kulisserie geben: das kann als Strategie gelesen werden, einerseits die Rollenbeschreibung des Saalbesuchers aufzuweichen und durchlässig zu machen, ihm andererseits aber ein Maximum an sozialer Sicherheit zu

garantieren (weil ja eine Art "privater Claque" möglichen Mißerfolg abfedern hilft).

Von Show zu Show, am Beispiel des Kandidaten: Wer bei Rudi Carrell als Kandidat angesprochen wird, darf sicher sein, mit etwas "überrascht" zu werden, das ihm gefällt; wer bei Jürgen von der Lippe aus dem Publikum auf die Bühne gebeten wird, muß dagegen gewärtig sein, zum Opfer des "Vollstreckers" zu werden - und er muß bereit sein, mit Sahnetorten beworfen zu werden und dennoch das Spiel so zu nehmen, daß sein Image und sein Selbstwertgefühl dabei nicht beschädigt werden. Wer zu DALL-AS eingeladen wird, weiß, daß mit spitzer Zunge gefochten wird und daß es um verbale Gefechte geht. Man weiß vorher, wie die Regeln beschaffen sind, auf die man sich einläßt, welches Spiel gespielt wird: das ist der Punkt, um den es geht.

X

Wenn Menschen spielen, ist eines unabdingbare Voraussetzung: *daß sie sich auf das Spiel einlassen müssen*. Nur wer die Regeln und Modalitäten des Spiels akzeptiert, kann teilhaben. Man kann ein Spiel ablehnen, aus ganz unterschiedlichen Gründen - weil man im Moment keine Lust hat; weil man das Spiel für unakzeptabel hält; weil man die Mitspieler nicht mag. Wer sich nicht auf ein Spiel einläßt, zahlt aber einen Preis: er kommt auch nicht "ins Spiel" hinein.

Und dies ist das erste und größte Problem der Fernsehanalyse.

Anmerkungen

[1] Vgl. dazu vor allem F.J.J. Buytendijk: *Wesen und Sinn des Spiels. Das Spielen des Menschen und der Tiere als Erscheinungsform der Lebenstrieb*. Berlin 1933, S. 119.

[2] So Lothar Mikos: "Unterhaltung pur". In: *Medium*, 12. Jg., H. 6, 1982, S. 18-21, hier S. 21.

[3] Zyniker vollenden das Gespräch: "...Der Name hört mit 'rüssel' auf!"

[4] Für die Kandidaten gilt in der Regel: "Die Grenzen sind Ehrgefühl, Moral, Würde. Sie wollen nicht lächerlich gemacht werden" (so eine Redakteurin über die Kandidatenwahl für VIER GEGEN WILLI in *Die Zeit* Nr. 43, 16. Oktober 1987, S. 93).

[5] Brief von Johannes Gawert, 10. September 1991.

[6] Vgl. zu dieser Differenz der Interpretationen Lothar Mikos & Hans J. Wulff: "Zur Analyse von Unterhaltungsshow: 'Akademische' und 'familiale' Rezeption". In: *Medien praktisch*, H. 1, 1990, S. 61-63.

[7] In VIER GEGEN WILLI.

[8] Der Aufstand des Saal- und Straßen-Publikums war einmal Gegenstand einer linken Phantasie; vgl. z.B. Joachim Paechs Artikel "Die Mitmacher: Das Publikum im Fernsehen - eine seltsame Erscheinung". In: *Frankfurter Rundschau*, Nr. 149, 30. Juni 1973, S. 53-54.

[9] Vgl. dazu Lothar Mikos: "Hauptsache, es wird überhaupt etwas gesagt". In: *Medium*, 18. Jg., H. 1, 1988, S. 51-54, hier S. 51f.

[10] Vgl. dazu neuerdings Bernhard Debatin: "Kommunikationsstörungen und -abbrüche im (Film-)Telefonat". In: *Telefon und Kultur: Das Telefon im Spielfilm*. Hrsg. v. Bernhard Debatin & Hans J. Wulff. Berlin 1991, S. 21-48, sowie Johann G. Juchem: *Kommunikation und Vertrauen: Ein Beitrag zum Problem der Reflexivität in der Ethnomethodologie*. Aachen 1990.