



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„junk. Das Leben eine Seifenoper“

Die Entwicklung von der bürgerlichen Familie hin zur
jugendkulturellen Wohngemeinschaft im Rahmen
der „Radio-Soap Operas“ in Österreich

Verfasserin

Lena Nitsch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag^a. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Theater- Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider

Inhaltsverzeichnis

<i>Einleitung</i>	5
<i>1. Die Entstehungsgeschichte der Soap Opera / „daytime serials“</i> 8	
1.1. Die Abstammung der Soap Opera	8
1.2. Begriffserläuterung Soap Opera	9
1.3. Die Anfänge der „Radio-Soap“	10
1.4. „Series“ und „Serial“	13
<i>2. Wissenschaftliche Betrachtungen sowie Erklärungen zum Thema Soap Opera</i>	15
2.1. Wissenschaftliches Interesse und daraus resultierende Institutionen	15
2.1.1. Herta Herzogs Ansatz einer Analyse der Rezipientinnen	17
2.1.2. <i>The world of the daytime serials</i> , die erste inhaltliche Studie von Rudolf Arnheim	18
2.2. Die RezipientInnen und deren Anbindung an Soap Operas	19
2.3. Der ästhetische Anspruch	22
2.4. Das Phänomen der Massenunterhaltung	23
2.4.1. Das Ornament der Masse.....	23
2.4.2. Die Massenkultur nach der Frankfurter Schule.....	24
2.4.3. Eine Legitimation der populärkulturellen Unterhaltung	27
<i>3. Die Radiofamilie Floriani</i>	32
3.1. Die österreichische Radiolandschaft nach dem Ende des nationalsozialistischen Regimes	32
3.2. Die Entstehung von Radio „Rot-Weiß-Rot“ und dessen Intentionen	35
3.2.1. Das Programm von Radio „Rot-Weiß-Rot“	36
3.3. Die Entstehung der „Radiofamilie Floriani“	39
3.3.1. Die Figuren und deren Konstellationen bei den Florianis	41
3.3.2. Möglichkeiten der Anbindung an die Serie sowie die Rolle der Identifikation	43
<i>4. Eine österreichische Form der Serienanbindung im Radio</i>	47
4.1. Serien und deren alltäglichen Bedeutungen	47

4.2. Die österreichische Radiolandschaft ab dem Rundfunkvolksbegehren 1964...	50
4.2.1. Die drei Radiosender des österreichischen Rundfunks	52
4.3. Serien im österreichischen Radio.....	53
4.3.1. Die niederösterreichische Radiofamilie	54
4.3.2. Die Radiosoap „Blauberg“	56
5. Die Weiterentwicklung der Radiolandschaft	61
5.1. Privatradios in Österreich	61
5.2. Freie Radiosender in Österreich	63
5.3. Das neue Format: Internetradio	64
6. Fm4 – „you´re at home baby“.....	66
6.1. Die Entstehung eines neuen Jugendsenders.....	66
6.2. Das Konzept von fm4	68
7. „junk. Das Leben eine Seifenoper“	71
7.1. Der Aufbau der Serie	71
7.1.1. Die Figuren.....	73
7.1.2. Die Themen beziehungsweise die Probleme.....	74
7.1.3. Der Ort.....	76
7.2. Das Mittel der Identifikation.....	77
7.3. Der populärkulturelle Aspekt von „junk. Das Leben eine Seifenoper“ im Zusammenhang mit der Entwicklung von Jugendkulturen	80
7.3.1. Alles ist Pop	81
7.3.2. Die Entstehung und Bedeutung von Jugendkulturen	83
7.4. Die strukturellen Parallelen von „junk.Das Leben eine Seifenoper“ und dem klassischen Aufbau einer Seifenoper	85
7.4.1. „Gültigkeit nach mehr als 60 Jahren“ – Rudolf Arnheims Analyse	85
7.5. Das Problem der gesellschaftskritischen Themen.....	90
7.6. Die Inszenierung der Serie im Radio und deren Bezug zum Medium Fernsehen	93
Resümee.....	96
Quellenverzeichnis.....	99
Bibliographie.....	99

Audiomaterial	104
Internetseiten	105
<i>Anhang</i>.....	<i>108</i>
Abstract	108
Auszüge aus dem Interview mit Mischa Zickler (geführt am 4.9.2008).....	109
Dokumentarische Auflistung der behandelten österreichischen Radioserien	112
Unsere Radiofamilie (1953-1960).....	112
Die niederösterreichische Radiofamilie (1970-1975).....	113
Blauberg (1993-1997)	113
junk. Das Leben eine Seifenoper (2006)	114
Lebenslauf	116

Einleitung

Die hier vorliegende Arbeit behandelt den Umgang und die Merkmale des Genres Seifenoper im österreichischen Radio.

Das seltene Auftreten dieses Sendeformats und die dementsprechende, vor allem wissenschaftliche Behandlung macht das Thema zu etwas Besonderem.

Einen typisch österreichischen Charakter der Seifenoper im Radio aufzuzeigen, dem galt zunächst meine volle Aufmerksamkeit. Doch nach einiger Recherche musste ich feststellen, dass es auf dem Gebiet der Radio-Soaps weit mehr zu erforschen gibt.

Anhand von schriftlichem sowie akustischem Material möchte ich auf meine Fragestellung nach der österreichischen Seifenoper im Radio eingehen. Des Weiteren werde ich meine Arbeit auch durch ein Interview mit dem Autor von „junk. Das Leben eine Seifenoper“, jene Serie die ich in meine Hauptteil behandle, vervollständigen.

Die Entwicklung von Radio-Soaps und die Besonderheiten der Gattung Seifenoper im Allgemeinen möchte ich ebenso behandeln wie die spezielle Entwicklung der Rundfunklandschaft in Österreich und ihre Folgen.

Auch der Gegenstand der populärkulturellen Unterhaltung sollte dabei Platz finden. Dieser wird nämlich, vor allem in wissenschaftlicher Hinsicht, oft negiert.

Die Populärkultur werde ich auch in Zusammenhang mit dem Begriff des Mainstreams bringen, welcher heutzutage immer mehr an Bedeutung gewinnt.

Auch der geschichtliche sowie politische Aspekt spielt bei der Entwicklung der ersten Sozial-Serie in den 1950er Jahren eine wichtige Rolle. Welche Ziele verfolgte das Format der Radiofamilie im Laufe der Jahre?

Wie kam es zu der inhaltlichen Entwicklung von der bürgerlichen Radiofamilie hin zur chaotischen, jugendlichen Wohngemeinschaft?

Ausschlaggebend für eine sichtbare Weiterentwicklung des hier behandelten Genres waren mit Sicherheit auch die stetigen Veränderungen im öffentlichen Rundfunk in Österreich.

Der Wandlung der Radiofamilie und, in weiterer Folge, der Entstehung einer Sozial-Serie für Jugendliche möchte ich mich ebenso widmen.

Die Entwicklung der Radiolandschaft in Österreich und deren spezielle Ausrichtung auf ein junges Publikum werden schließlich zu den Beweg- beziehungsweise Hintergründen der im Hauptteil analysierten Serie „junk. Das Leben eine Seifenoper“, aus dem Jahr 2006, führen.

Ich habe die Serie „junk. Das Leben eine Seifenoper“ nicht nur deswegen als mein Hauptthema gewählt, weil sie zu den wenigen Serien im Radio zählt, die sich mit der Thematik der Seifenoper auseinandersetzen, sondern auch aufgrund ihres speziellen Hintergrunds.

Dadurch, dass die Serie eine Produktion des Jugendkultursenders „fm4“ war, ergeben sich Eigenheiten, die dem typischen Genre scheinbar widersprechen.

Des Weiteren gilt die Serie in der österreichischen Radiolandschaft als nach wie vor überaus innovativ, sowohl auf der narrativen als auch auf der szenisch darstellerischen Ebene.

Inwieweit dies zutrifft, werde ich genauer erforschen.

Insbesondere werde ich im Hauptkapitel auch immer wieder auf die Rolle des öffentlich rechtlichen Radiosenders „fm4“ eingehen. Inwieweit zeigt sich dieser für den scheinbar hohen Anspruch der Serie verantwortlich? Bürgt er allein für eine niveauvolle Unterhaltung und den Abstand vom so genannten Mainstream?

Jener Abstand steht auch in engem Zusammenhang mit der Entwicklung der privaten Radiosender in Österreich. Darauf und auf die verschiedenen Möglichkeiten, die das Medium Internet bietet, möchte ich mich in einem eigenen Kapitel beziehen.

Mein Ziel ist es auch zu zeigen, dass die Serie „junk. Das Leben eine Seifenoper“, obwohl sie den Anspruch hat, alternativ und abseits des sogenannten Mainstreams zu sein, dennoch nur eine Seifenoper ist, die durch gewisse Indikatoren wie Musik, Umgebung oder Sprache dem Radiosender angepasst wurde.

Natürlich stellte sich dabei die Frage: Versuchen die MacherInnen durch das Genre Seifenoper sozialkritische Themen zu vermitteln? Wird dieses typische, von vielen nur überaus gering geschätzte Format als eine Art Weg entworfen, den verschiedensten HörerInnenschichten anspruchsvolle Themen näher zu bringen?

Ob die Serie diesen Anspruch erfüllt, werde ich ebenso in meinem Hauptkapitel, der genauen Analyse der Serie „Junk. Das Leben eine Seifenoper“, hinterfragen.

Dabei gilt mein Augenmerk auch der heutigen Bedeutung von Jugendkulturen, die vor allem die narrative Struktur als auch die verschiedenen szenischen Gestaltungsmöglichkeiten der Serie betreffend, überaus wichtig erscheinen. Des Weiteren ist hierbei der Begriff der Identifikation für mich ein überaus zentraler.

Als einen immer wiederkehrenden Bezugspunkt meiner Analysen werde ich die erste inhaltliche Studie von Rudolf Arnheim aus dem Jahr 1942 zum Thema Seifenoper verwenden. Inwiefern diese heute, nach über 60 Jahren, noch Gültigkeit hat, gilt es ebenso in der vorliegenden Arbeit zu prüfen.

Schlussendlich möchte ich auch die Eigenständigkeit des Genres Seifenoper im Radio hinterfragen.

Diese Diplomarbeit erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Es ist ein Versuch die Thematik der Radio – Seifenoper in Österreich wissenschaftlich aufzuarbeiten.

Abschließend möchte ich feststellen, dass ich durchaus bewusst das männliche sowie auch das weibliche Geschlecht in meiner Schreibweise verwende. Gerade dem Genre der Seifenoper wird ein vermehrt weiblicher Zuspruch nachgesagt. Diesem Klischee möchte ich, unter anderem durch die Verwendung der gendergerechten Sprache, vehement widersprechen.

1. Die Entstehungsgeschichte der Soap Opera / „daytime serials“

1.1. Die Abstammung der Soap Opera

Vor über 70 Jahren entstanden die ersten Soap Operas, damals noch ausschließlich im Radio. Doch schon einige Zeit vorher gab es Vorläufer in der Serienliteratur sowie im Volksschauspiel vorheriger Jahrhunderte. Vor allem im 19. Jahrhundert, durch Veränderungen im Druckerei- und Verlagswesen sowie der zunehmenden Lesefähigkeit innerhalb der Bevölkerung, kam es vermehrt zu seriellen Druckerzeugnissen.

Literarisch gesehen dürften die spezifischen Serienromane aus dem 19. Jahrhundert Vorbild für die Soap Operas gewesen sein, die sogenannten „Domestic novels“. Jene Fortsetzungsromane, die speziell für eine weibliche Publikumsschicht konzipiert wurden, waren in den USA weit verbreitet und spielten meist in einem häuslichen Milieu.¹

Genau wie in den späteren Radio-Soaps spielten hierbei weibliche Figuren die Hauptrollen. Weiters ist ein Mangel an aktiven Handlungen sowie eine gewisse Dominanz von Dialogen in diesen literarischen Werken festzustellen.²

Im deutschen Sprachraum ist vor allem der Journalist Georg Grefflinger zu nennen. Er veröffentlichte 1664 in Hamburg die Zeitung „Nordischer Mercurius“. Darin wurde dann 1668 auch der erste Zeitungsroman, mit dem Titel „Entdeckung der Insel Pines“ publiziert.³

Auf die Attraktivität von Fortsetzungsromanen und deren Entstehung werde ich in Kapitel 4.1. noch genauer eingehen.

Ab 1912 existierten auch die sogenannten „film chapter plays“ in den USA. Einmal pro Woche waren diese filmischen Fortsetzungsgeschichten im Kino zu sehen.

Auch hierbei waren in erster Linie Frauen in den Hauptrollen. Wobei sich solche Stummfilmserien nicht so sehr der Thematik Liebe widmeten, sondern eher auf Krimihandlungen setzten.

¹ Frey-Vor, Gerlinde: „Charakteristika von Soap operas und Telenovelas im internationalen Vergleich“ in: „Media Perspektiven 8/90“ Arbeitsgemeinschaft der ARD Werbegesellschaft, Frankfurt a. Main 1990 S.488

² Frey-Vor, (1990: 488)

³ Hamburger Abendblatt: <http://www.abendblatt.de/daten/2004/04/28/288781.html> Stand 12.3.2009

Ein mit Spannung erfülltes, offenes Ende jeder Folge garantierte den Produzierenden, dass die ZuschauerInnen wiederkommen würden. Dieses dramaturgische Mittel ging daraufhin unter dem Namen „Cliffhanger“ in die Filmgeschichte ein. Auch in der Soap Opera gehört der „Cliffhanger“ meist zum dramaturgischen Grundrepertoire.⁴

Neben dem Stummfilm als wichtiges Vorbild für die Soap Opera im Bereich der darstellenden Künste ist auch die Broadway Show maßgeblich an deren Entwicklung beteiligt.

Denn auch die „Vaudeville shows“ waren von dem Börsenkrach im Jahre 1929 betroffen und so wandten sich viele ausgebildete SchauspielerInnen dem Medium Rundfunk zu. So kam es, dass deren darstellerische Fähigkeiten den Soap Operas im Radio zusätzliche Attraktivität verliehen.⁵

1.2. Begriffserläuterung Soap Opera

Die Soap Operas richteten sich, wie bereits erwähnt, zu Beginn in erster Linie an Hausfrauen. Aus diesem Grund kamen die Sponsoren der einzelnen Serien auch meist aus der Waschmittelindustrie. Diese waren zum Beispiel „Procter & Gamble“.⁶

Dadurch entstand in weiterer Folge der Begriff „Soap“ Opera.

Opera ist hingegen eine ironische Anspielung auf den Ursprung der Serienform und betont vor allem ihre Minderwertigkeit gegenüber der Kunstform Oper.⁷

Das Image sowie der Name blieben, wohingegen heute nur mehr wenig Waschmittelfirmen Soap Operas im Radio sponsern.

Sie wurden damals als „Daytime radio serial for women“ definiert. Diese Definition ist heute nicht mehr gültig, denn im Jahre 1960 liefen die letzten Soap Operas im US-amerikanischen Radio. Ab da existierte das Genre im Fernsehen weiter.⁸

Oftmals wird auch der Begriff der Sozial-Serie im Zusammenhang mit dem der Seifenoper verwendet.

⁴ vgl. Frey-Vor (1990: 489)

⁵ Breiting, Eckhard: „Rundfunk und Hörspiel in den USA 1930-1950.“ In: Galloway, David (Hrsg.): „Crossroads: Studies in American Culture, Bd. 5.“ Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 1992 S.64

⁶ Auch heute noch vertreibt die Firma Procter & Gamble Haushaltsreiniger und dergleichen.

⁷ Wiegard, Daniela: „Die ‚Soap Opera‘ im Spiegel wissenschaftlicher Auseinandersetzung.“ Tectum Verlag, Marburg 1999. S.9

⁸ vgl. Wiegard (1999: 9)

Die Sozial-Serie behandelt in erster Linie sogenannte Lebenswelten von familiären und sozialen Gemeinschaften. Genauer beschrieben werden die Sozial-Serien wie folgt:

„Sie kreisen um Interessenskonflikte zwischen Individuum, Gruppe und Gesellschaft, zwischenmenschliche Beziehungen und greifen verzwickte, plötzlich eintretende biografische Situationen in einer speziellen (meist aktuellen) (...) Arbeitswelt auf.“⁹

Gleichgesetzt wird sie dabei auch oft mit der Familienserie.

Eine weitere Gattung bilden auch die Drama-Serien. Deren Handlung bezieht sich nicht immer auf familiäre Beziehungen. Ihr Charakteristikum sind in erster Linie die kurz aufeinander folgenden, dramatischen Aktionen.

1.3. Die Anfänge der „Radio-Soap“

Die sogenannten „daytime serials“ starteten Anfang der 30er Jahre und waren für die Rundfunkstationen ein beliebtes Instrument im Kampf um HörerInnen und WerbekundInnen. Finanziert wurden die Serien von Firmen, die zum Beispiel Waschpulver, Zahnpasta oder Speiseöl herstellten. Führend war hierbei die Firma Procter & Gamble.

Der Waschmittel- und Speiseölhersteller erkannte bereits früh, dass, vor allem auch wegen der damaligen Wirtschaftskrise, neue Werbestrategien entwickelt werden mussten. Also wurde P&G (Procter & Gamble) bald zum führenden Sponsor der täglich 15 Minuten ausgestrahlten Radiosendungen. So waren es auch Procter & Gamble, die Anfang der 1930er Jahre ein umfangreiches Marktforschungsprogramm in Auftrag gaben. Jene Umfrage kam unter anderem zu dem Ergebnis, dass Hausfrauen tagsüber während ihrer Tätigkeiten lieber unterhalten anstatt belehrt werden wollten. Selbst heute noch sponsert Procter & Gamble fünf Fernseh-Soap Operas.

Oftmals wurden auch eigene Agenturen von sogenannten „Headwriters“ gegründet, die dann bereits fertige Serienkonzepte den Sponsoren anboten.¹⁰

Zwei der bekanntesten „Headwriter“ waren Frank und Anne Hummert.

⁹ Prugger, Prisca: „Wiederholung, Variation, Alltagsnähe.“ In: Giesenfeld, Günter (Hrsg.) „Endlose Geschichten. Serialität in den Medien.“ Olms-Weidmann, Hildesheim 1994 S.98

¹⁰ vgl. Frey-Vor, (1990: 489)

Beide entwarfen Konzepte und ließen dann ihre Angestellten (Sub-AutorInnen) die Dialoge verfassen. Die Hummerts waren überaus angesehen in ihrem Geschäft und beschäftigten zu ihrer erfolgreichsten Zeit an die 100 Angestellte.¹¹

Nichtsdestotrotz ähnelten die „daytime serials“ inhaltlich sehr ihren Vorbildern, den „domestic novels“. Mutterfiguren standen somit meist im Mittelpunkt der Serien. Dabei wurde von ihrem, von Leiden und emotionalen Verwicklungen geprägten Schicksal erzählt, das sie jedoch mit Bravour meisterten.

Im Jahre 1958 wurde Frank Hummert nach seinen Überlegungen während des Konzipierens des Serienformats gefragt. Seine Antwort:

„As I remember it now, the idea for the daytime serial was predicated upon the success of serial fiction in the newspapers and magazines. It occurred to me that what people were reading might appeal to them in the form of radio drama. It was as simple as that: And the results prove that my guess was right. I stress the word “guess” because that was all it was. Not a flash of so called genius, but a shot in the dark.“¹²

Ein wirklicher „Schuss in die Dunkelheit“ dürfte es, so wie Hummert es beschreibt, wohl nicht gewesen sein. Vielmehr steckte wohl auch einiges an zusätzlicher Überlegung dahinter, die auch durch die damalige Zeit und deren Gesellschaft beeinflusst wurde.

Eine damals überaus bekannte Radio-Soap war „Ma Perkins“. Die Serie startete im Jahre 1933 und war eine der ersten, die von Procter & Gamble gesponsert wurde.

Das Hauptziel der Serie war es, das Waschmittel „Oxydol“ werbewirksam in Szene zu setzen. Ma Perkins ist eine Hausfrau, die, vor allem seit dem Tod ihres Mannes, mit beiden Beinen im Leben steht. Eine starke Frau also, die neben ihren hausfraulichen Pflichten auch noch ihren Kindern, FreundInnen und NachbarInnen immer mit Rat und Tat zur Seite steht.

Wichtig ist dabei vor allem die für eine Hausfrau besondere Eigenständigkeit. Dennoch sollte sie sich in ihrer Art nicht von den HörerInnen abheben.

Dies zeigt bereits die Einleitung zu jeder Folge der Serie „Ma Perkins“:

¹¹ Richter, William A.: „radio. A Complete guide to the industry.“ Peter Lang, New York 2006. S.35

¹² Stedman, R.W.: „The Serials“ Norman, New York 1971 S. 235

„And here’s Oxydol’s own Ma Perkins again. The true-life story of a woman whose life is the same, whose surroundings are the same, whose problems are the same as those of thousands of other women in the world today.“¹³

Die Idee zu „Ma Perkins“ stammte ebenso vom Autorenehepaar Anne und Frank Hummert.

Doch nicht nur Procter & Gamble schalteten ihre Werbung via Soap Opera.

Auch andere Firmen wie zum Beispiel Pillsbury oder American Home Products, taten es ihnen gleich und investierten in die Soap Opera als Werbeträger.

Dennoch war die Firma Procter & Gamble diejenige, die am meisten investierte und somit zum weltweit größten Werbemacher des Radios wurde. So sponserte die Firma allein im Jahre 1935 778 Stunden Programm im Radio. Dies gelang ihnen nicht nur mit „Ma Perkins“ sondern auch mit Serien wie: „home sweet home“ (1934), „dreams come true“ (1934), „pepper young’s family“ (1936), oder aber auch „road to life“ (1937).¹⁴

Für viele ist der enorme Erfolg von Soap Operas besonders Anfang der 1930er Jahre auf die Bedingungen der Wirtschaftskrise zurückzuführen. So konnten HörerInnen wieder Mut und Zuversicht trotz der pessimistischen Stimmung im Land schöpfen. Vor allem durch Soap Operas wie „Ma Perkins“, die durch ihre Stärke und Entschlusskraft beeindruckte, schöpften viele wieder Hoffnung.¹⁵

Für die Werbeindustrie geriet die Soap Opera zu einer wahren Goldgrube. Immer mehr Geld wurde in die Werbung während diverser Radiosendungen aufgewendet. Im Jahr 1937 investierte die Werbebranche bereits 22 Millionen Dollar in die Radiowerbung, drei Mal so viel wie noch im Jahr 1933. Außerdem stieg auch der Anteil der Haushalte mit Radios auf schätzungsweise 88%.¹⁶

Viele dieser in den 30er und 40er Jahren begonnenen Radio-Soap Operas wurden bis in die 50er Jahre gesendet. Durch die Ausbreitung des Fernsehens nahm dann jedoch die Zahl der RadiohörerInnen, vor allem in den USA, ab. Somit verlor die Radio-Soap Opera auch immer mehr an Wert für die Marktwirtschaft. Im Jahre 1960 wurden in den USA die letzten sechs Radio-Soap Operas beendet. Ein paar dieser Serien wurden für das Fernsehen adaptiert und liefen dort noch einige Jahre lang.

¹³ Allen, Robert C.: „Speaking of Soap Operas“. Chapel Hill, University of North Carolina Press, London 1985 S. 115

¹⁴ vgl. Allen (1985: 117)

¹⁵ vgl. Breitingner (1992: 56)

¹⁶ vgl. Allen (1985: 117)

Ein klein wenig anders verhielt es sich in Großbritannien. Dort wurde die erste Soap Opera im Radio erst im Jahre 1948 gesendet, denn das Format der Seifenoper war für viele Radiomacher zunächst kulturell nicht anspruchsvoll genug. Doch auch hier verschwand die Soap Opera im Radio nach einiger Zeit durch die Durchsetzung des Fernsehens.

Dennoch wird auch heute noch die seit 1950 ausgestrahlte Soap Opera „The Archers“ fünfmal wöchentlich je 15 Minuten im BBC-Radio gesendet.¹⁷

Zur genauen Bestimmung der Serien, die ich in weiterer Folge meiner Arbeit noch erläutern werde, möchte ich zunächst noch zwei wichtige Serienstrukturen beschreiben.

1.4. „Series“ und „Serial“

Die „Series“ sowie die „Serial“, für die es im Deutschen leider keine passende Entsprechung gibt, unterscheiden sich in erster Linie durch ihre narrative Struktur voneinander.

Die „Series“ bildet eine in sich abgeschlossene Struktureinheit. Die Handlungsorte sowie die Figuren bleiben immer dieselben. In jeder Folge wird sozusagen ein einzelnes Problem behandelt und abgeschlossen. Auch Krimis sind oft nach diesem Schema aufgebaut. Vor allem in der amerikanischen Serienerzählung bildet diese Form den Standard.¹⁸

Anders ist hingegen die „Serial“. Sie weist vor allem verschachtelte Handlungsstränge auf, die sich über mehrere Folgen erstrecken. Sobald ein Handlungsstrang abgeschlossen wird setzt parallel zu den noch zusätzlich laufenden anderen Handlungssträngen ein neuer ein. Somit können „Serials“ als offene sowie fortlaufende Erzählungen betrachtet werden.¹⁹

Vor allem zu Beginn wird die Soap Opera dieser Gattung zugerechnet.

Des Öfteren kommt es aber auch zu Überschneidungen der beiden Gattungen.

Diese hybriden Formen sind inhaltlich zwar mit dem Ende einer Folge abgeschlossen, dennoch existieren dazu Handlungsstränge, die parallel geführt werden und so eine Rahmenhandlung erschaffen.²⁰

¹⁷ vgl. Frey-Vor (1990: 490)

¹⁸ vgl. Wiegard (1999: 10)

¹⁹ vgl. Wiegard (1999: 10)

²⁰ vgl. Wiegard (1999: 11)

In gewisser Weise entspricht die in weiterer Folge behandelte Radio Serie „Die Familie Florian“ solch einer hybriden Form, doch darauf möchte ich später genauer eingehen.

2. Wissenschaftliche Betrachtungen sowie Erklärungen zum Thema Soap Opera

2.1. Wissenschaftliches Interesse und daraus resultierende Institutionen

Seit Anbeginn der Soap Opera hat diese mit negativen Vorurteilen bezüglich ihres Anspruches zu kämpfen. Vor allem der soziologische Diskurs weist auf eine ZuhörerInnenschicht hin, die eher ein seichtes geistiges Niveau aufzeigt.

Durch viele Analysen von KritikerInnen und KommentatorInnen der neuen Radiounterhaltung Soap Opera entstand ein Bild, das die Hörerin von Soap Operas folgendermaßen beschreibt:

„(...) as an intellectually and imaginatively impoverished „lower class housewife“ whose interests extended only as far as her own front door and whose life of mindless tedium was relieved only by her daily immersion into a fantasy soap world which she frequently mistook for reality.“²¹

Der soziologische Diskurs war vor allem an den HörerInnen interessiert: Wer sie waren, warum sie Radio-Soaps rezipierten und welche Wirkung dieses neue Format auf sie hatte. Hierbei gab es zwei Interessensgruppen, die sich mit dieser Frage beschäftigten. Einerseits waren das die BetreiberInnen von Rundfunkstationen, die im Sinne der Werbung -und daher aus finanzieller Sicht- die Informationen benötigten. Andererseits gab es dann auch noch die SoziologInnen, die das neue Phänomen Soap Opera wissenschaftlich betrachten wollten.

Das „Radio Research Institute“, das unter anderem zu diesem Zweck 1937 von der Rockefeller Foundation gegründet wurde, sollte durch soziologische Studien beide Interessensgruppen befriedigen. Direktor jenes Instituts wurde der bekannte Soziologe Paul Felix Lazarsfeld.

Er arbeitete bereits in Wien im Bereich der HörerInnenforschung im Auftrag der Radio-Verkehrs-AG (RAVAG). Österreichische HörerInnen wurden im Jahr 1931 dazu

²¹ vgl. Allen (1985: 25)

aufgefordert sich zum damaligen Radioprogramm per Fragebogen zu äußern. Mehr als 100.000 ÖsterreicherInnen nahmen daran teil.²²

Durch jene aufwändige Studie wurde die Rockefeller Foundation in den USA auf Lazarsfeld aufmerksam und er bekam ein Zwei-Jahres Stipendium in Amerika, mittels dem er in den verschiedensten Bereichen forschen konnte. In erster Linie jedoch interessierte sich Lazarsfeld für die Radioforschung. Er bemerkte, dass in den USA dahingehend zwei wissenschaftliche Schwerpunkte existierten. Einerseits gab es psychologische Laborexperimente, die sich auf die Radioforschung bezogen, andererseits wurden Publikummessungen, sogenannte „ratings“, durchgeführt. Durch den Start eines großen Forschungsprojekts über die sozialen Auswirkungen der Massenmedien wurde Lazarsfeld schließlich zum Leiter des neu gegründeten „Radio Research Institute“. Er selbst war der festen Überzeugung, dass seine vorangegangene Arbeit in Österreich die Grundlage der amerikanischen Publikumsforschung bildete.²³

Zu Beginn der 1940er Jahre war man auch außerhalb der Rundfunkstationen überaus überrascht von der enormen Beliebtheit der Soap Opera. Es wurden unterschwellige, vor allem durch die Werbung hervorgerufene Beeinflussungen befürchtet.²⁴

Jene Kommerzialisierung ist ein Vorwurf, mit dem die Soap Opera bis heute zu kämpfen hat.

Weiters behauptete der Psychiater Louis I. Berg im Jahr 1942, dass RezipientInnen von Soap Operas unter anderem unter Angstzuständen, Schlaflosigkeit, Herzrhythmus- und Verdauungsstörungen leiden würden.²⁵

Diese Aussage erwies sich jedoch als sehr zweifelhaft, da seine Forschungsmethode lediglich darin bestand, dass er nach dem Konsum einer Soap Opera seinen eigenen Blutdruck maß. Nichtsdestotrotz wurde er bis in die 1980er Jahre in vielen wissenschaftlichen Abhandlungen zum Thema Soap Opera zitiert.

Die Manipulation, die eine Soap Opera auf den Rezipienten/die Rezipientin ausüben kann, wird auch heute noch überaus intensiv diskutiert.

Die Massenkommunikationsforschung spricht dabei von der sogenannten „hypodermic needle“-Theorie. Diese Theorie geht davon aus, dass dem Rezipienten/der Rezipientin die

²² Lindner, Livia: „Radiotheorie und Hörfunkforschung. Zur Entwicklung des trialen Rundfunksystems in Deutschland, Österreich und der Schweiz.“ Dr. Kovac, Hamburg 2007 S117

²³ Lazarsfeld, Paul F.: „Zwei Wege der Kommunikationsforschung.“ In: Schatz, Oskar (Hrsg.)“Die Elektronische Revolution. Wie gefährlich sind die Massenmedien?“ Styria, Wien 1975 S.204

²⁴ vgl. Wiegard (1999: 21)

²⁵ vgl. Wiegard (1999: 7)

Informationen des Kommunikators regelrecht eingepflegt werden und dadurch zu Manipulationen führen.²⁶

Paul Felix Lazarsfeld wandte sich in seinen Forschungen gegen die „hypodermic needle“-Theorie. Er trug dazu bei, ein verändertes Konzept der Medienwirkung zu entwickeln: Sein sogenanntes „personal influence“-Modell. Bei seinen Untersuchungen hierbei stehen die Bedürfnisse der RezipientInnen im Vordergrund. Dadurch wird die Wirkung der Medien an sich schwächer eingestuft und die Rolle der ZuhörerInnen ist eine aktivere. Dies steht vor allem auch in Wechselbeziehung mit der Werbewirtschaft, die sich anhand der Erforschung der Bedürfnisse von ZuhörerInnen größere Verkaufserfolge erwartete.²⁷

2.1.1. Herta Herzogs Ansatz einer Analyse der Rezipientinnen

Herta Herzog war eine österreichische Soziologin die jedoch bereits Anfang der 1930er Jahre in die USA emigrierte.

Herzog arbeitete ebenso am „Radio Research Institut“ in den USA und führte dort Anfang der 1940er Jahre Analysen bezüglich der Soap Opera durch.²⁸

Des Weiteren war sie bis 1936 auch mit ihrem Kollegen Paul Felix Lazarsfeld verheiratet.

1941 erforschte Herta Herzog nicht die Effekte, die eine Soap Opera bei den Hörerinnen (ihre Forschungsarbeit widmete sich ausschließlich Frauen) hervorruft, sondern vielmehr die psychologischen und sozialen Bedürfnisse, die jene erfüllen.

Ihre Abhandlung mit dem Titel *What do we really know about daytime serials?* erschien 1942-43 in einer Sammlung von Schriften des „Radio Research Institute“. *What do we really know about daytime serials?* stellt den Beginn des „uses and gratification“-Ansatzes in der Medienforschung dar. Der im Deutschen genannte „Nutzen- und Belohnungsansatz“ untersucht einerseits die Erwartungen, die an ein Format gestellt werden, und andererseits den Nutzen, der daraus gezogen werden kann.

Der Ansatz geht von einem Mangel bei den Zuhörerinnen von Soap Operas aus, den Rezipientinnen anderer Formate nicht haben.²⁹

²⁶ Kreuzner, Gabriele: „Next Time on DYNASTY. Studien zu einem populären Serientext im amerikanischen Fernsehen der achtziger Jahre.“ Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 1991 S.6

²⁷ vgl. Allen (1985: 23)

²⁸ Voisard, Michel: „Perspektiven von Medienwirkung“: http://www.soziale-projekte.ch/PDF/Perspektiven%20der%20Medienwirkung_Michel%20Voisard.pdf Stand 9.3.2009

²⁹ vgl. Wiegand (1999: 23)

Herzogs Meinung nach waren Soap Operas für die Hörerinnen, eine Ansammlung von Ratschlägen. Sie stellt dabei auch fest, dass die Hörerinnen meist aus einem niedrigen Bildungsniveau stammten.

Wichtig ist es hierbei auch zu erwähnen, dass Herzog selbst darauf verweist, dass man jene Daten aus einer historischen Perspektive aus bewerten muss. Radio hatte demnach einen weitaus einflussreicheren Stellenwert auf die RezipientInnen als heute vergleichsweise das Fernsehen ihn hat.³⁰

Herzogs Studie wurde über 30 Jahre lang als unbestritten angesehen. Dadurch wurde auch die Vorstellung beibehalten, dass durch das Hören von Soap Operas ein Mangel kompensiert werde und vor allem die Zuhörerinnen leicht beeinflussbar seien.

Auch heute noch werden RezipientInnen von Soap Operas als Abhängige beschrieben, die mit der Seifenoper der Realität entfliehen wollen.³¹

2.1.2. *The world of the daytime serials*, die erste inhaltliche Studie von Rudolf Arnheim

Eine der ersten Abhandlungen zum Thema Soap Opera die sich nicht nur auf die Analyse von HörerInnen beschränkte, sondern auch deren Inhalte und Aufbau beschrieb, wurde von Rudolf Arnheim erstellt.

Rudolf Arnheim zählt zu jenen Kunst- und Medientheoretikern, die bereits in den 1920er Jahren Film als eine Kunstform sahen und sie auch bereits analysierten.

Bekannt wurde er unter anderem mit seinem Buch *Film als Kunst*, das noch heute ein grundlegendes Werk für viele Filmtheoretiker ist.

Nach jahrelanger journalistischer Tätigkeit in Deutschland emigrierte Arnheim auf der Flucht vor den Nationalsozialisten, 1940 nach New York, nachdem er bereits in Rom und London gelebt hatte.³²

Dort verfasste er 1942 den Text *The world of the daytime serials*.

Arnheim war zu diesem Zeitpunkt am Rockefeller Institut für „Radio Research“ in Columbia tätig.

³⁰ Warth, Eva-Maria: „Introduction.“ In: Borchers, Hans (Hrsg.) „Never-Ending Stories: American Soap Operas and the Cultural Production of Meaning.“. Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 1991 S.97

³¹ vgl. Allen (1985: 26)

³² exil archiv: <http://www.exil-archiv.de/html/biografien/arnheim.htm> Stand 9.3.2009

Auch anhand von Beispielen analysierte er Soap Operas, die zu jener Zeit überaus erfolgreich im Radio gesendet wurden.

Der Text zeigt, unter anderem durch Tabellen, in 4 Überkapiteln, welches soziale Milieu, welche Probleme, welche moralischen Ansprüche und welche psychologischen Formeln in den sogenannten „daytime serials“ inhaltlich verwendet werden. Genauso wie Herzog geht auch Arnheim in seiner Arbeit nur von der Hörerin aus und spricht so niemals von männlichen Rezipierenden.

Jener Text gilt als einer der ersten im Forschungsbereich der Radio-Soap Operas und zeigt nicht nur das Verhalten der RezipientInnen, sondern gibt auch Hinweise auf die dramaturgischen Möglichkeiten, um einen/eine HörerIn für eine Soap Opera zu begeistern. In weiterer Folge meiner Arbeit werde ich immer wieder auf jene Abhandlung von Rudolf Arnheim und deren Thesen zurückgreifen.

2.2. Die RezipientInnen und deren Anbindung an Soap Operas

Dramaturgisch gesehen ist es wichtig, dass viele Ereignisse, die in Soap Operas geschehen, vorhersehbar sind. Dies kann einerseits durch die oft überaus einfache Handlung oder andererseits über den/die AnsagerIn geschehen, der/die oftmals Geschehnisse andeutet, die möglicherweise passieren werden. Das vorhersehbare Ereignis ist meist leicht nachvollziehbar beziehungsweise im Falle, dass der/die HörerIn eine Episode versäumt hat, auch wieder einfach zu erschließen.

Jegliche Bestätigung der Erwartungshaltungen der HörerInnen untermauert auch immer wieder ihre Identifikationsfähigkeit mit Figuren und Geschehen.³³ Jene sogenannte „instant identification“ bewirkt eine Anbindung an die Serie, da man sich gut in das Geschehen hineinversetzen kann.

Ein zusätzliches Mittel, um eine „instant identification“ zu erzielen, ist der Verzicht auf das Individuelle oder auch Einmalige. bei Figuren ebenso wie bei Ereignissen. Weiters ist es in Serien wie diesen auch wichtig, das typisch Zyklische beizubehalten.

So werden im Laufe der Jahre immer wieder Feste wie Weihnachten, Neujahr oder auch Ereignisse wie der Ferienbeginn dargestellt. Jene Kontinuität soll den Rezipienten/die Rezipientin ebenso in das Geschehen einbinden und ein Gefühl der Identifikation auslösen.

³³ vgl. Breiting (1992: 56)

Jedoch ist die Zeit innerhalb der „daytime serials“ eine in sich eigene. Sie missachtet jegliche Gesetze der Zeit. So werden oft nostalgische Erinnerungen als eine Abkehr von der Realität hin zu einer idealisierten Vergangenheit dargestellt.

Dies kann bereits durch die AnsagerInnen geschehen, die in ihren einleitenden Worten Möglichkeiten der Wiedererkennung des eigenen Lebens bieten. Zum Beispiel mit der Frage, ob man sich denn noch an Ereignisse wie etwa Weihnachten als Kind erinnere, wird bereits eine gewisse Vertrautheit geschaffen.³⁴

Von vergangenen wie auch gegenwärtigen politischen und gesellschaftlichen Ereignissen wollen Soap Opera-ProduzentInnen sowie auch RezipientInnen nichts wissen.

Um die künstlich erschaffene familiäre Atmosphäre nicht zu stören, werden solcherlei Themen einfach ausgegrenzt.³⁵

Es werden ausschließlich Probleme von einzelnen Figuren, einer kleinen Gruppe oder Familie behandelt.

Der Inhalt ist meist zwischenmenschlicher Natur. Oft sind es Ehe-, Familien- oder Probleme mit den FreundInnen.

Die in den Seifenopern auftretenden problematischen Vorfälle kommen so gut wie nie von außen, sondern werden immer von den Figuren selbst verursacht.³⁶

Somit setzten sich die RezipientInnen zwar mit Problemen auseinander, jedoch trotz der starken Identifikation sehen sie sich dennoch immer nur als BeobachterInnen.

Kritiker wie zum Beispiel Max Wylie der Autor vieler Soap Operas, äußerte sich zu den Problemen der Rezipientinnen und deren Umgang damit folgendermaßen:

„ Women of the daytime audiences are having physical and psychic problems that they themselves cannot understand, that they cannot solve. (...)

Soap opera takes them into their own problems or into problems worse than their own (which is the same thing only better). Or it takes them away from their problems.

It gives listeners two constant and frequently simultaneous choices – participation or escape. Both work. „³⁷

³⁴ vgl. Breitinger (1992: 67)

³⁵ vgl. Breitinger (1992: 61)

³⁶ Arnheim, Rudolf: „The world of the daytime serials“ In: Wilbur Schramm (Hrsg.), „Mass Communications“ University of Illinois Press, Urbana 1949 S.364

³⁷ vgl. Allen (1985: 27)

Gelöst werden Probleme immer auf ethisch korrekte Art, wie es auch in Novellen, Theaterstücken oder Filmen oft der Fall ist. Es herrscht absolute Gerechtigkeit, die das Publikum in seinen Ansichten bestätigt und somit auch zufrieden stellt.³⁸

Realität wird vor allem durch Vertrautheit erzeugt und diese entsteht nicht nur durch die thematisierten Inhalte und Figuren, sondern auch durch die Umgebung.

Nach Rudolf Arnheims Analyse aus dem Jahr 1942 ist die Szenerie der Soap Operas meist im ländlicheren Raum beziehungsweise in Klein- und Mittelstädten angesiedelt.

Laut Arnheim zeigt dies sehr gut, dass die Hörerinnen sich vor allem mit einer ihnen vertrauten Umgebung beschäftigen wollen und nicht so sehr mit den Problemen des Großstadtlebens.³⁹

Ein weiterer Grund, weshalb Soap Operas eine derart große Abhängigkeit auslösen können, ist der, dass immer wieder suggeriert wird, dass Wünsche der RezipientInnen an die Serie in Erfüllung gehen.

Vor allem der/die AnsagerIn lenkt die Erwartungen des/der HörerIn dahin, sich genau das zu wünschen, was ohnehin als Handlungsprognose vorgegeben ist.

Bei dieser stark illusionistischen Erzählstrategie einer Seifenoper drängt sich der Vergleich zu märchenhaften Strukturen auf.

Der/die HörerIn soll das Gefühl bekommen, dass Wünsche in Erfüllung gehen und dass dies, im Gegensatz jedoch zu den Märchen, tatsächlich der Realität entspricht.

Und so kann die Rezeption eindeutig als eine Flucht vor der Realität gesehen werden.

Die ständige Suggestierung von Realität ist auch für die Werbebranche überaus nützlich.

Denn sobald der Inhalt der Soap Opera wirkt als wäre er wahr, erscheint auch die Glaubwürdigkeit des beworbenen Produkts, sei es nun ein Waschmittel oder seien es Nylonstrümpfe, als überzeugend.

Völlig ignoriert wird dabei letztendlich das Radio als Medium selbst, denn es wird nicht mehr als Vermittlungsinstanz wahrgenommen. Der/Die RezipientIn fühlt sich als Ohrenzeuge/Ohrenzeugin und sieht das Radio nun als eine rein technische und daher objektive Transmissionsstation.⁴⁰

Doch als was sehen nun die RezipientInnen die Soap Opera?

³⁸ vgl. Arnheim (1949: 365)

³⁹ vgl. Arnheim (1949: 362)

⁴⁰ vgl. Breiting (1992: 71-73)

Laut einer HörerInnenbefragung des Soziologen Paul F. Lazarsfeld aus den 1940ern besteht die Attraktivität des Serials hauptsächlich darin, daraus etwas lernen zu können.

Serien werden somit im Bewusstsein der HörerInnen als ein psychotherapeutisches oder sozialpsychologisches Manual konsumiert.⁴¹

Sie versuchen also Dinge aus der Serie für sich selbst mitzunehmen um dadurch Probleme oder dergleichen in ihrem eigenen Leben zu lösen.

Dies ist einerseits relevant für die RezipientInnen, andererseits steht selbstverständlich auch deren Realitätsflucht im Vordergrund, die oftmals weit über die Sendung selbst hinausreicht. Natürlich ist dabei eine bewusste oder auch unbewusste Manipulation der ProduzentInnen nicht auszuschließen. Hierbei geht es, nach den ökonomischen Belangen, die die Werbung vermittelt, jedoch in erster Linie um gewisse Werte, die vermittelt werden wollen. Tugendhaftigkeit, Ehrlichkeit und dergleichen sind immer die Grundcharakterzüge der ProtagonistInnen, mit denen man sich identifizieren kann. Ein gewisser Patriotismus darf hierbei meist nicht fehlen.

2.3. Der ästhetische Anspruch

Die Soap Opera wird so gut wie nie in die Sparte Kunst eingeordnet. Vielmehr gilt sie als etwas, über das man in wissenschaftlichen und kulturellen Kreisen lieber nicht spricht, da ihr jegliche Ästhetik was den Kunstbegriff angeht fehlt.

Warum die Soap Opera ausgegrenzt wird, lässt sich an drei Anforderungen, die man eigentlich an ein Kunstwerk stellt, erläutern.⁴²

Die Forderung nach einem klar definierbaren, ästhetischen Objekt ist bei der Soap Opera nicht erfüllt. Dies ist hauptsächlich dadurch begründet, dass sie in ihrer narrativen Form keinen Anfang und kein Ende besitzt. Vor allem bei Soap Operas ist es so, dass sie, wenn die Zahl der RezipientInnen sinkt, einfach abgesetzt wird, ungeachtet der aktuellen Handlungsstränge.

Oftmals wird der Soap Opera auch vorgeworfen, dass ihr Produktionsprozess ein überaus industrieller ist und der Fließbandarbeit gleicht. Das steht natürlich in absolutem Gegensatz zum Verständnis eines Kunstwerks.⁴³

⁴¹ vgl. Breitinger (1992: 83)

⁴² vgl. Wiegard (1999: 25)

⁴³ vgl. Allen (1985: 15)

Zu guter Letzt erwartet man, die Kunst betreffend, eine gewisse Verständnisleistung des Rezipienten/der Rezipientin, welche bei einer Seifenoper nur in geringem Ausmaß gegeben ist. Es erfordert keinerlei große geistige Anstrengung dem Geschehen zu folgen.⁴⁴ Jene Ausgrenzung der Soap Opera aus dem Kunstbegriff führte dazu, dass jegliche Analyse bis in die 1980er negiert wurde.

Auch heute noch gehen Analysen nicht von einem Kunstprodukt aus. Vielmehr wird an eine Soap Opera der Anspruch gestellt, die Realität eins zu eins abzubilden.⁴⁵

So sehen es zumindest die RezipientInnen, denn bei näherer Betrachtung entsprechen die Ereignisse innerhalb einer Seifenoper schließlich mehr einem Märchen als der Realität

2.4. Das Phänomen der Massenunterhaltung

Das Phänomen, weshalb ein Großteil der Menschen vor allem die leichte Unterhaltung bevorzugt, beschäftigt die kulturwissenschaftliche Forschung schon seit langer Zeit. Ausgehend von den ersten Abhandlungen möchte ich einige dieser Theorien auf die Rezeption von Soap Operas beziehen.

2.4.1. Das Ornament der Masse

Ende der 20er bis Anfang der 30er Jahre arbeitete Siegfried Kracauer bei der Frankfurter Zeitung. In dieser Zeit befasste er sich mit scheinbar alltäglichen Handlungen und Beobachtungen auf höchst wissenschaftlicher Ebene.

In seiner Aufsatzsammlung *Das Ornament der Masse* geht er auf Besonderheiten der Massenkultur ein. Insbesondere spricht er hierbei von den Kinos, denn Lichtspielhäuser sind seiner Meinung nach ein Magnet für nahezu alle Gesellschaftsgruppen.

Die Inszenierung einer Vorstellung ist für ihn ein gutes Beispiel dafür wie sich Menschen als Masse spüren können und so auch auf dem geistigen Gebiet formende Kräfte bilden.⁴⁶

Bildungsgut wird von den Massen abgelehnt und gilt, laut Kracauer, lediglich als historischer Besitz. Durch Massenkultur sollen die Sinne dermaßen angeregt werden,

⁴⁴ vgl. Allen (1985: 13-18)

⁴⁵ vgl. Wiegard (1999: 26)

⁴⁶ Kracauer, Siegfried: „Das Ornament der Masse“ Suhrkamp, Frankfurt a. Main 1977 S. 313

sodass keinerlei Platz mehr für ein thematisch anderes Nachdenken ist. Die Lust nach der Zerstreuung findet die Antwort in der Entfaltung der Äußerlichkeit. Jene hat, in gewisser Weise, auch etwas Aufrichtiges an sich. Somit ist es die Wahrheit, beziehungsweise auch das Reale, nach dem sich ein großer Teil der Menschen sehnen.

Nach Kracauer werden oft Werte wie Tragik, Persönlichkeit oder auch Innerlichkeit missbraucht, die eigentlich einen hohen Sachgehalt haben, sich jedoch im Laufe der Zeit zu etwas Einfachem gewandelt haben, so von den äußeren Schäden der Gesellschaft ablenken und nur auf die Privatperson wirken. Ereignisse im Bereich Literatur oder Theater sind meist nicht zeitgemäß und bleiben somit oft im bloßen Anspruch stecken.⁴⁷

Umgelegt auf die Radio-Soaps, die Kracauer zur damaligen Zeit natürlich noch nicht gekannt haben konnte, verhält es sich folgendermaßen: Allgemeine gesellschaftliche Probleme werden so gut wie nie behandelt, lediglich Probleme des/der Einzelnen oder auch einer kleinen Gruppe stehen hierbei im Vordergrund.

Kracauer ist in Bezug auf die Lichtspielhäuser des Weiteren der Meinung, dass sie, obwohl sie Zerstreuung anstreben, diese dennoch verfehlen.

Es wird versucht, die vielen Effekte wie Licht, Ton und Räumlichkeiten zusammenzuschweißen. Diese stehen jedoch immer für sich alleine und ein gleichzeitiges Aufeinandertreffen hat keinerlei zerstreue Wirkung.⁴⁸

Anders verhält es sich bei der Seifenoper im Radio. Hierbei gilt alleinig das Akustische, welches zu einer direkten Zerstreuung führt und somit als ein ideales Medium der Massenkultur gesehen werden kann. Bei Kracauers Ausführungen muss jedoch noch einmal die Zeit berücksichtigt werden, in der diese Aufsatzsammlung entstand. Denn in den 1920er Jahren war das Medium Film noch relativ neu und das Format der Radio Seifenoper gänzlich unbekannt.

2.4.2. Die Massenkultur nach der Frankfurter Schule

Das Institut für kritische Sozialforschung trug maßgeblich zur Entwicklung einer Kulturtheorie im 20. Jahrhundert bei. Es wurde im Jahr 1924 in Frankfurt am Main von

⁴⁷ vgl. Kracauer, Siegfried (1977: 314)

⁴⁸ vgl. Kracauer, Siegfried (1977: 316)

Max Weil gegründet und erlangte Anfang der 1930er Jahr durch dessen Leiter Max Horkheimer an Bekanntheit.

Durch die Zusammenarbeit von DenkerInnen der verschiedensten Bereiche der Geisteswissenschaft wurde versucht, eine Theorie der Gesellschaft in ihrer Gesamtheit zu entwickeln. Bekannt geworden ist jene Strömung als *die kritische Theorie der Frankfurter Schule*.⁴⁹

Die Zusammenarbeit von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno war hierbei wohl von größter Wichtigkeit. Adorno als bedeutender Materialist und Horkheimer als Vertreter des gesellschaftstheoretischen Materialismus ergänzten sich auf dem Gebiet der Gesellschaftsforschung überaus gut. Eine Gemeinsamkeit der beiden war vor allem auch ihre Kritik an idealistischen Positionen, sie wollten so eine unabgeschlossene und intermittierende Dialektik erschaffen.⁵⁰

Das Exil von Horkheimer und Adorno war dahingehend wichtig, da in ihm jene Schriften verfasst wurden, die in den 1960ern und 1970ern, zusammengefasst als *Kritische Theorie*, große Popularität erlangten.⁵¹

Horkheimer ging bereits 1933, unter anderem aus Angst vor den Nationalsozialisten, nach Genf, um dort eine Zweigstelle des Instituts für Sozialforschung zu eröffnen. Im selben Jahr folgten Niederlassungen in Paris und London.

1934 ging Horkheimer schließlich nach New York wo er noch im gleichen Jahr das „Institute of Social Research“ gründete. Theodor W. Adorno, der zuvor im Exil in London gewesen war, folgte Horkheimer 1938.

Adorno nahm in New York am „Princeton Radio Research Projekt“ von Paul Felix Lazarsfeld teil.⁵²

Ende der 1930er Jahre verbreitete sich in den akademischen Kreisen der USA ein immer größerer Antikommunismus, der vor allem die ExilantInnen betraf. Somit beschloss Horkheimer 1940, sich nach Kalifornien zurückzuziehen und befand sich von da an in einem „Exil des Exils“. 3 Jahre später folgte ihm Adorno. 1944 entstanden die

⁴⁹ Tessmann, Ingo: „Die Frankfurter Schule“: <http://www.tu-harburg.de/rzt/rzt/it/kritik/node6.html> Stand 12.3.2009

⁵⁰ Wiggershaus, Rolf: „Die Frankfurter Schule: Geschichte, theoretische Entwicklung, politische Bedeutung.“ Hanser Wien 1986 S.9-17

⁵¹ Homann, Harald: „Die Frankfurter Schule im Exil.“ in: Albrecht, Clemens, Behrmann Günter C. (Hrsg.): „Die intellektuelle Gründung der Bundesrepublik. Eine Wirkungsgeschichte der Frankfurter Schule.“ Campus Verlag, Frankfurt a. Main 1999 S.58

⁵² Homann, Harald (1999: 61)

Philosophischen Fragmente, die in weiterer Folge als *Dialektik der Aufklärung* bekannt wurden.⁵³

Diese *Dialektik der Aufklärung* thematisiert auch die damals herrschende Kulturindustrie. Adorno und Horkheimer gehen in ihrer Abhandlung davon aus, dass die für die Masse hergestellten Kulturgüter, vor allem durch ihre kapitalistische Produktionsweise, lediglich dem herrschenden Gesellschaftssystem dienen.

Das einzige Anliegen der ProduzentInnen ist, laut Adorno, ein falsches Bewusstsein zu vermitteln, um so die RezipientInnen möglichst unkritisch und in gewisser Weise zahm zu halten.

Somit werden jegliche Auflehnungen gegenüber dem herrschenden System im Keim erstickt, beziehungsweise wird davon abgelenkt.

Die Wirkungsvorstellung ist im Sinne der bereits erwähnten „hyperdermic needle“ Theorie. Somit wird der Massenkultur unterstellt, die Gedanken der Menschen kontrollieren zu wollen.

Publikumsbedürfnisse entstehen nicht bei den RezipientInnen, sondern werden von der Kulturindustrie produziert.⁵⁴

Die sogenannten Altvorderen der Frankfurter Schule attackierten somit das Konstrukt der Massenkultur und behaupten, dass die Technik, die für dieses Phänomen hauptverantwortlich ist, von den ökonomisch Stärksten geleitet wird. Technische Rationalität ist somit auch die Rationalität der Herrschaft selbst.⁵⁵

In ihren Thesen beziehen sich Adorno und Horkheimer auch auf den Philosophen Walter Benjamin. Dieser beschreibt in einem seiner bekanntesten Werke *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* den Verlust der sogenannten Aura eines Kunstwerks durch den Einsatz von technischen Übermittlungsapparaten wie etwa Film oder Rundfunk.

Genau jenen Ansatz einer fehlenden Aura greifen auch Adorno und Horkheimer auf.

Für sie beschleunigt der reproduktionsbedingte Verlust der Aura nur die Integration der Kunst in den kulturindustriellen Apparat, der so gut wie alles vereinheitlicht und die

⁵³ Homann, Harald (1999: 62)

⁵⁴ vgl. Wiegard (1999: 27)

⁵⁵ Adorno, Theodor W. ; Horkheimer, Max: „Dialektik der Aufklärung“. S. Fischer, Frankfurt a. Main, 1969 S.129

einzelnen Kunstwerke zu schlichten Konsumgütern macht. Für Bildung im Allgemeinen und ästhetische Bildung im Speziellen sei hierbei folglich kein Platz mehr.⁵⁶

Somit zählen Adorno und Horkheimer zu den ersten, die die soziale und politische Bedeutung von populärer Fiktion erkannt und auch zum Thema machen.

Im Falle der Soap Opera ist es so, dass die Vertreter der Frankfurter Schule diese lediglich als ein Manipulationsinstrument betrachten und ihr jeglichen ästhetischen Wert absprechen.⁵⁷

Dennoch ist deren Ansatz für die vorliegende Arbeit überaus relevant.

Gerade die Seifenoper ist ein für die Massenkultur hergestelltes Produkt, das wie auch Adorno immer wieder feststellt, einen überaus manipulativen Charakter hat.

2.4.3. Eine Legitimation der populärkulturellen Unterhaltung

„Unterhaltung will (fast) ernstgenommen und (fast) bedeutungslos zugleich sein. Zweideutig hält sie sich in der Schwebe zwischen Ernst und Unernst.“⁵⁸

Unterhaltung ist in der Medientheorie vor allem mit den Begriffen der Kulturindustrie sowie der Massenkultur zu verbinden. Oftmals ist sie dann dahingehend mit einem Verweis ihrer ideologischen Gefahren versehen. Die Gefahr besteht wohl in erster Linie darin, dass die Unterhaltung zur Propaganda wird und somit natürlich ein überaus gefährliches ideologisches Mittel darstellt wird. Jedoch Unterhaltung zwingend als eine Vermittlung von Ideologien zu sehen ist wohl zu kurz gedacht. Unterhaltung kann man eher als eine etwas andere Art der Informationsvermittlung betrachten, die vom/von dem/der „Unterhaltenen“ als angenehm empfunden wird.⁵⁹

Unterhaltung ist als ein Begriff wissenschaftlicher Auseinandersetzung in der Medien- und Kommunikationswissenschaft zu sehen. Eine der ersten, die sich damit beschäftigten, waren Louis Bosshart im Jahre 1979 und Ursula Dehm im Jahre 1984. Bosshart setzte sich

⁵⁶Parmentier, Michael: „Ästhetische Bildung zwischen Avantgardekunst und Massenkultur.“: <http://www2.hu-berlin.de/museumspaedagogik/forschung/parmentier/avantgarde.html> Stand 12.3.2009

⁵⁷ vgl. Wiegard (1999:28)

⁵⁸ Maase, Kaspar: „Selbstfeier und Kompensation. Zum Studium der Unterhaltung.“ In: Maase, Kaspar, Warneken, Bernd Jürgen (Hrsg.): „Umwelten der Kultur. Thesen und Theorien des Volksstudiums Kulturwissenschaft.“ Böhlau, Köln 2003 S.224

⁵⁹ Aitzetmüller, Oliver: „Unterhaltungskultur im medientheoretischen Diskurs.“ Dipl. Arbeit, Wien 2002 S.29

vor allem mit der Frage der Legitimation von Unterhaltung auseinander. Er schreibt ihr notwendige Funktionen im Leben eines Menschen zu.

Des Weiteren vertritt er hierbei eine anthropologische Sichtweise und sieht in der Unterhaltung die Grundstrukturen menschlicher Lebensabläufe, ähnlich wie es auch in Märchen der Fall ist.

Er räumt der Unterhaltung im sozial-psychologischen Verständnis einen geradezu therapeutischen Charakter ein.⁶⁰

Zwar wird Bossharts Sichtweise oft kritisiert und als zu oberflächlich dargestellt, dennoch zeigt sie, wie stark Unterhaltung mit den Bedürfnissen der Menschen zusammenspielt.⁶¹

Nun stellt sich die Frage, weshalb man, vor allem als intellektuell geltender, gebildeter Mensch, sich immer zur Rechtfertigung verpflichtet fühlt, sobald man sich mit etwas „kulturell Banalem“ wie einer Seifenoper beschäftigt? Wie bereits erwähnt, wurden, nicht nur die Seifenoper betreffend, wissenschaftliche Abhandlungen zur „trivialen Kunst“ lange Zeit abgelehnt. Lediglich Publikumsanalysen wurden, jedoch meist nur aus ökonomischen Gründen, durchgeführt.⁶²

Doch wie kam es dazu, dass besonders im 20. Jahrhundert populäre Kultur derart in Misskredit kam?

Populäre Kunstgenres wurden schon immer ausgegrenzt. Dies zeigt zum Beispiel auch deren Nicht-Erwähnung in der Geschichtsschreibung oder auch deren Fehlen in diversen Archiven.

Welchen Stellenwert also Unterhaltung historisch einnahm, ist außerhalb volkskundlicher Fachtradition kein wirkliches Thema. Dennoch ist klar, dass das Bürgertum des 19. Jahrhunderts Unterhaltung der leichten Art rezipierte. Es wurden Rührstücke, Schwänke und Possen sowie Abenteuer- und Liebesromane genossen. Wo jedoch Anspruchsvolles oder auch Klassisches konsumiert wurde, achtete man darauf, dass die Rezeption nicht jener Unterhaltung entsprach, die etwa durch „sinnliche Effekte“ entstanden war.

Bürgerlicher Unterhaltungsalltag und ästhetisch Anspruchsvolles bildeten somit getrennte Welten.⁶³

⁶⁰ Bosshart, Louis: „Dynamik der Fernseh-Unterhaltung. Eine Kommunikationswissenschaftliche Analyse.“ Universitätsverlag, Freiburg 1979 S.116

⁶¹ Goldbeck, Kerstin: „Gute Unterhaltung, schlechte Unterhaltung. Die Fernsehkritik und das Populäre.“ Transcript Verlag, Bielefeld 2004. S.38

⁶² vgl Maase (2003: 221)

⁶³ vgl Maase (2003: 231)

Der Begriff der Kulturkritik wurde auch durch Friedrich Nietzsche geprägt. In seinen frühen Aufzeichnungen der 70er Jahre des 19. Jahrhunderts übte Nietzsche Kritik an der damaligen Massenkultur und warf ihr das Fehlen von jeglichem Mythos vor.

Er sah die Kultur im deutschsprachigen Raum als eine die lediglich ein Verschmelzen von verschiedenen Orten und Zeiten war und somit keinerlei eigene Individualität hatte.⁶⁴

Somit lag der Schwerpunkt im Rahmen der kulturtheoretischen Probleme bei Nietzsches Festhalten an einer autoritär nationalen Sicht von Kultur.

Folglich wurden daraufhin Kampagnen gegen Schmutz und Schund gestartet, die gegen Materialismus, Dekadenz und Entartung in der Kunst auftraten.

Jener sogenannte Schundkampf begann um 1900 und erreichte seinen letzten Höhepunkt in den 1950ern. Doch auch heute noch erlebt er immer wieder ein neuerliches Aufflammen, wenn zum Beispiel neue Medien, wie etwa das Computerspiel Ende des 20. Jahrhunderts, auftauchen.⁶⁵

Kaspar Maase fasste die historischen Ergebnisse seiner Untersuchung zur Unterhaltung folgendermaßen zusammen:

„Bürgerliche Unterhaltung des 19. Jahrhunderts war Unterhaltung mit (relativ) gutem Gewissen; Unterhaltung in der Massenkultur des 20. Jahrhunderts war Unterhaltung mit (relativ) schlechtem Gewissen. Einerseits wurden die populären Künste unentbehrlich als mentales Grundnahrungsmittel der Industriegesellschaft, andererseits attackierte man Unterhaltungspraxen in immer schrilleren Tönen: als Bedrohung der Kultur durch Nivellierung, Überfremdung, Amerikanisierung, als Symptom einer kranken Gesellschaft ohne echte Werte“⁶⁶

Doch wie können heutzutage ganze Massen für eine bestimmte Form der Unterhaltung begeistert werden?

Der Medienwissenschaftler Richard Dyer beurteilt Unterhaltung in vielen Dingen als ein Vortäuschen einer heilen Welt. Dabei geht er von fünf utopischen Lösungen aus, die passend zu diversen Alltagsproblemen sind.

⁶⁴ Nietzsche, Friedrich: „Unzeitgemäße Betrachtungen“ Alfred Körner Verlag, Stuttgart 1964 S.8

⁶⁵ vgl. Aitzetmüller (2002: 52)

⁶⁶ vgl. Maase (2003: 232)

So wird zum Beispiel Energie und Aktion der entfremdeten Arbeit und Erschöpfung gegenübergestellt, der Monotonie und Bedürftigkeit die Intensität oder auch der Isolierung und Vereinsamung die Vorstellung von Gemeinschaft.⁶⁷

Eine gewisse Standardisierung sowie Serienförmigkeit erleichtert es zusätzlich, sich unterhalten zu lassen. Infolgedessen entsteht eine Art Erfahrung in jenem Bereich, die natürlich, vor allem in der Gemeinschaft der RezipientInnen, eine Voraussetzung für gute Unterhaltung ist. Denn oftmals ist das, was uns unterhält, nur eine Nebensache im Gegensatz zu den Menschen, die mit uns rezipieren.

Jene Verselbstständigung des Publikums zeigt sich nicht nur bei Konzerten und Fußballspielen. Häufig ist dem Rezipienten/der Rezipientin die Atmosphäre, in der die Unterhaltung konsumiert wird um einiges wichtiger als die tatsächliche Präsentation.⁶⁸

In den wissenschaftlichen Abhandlungen von Ursula Dehm zeigt sich vor allem, dass es für den Rezipienten/die Rezipientin oft keinerlei Unterschied zwischen ausgewiesenen Informations- und Unterhaltungssendungen gibt. Unterschieden wird meist lediglich zwischen „langweilig“ und „unterhaltsam“.⁶⁹

Jener Gegensatz von Information und Unterhaltung ist überaus entscheidend für die schlechte Reputation der Unterhaltung. Der Tradition der Aufklärung folgend werden in etwa Texte, die als Information gelten, höher eingestuft als solche, die der Unterhaltung dienen.

Auch der Geschlechterdiskurs spielt bei der Medienwissenschaftlerin Kerstin Goldbeck eine Rolle. Weitläufig existiert die Vorstellung der weiblichen und somit emotionalen Unterhaltung gegenüber der rationalen und männlichen. Vorlieben, die Unterhaltung betreffend, wie etwa Fußball, werden meist als legitim bewertet, wohingegen typisch weibliche Unterhaltungsgewohnheiten, wie etwa das Rezipieren einer Seifenoper, als zweifelhaft gelten.⁷⁰

Das sind, selbstverständlich auf zweierlei Art und Weise, klischeehafte Vorstellungen. Denn einerseits ist es heutzutage nicht mehr selbstverständlich, dass ausschließlich Männer

⁶⁷ vgl. Goldbeck, Kerstin (2004: 39)

⁶⁸ vgl. Maase (2003: 224-226)

⁶⁹ Dehm, Ursula: „Fernsehunterhaltung. Zeitvertreib, Flucht oder Zwang.“ Hase&Koehler, Mainz 1984. S.36

⁷⁰ vgl. Goldbeck, Kerstin (2004: 39-40)

Fußball und Frauen ausschließlich Seifenopern konsumieren. Und dass das Sehen eines Fußballspiels andererseits große Emotionen bei Männern sowie bei Frauen auslöst, ist ebenso klar.

Ob es nun um einen bildungsbürgerlichen Diskurs von Information und Unterhaltung oder um angeblich geschlechterspezifische Eigenheiten geht, dem Bereich der Unterhaltung wird allem Anschein nach, trotz aller Kritik, große gesellschaftliche Bedeutung zugeschrieben.

Die Trennung zwischen der hohen Kunst, auch als E für ernste Kunst bezeichnet, und der Unterhaltung, abgekürzt durch das U, ist vor allem im deutschen Sprachraum weit verbreitet.

Die Unterhaltung ist somit ein überaus komplexer Begriff, der trotz seiner Infragestellung durchaus auch seine Berechtigung hat.

So wird Unterhaltung zwar oft für propagandistische beziehungsweise eben ökonomische Zwecke verwendet, dennoch zeigt sich auch immer wieder die menschlich positive Bedeutung, die der Unterhaltung, sei sie auch von noch so populärkultureller Art, zugrunde liegt.

3. Die Radiofamilie Floriani

In Österreich gab es erst verhältnismäßig spät eine Radio Soap Opera und diese entsprach wohl auch nicht so ganz der bisherigen Darstellung einer typischen Seifenoper.

„Die Radiofamilie Floriani“ aus den 1950er Jahren ist dramaturgisch anders angelegt und auch die Umgebung hat nur wenig mit den us-amerikanischen Pendanten zu tun. Deswegen wurde die österreichische Radiofamilie auch nie unter der Bezeichnung Soap Opera geführt. Dennoch gibt es hierbei Überschneidungen. Im diesem Kapitel möchte ich nun auf jene Überschneidungen hinweisen und ebenso aufzeigen, mit welcher Intention die AutorInnen die Serie konzipierten. Des Weiteren werde ich auch auf die Rolle des Senders „Rot-Weiß-Rot“ hinweisen bei dem die „Familie Floriani“ ihren Anfang nahm.

Hierbei werde ich mich jedoch ausschließlich auf Radio „Rot-Weiß-Rot“ in Wien beziehen.

Doch zunächst möchte ich auf die gesellschaftliche Situation in Österreich nach dem 2. Weltkrieg eingehen und welche wichtige Rolle hierbei das Radio spielte.

3.1. Die österreichische Radiolandschaft nach dem Ende des nationalsozialistischen Regimes

Nachdem Österreich 1945 in vier Besatzungszonen unterteilt worden war, etablierten BritInnen, RussInnen, Franzosen/Französinen sowie US-AmerikanerInnen eigene Radiosender für die Bevölkerung.

Somit gab es in der britischen Zone, also Steiermark, Kärnten und Teilen von Wien, die „Sendergruppe Alpenland“, in der von Frankreich besetzten Zone Tirol und Vorarlberg die „Sendergruppe West“.⁷¹

Die russischen Besatzer übernahmen die ehemalige RAVAG (Radio-Verkehrs-AG), die vor der Übernahme der Nationalsozialisten die offizielle österreichische Rundfunkanstalt war. Somit sendeten die Russen ihr Programm via „Radio Wien“ und versorgten so den Raum Wien, Niederösterreich und das Burgenland.

⁷¹ „Radiogeschichte in Österreich“: http://members.aon.at/wabweb/radio_a/radio_a2.htm Stand 12.3.2009

In Salzburg, Linz und Wien entstand der US-amerikanische Sender Radio „Rot-Weiß-Rot“.⁷²

Für viele ÖsterreicherInnen war das Radio nun ein vollkommen anderes Medium, als es dies noch unter der nationalsozialistischen Herrschaft war. Denn zuvor bekamen die HörerInnen via Volksempfänger keine Unterhaltung sondern hauptsächlich massive Agitation und Propaganda zu hören. Sogar in der „Märchensendung“ gab es, gegen Ende des Krieges, Durchhalteparolen. Viele fühlten sich durch die ständigen Parolen, die allgegenwärtig schienen, regelrecht verfolgt.

Durch die neuen Radiosender sahen die ÖsterreicherInnen das Radio wieder als ein Medium, das sie unterhalten und informieren konnte. Es wurde ein ständiger Begleiter und drang in so gut wie alle Lebensbereiche der Menschen ein.

Das Programm der einzelnen Sender sollte vor allem Optimismus vermitteln und den Menschen wieder Hoffnung geben.

Wichtig zu erwähnen wäre auch, dass, abgesehen von den Zeitungen der Alliierten und den Parteizeitungen, in den ersten zwei Jahren nach dem 2. Weltkrieg keinerlei unabhängige Zeitungen erscheinen durften. Mehr oder weniger eine Ausnahme stellte die Tageszeitung „Neues Österreich“ dar. Sie wurde 1945 gegründet, galt als „Organ der demokratischen Einigung“ der drei damals regierenden Parteien SPÖ („Sozialdemokratische Partei Österreichs“), ÖVP („Österreichische Volks Partei“) und KPÖ („Komunistische Partei Österreichs“) und wurde von den Sowjets zugelassen. „Neues Österreich“ war die erste überregional erscheinende Tageszeitung nach dem Zweiten Weltkrieg, welche nicht von den Alliierten herausgegeben wurde.⁷³

Nichtsdestotrotz war das Radio, vor allem die Information betreffend, von hohem Stellenwert, da es für viele unabhängig zu sein schien. Erst ab dem Jahre 1948 durften „Die Kleine Zeitung“ sowie „Die Presse“ wieder erscheinen.⁷⁴

Neben den Sendern für die österreichische Bevölkerung gab es von Seiten der britischen und der US-amerikanischen BesatzerInnen auch Radiosender für deren stationierte Soldaten.

⁷² „Radiogeschichte in Österreich“: http://members.aon.at/wabweb/radio_a/radio_a2.htm Stand 12.3.2009

⁷³ Demokratiezentrum Wien:

http://www.demokratiezentrum.org/ffb49c8d4754e349fd52a75f839f14/de/startseite/wissen/lexikon/neues_oesterreich.html Stand 9.3.2009

⁷⁴ Simma, Angelika: „Radiopolitik. Die politische Dimension des Hörfunks in Österreich zwischen 1923 und 2002.“ Dipl.-Arbeit, Wien 2004 S.44

„Blue danube network“ (BDN) nannte sich der Sender für die Streitkräfte aus den USA. Jene Programme, die ausschließlich auf Englisch waren, brachten zu jeder vollen Stunde Nachrichten, Studios hierfür gab es in Salzburg, Linz und Wien. Doch nicht nur bei den Soldaten erfreute sich der Sender großer Beliebtheit, auch viele österreichische Jugendliche waren von „BDN“ angesichts der modernen Musik und seiner lockeren Moderationsweise begeistert.

In der britischen Zone war es „british forces network“, das den Soldaten aus Großbritannien gewidmet war. Das Programm wurde teilweise auch in deutscher Sprache gesendet und hatte sein Hauptstudio in Klagenfurt.⁷⁵ „Blue danube network“ sowie „british forces network“ existierten bis zum Abzug der Alliierten in Österreich im Jahre 1955.

Selbstverständlich waren die einzelnen Radiosender auch immer einer Zensur unterworfen. Wichtig zu erwähnen wäre hierbei auch, dass die sowjetische Rundfunkpolitik zunächst wesentlich liberaler zu sein schien als jene der westlichen BesatzerInnen. Sie verzichteten nämlich auf eine eigene Administration der RAVAG und auch von „Radio Wien“. Natürlich existierte eine Zensur, die keine völlig freie Gestaltungsmöglichkeit zuließ, dennoch wurde die Produktion der Programme von ÖsterreicherInnen bestimmt.

Durch den Kalten Krieg wurde ab 1947 der sowjetische Einfluss intensiviert, um vor allem den USA propagandistisch entgegenzuwirken. Dennoch nahmen die sowjetischen Besatzer keinerlei Einfluss auf die Programmauswahl, sondern unterzogen die Inhalte einer sogenannten „Wortzensur“.

Lediglich die Sendung „Russische Stunde“ wurde bis zum Ende der Besatzungszeit direkt von den Sowjets kontrolliert. Bei der Personalpolitik der RAVAG gab es wenig Beeinflussung von sowjetischer Seite, denn sie wurde in erster Linie auf dem österreichischen Gesetzeswesen aufgebaut.⁷⁶

Durch deren langjährige Rundfunkerfahrung verstanden es die BritInnen sowie die US-AmerikanerInnen, trotz Zensur den Anschein eines freien und unabhängigen Senders zu vermitteln und ihre Vorstellung von guter Unterhaltung zu verwirklichen.

⁷⁵ vgl. „Radiogeschichte in Österreich“: http://members.aon.at/wabweb/radio_a/radio_a2.htm Stand 12.3.2009

⁷⁶ Ehardt, Christine: „Vom Einstecken und Austeilen. Die Geschichte des Watschenmannes als ein Beitrag zur Kultur- und Rundfunkgeschichte Österreichs.“ Dipl.-Arbeit, Wien 2003 S.23

Ein nur wenig strenge Zensur hatten einzig und allein die Franzosen/Französinen innerhalb ihres Radioprojekts „Sendergruppe West“.⁷⁷

Erst in den Jahren 1953 und 1954 war es dann wieder soweit, dass Österreich ein eigenes landesweites Radioprogramm erhielt. Die Sendeanlagen wurden somit an die Landesregierungen gegeben und dem Nationalrat wurde die Regelung des Rundfunkwesens zugesprochen.⁷⁸ Vor allem die RAVAG setzte sich bereits während der Besatzungszeit für die Wiedereinrichtung eines einheitlichen Rundfunks ein.

Doch auch nachdem alle Sendergruppen in ein gemeinsames Programm des neuen „Österreichischen Rundfunks“ eingegliedert worden waren, war die konkrete Rechtsform immer noch nicht geklärt.

Auf die Gründung der „Österreichischen Rundfunk Gesellschaft m. b. H.“ konnten sich die beiden damaligen Regierungsparteien (die „Österreichische Volkspartei“ sowie die „Sozialdemokratische Partei Österreichs“) erst im Jahre 1957 einigen.⁷⁹

Um in weiterer Folge näher auf die Entstehung der „Radiofamilie Floriani“ einzugehen möchte ich nun die Strukturen der von den US-AmerikanerInnen geleiteten Sendergruppe Radio „Rot-Weiß-Rot“ beleuchten. Hierbei sind vor allem auch die gesellschaftspolitischen Hindergründe überaus relevant.

3.2. Die Entstehung von Radio „Rot-Weiß-Rot“ und dessen Intentionen

Um zunächst einmal die technischen Voraussetzungen für die Inbetriebnahme eines Radiosenders zu erlangen, übernahmen die US-Alliierten das Areal auf der Sulzwiese am Kahlenberg. Dort befand sich nämlich während des 2. Weltkriegs eine Radarstation der deutschen Luftwaffe. Mit dieser Technik konnten dann bereits am 5. September 1945 die ersten Versuchsprogramme ausgestrahlt werden. In der Seidengasse Nr. 11 im 7. Wiener Gemeindebezirk wurde daraufhin in zwei kleinen Räumen ein provisorisches Studio

⁷⁷ Hobl-Jahn, Elisabeth: „Ohrenzeugen. Radio als Lebensgefühl der fünfziger Jahre.“ In: Jagschitz, Gerhard; Mulley, Klaus-Dieter (Hrsg.) „die ‚wilden‘ fünfziger Jahre.“ Niederösterreichisches Pressehaus, St. Pölten S.232

⁷⁸ vgl. Simma, (2004: 51)

⁷⁹ vgl. Ehardt (2003: 29)

eingrichtet. Zunächst wurde nur ein Programm gesendet, das von einem Sender in Salzburg produziert wurde.⁸⁰

Die Bezeichnung für den Sender, nämlich „Rot-Weiß-Rot“, war zuvor schon in Italien der Titel eines von BritInnen und US-AmerikanerInnen herausgegebenen Nachrichtenblattes für Österreich gewesen und wurde so neuerlich, in Anlehnung an das österreichische Wappen, vorgeschlagen.

Die Programmstrukturen waren am Anfang relativ simpel und umfassten Lokal- und Weltnachrichten sowie Suchmeldungen und Schallplattenmusik.⁸¹

Im Laufe der Zeit wurde der Sender in Wien immer mehr erweitert, vor allem um eine ernsthafte Konkurrenz für den von den Sowjets geleiteten Sender „Radio Wien“ zu werden.

So bauten die US-AmerikanerInnen ihren Sender immer weiter aus, um dann im Jahr 1951 auf dem Wilheminenberg einen 100kW-Sender zur Versorgung der umliegenden russischen Zone zu errichten.

Somit konnten sie auch technisch mit dem bisher um einiges leistungsstärkeren Sender „Radio Wien“ mithalten. Jedoch gründete sich der hohe Marktanteil von 75% bei Radio „Rot-Weiß-Rot“ nicht ausschließlich aus seiner technischen Überlegenheit.⁸²

3.2.1. Das Programm von Radio „Rot-Weiß-Rot“

Zu unterhalten galt bei Radio „Rot-Weiß-Rot“ als oberste Prämisse.

Denn schließlich war der Radiosender der US-AmerikanerInnen der erste, der einen eigenen Disk-Jockey hatte und eher auf einfache Unterhaltung anstatt auf Information setzte. Mit dem sowjetischen Sender „Radio Wien“ wurden oft Sendungen wie „Die Russische Stunde“ oder auch klassische Konzertübertragungen sowie Lesungen assoziiert. Radio „Rot-Weiß-Rot“ hingegen war revolutionär für die damals noch junge 2. Republik.. Neben Literatursendungen gab es dort auch Rätselspiele, popkulturelle Bildungssendungen und vor allem viel Unterhaltungsmusik, die von Blasmusik bis hin zu Jazz reichte.⁸³

⁸⁰ Rathkolb, Oliver: „Politische Propaganda der amerikanischen Besatzungsmächte in Österreich 1945-1950. Ein Beitrag zur Geschichte des Kalten Krieges in der Presse-, Kultur-, und Rundfunkpolitik.“ Dissertation, Wien 1981.S.444

⁸¹ vgl. Rathkolb (1981: 440)

⁸² vgl. „Radiogeschichte in Österreich“: http://members.aon.at/wabweb/radio_a/radio_a2.htm Stand 12.3.2009

⁸³ vgl. Hobl-Jahn (1985:236)

Ab 1947 war Josef Sills Programmdirektor und führte 1953 Nachrichten zu jeder vollen Stunde ein Auch wenn für viele die Nachrichten auf „Radio Wien“ objektiver erschienen, so waren jene von Radio „Rot-Weiß-Rot“ dennoch beliebter.

Der Sender „Rot-Weiß-Rot“ erzeugte einen Programmpluralismus, der vor allem kommerziellen Überlegungen zugrunde lag. So gab es einerseits Programme, die zur Demokratie aufriefen und aufklärten, wie zum Beispiel Daniel Briers „Radio-Parlament“, „Die Alliierte Stunde“ oder auch „Amerika ruft Österreich“, andererseits erfreuten sich auch Werbesendungen großer Beliebtheit.⁸⁴

Eine besonders beliebte Werbesendung war „Die große Chance“ mit dem als Moderator fungierenden Maxi Böhm. Sie war eine der ersten Quizsendungen im Radio.

In erster Linie sollte aber durch das Programm von „Rot-Weiß-Rot“ Propaganda für die USA und angesichts des Kalten Krieges auch Stimmung gegen die Sowjetunion gemacht werden.⁸⁵

Die Programmzusammenstellung der Sendergruppe „Rot-Weiß-Rot“ zeigt, dass durchaus bewusst politische Sendungen von mehr oder weniger unpolitischer Unterhaltung getrennt wurden. Die politischen Sendungen sorgten somit für Klarstellung der US-amerikanischen Haltung und die unpolitische Unterhaltung diente dazu, mehr HörerInnen zu gewinnen. Im Jahre 1946 waren fast 32% der „Rot-Weiß-Roten“ – Sendezeit politischen Belangen sowie erzieherischen Informationssendungen vorbehalten.⁸⁶

Die Nachrichten setzten sich sowohl aus für ÖsterreicherInnen bestimmten deutschsprachigen als auch fremdsprachigen Sendungen für Jugoslawien, Ungarn und die Tschechoslowakei zusammen.⁸⁷ Somit sollten auch die umliegenden Länder propagandistisch beeinflusst werden.

Das für die Bevölkerung als überaus unterhaltsam empfundene Programm von Radio „Rot-Weiß-Rot“ lässt sich aber nicht ausschließlich auf die amerikanische Programmleitung zurückführen. Denn im Laufe der Zeit betrauten die US-AmerikanerInnen immer mehr ÖsterreicherInnen mit Leitungsfunktionen, jedoch verloren sie dabei nie die politische Kontrolle über die Sendergruppe. Den österreichischen MitarbeiterInnen war es somit nur bis zu einem bestimmten Grad erlaubt, selbst Personalentscheidungen zu treffen.

⁸⁴ vgl. Hobl-Jahn (1985: 238)

⁸⁵ vgl. Hobl-Jahn (1985: 240)

⁸⁶ vgl. Rathkolb (1981: 484)

⁸⁷ vgl. Rathkolb (1981: 485)

So wurde zum Beispiel eine Zusammenarbeit mit der von den Sowjets geleiteten RAVAG sofort verboten.

Dennoch war die Austrifizierung des Senders durchaus augenscheinlich und hatte zwei Gründe: Einerseits wurde der Kritik der österreichischen Bundesregierung nachgegeben, dass es Vergeudung der HörerInnengebühren wäre, wenn Rundfunksysteme allein von Besatzungsmächten geleitet würden. Andererseits scheiterte eine komplette Amerikanisierung des Programms.⁸⁸

Bei „Rot-Weiß-Rot“ in Salzburg wurden unter anderem Werke jener DichterInnen vertont, die während des Nationalsozialismus verboten waren. So kamen Stücke von Fritz Hochwälder oder Karl Kraus zur Produktion und wurden gesendet.

Anders lief es bei Radio „Rot-Weiß-Rot“ in Wien. Hier entstand ein eigenes sogenanntes „Script-Department“, das man als Manuskriptproduktionsbüro bezeichnen könnte. Diesem gehörten unter anderem Peter Weiser, Jörg Mauthe und für einige Zeit auch Ingeborg Bachmann an.

Das „Script-Department“ war verantwortlich für das Aussuchen und Schreiben von Hörspielen sowie das Entwickeln von Sendungsformaten.⁸⁹

Es hatte, laut Peter Weiser, die Aufgabe, die nicht politischen Texte zu lesen und, wenn nötig, zu redigieren und in weiterer Folge auch Empfehlungen abzugeben. Das „Script-Department“ wurde eingerichtet, nachdem Radio „Rot-Weiß-Rot“ der Informationsabteilung der amerikanischen Botschaft unterstellt worden war.⁹⁰

Jenes „Script Department“ entwickelte auch das Konzept der Radiofamilie.

Die Miteinbindung des Radiosenders „Rot-Weiß-Rot“ in einen einheitlichen staatlichen Rundfunksender war dann in weiterer Folge durchaus schwierig, denn vor allem durch den modernen und als typisch amerikanisch zu bezeichnenden Stil von „Rot-Weiß-Rot“ war eine Zusammenführung mit der RAVAG problematisch. Auch die MitarbeiterInnen der Sendergruppe „Rot-Weiß-Rot“ kamen mit deren eigenem Radiokonzept besser zurecht als mit jenem eher konservativen der RAVAG.

Dennoch fand man im Laufe der Zeit Wege, um die bei „Rot-Weiß-Rot“ überaus beliebten Sendungen, wie etwa die satirische Unterhaltungssendung „Der Watschenmann“ oder eben

⁸⁸ vgl. Rathkolb (1981: 504-506)

⁸⁹ vgl. Hobl-Jahn (1985: 242)

⁹⁰ Weiser, Peter in: Knie, Roland: “ Die Radiofamilie Floriani.“ Ö1 Feature zu den Florianis gesendet am 3.9.2005

auch „Unsere Radiofamilie“, in den neuen gemeinsamen österreichischen Rundfunk einzugliedern.

3.3. Die Entstehung der „Radiofamilie Floriani“

Der Vorschlag, eine Radiofamilie zu konzipieren, kam aus der Direktion des Senders „Rot-Weiß-Rot“. Peter Weiser erzählte, dass der damalige Programmoffizier Arthur Bartoz anregte, man könnte doch eine Familienserie ganz nach dem Vorbild der US-Radioserie „Amos ´n Andy“ auf „Rot-Weiß-Rot“ machen.⁹¹ Natürlich sollte jene Serie nicht den selben Charakter wie eine Seifenwerbung nach amerikanischen Vorbild haben und eher auch österreichisch angelegt sein.⁹²

Die konkrete Idee der Radiofamilie entstand dann angeblich im Jahre 1951 in einem kleinen Café im 7. Wiener Gemeindebezirk. Jörg Mauthe, damaliger Leiter des „Script Departments“, sowie seine damalige Sekretärin Ingeborg Bachmann entwickelten, so besagt es die Legende, gemeinsam mit Hans Weigel und Walter Davy, die Idee der „Florians“.⁹³

Einer der späteren AutorInnen der Radiofamilie, Peter Weiser, erinnerte sich, mit welchen Vorstellungen man an die Sache heranging:

„Es sollte eine Familie sein, die erstens für das damals(1951) noch existierende Bürgertum typisch war, zweitens aber imstande sein musste, das kleine und große Geschehen der Zeit mit einem Anflug von Ironie, vielleicht sogar Persiflage, wiederzuspiegeln: die 4 Alliierten, den Kalten Krieg, die Entnazifizierung, den beginnenden Wiederaufbau, den zu Ende gehenden Schleichhandel, den beginnenden Postenschacher, die sichtbar werdende Korruption und – die Festigung des Begriffes der wiedergewonnenen österreichischen Identität.“⁹⁴

⁹¹ vgl. Weiser, Peter in: Knie, Roland: „Die Radiofamilie Floriani.“ Ö1 Feature zu den Florians gesendet am 3.9.2005

⁹² vgl. Hobl-Jahn (1985: 242)

⁹³ Weiser, Peter: „Die Geschichte der Familie Floriani“. In: Mauthe, Jörg, Weiser Peter (Hrsg.): „Familie Floriani. Ein wienerischer Lebenslauf in dreißig Bildern. Wiener Journal Zeitschriftenverlag, Wien 1990 S.248

⁹⁴ vgl. Weiser (1990: 249)

Zu sehen war die Radiofamilie „Floriani“ als eine Mischung aus Series und Serial. Jene Hybridform zeigte sich darin, dass zwar gewisse Themen immer innerhalb einer Folge abgeschlossen wurden, sich jedoch vereinzelte Handlungsstränge danach über mehrere Episoden erstreckten.⁹⁵

Der Schauplatz des Ganzen war der Wiener Bezirk Josefstadt, den die AutorInnen für den Inbegriff von Wien hielten. Benannt wurde die Familie auch dahingehend nach einer Strasse in der Josefstadt, der Florianigasse.

Geplant war eine politische Unterhaltungssendung, bei der die einzelnen Figuren auch politisch funktionalisiert wurden.⁹⁶

Die erste Folge wurde im März 1953 unter der Regie von Walter Davy gesendet.

Die AutorInnen waren zunächst Jörg Mauthe und Ingeborg Bachmann, jedoch durch den immer größer werdenden literarischen Erfolg der Autorin musste nach einiger Zeit Peter Weiser für sie einspringen.⁹⁷

Zu Beginn wurde die Serie immer sonntags um 15:30 gesendet. Deren Beliebtheit war derart groß, dass die HörerInnen forderten die Sendung doch auf eine andere Zeit zu verlegen, sodass man trotz nachmittäglichen Sonntagsausflugs einmal pro Woche die Radiofamilie genießen könnte. Schließlich wurden die „Florianis“ meist gemeinschaftlich im Kreise der Familie gehört. Also wurde die Sendezeit auf Samstag abends um 19:30 Uhr verschoben, sehr zum Ärger der Kinobetreiber, die daraufhin, vor allem in Wien, die Anfangszeiten ihrer Filme änderten.⁹⁸

Mit der 351. Folge am 25. Juni 1960 endete die Radiofamilie „Floriani“. Es gab verschiedene Meinungen, warum diese Serie trotz des großen Erfolges zu Ende gehen musste. Zum einen wurde behauptet, dass die beiden Autoren Jörg Mauthe und Peter Weiser sowie auch der Regisseur Walter Davy die Radiofamilie schlichtweg nicht mehr weiterführen wollten. Dies begründete Peter Weiser damit, dass solche Familien wie die „Florianis“ Anfang der 1960er Jahre einfach nicht mehr existierten haben. Er war der Meinung, dass damals ein sogenannter familiärer Auflösungsprozess, bedingt durch die

⁹⁵ Siehe hierbei Kapitel 1.4.

⁹⁶ Weiser, Peter: “Die Familie Nr. 1“ In: Bochschanl, Peter (Hrsg.) “Jörg Mauthe: Sein Leben auf 33 Ebenen.“ Edition Atelier, Himberg bei Wien 1994 S.26

⁹⁷ vgl Weiser, Peter in: Knie, Roland: “ Die Radiofamilie Floriani.“ Ö1 Feature zu den Florianis gesendet am 3.9.2005

⁹⁸ vgl. Weiser (1990: 251)

Wohlstandsgesellschaft, eingesetzt hatte, den die „Florianis“ weder widerspiegeln noch ironisieren konnten.⁹⁹

Des Weiteren wurde für das Ende der Radiofamilie das Aufkommen des Fernsehens verantwortlich gemacht. Schließlich machte bereits ab dem Jahre 1958 die Fernsehfamilie „Leitner“ den „Florianis“ Konkurrenz.¹⁰⁰

Doch vermutlich lag es hauptsächlich daran, dass ein gemeinsamer samstägliches Radioabend für viele Anfang der 1960er Jahre einfach nicht mehr denkbar war. Schließlich war eine neue und freie Zeit angebrochen, in der man natürlich, wie Peter Weiser bereits bemerkt hatte, den familiären Zwängen oft entfliehen wollte.

Dennoch begeisterten die „Florianis“ sieben Jahre lang viele österreichische Haushalte. Woher jedoch kam dieses allgemeine Interesse der Familien an den „Florianis“? Anhand der einzelnen Figuren möchte ich dies nun in weiterer Folge genauer erläutern.

3.3.1. Die Figuren und deren Konstellationen bei den Florianis

Die Stimmen der Schauspieler der einzelnen Figuren sollten den HörerInnen bereits bekannt sein. Somit wurden die am Theater in der Josefstadt engagierten Hans Thimig und Wilma Degischer in den Titelrollen als Vater und Mutter Floriani besetzt. Auch die anderen SchauspielerInnen der Serie kamen meist vom Theater in der Josefstadt. Jenes Theater war damals noch sehr geprägt vom Max Reinhardt Stil, der vor allem für seine Natürlichkeit bekannt war. Hauptdarsteller Hans Thimig soll Jahre später auch noch behauptet haben, man hätte, wie es an der Josefstadt so üblich gewesen war, meist textlich improvisiert. Zusätzlich kannten sich die SchauspielerInnen auch persönlich untereinander, dies erzeugte einen lockereren Umgang.¹⁰¹

Die Vornamen der SchauspielerInnen sind identisch mit den Figuren der Serie. Somit sollte eine familiäre Stimmung aufkommen und keinerlei Abgrenzung der SchauspielerInnen mit ihren Rollen entstehen.

⁹⁹ vgl. Weiser (1990: 251)

¹⁰⁰ Knie, Roland: „Wenn S´ so gut sind... . Rundfunkgerechtes Familienleben“: www.oe1.orf.at/highlights/43562.html Stand 15.8.2008

¹⁰¹ vgl. Weiser, Peter in: Knie, Roland: “Die Radiofamilie Floriani.“ Ö1 Feature zu den Florianis gesendet am 3.9.2005

Doch nun zur eigentlich Figurenkonstellation der „Familie Floriani“:

Das männliche Familienoberhaupt Hans Floriani ist Oberlandesgerichtsrat und wird als bürgerlich, aber nicht kleinbürgerlich angesehen. Pflichtbewusst und korrekt sind ebenso Attribute, die ihm zugeschrieben werden. Von der politischen Gesinnung her war er, laut Beschreibung Peter Weisers, ein Liberaler. Und auch wenn er des Öfteren streng und herrisch wirkte, so hatte er doch eher Züge eines sogenannten Pantoffelhelden.¹⁰²

Mutter Floriani ist ebenso bürgerlich, wird jedoch im Gegensatz zu ihrem Mann als eher modern beschrieben. Sie ist intelligent, eine Kunstliebhaberin und gilt als das eigentliche Oberhaupt der Familie: Sie durchschaut immer sowohl ihre Kinder als auch ihren Mann.

Des Weiteren gibt es Tochter Helli (gespielt von Helli Servi) und Sohn Wolferl (gespielt von Wolfgang Harranth). Helli ist ein paar Jahre älter als Wolferl und besucht bereits das Obergymnasium, während ihr Bruder noch in der Unterstufe ist. Natürlich gibt es auch noch das jüngste Kind Andreas, das jedoch noch nicht viel spricht und von allen nur „Putschkerl“ genannt wird.

Zusätzlich zur Familie kommt auch noch die typisch wienerische, aus einfachen Verhältnissen stammende Bedienerin Frau Gamsbartl vor, dargestellt von Rosl Dorena. Sie steht allen mit Rat und Tat zur Seite, besonders in Liebesdingen.

Damit bei den „Florianis“ auch der eher einfache Proletarier nicht zu kurz kommt, ist auch ein Hausmeistersohn mit von der Partie. Er ist der eher gemütliche, legere Jugendliche, den das Diskutieren anspruchsvoller Themen nicht interessiert. Des Weiteren ist er der beste Freund von Wolferl und wird von allen nur Holzinger genannt, gespielt wird er von Alfred Böhm.

Ebenso wie die Figur der Frau Gamsbartl wird jene des Holzingers streng und überaus offensichtlich von denen der Familie „Floriani“ getrennt. Somit wird auch immer wieder deutlich gemacht, welchen damals noch als großbürgerlich bezeichneten Stand die Radiofamilie hatte.

Wichtig ist es hierbei natürlich auch noch der Onkel zu erwähnen. Onkel Guido, dargestellt von Guido Wieland, ist eine überaus ambivalente Figur, die unter anderem ehemaliger Nationalsozialist und auch Erfinder ist.¹⁰³ Onkel Guido könnte man wohl, wenn man auf die wissenschaftliche Betrachtungen von Seifenopern Bezug nimmt, als eine sogenannte

¹⁰² vgl. Weiser (1994 :28)

¹⁰³ vgl. Weiser (1990: 250)

„weak person“ bezeichnen.¹⁰⁴ Jene Person ist nicht wirklich gut aber auch nicht schlecht sondern bewegt sich im Graubereich.¹⁰⁵

Des Weiteren gibt es auch noch einige zusätzlich Figuren, die hin und wieder auftreten, die aber in weiterer Folge nicht relevant sind.

Zwar nicht als eine in die Handlung eingreifende Figur dargestellt, aber dennoch eine wichtige Rolle spielt der Erzähler bei den „Florianis“. Er ist immer am Beginn jeder Episode zu hören und wird von Peter Gerhard gesprochen. Der Ansager hat einen einführenden Charakter. Er erläutert Woche für Woche die aktuelle Situation bei den „Florianis“. Er verschafft den HörerInnen den voyeuristischen Einblick in die Radiofamilie und ist dabei so etwas wie der allwissende Geist, der immer und überall im Leben der „Familie Floriani“ anwesend ist. Doch im Gegensatz zu vielerlei anderen Ansagern oder Erzählern von Serien stellt er gleich zu Beginn eine überaus persönliche Beziehung zu den HörerInnen her. Das erleichtert selbstverständlich den Einstieg in jede Episode.

Das Nicht-Abgrenzen der Schauspieler mit ihren Figuren und die daraus resultierende Identifikation habe ich bereits erläutert. Des Weiteren gibt es noch zusätzliche Punkte im Bezug auf eine mögliche starke Identifikation.

3.3.2. Möglichkeiten der Anbindung an die Serie sowie die Rolle der Identifikation

„Es wird eine politische Sendereihe werden, ohne dass der Hörer kapiert, dass sie es ist, es wird eine erzieherische Sendereihe werden, ohne dass der Hörer kapiert, dass sie es ist, es wird eine gesellschaftsprägende Sendereihe werden, ohne dass der Hörer kapiert, dass sie es ist, und es wird eine lustige Sendereihe werden, und das wird das einzige sein, was der Hörer kapiert.“¹⁰⁶

Peter Weiser zitiert hier Jörg Mauthes Worte zur Entwicklung der Radiofamilie. Somit war schon zu Beginn der „Radiofamilie Floriani“ klar, dass durch zahlreiche Ideen des Regisseurs und der Autoren sowie der Autorin, den HörerInnen nicht nur eine perfekte

¹⁰⁴ Die Bezeichnung der „weak person“ lässt sich nicht genau ins deutsche übersetzen und wird folglich in dieser Arbeit durchwegs mit seinem englischen Ausdruck beschrieben.

¹⁰⁵ Näheres zum Thema „weak person“ findet sich im Kapitel 7.4.1.

¹⁰⁶ vgl. Weiser (1994 :26)

Familie vorgeführt, sondern auch bestimmte Werte und Ansichten vermittelt werden sollen. Dies entspricht somit dem US-amerikanischen Vorbild einer Soap Opera.

Dennoch wurde für die Serie eine typisch österreichische Variante gewählt, die das Belehrende nicht offensichtlich machte, sondern sich eher auf Identifikation beziehungsweise den Aufbau einer scheinbar persönlichen Beziehung fokussierte.

Dies zeigt sich zum Beispiel darin, dass die „Florians“ immer wieder typisch österreichisch beziehungsweise wienerisch agierten beispielsweise wenn sie gegen eine drohende Amerikanisierung wetterten und Wörter wie etwa „teenager“ strikt ablehnten. Dies förderte zusätzlich den Patriotismus der HörerInnen, der in der damaligen Zeit, unmittelbar vor und nach der Unterzeichnung des Staatsvertrages, durchaus von Nöten war.

Zusätzlich war auch die Aktualität in der Serie ausschlaggebend für die Bindung der HörerInnen. So wurde bei den „Florians“ zum Beispiel über die Abschaffung der Lebensmittelmarken, die Entnazifizierung am Beispiel des Onkels oder auch das Absolvieren einer Führerscheinprüfung diskutiert.¹⁰⁷

Die Familien vor den Radiogeräten konnten sich folglich darüber unterhalten, da sie zu jenen aktuellen Themen auch selbst einen Bezug herstellen konnten. Folglich war der eigentlich banale Alltag der „Florians“ immer ein guter Gesprächsstoff.

Peter Weiser weist darauf hin, dass vor allem auch kritische, gesellschaftspolitische Themen bei den „Florians“ angesprochen wurden. Somit spiegelte die Sendung zwar das tägliche Leben wider, ironisierte dabei aber auch und übte Kritik.¹⁰⁸

Derart kritisch, wie Peter Weiser es beschreibt, waren die Inhalte der Radiofamilie jedoch nicht. Die Themen wurden lediglich auf einer einfachen Ebene behandelt ohne sich allzu sehr mit etwaigen politischen oder gesellschaftlichen Themen kritisch auseinander zu setzen.

Ein kulturelles Thema bei der Radiofamilie war zum Beispiel auch die neuerliche Eröffnung des Wiener Burgtheaters. Hierbei wurde einerseits zwar der Bezug zum Aktuellen gezeigt, andererseits wurde den HörerInnen die Großbürgerlichkeit der Familie vor Augen geführt. So ist es schließlich überaus fragwürdig, ob jede andere

¹⁰⁷ vgl Weiser, Peter in: Knie, Roland: “ Die Radiofamilie Floriani.“ Ö1 Feature zu den Florians gesendet am 3.9.2005

¹⁰⁸ vgl: Knie, Roland: “ Die Radiofamilie Floriani.“ Ö1 Feature zu den Florians gesendet am 3.9.2005

durchschnittliche Familie ebenso darüber diskutiert, ob zur Eröffnung Goethes „Egmont“ oder doch lieber Grillparzers „König Ottokars Glück und Ende“ gespielt werden sollte.¹⁰⁹ Dennoch ließen solcherlei Dinge die „Florianis“ nicht abgehoben wirken.

Der ehemalige Darsteller des Wolferl, Wolfgang Harranth, erklärte jenen Sachverhalt damit, dass die gut bürgerliche Familie bei jenen die es nicht so gut hatten den Wunsch vermittelte, wie schön es nicht wäre in ebensolchen Verhältnissen zu leben. Andere, die ebenfalls der gut bürgerlichen Schicht angehörten, fühlten sich selbst bestätigt. Jene Familien, welche sich keinerlei Gedanken darüber machten, waren lediglich von der Handlung und der Darstellung der Personen gefesselt.¹¹⁰

Im Vordergrund stand auf jeden Fall die Repräsentation einer sogenannten „Modellfamilie“, welche vor allem durch die realisierte nationalstaatliche Identität gekennzeichnet war.

Dies ist insbesondere an der Bezeichnung „UNSERE“ Radiofamilie, welche bereits am Beginn jeder Folge genannt wird, zu erkennen.¹¹¹

Jene Beliebtheit war vermutlich auf die gewisse Verbindung des typischen Wiener „Schmähs“, die „Florianis“ waren in erster Linie auf das Wiener Publikum ausgerichtet, eines josefstädterischen Kammertons sowie auf besondere Liberalität zurückzuführen.¹¹²

Die „Florianis“ waren trotz konservativ wirkender Ansichten der beiden Hauptdarsteller, Vater und Mutter Floriani, eine überaus moderne Familie. So wurden auch eher heikle Thematiken, wie etwa eine vorehelichen Schwangerschaft in einer Folge des Jahres 1958, für die damalige Zeit überaus liberal gehandhabt.¹¹³

Dies könnte auch auf die Einflüsse des Radio „Rot-Weiß-Rot“ zurückzuführen sein. Die US-Amerikaner brachten, im Gegensatz zur eher konservativen RAVAG, mit ihrem Sender Modernität sowie Liberalismus in die öffentliche Unterhaltungskultur.

Schlussendlich war die „Radiofamilie Floriani“ durch eine geschickte Konstruktion der Figuren sowie der Handlung einerseits eine neue Form der Unterhaltung und landesweites Gesprächsthema, andererseits stellte sie auch ein Instrument der Demokratisierung und

¹⁰⁹ vgl. Hobl-Jahn (1985: 242)

¹¹⁰ vgl. Knie, Roland: „Die Radiofamilie Floriani.“ Ö1 Feature zu den Florianis gesendet am 3.9.2005

¹¹¹ Bernold, Monika: „Die österreichische Fernsehfamilie. Archäologien und Repräsentationen des frühen Fernsehens in Österreich.“ Dissertation, Wien 1997 S.195

¹¹² Knie, Roland: „Wenn S´ so gut sind... . Rundfunkgerechtes Familienleben“:
www.oe1.orf.at/highlights/43562.html Stand 15.8.2008

¹¹³ vgl. Knie, Roland: „Die Radiofamilie Floriani.“ Ö1 Feature zu den Florianis gesendet am 3.9.2005

Unterstützung zur Schaffung eines Nationalitätsbewusstseins dar. Durch das Ansprechen von aktuellen kulturellen, gesellschaftspolitischen sowie sozialen Themen lässt sich aus heutiger Sicht durchaus eine Instrumentalisierung via „Florianis“ feststellen, wobei zu berücksichtigen ist, dass die „Familie Floriani“ lediglich bis zum Abzug der Alliierten auf dem Sender „Rot-Weiß-Rot“ gesendet wurde, um danach in den österreichischen Rundfunk eingegliedert zu werden.

Die Intention der US-amerikanischen Alliierten im österreichischen Rundfunk eine Soap Opera zu etablieren wurde somit verwirklicht. Dass diese trotz allem ihren eigenen, überaus österreichischen Stil entwickelte, steht außer Frage. So ist zum Beispiel kein direktes, für US-amerikanische Soap Operas klassisches „Gut gegen Böse“ Schema zu erkennen. Zudem bezogen sich die Themen, im Gegensatz zu den US-Soaps, auf aktuelles und vor allem politisches Geschehen.

Thematisch ähnlich, aber doch kritischer zeigt sich auch eine andere österreichische Radiofamilie die während der Besatzungszeit von der Sendergruppe West produziert wurde. Es handelt sich um die „Familie Hämmerle, eine ebenso authentische Familie aus Vorarlberg, welche vor allem aufgrund des Dialekts, im Westen Österreichs großen Anklang fand.

Diese Familie setzte sich auch mit aktuellen, damals überaus problematischen Themen, wie etwa der Entnazifizierung, intensiv auseinander.¹¹⁴

¹¹⁴ vgl. Bernold (1997: 194-195)

4. Eine österreichische Form der Serienanbindung im Radio

Trotz der immer weiteren Verbreitung sowie steigender Beliebtheit des Fernsehens ab Anfang der 1960er Jahre hat der österreichische Rundfunk durch, zum Beispiel innovative Ideen, seine Position in der Medienlandschaft beibehalten.

Doch wie genau war die Situation in der österreichischen Radiolandschaft?

Bevor ich darauf näher eingehe, möchte ich zunächst noch die Besonderheiten von Serien im Allgemeinen und deren Faszination beschreiben..

4.1. Serien und deren alltäglichen Bedeutungen

„Das Prinzip der Serie ist die Mehrteiligkeit; radikal verstanden fängt die kleinste Serie bereits bei einer Folge von zwei Teilen an (...)“¹¹⁵

Dass Serien, seien sie nun via Radio gesendet oder via Fernseher ausgestrahlt, für viele Menschen von enormer Bedeutung sind möchte ich in weiterer Folge noch einmal kurz erläutern.

Dabei werde ich zeigen, dass nicht nur die Inhalte von Serien im Speziellen, sondern auch deren allgemeine Gegebenheiten eine große Faszination auf viele Menschen ausüben.

Laut dem Medienwissenschaftler Knut Hickethier kann bereits im 19. Jahrhundert bei der Suche nach Serien begonnen werden. Bereits 1842 brachte das Pariser „Journal des Debats“ eine Serie heraus. Es war der Roman des jungen Schriftstellers Eugene Sue, der Folge auf Folge täglich in der Zeitung erscheinen sollte. Zuvor gab es bereits Ähnliches von Autoren, jedoch wurden deren Geschichte immer in einer Ausgabe zur Gänze abgedruckt. Eugene Sue hingegen baute in seinen Folgen Aktualität sowie auch immer am Ende einen „cliffhanger“ ein.¹¹⁶

Der Erfolg jener Serie war enorm und viele kauften ausschließlich aufgrund der Serie das „Journal des Debats“. Was dabei jedoch verloren ging war die für einen Roman typische

¹¹⁵ Hickethier, Knut: „Die Fernsehserien und das Serielle des Fernsehens.“ Universität Lüneburg, Lüneburg 1991 S.17

¹¹⁶ Eine nähere Erläuterung zum Thema „Cliffhanger“ findet sich in Kapitel 1.1.

Abfolge. Durch immer neue Handlungsstränge konnte nämlich das Ende vom Autor nicht vorbereitet werden, denn Dinge die er zu Beginn angedeutet hatte, ging im Laufe des Schreibens als Serie verloren.¹¹⁷

Den besonderen Reiz einer Serie mit Romanvorlage beschreibt Hickethier folgendermaßen:

„Die periodische Erscheinungsweise war dem Roman auf den Verwertungsleib geschrieben. Doch auch das Lesepublikum interessierte sich offenkundig gar nicht für die Wohlgeformtheit der Komposition, sondern entwickelte vor dem Hintergrund des im Zuschauerkopf angespeicherten Gesamtwissens der Handlung ein Interesse für einzelne Teile, für Situationen, in die der Held und die Heldin gerieten, studierte deren Verhalten. Die Faszination entstand aus dem Kolportagenhaften des Romangeschehens, der Abenteuerstruktur, der Herausstellung von Held und Heldin (...).“¹¹⁸

Somit wurde jene Abwandlung des Romans in einzelne Abschnitte durchaus begrüßt.

Doch auch andere Gegebenheiten machen das Serielle so attraktiv.

Prisca Prugger schreibt über die Wiederholung sowie die Variation als überaus wichtige Elemente einer Serie. Bei Serien steht immer die wiederholte Vervielfältigung eines Modells im Vordergrund. Beziehungsweise die Besonderheiten jenes Serienmodells. Das kann sich beziehen auf die Figurenkonstellationen, die Milieus sowie auch die Handlungsstrukturen.¹¹⁹

Änderungen oder auch Weiterentwicklungen wie etwa bei den Hauptfiguren, der Dramaturgie oder auch dem Erzählstil gibt es nur sehr selten. Variationen sind hauptsächlich anhand einzelner Folgen zugrunde liegender Themen bemerkbar.¹²⁰

Durch die Wiederholung der statischen Serienelemente werden beim Zuschauer projektive und identifikatorische Prozesse unterstützt. Wichtig ist hierbei auch der Bezug zum Genre. Auch die Genres sind ein Wiederholungselement der Serie. Der/Die RezipientIn sieht den Bezug und erwirbt dadurch gewisse Kompetenzen. Jene Kompetenzen rufen ein Gefühl

¹¹⁷ vgl. Hickethier (1994 :55-56)

¹¹⁸ vgl. Hickethier (1994 :56)

¹¹⁹ Prisca Prugger: „Wiederholung, Variation, Alltagsnähe“ in „Endlose Geschichten. Serialität in den Medien“ Hrsg.: Giesenfeld, Günter, Olms-Weidmann Hildesheim 1994 S. 93

¹²⁰ vgl. Prugger (1994: 92-93)

des sich „heimisch“ Fühlens hervor. Die Familiarität übermittelt den Eindruck den Text zu überblicken.

Prugger bezeichnet Serien auch als Verbrauchsgegenstände des Alltags, die sehr gut „nebenbei“ konsumiert werden können und auch Regenerationsbedürfnisse stillen.

Wiederholung und Ritualisierung sind überaus wichtige Orientierungs- und Ordnungsprinzipien des Handelns und Denkens. So sind auch routinierte Abläufe sowie Stereotypen wichtig für das psychische Gleichgewicht sowie die Denkökonomie.

Diese Wiederholungen können Gleichförmigkeit und Redundanz erzeugen. Doch gerade jene dadurch entstehende Einfachheit führt zu der, für eine Serie typische, Realitätsnähe.

121

Hickethier sieht die Schwierigkeit beim Aufbau eine Serie darin, ständig emotionale Stimulation innerhalb der Serie zu erzeugen. Es muss folglich eine langfristige Strategie entwickelt werden um kalkulierten Emotionsaufbau sowie Emotionsabbau zu erzeugen. Wichtig für die Serienproduktion ist hierbei auch keinerlei „Abstumpfung“ des Rezipienten/der Rezipientin durch Gewohnheit hervorzurufen.¹²²

Natürlich spielt bei der Rezeption von Serien auch die Regelmäßigkeit eine überaus wichtige Rolle.

Die Serie selbst entfaltet sich nämlich erst durch das Zeitkontinuum. Darin liegt ihr eigentliches Wirkungspotential. Sie wird mit ihrem zuverlässigen Angebot zu einem pünktlich einlösbaren Versprechen.

„Das systematisch wiederkehrende Serienangebot im Wochen- oder Tagesrhythmus entspricht der zyklischen Zeitstruktur des Alltags der Zuschauer.“¹²³

Wichtig ist es auch die Beziehung der Produktionsanstalt zu seiner produzierten Serie genauer zu betrachten.

Serielle Sende- oder Textformen versprechen nämlich eine gewisse Publikumstreue sowie auch Anbindung an das Medium, sei das nun im Bereich des Rundfunks oder auch der Printmedien.

¹²¹ vgl. Prugger (1994: 94-97)

¹²² vgl. Hickethier (1991: 15)

¹²³ zit. Prugger (1994: 101)

Des weiteren eignet sich die Serie vor allem zur Formung beziehungsweise auch zur Festigung des Mediumsimage.¹²⁴ Ungeachtet dessen ob dies nun durch anspruchsvolle oder eher einfache Unterhaltung definiert wird.

4.2. Die österreichische Radiolandschaft ab dem Rundfunkvolksbegehren 1964

Das Anfang der 1960er Jahre ausschließlich öffentlich rechtliche Radio wurde mehr oder weniger von der damals regierenden „Österreichischen Volkspartei“ (ÖVP) und der „Sozialdemokratischen Partei Österreichs“ (SPÖ) geleitet. Vor allem nach den Nationalratswahlen 1963 und der daraus entstehenden Koalition jener Parteien, standen die beiden größten Medien Österreichs, das Fernsehen und der Hörfunk, unter der alleinigen Patronanz der ÖVP und der SPÖ. Viele JournalistInnen sahen dadurch die freie Meinungsbildung sowie auch die Demokratie gefährdet.¹²⁵

Bereits zu Beginn des Rundfunkwesens in Österreich, nach dem Abzug der Alliierten, kam es zu Auseinandersetzungen zwischen der SPÖ und der ÖVP.

Nicht nur das Radio, sondern vor allem das neue Medium Fernsehen erfreute sich bei der österreichischen Bevölkerung immer größerer Beliebtheit. Hierbei war es in erster Linie die SPÖ die sich, ganz im Gegensatz zur ÖVP, dem Fernsehen widmete. Somit wurde auch bereits 1959 erste Kritik von Seiten der Presse laut, der zufolge die sozialistischen FunktionärInnen die modernen Kommunikationsmethoden des Rundfunks für ihre politischen Zwecke nutzen würden.¹²⁶

Jene beginnende Kritik am „roten Fernsehen“ im Jahre 1959 war erst der Anfang.

Von da an hieß es auch von Seiten der ÖVP-Presse immer wieder, dass die SPÖ die Bevölkerung manipulierte. Die SPÖ wiederum meinte, dass der Hörfunk von der ÖVP instrumentalisiert werde. Somit entstand die Stereotype Formel „Rotes Fernsehen“ – „Schwarzer Hörfunk“. Viktor Ergert meint in seinem Werk zur österreichischen Rundfunkgeschichte dazu:

¹²⁴ vgl. Prugger (1994: 91)

¹²⁵ Portisch, Hugo: „Das Volksbegehren zur Reform des Rundfunks 1964.“ In: Treiber, Alfred (Hrsg.): „Vom Dampfradio zur Klangtapete. Beiträge zu 80 Jahren Hörfunk in Österreich.“ Böhlau, Wien 2004 S.65

¹²⁶ Ergert, Viktor: „50 Jahre Rundfunk in Österreich“ Residenz Verlag, Salzburg 1977 S.95

„Sie machten (Anm.: jene Stereotype Formeln) der breiten Öffentlichkeit das Unbehagen am Rundfunk bewusst, das fünf Jahre später zum Rundfunkvolksbegehren führen sollte.“¹²⁷

Somit wurde ausgehend von der damals größten Tageszeitung Österreichs, dem *Kurier*, 1964 ein Volksbegehren gestartet. In weiterer Folge zogen auch andere unabhängige Zeitungen wie etwa die *Kleine Zeitung* oder auch die *Wochenpresse* nach.

Trotz des Boykotts des österreichischen Rundfunks über das Volksbegehren zu berichten, wurde die für ein Volksbegehren in Österreich unglaubliche Zahl von 832.000 Unterschriften erreicht. Dennoch wurde der Antrag auf eine Rundfunkreform lediglich kurz im Parlament diskutiert und dann mit einer Mehrheit der rot-schwarzen Koalition abgelehnt.

Die ÖVP entschloss sich jedoch im nächsten Wahlkampf das Thema neuerlich aufzugreifen. Somit versprachen sie bei einer Stimmenmehrheit die Rundfunkreform durchzusetzen und hatten folglich vor der Wahl die größten unabhängigen Tageszeitungen auf ihrer Seite.

Dadurch erhielt die ÖVP im Jahre 1966 die absolute Mehrheit im Parlament.¹²⁸

In Folge dessen brachte die ÖVP am 30. März 1966 einen Initiativantrag zum Rundfunkgesetz im Nationalrat ein. Mit Hilfe der Stimmen aus der FPÖ wurde das Gesetz zur Reform des Rundfunks beschlossen und trat am 1. Jänner 1967 in Kraft.

Doch auch wenn das neue Rundfunkgesetz nicht in jedem Punkt den Vorstellungen der Initiatoren des Volksbegehrens entsprach, so waren diese dennoch zufrieden.

Durch das neue Gesetz begann auch eine Personaldiskussion in der es vor allem um die Bestellung eines Generalintendanten ging. Gefunden wurde dieser, vor allem auf Anraten vieler unabhängiger JournalistInnen, in Gerd Bacher.

Bacher lag viel an der Reform und er zeigte dies indem er bereits 24 Stunden nach seiner Wahl die komplette Rundfunkleitung entließ um eine neue parteiunabhängige einzustellen.

Bacher war, mit zwei kurzen Unterbrechungen, bis ins Jahre 1994 Generalintendant des österreichischen Rundfunks. Er reformierte den Rundfunk nachhaltig indem er ein nie zuvor da gewesenes, unabhängiges und kritisches Programm erstellte.¹²⁹

¹²⁷ vgl. Ergert (1977: 96)

¹²⁸ vgl. Portisch (2004: 69)

¹²⁹ vgl. Simma (2004: 63-66)

4.2.1. Die drei Radiosender des österreichischen Rundfunks

Durch das Einsetzen von Gerd Bacher als Generalintendant wurde im Bereich des Radios eine neue Programmstruktur eingeführt. Drei verschiedene Sender sollten die Interessen und Vorlieben der ÖsterreicherInnen das Radioprogramm betreffend abdecken. Gerd Bacher initiierte dies nach dem Vorbild der britischen BBC, die mit ihren Sendern sowohl Information als auch Unterhaltung präsentierte. Die drei neuen österreichischen Sender „Österreich 1“, „Österreich Regional“ sowie „Österreich 3“ werden im Folgenden kurz vorgestellt.

„Ö1“ wurde als Sender zur Darstellung österreichischer Musik und Kultur konzipiert. Die sogenannte „Ernste Musik“ wurde hier zum Programm und „Ö1“ verpflichtete sich vor allem der Tradition. Einen weiteren wichtigen Schwerpunkt sollten auch tägliche, ausführliche Informationssendungen bilden. Das Mittags- und Abendjournal sowie in weiterer Folge auch das Morgen- und Nachtjournal spiegelten eine neue journalistische Freiheit im Rundfunk wieder. Als eine Art „Informationsexplosion“ bezeichnete Gerd Bacher die neue Struktur und zeigte so wiederum den neuen, reformierten ORF.¹³⁰

„Österreich Regional“ hingegen bestand (und besteht auch heute noch) aus neun verschiedenen Sendern die je einem Bundesland zugeordnet waren. Das Programm setzte sich zum Großteil aus regionalen Informationen sowie der dem Bundesland entsprechenden Musikfarbe zusammen. Vor allem in eher ländlichen Gegenden erfreuen sich die Regionalsender auch heute noch überaus großer Beliebtheit.

Zu guter Letzt wäre dann auch noch der ebenfalls 1967 ins Leben gerufene Jugendsender „Ö3“ zu erwähnen. Als Vorbilder für „Ö3“ gibt Gerd Bacher europäische Sender wie „France Inter“, „Europa 1“ und „Radio Luxemburg“ an.

Das zunächst eher inhomogene Programm beinhaltete Klassische- und Gospelmusik, satirischen Wortbeiträgen sowie auch eine Abteilung für Jugend und Familie, die „Ö3“ seinen jugendlichen und frechen Charme verlieh.¹³¹

Im Laufe der Jahre wurden vor allem innovative Sendereihen entwickelt, die von vielen deutschen Radiosendern kopiert wurden. „Ö3“ entwickelte sich so zum

¹³⁰ Grisseemann, Ernst: „Das Vorbild der alten Tante BBC“. In: Treiber, Alfred (Hrsg.): „Vom Dampfradio zur Klangtapete. Beiträge zu 80 Jahren Hörfunk in Österreich.“ Böhlau, Wien 2004 S.72-73

¹³¹ vgl. Grisseemann (2004: 74)

Unterhaltungssender bei dem zwar auch informiert wird, dies jedoch nicht im Vordergrund steht. Persönlichkeiten wie Gerhard Bronner, André Heller, Axel Corti oder auch Friedrich Torberg machten „Ö3“ zu einem satirischen, witzigen und dadurch vor allem unterhaltsamen Sender.¹³²

Dies geschah natürlich auch über den, sich im Laufe der Zeit entwickelten musikalischen Anspruch von „Ö3“. Aktuelles im Bereich Pop- und Rockmusik sowie auch kritische Betrachtung gab es vor allem in der Sendung „music-box“ zu hören. Sie entwickelte sich für viele österreichische Jugendliche zu einem Fixpunkt in der Radiolandschaft. Im Laufe der Zeit hat sich die Programmstruktur von „Ö3“ deutlich verändert. Dies hat vor allem mit der Einführung eines vierten öffentlich rechtlichen Radiosenders zu tun.

Der Radiosender fm4, ebenso für ein eher junges Publikum konzipiert, revolutionierte 1995 abermals die Hörgewohnheiten der ÖsterreicherInnen.

Darauf möchte ich jedoch genauer in einem späteren Kapitel eingehen.

4.3. Serien im österreichischen Radio

Die meisten Serien spielten sich vor allem ab Anfang der 1960er Jahre im Fernsehen ab. So löste zum Beispiel die Fernsehfamilie „Leitner“ die Radiofamilie „Floriani“ ab. In weiterer Folge gab es noch vielerlei andere Sozial-Serien im Fernsehen, wie etwa „Ein echter Wiener geht nicht unter“, die „Familie Merian“ oder auch die „Liebe Familie“. Sie alle wurden produziert um das alltägliche Leben der ÖsterreicherInnen abzubilden. Wichtig ist hierbei aber auch zu erwähnen, dass die Klassenzugehörigkeit der ProtagonistInnen der einzelnen Serien immer unterschiedlich war.

Im öffentlich rechtlichen Radio war dies etwas anders. Das Radio setzte nur selten auf Sozial-Serien und schon gar nicht auf Familienserien. Hier regierte einerseits die Unterhaltung mit Musik und satirischen beziehungsweise literarischen Sendungen oder aber die Information.

Serien wie etwa die „music-box“ auf Ö3 oder aber auch Axel Cortis „Schalldämpfer“ auf Ö1 sowie auch Ö3, wurden viele Jahre hindurch gesendet und definierten so ein neues Sendeschema der öffentlich rechtlichen Radiosender. Radioserien wie etwa die „Familie Floriani“ kamen nicht mehr ins Radioprogramm.

¹³² vgl. Grisseemann (2004: 74)

Eine Ausnahme bildete, Anfang der 1970er Jahre, hierbei jedoch die niederösterreichische Radiofamilie. Jenes Konzept sollte wieder den typisch österreichischen Familienalltag via Radio in jeden Haushalt bringen. Interessant ist dabei vor allem, dass die niederösterreichische Radiofamilie genau in jener Zeit existierte, in der im Fernsehen keinerlei österreichische Familienserien ausgestrahlt wurden.

Wieder einmal sollte eine österreichische Identifikation durch eine Familie hergestellt werden.

4.3.1. Die niederösterreichische Radiofamilie

Ausgestrahlt wurde der Alltag der Familie Pfeffer zum ersten Mal am 12. Oktober 1974. Autoren waren Peter Orthofer sowie Sepp Tatzl. Schauplatz ist eine niederösterreichische Kleinstadt. Ein genauer Ort wird hierbei nicht genannt, vermutlich um den NiederösterreicherInnen die Identifikation so einfach wie möglich zu gestalten.

Auch ist zu Beginn eine eher ländlich wirkende Marschmusik zu hören, welche die regionale Zugehörigkeit der Radiofamilie unterstreicht.

Ausgestrahlt wurde die niederösterreichische Radiofamilie immer samstags um 17Uhr mit der Dauer einer halben Stunde.

Wie auch bei der in Wien ansässigen Radiofamilie Floriani gibt es bei der niederösterreichischen Radiofamilie einen Erzähler der einige einleitende Worte spricht und dabei auch zusätzlich immer wieder die einzelnen Figuren erläutert. Er gilt somit als Bindeglied der HörerInnen zur Familie Pfeffer und beobachtet auch deren Alltag.

Der Vater der Familie Pfeffer ist Buchhalter und ist aus heutiger Sicht als eher kleinbürgerlich einzustufen. Des weiteren wird er meist als ein schlecht gelaunter, konservativer, jedoch seine Familie liebender Vater präsentiert. Dargestellt wird er von dem bereits aus der „Familie Floriani“ bekannten Schauspieler Guido Wieland.

Als eher einfältig und oberflächlich wird die Mutter der Familie gezeigt. Sie ist Hausfrau und kümmert sich in erster Linie um ihre Familie, den Haushalt und auch ihr Aussehen. Gespielt wird die Figur der Mutter von Grete Zimmer.

Des weiteren gibt es noch die 19 jährige Tochter Gigi und den 17 jährigen Sohn Willi welche von Heide Pircher und Christian Futterknecht gesprochen werden. Sie sind überaus unterschiedlich Während Giggi sich durch politisch, soziales Denken sowie durch ihre

Emanzipation hervortut ist Willi eher wirtschaftlich orientiert und zeigte keinerlei Interesse an Politik.

Das Besondere an der niederösterreichischen Radiofamilie ist, dass sie nicht nur zwischenmenschliche Probleme diskutiert sondern auch gesellschaftspolitische Themen aufgreift. Somit wird über Emanzipation, antiautoritäre Erziehung oder auch die aktuelle politische Lage in Österreich gesprochen. Natürlich werden hierbei dennoch konservative Werte vermittelt. Dies zeigt sich unter anderem anhand der Tochter, die sich für die Emanzipation der Frau engagiert, jedoch dabei von der Familie nur belächelt wird.

Trotz vielerlei gesellschaftspolitischer Diskussionen werden auch alltägliche Dinge innerhalb der Familie veranschaulicht. Ob es nun um die hausfraulichen Pflichten der Mutter geht oder den gemeinschaftlichen Fernsehabend.¹³³

Am 20. Juni 1976 wurde die letzte Folge der niederösterreichischen Radiofamilie gesendet. Ihr Inhalt ist dahingehend besonders, da die Trennung zwischen Fiktion und Realität aufgehoben wird. In jener 81. und letzten Folge verschwindet alles rund um die Familie Pfeffer und sogar die Autoren erscheinen kurz um den Sachverhalt zu erklären. Hierbei wird der Familie bewusst, dass sie lediglich erfundene Figuren sind und durch ihre einzelnen spezifischen Charaktere lediglich eine gewisse Alltäglichkeit widerspiegeln sollten.¹³⁴

Gerade im Bereich der Sozial-Serien ist jene Sichtbarmachung der Fiktion etwas einmaliges, da sie vor allem auch die Struktur einer Familienserie zeigt.

Im Allgemeinen ist zu sagen, dass meine Analyse der niederösterreichischen Radiofamilie nur stichprobenartig erfolgte, da ich lediglich Zugang zu drei der insgesamt 81 Folgen hatte. Da jene drei Folgen jedoch mit großem zeitlichem Abstand voneinander produziert wurden ist durchaus ein anhaltend gleichförmiges Konzept anzunehmen.

Durch die niederösterreichische Radiofamilie ist sichtbar wie sich das Genre Familienserie, 20 Jahre nach den „Florians“, weiterentwickelt hat. Der gesellschaftspolitische Anspruch ist höher und auch die Klassenzugehörigkeit der Familie ist eine andere. Nichtsdestotrotz wird immer noch das Modell der mehr oder weniger perfekten sowie typisch österreichischen Familie propagiert.

¹³³ Orthofer, Peter: „Die niederösterreichische Radiofamilie. Folge 15“ ORF Nö. 1975

¹³⁴ Orthofer, Peter: „Die niederösterreichische Radiofamilie. Folge 81“ ORF Nö. 1976

Im Zusammenhang mit dem Ende der niederösterreichischen Radiofamilie ist vermutlich auch die Familienrechtsreform der 1970er Jahre zu nennen.

Diese begann bereits 1970 mit der Gleichstellung von unehelichen mit ehelichen Kindern. Als sogenanntes Herzstück der Familienrechtsreform gilt das „Gesetz über die persönlichen Rechtswirkungen der Ehe“ aus dem Jahr 1976. Jenes Gesetz bestimmt die Gleichstellung von Mann und Frau innerhalb einer Ehe. In den Jahren darauf folgten noch weitere Gesetze die weitestgehend zur Beseitigung des Patriarchats führten.¹³⁵

Somit galt eine patriarchale Radiofamilie im Rundfunk, wie beispielsweise die Familie Pfeffer es eine war, wohl als nicht mehr zeitgemäß und musste vermutlich daher aus dem Programm entfernt werden.

4.3.2. Die Radiosoap „Blauberg“

Nach der niederösterreichischen Radiofamilie wurden wieder vermehrt Familienserien via Fernsehen ausgestrahlt.

Erst im Jahr 1993 gab es wieder eine Sozial-Serie im Radio. Sie trug den Namen „Blauberg“ und wurde von der Redaktion des „Ö3“-Magazins „zick zack“ entworfen. Sie lief ab 1995 auf dem neu konzipierten Jugendkultursender „fm4“ bei dem im Jahr 1997 auch die letzte von 33 Folgen gesendet wurde. Produziert wurde nach us-amerikanischen Vorbild, da es sich bei jener Serie um eine Radio-Soap handelte.

Zunächst war die Intention jedoch eine andere. Zu Beginn war „Blauberg“ nicht einmal ein Hörspiel im eigenen Sinne, sondern lediglich einige gespielte Szene die durch den „Ich-Erzähler“ vorangetrieben wurden. Es entstand nicht durch den Wunsch der ProduzentInnen eine Seifenoper zu konzipieren, sondern vielmehr um sich literarisch auszuprobieren.

Doch schon nach einigen Folgen entwickelte sich die Serie davon weg, hin zu einem Drama.¹³⁶

Wobei der Autor der Serie, Mischa Zickler, der nach einigen Folgen auch die Regie übernahm, gewisse Indikatoren für eine Seifenoper bei „Blauberg“ eigentlich nicht gegeben sieht. Wie zum Beispiel die, seiner Meinung nach nicht vorhandene, für eine Seifenoper klassische Orientierung hin zu „Action“.

¹³⁵ Renner Institut, „Familienrechtsreform der 70er Jahre“: http://www.renner-institut.at/frauenakademie/sd_frgesch/sub-dat/famrecht.htm Stand 5.3.2009

¹³⁶ Interview mit Mischa Zickler geführt am 4.9.2008

Bei „Blauberg“ wurde vielmehr auf die Weiterentwicklung der einzelnen Figuren gesetzt.¹³⁷

Tatsächlich ist es so, dass „Blauberg“ zu Beginn eine eher unausgereifte Serie mit einem brüchigen Handlungsstrang war.

Das könnte auch damit zusammenhängen, dass im deutschsprachigen Raum die Seifenoper im, vor allem privaten Fernsehen erst in ihre sogenannte „Etablierungsphase“ trat. Dadurch veränderten sich erst nach und nach die Rezeptionsgewohnheiten in Deutschland sowie auch in Österreich.¹³⁸

Die einzige, dafür umso interessantere Konstante der Serie „Blauberg“ ist das dramaturgische Element mit dem das Mitverfolgen der Serie von Seiten des Hörers/der HörerIn legitimiert wird. Der Protagonist Mathias Koch beschließt nämlich sein Leben auf ein Diktiergerät aufzunehmen und so beginnt jede Szene mit dem charakteristischen Klicken des Geräts.

Dadurch sind zunächst nur Szenen mitzuverfolgen in denen auch die Hauptfigur Mathias anwesend ist.

Dies wird auch am Beginn jeder Folge von einer Erzählstimme noch einmal kurz erläutert:

„Mathias Koch, 19, nimmt sein Leben auf ein Diktiergerät auf“¹³⁹

Nach einigen Folgen wird jenes Konzept jedoch erweitert indem erklärt wird, dass nun mehrere der ProtagonistInnen Diktiergeräte besitzen um ihr Leben aufzuzeichnen. Somit sind mehrere unterschiedliche Handlungsstränge möglich.

Zu den Figuren ist zu sagen, dass in erster Linie die beiden Freunde Mathias und Stefan als Hauptfiguren festgelegt sind, die mit 19 Jahren kurz nach ihrer Matura und vor ihrer weiteren Ausbildung stehen. Im Laufe der Serie kommen natürlich immer wieder FreundInnen der beiden oder auch Familienmitglieder hinzu, wodurch neue Themen und Problematiken aufgerollt werden.

¹³⁷ vgl. Interview mit Mischa Zickler geführt am 4.9.2008

¹³⁸ Luchting, Anne-Kathrin: „Leidenschaft am Nachmittag. Eine Untersuchung zur Textualität und Intertextualität US-amerikanischer Seifenoper im deutschen Fernsehen und ihrer Fankultur.“ Druckhaus Kastner GmbH, Wolnzach, 1995 S.106

¹³⁹ Zickler, Mischa: „Blauberg“ Folge 1-17 gesendet von 1993-1994 auf Ö3 im österreichischen Rundfunk

Der Autor wollte von Anbeginn die Figuren weiterentwickeln und konzentrierte sich dabei in einem eher geringen Ausmaß auf die Themen.¹⁴⁰

Dennoch werden vor allem für Jugendliche relevante Themen aufgegriffen und behandelt. So entwickelt sich eine Folge zu dem Thema HIV und Aids sogar zu einer Art Aufklärung. Das ist unter anderem an folgendem Dialog zu hören in dem Stefan überlegt einen HIV-Antikörper Test zu machen:

Stefan: „Man muss doch wissen ob man Aids hat oder nicht?“

Mathias: „Ob man HIV infiziert ist oder nicht! Warum eigentlich?“

Vera: „Das ist ja wohl logisch.“

Stefan: „Damit man die Mädchen mit denen man ins Bett geht nicht gefährdet.“

Mathias: „Und das erreicht man am besten durch Kondome!“¹⁴¹

Hierbei ist sehr gut der aufklärende sowie belehrenden Aspekt dieser Folge ersichtlich. Jene Thematiken hängen natürlich in erster Linie mit der Programmschiene zusammen auf der „Blauberg“ lief. Diese war zunächst jene des Jugendmagazins „zick zack“ des Senders „Ö3“ und in weiterer Folge im Rahmen des Jugendkultursenders „fm4“. Von solcher Art von Themen wie das oben angeführte weicht der Autor jedoch nach einiger Zeit ab und geht mehr hin zu den zwischenmenschlichen Problemen wie Liebes- und Familienbeziehungen.

Hiermit ist also durchaus eine Bewegung hin zur klassischen Seifenoper zu erkennen.

Zudem nimmt auch der Bezug zum Ort in dem „Blauberg“ spielt, beziehungsweise in dem die ProtagonistInnen in einer Wohngemeinschaft zusammenleben, nämlich der Wiener Bezirk Döbling, im Laufe der Serie zu. Des Weiteren ist eine Entwicklung der einzelnen Figuren durchaus zu erkennen und die Sympathien sind klar verteilt. Auch wenn der Protagonist Mathias nicht als durch und durch „gute“ Person angesehen werden kann, ist dennoch eine große Identifikationsmöglichkeit bei ihm vorhanden. Diese ist durch seine Lebenssituation als junger Erwachsener, der sich beruflich und privat erst orientieren muss gegeben. Ähnlich verhält es sich mit seinem Freund Stefan.

Relativ offen lässt die Serie in welchem Milieu sich die Figuren befinden. Jedoch ist durch gewisse Indikatoren, wie etwa die abgeschlossene Matura oder auch das Jus-Studium von

¹⁴⁰ vgl. Interview mit Mischa Zickler geführt am 4.9.2008

¹⁴¹ Zickler, Mischa: „Blauberg“ Folge 5. Gesendet im Jahr 1993 auf Ö3 im österreichischen Rundfunk

Mathias' Freundin, auf ein bürgerliches, gebildetes Milieu zu schließen. Welches auch dem Programm des Magazins „zick zack“ sowie des Radiosenders „fm4“ entspricht.

Trotz allem unterscheidet sich „Blauberg“ von den bis dato bekannten Seifenoperen. Besonders durch den Umgang mit dem Thema Seifenoper an sich. Dieses wird nämlich in manchen Folgen auf satirische Art und Weise hinterfragt. Wenn zum Beispiel dieselbe Stimme für zwei unterschiedliche Figuren verwendet wird, so wird das auch direkt in der Serie besprochen indem eine Figur auf die hohen Kosten der Produktion hinweist. Dieses Durchbrechen der Fiktion ist ein Stilmittel, das von Mischa Zickler wohl ganz bewusst eingesetzt wird um einerseits einen humoristischen Faktor zu integrieren und andererseits das Format der Seifenoper zu reflektieren. Dies ist dennoch ein sehr unübliches Stilmittel, da dadurch die vor allem für eine Seifenoper oder auch Sozial-Serie im Allgemeinen, so wichtige Vertrautheit des Rezipienten/der Rezipientin mit der Serie verloren gehen kann. Der/die HörerIn fühlt sich dahingehen oft nicht mehr heimisch in der Serie und in gewisser Weise hintergangen.

Demzufolge kommt es hierbei auch zu einem sogenannten Verfremdungseffekt kurz V-Effekt. Dabei wird eine Handlung meist durch etwas völlig Unerwartetes unterbrochen. Der V-Effekt wurde vor allem Anfang des 20. Jahrhunderts vom Literaturforscher Viktor Sklovskij definiert. Er bezeichnet den Kunstgriff der Verfremdung als:

„Befreiung der Dinge vom Schein des alltäglich Gewohnten und Bekannten und Aufhebung der davon bewirkten Abstumpfung des Wahrnehmungsvermögens, damit die Dinge wie erstmalig gesehen und erkannt werden anstatt nur wiedererkannt zu werden.“¹⁴²

Auch bei Bertolt Brechts epischem Theater war der Verfremdungseffekt überaus wichtig und erlangte vor allem dadurch an Bekanntheit. Ziel war es dabei die ZuschauerInnen auf Distanz zu halten und ihnen zu vermitteln, dass Veränderungen möglich sind. Gerade durch Verfremdung kann eine Illusionsbrechung, wie sie im epischen Theater gefordert wird, hervorgerufen werden.¹⁴³

Oftmals wird durch Verfremdung Kritik an der Gesellschaft geübt.

¹⁴² zitiert in: Fankhauser Gertrud: „Verfremdung als Stilmittel vor und bei Brecht“ Verlag Elly Huth. Tübingen 1971 S.3 aus Sklovskij, Viktor: „Kunst als Kunstgriff. Theorie der Prosa“ S. Fischer Verlag, Frankfurt a. Main 1966 o. S.

¹⁴³ Universität Duisburg-Essen: <http://www.uni-duisburg-essen.de/einladung/Vorlesungen/dramatik/epischthea.htm> Stand 9.3.2009

In dem Fall von „Blauberg“ ist dies eine gewisse Kritik am Medium beziehungsweise am Sender selbst. Überaus auffällig wird dies gestaltet indem eine unerwartete, eben verfremdete Situation erzeugt wird.

Genauso wie sich das Format der Seifenoper im Fernsehen weiterentwickelte, tat das auch „Blauberg“. Dichter miteinander verwobene Handlungsstränge, längere Erzählstrecken und ausgefeiltere Dialoge sowie Themen prägten die letzten Folgen dieser Serie.

Anders als in den in der Arbeit vorrangig behandelten Familienserien zielt „Blauberg“ auf eine andere HörerInnenschicht ab. Diese besteht aus jungen, aufgeklärten Erwachsenen, die sich in erster Linie mit aktuellen gesellschaftspolitischen Themen ihrer Generation befassen.

Die ProduzentInnen haben sich dabei vollkommen entfernt von dem eher konservativen gesellschaftlichen Gefüge einer Familie, hin zur aufgeschlossenen Wohngemeinschaft.

5. Die Weiterentwicklung der Radiolandschaft

Anfang der 1990er Jahre entwickelten sich neue Formen des Radios. In diesem Kapitel möchte ich kurz auf zwei von ihnen eingehen und auch deren Bedeutung für das Programm des öffentlich-rechtlichen Radios sowie für das Rezeptionsverhalten der HörerInnen in Österreich erläutern.

5.1. Privatradios in Österreich

„Privatradios sind im Gegensatz zum öffentlich-rechtlichen Rundfunk privatrechtlich organisiert und unterliegen eigenen Gesetzen zur Regelung des privaten Rundfunks.

Die Privatradios haben keinen öffentlich-rechtlichen Auftrag, etwa den Bildungsauftrag, zu erfüllen.“¹⁴⁴

Der Weg hin zu einer Erlaubnis von privaten Radiosendern in Österreich war ein überaus schwieriger.

Im Jahre 1985 gab es „Radio Uno“, welches in Italien beheimatet und im Dreiländereck Slowenien-Italien-Kärnten zu hören war.

Es folgten viele andere Radiosender, die in den an Österreich grenzenden Ländern sendeten und so auch Österreich mitversorgten. Im Falle der Slowakei war es der Fall, dass die RadiomacherInnen aus Österreich kamen, der Sender, in diesem Fall war es „Radio CD International“, jedoch dem slowakischen Rundfunk gehörte.

Anfang der 1990er Jahre entstanden auch immer mehr Piratensender in Österreich.

Die Diskussion zur Einführung eines Privatradios, das unabhängig agierte, gab es somit schon länger. Auch wenn zunächst nur von der Einrichtung eines einzelnen Privatradios die Rede war, an dem die größten österreichischen Printmedien sich hätten beteiligen sollen.

Zur eigentlichen Beseitigung des Rundfunkmonopols des ORF in Österreich trug vor allem eine Beschwerde beim Europäischen Gerichtshof für Menschenrechte bei. Hierbei wurde

¹⁴⁴mediamanual.at, Homepage des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur: <http://www.mediamanual.at/mediamanual/leitfaden/radio/privatradios.php> Stand 15.11.2008

vor allem die überaus große Bedeutung der freien Meinungsäußerung in einer demokratischen Gesellschaft unterstrichen.

Den BeschwerdeführerInnen wurde im Herbst 1993 Recht gegeben.¹⁴⁵

Bereits einige Monate zuvor wurde im Nationalrat das Regionalradiogesetz beschlossen. Bis 2001 regelte es die Vorgaben zur Inbetriebnahme eines Radiosenders in einer Region. Seit 2002 ist dafür das Privatradiogesetz zuständig.

Im Rahmen des Regionalradiogesetzes mussten die ProgrammveranstalterInnen österreichische StaatsbürgerInnen oder juristische Personen mit Sitz im Inland sein. Keinerlei Lizenz durften Parteien oder auch der ORF erwerben.

Das Programm musste unter anderem den Grundsätzen der Objektivität und Meinungsvielfalt folgen, durfte dabei aber keinerlei Pornographie oder Gewalt verherrlichen.¹⁴⁶ Diese Regelung hat auch heute noch Gültigkeit.

Nach einem relativ großen Ansturm auf die Privatradiolizenzen (es wurden insgesamt zehn zur Ausschreibung freigegeben) ging am 22. September 1995 „Antenne Steiermark“ als erster privater Radiosender auf Sendung.¹⁴⁷

Antenne Steiermark folgten viele weitere Radiosender wie zum Beispiel „Radio NRJ“, „Radio Arabella“, oder auch „88.6“.

„Krone Hit Radio“ ist derzeit der einzige private Radiosender der bundesweit in Österreich zu empfangen ist.

Das Aufkommen der privaten Radiosender führte zu einer enormen Veränderung in der österreichischen Medienlandschaft. Hierbei wurden vor allem Stichwörter wie Kommerzialisierung und Boulevardisierung im Rahmen jener medienpolitischen Umwälzung angeführt.¹⁴⁸

Das wichtigste für viel Betreiber von Privatradios ist nicht die Vermittlung von Information und anspruchsvoller Unterhaltung, sondern schlichtweg eine möglichst starke HörerInnenanbindung herzustellen, vor allem in der beliebtesten Zielgruppe nämlich jener der 14-49 Jährigen. Auf ihnen liegt das Hauptaugenmerk der Werbetreibenden.¹⁴⁹

Jene Sender werden meist auch als „Formatradios“ bezeichnet, da sie in erster Linie Musikprogramm und nur wenig so genannte „Wortsendungen“ produzieren.

¹⁴⁵ Privatrado in Österreich: <http://www.privatradoioesterreich.at/zeittafel/index.html> Stand 15.11.2008

¹⁴⁶ Untersberger Cornelia: „Zur Situation des österreichischen Privatrado 2006. Journalistische Leistungen, Arbeitrahmenbedingungen und Tätigkeitsprofile aus medienökonomischer Sicht. Anhand des Fallbeispiels Kronehit.“ Dipl.-Arbeit, Wien 2006 S.12-14

¹⁴⁷ vgl. Untersberger Cornelia (2006: 12-14)

¹⁴⁸ vgl. Untersberger (2006: 37)

¹⁴⁹ vgl. Untersberger (2006: 31)

Bei privaten Radiosendern gibt es somit keinerlei Sozial-Serien wie sie für die vorliegende Arbeit relevant wären. Dennoch spielen sie eine wichtige Rolle in der österreichischen Radiolandschaft. Private Radiosender rücken nämlich für viele HörerInnen das Medium Radio in ein anderes Licht und nehmen somit auch Einfluss auf das Programm des öffentlich rechtlichen Hörfunks, da dieser stets versucht sich von den privaten Radiosendern abzugrenzen.

5.2. Freie Radiosender in Österreich

Zusätzlich zu den privaten Radiosendern entwickelten sich im Laufe der 1990er Jahre auch die so genannten freien Sender.

Freie Radiosender zeichnen sich insbesondere dadurch aus, dass sie ein partizipatives Medium darstellen.

Das bedeutet das eine Art Rollentausch zwischen Sender und Empfänger durchgeführt wird, der/die EmpfängerIn wird sozusagen aktiviert.

Jener Ansatz wurde bereits in den 1920er Jahren von Bertold Brecht innerhalb seiner Radiotheorien vertreten. Bereits zur damaligen Zeit sah Brecht die Zukunft des Radios als eine demokratische:

„Der Rundfunk wäre der denkbar großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens, ein ungeheures Kanalsystem, das heißt, er wäre es wenn er es verstünde, nicht nur auszusenden, sondern auch zu empfangen (...)“¹⁵⁰

Nicht ganz so, jedoch ähnlich verhält es sich mit den freien Radiosendern. Es ist fast für jedEn HörerIn möglich selbst Sendungen zu gestalten, solange sie sich nur an gewisse Richtlinien halten.

Die Richtlinien beziehungsweise Grundsätze lauten dahingehend wie folgt:

„Aus dem Programm sind rassistische, sexistische, faschistische und die Würde des Menschen verletzende Inhalte, sowie Personen und Gruppen, die solche Inhalte programmatisch vertreten, ausdrücklich ausgeschlossen.“¹⁵¹

¹⁵⁰ Brecht, Bertolt: „Radiotheorie 1927-1932.“ In: Haas, Hannes/Langenbacher, Wolfgang R. (Hrsg.): „Medien- und Kommunikationspolitik. Ein Textbuch zur Einführung. Wilhelm Braumüller, Wien 2002 S.129

¹⁵¹ Radio Orange: <http://o94.at/info/richtlinien> Stand 5.3.2009

Die MitarbeiterInnen arbeiten dabei ehrenamtlich, während die Sender selbst meist durch Förderungen sowie Spenden von UnterstützerInnen betrieben werden.

Ein weiteres Anliegen der freien Radiosender ist es vor allem auch verschiedensten Randgruppen eine Plattform zu bieten. Vor allem sollen Themen behandelt werden die in den angepassten Massenmedien keinerlei Raum finden.

Der große Unterschied zu den privaten Radiosendern ist auch, dass freie Sender nicht kommerziell aufgebaut sind. Somit ist jegliche Art von kommerzieller Werbung aus dem Programm verbannt.

Ebenso wie die kommerziellen, privaten Radiosender entwickelten sich die freien Radiosender aus der Tradition der Piratensender heraus.

In den Jahren 1992/93 wurde die „IG Freier Radios“ gegründet, welche heute Verband Freier Radios heißt.

Dennoch gingen die freien Sender bei der Regionalradiolizenzvergabe 1995 leer aus.

Erst im Jahr 1997 bekamen insgesamt acht Bewerber eine Lizenz und wurden, durch unter anderem ein eigenes Sendefenster, innerhalb eines kommerziellen Senders integriert.

Somit ging im Juli 1998 als erstes freies Sendefenster die „Radiofabrik“ innerhalb des kommerziellen Salzburger Senders „Arabella“ on air.

Erst der Sender „Radio Orange“ in Wien, welcher ein Monat später startete, war der erste freie Sender in Österreich der auch eine eigene Frequenz besaß.¹⁵²

Derzeit gibt es in Österreich insgesamt 16 unterschiedliche freie Radiosender, die sich nahezu über alle Bundesländer erstrecken. Im Gegensatz zu den privaten Radiosendern stehen diese im regen Austausch miteinander, um so ihr alternatives Programm stets weiterzuentwickeln.¹⁵³

5.3. Das neue Format: Internetradio

Internetradio, meist auch als „webradio“ bezeichnet, wird seit einigen Jahren zu einer immer wichtigeren Rezeptionsweise im Radiobereich.

Bereits Anfang der 1990er Jahre gab es Versuche von Radiosendern die ausschließlich via Internet zu empfangen waren.

¹⁵² Wiltschek, Caroline: „Freie Radios. Zur Motivation freier Radiomacher in Österreich, Deutschland und Spanien.“ Dipl.-Arbeit, Wien 2005 S.39

¹⁵³ Verband freier Radios Österreich: <http://www.freie-radios.at/netzwerk.php> Stand 5.3.2009

Angeboten wird dies heutzutage über so genannte „streams“. Solche „streams“ sind eine Art Echtzeitübertragungen komprimierter Video- und Audiodateien über das Internet. Hierbei werden keinerlei Daten im Ganzen runtergeladen, sondern vielmehr schubweise im „Store-and-Forward-Verfahren“¹⁵⁴

Nun gibt es einerseits Angebote von Radiosendern ihr Programm auch über so genannte „live streams“ im Internet zu empfangen, um so unabhängig von der Frequenz zu sein. Andererseits entstehen aber auch immer mehr Sender die ausschließlich ihr Programm im Internet anbieten. Hierbei gibt es bereits viele Möglichkeiten um auch privat eigene „live streams“ ins Internet zu stellen.

Des weiteren gibt es in jenem Bereich auch das Konzept des „radio on demand“. Dies bedeutet die Nutzung des Internets als Datenarchiv. Der/Die RezipientIn hat dabei die Möglichkeit sich das Radioprogramm selbst zusammenstellen, seien das nun einzelnen Sendungen und/oder Musikstücke. Somit herrscht ein gleichberechtigtes Nebeneinander der einzelnen Programmelemente.¹⁵⁵ Meist werden solche Sendungen oder Elemente auch als „podcasts“ bezeichnet.

Dadurch ist Radio nicht mehr zwangsläufig mit einer Station verbunden, sondern agiert dezentral. Was seine Programmstruktur angeht ist es verzweigt, horizontal und auch zeitsouverän anwendbar.¹⁵⁶

Somit bietet Internetradio nicht nur für bereits im Hörfunk vorhandene Sender eine weitere Möglichkeit der Verbreitung, sondern gibt auch privaten Personen die Möglichkeit lizenzfrei ihr eigenes Radioprogramm zu erstellen.

Die Bedeutung des Internets ist für die einzelnen Radiostationen heutzutage überaus wichtig. Der Internet-Auftritt bietet ihnen einerseits eine zusätzliche Möglichkeit der Anbindung an den/die HörerIn indem das Senderkonzept mittels Schrift und Bild auf der Homepage nochmals verdeutlicht wird. Weiters können auch zusätzliche Informationen, entweder den Sender betreffend oder von ganz allgemeiner Natur, verbreitet werden.

Ich werde in meiner Arbeit noch öfter auf die Möglichkeiten des Internets als Hörfunk-Anbieter sowie auch als unterstützendes Element für einzelne Rundfunkstationen zurückkommen.

¹⁵⁴ IT-Wissen. Das große Online-Lexikon für Informationstechnologie:

<http://www.itwissen.info/definition/lexikon/Streaming-Media-streaming-media.html> Stand 18.11.2008

¹⁵⁵ Lindner (2007: 247)

¹⁵⁶ Breitsameter, Sabine: „Audio Hyperspace. Das Internet als ein Raum für Radio.“ In: Schwanebeck, Axel (Hrsg.): „Radio erobert neue Räume. Hörfunk: global, lokal, virtuell.“ Fischer, München 2001 S.76

6. Fm4 – „you´re at home baby“¹⁵⁷

Zur Analyse der im Sommer 2006 vom öffentlich-rechtlichen Sender „fm4“ gesendeten Serie „junk. Das Leben eine Seifenoper“ möchte ich zunächst auf deren Entstehungsweise sowie auch den Bezug zum Sender „fm4“ eingehen. Dazu werde ich kurz jenen vierten Radiosender des ORF und seine Charakteristika beschreiben.

6.1. Die Entstehung eines neuen Jugendsenders

Als Vorläufer von „fm4“ ist vor allem die „Ö3“-Sendung „music-box“ sowie deren Ableger „zick zack“ zu nennen. Darin ging es in erster Linie um aktuelle Musik für Jugendliche. Bald jedoch wurde die „Spezial-Box“ entwickelt. Hierbei wurden brisante Themen für Jugendliche behandelt. Ob es sich um Ernst Jandls experimentelle Gedichte oder ein Interview mit Peter Handke handelte, die „music-box“ sorgte in der österreichischen Radiolandschaft für Aufregung.¹⁵⁸

Vor allem das Kreative sollte bei dieser Sendung nicht zu kurz kommen.

Ähnlich verhielt es sich bei der Sendung „zick zack“, die im Jahre 1979 als Ableger der „music-box“ für berufstätige Jugendliche, abends auf „Ö3“ gesendet wurde. „Zick zack“ behandelte Probleme und Alltagsorgen von Jugendlichen aller Schichten. Hierbei wurden brisante gesellschaftspolitische Themen aufgegriffen.

Jene Sendungen und deren MitarbeiterInnen waren ausschlaggebend für eine Entwicklung eines eigenen Jugendkultur-Senders.

Die Idee dafür entstand bereits im Jahr 1990, nachdem man die vierte Frequenz einem neuem Radiokonzept zuordnen wollte. Man entschied sich damals jedoch nicht für einen zusätzlichen Popmusik Sender, sondern für die Fortführung des bereits seit einigen Jahren bestehenden „Blue Danube Radio“. „Blue Danube Radio“ wurde Ende der 1970er Jahre ins Leben gerufen um, anlässlich der Errichtung der Wiener UNO-City auch die englischsprachige Gemeinschaft in Wien zu repräsentieren und zu informieren.¹⁵⁹

¹⁵⁷ „you´re at home baby“ gilt als der offizielle Werbeslogan des österreichischen Radiosenders fm4

¹⁵⁸ Frey, Nora: „Ö3. Die Story.“ Ueberreuter, Wien 1988 S.109

¹⁵⁹ Brunner, Michael: „Hörerbindung von öffentlich-rechtlichen Rundfunkunternehmen im Lichte der Einführung des dualen Rundfunksystems. Mit einer Rezipientenanalyse des öffentlich-rechtlichen Hörfunksenders FM4.“ Dipl.-Arbeit, Wien 1998 S.98

Vor allem auch durch die Einführung von Privatradios in Österreich entstehende Konkurrenz, sollte ein Jugendkultursender des öffentlich-rechtlichen Rundfunks entwickelt werden, der diesen gegenüber steht. Zunächst war im Jahr 1994 von Generalintendant Gerhard Zeiler und Hörfunkintendant Gerhard Weis eine komplette Einstellung von „Blue Danube Radio“, zugunsten des neuen Senders geplant.

Durch den Protest der StammhörerInnen von „Blue Danube Radio“ fand die Geschäftsführung des ORF eine Kompromisslösung.

Somit wurde die Frequenz geteilt und der neue Jugendkultursender „fm4“ sendete ab dem 16. Jänner 1995 täglich von 19 Uhr bis 6 Uhr Früh, während „Blue Danube Radio“ die restliche Zeit in Anspruch nahm.¹⁶⁰

Jene Frequenzteilung funktionierte und im Laufe der Jahre fand „fm4“ bei den österreichischen Jugendlichen immer mehr Zuspruch.

Auch „Ö3“ wurde durch die Entstehung von „fm4“ reformiert. Der Wortanteil wurde verringert und sogenannter „Mainstream-pop“ wurde zum Markenzeichen von „Ö3“. Der jugendkulturelle Teil wurde „fm4“ überlassen.

Im Februar 2000 kam es wieder zur Neugründung der vierten öffentlich-rechtlichen Radio Frequenz und dadurch zu einem Neustart von „fm4“. Jedoch nur durch die Vorarbeit des Senders „Ö3“ wurde die Errichtung eines neuen Formatradios wie „fm4“ möglich gemacht.¹⁶¹

Wie bereits erwähnt kam es durch die Einführung der privaten Radioanstalten zu massiven Umwälzungen in der österreichischen Radiolandschaft. Daher war es aus der Sicht des öffentlich-rechtlichen Rundfunks wichtig, sich fortan genauer zu positionieren.

¹⁶⁰ vgl. Brunner (1998: 99)

¹⁶¹ Blumenau, Martin: „Schuld sind die Altvorderen.“ In: Treiber, Alfred (Hrsg.): „Vom Dampfradio zur Klangtapete. Beiträge zu 80 Jahren Hörfunk in Österreich.“ Böhlau, Wien 2004 S.156

6.2. Das Konzept von fm4

„fm4 ist ein Sender mit einem hohen Wortanteil, der zudem seine Musik als ebenso eigenständige kulturelle Äußerung darstellt und damit ähnlich wie Österreich 1, zu seinem öffentlich-rechtlichen Auftrag auch einen umfassenden Kulturbegriff lebt.“¹⁶²

So beschreibt der österreichische Rundfunk seine vierte Radiofrequenz. Für viele HörerInnen ist „fm4“ natürlich viel mehr.

Das tragende des Konzepts ist vor allem die Bilingualität von Deutsch und Englisch, die bei „fm4“, insbesondere nach der Umstellung auf das 24 Stunden Programm und dem Absetzen von „Blue Danube Radio“, im Vordergrund steht.

Sie wurde mit der Zeit sogar zu einem gewissen Symbol von „fm4“.

So gibt es stündlich Nachrichten in englischer Sprach¹⁶³, Interviews mit englischsprachigen Personen werden nicht übersetzt und zusätzlich wird zum Teil auch auf Englisch moderiert.

Dies wird als das „Native-Speaker-Prinzip“ bezeichnet. Dadurch, dass die Gäste die Wahl haben auf Deutsch oder Englisch zu sprechen wird ein gewisser „natürlicher Programmfluss garantiert“.¹⁶⁴

Doch dies ist nur eines der zahlreichen Merkmale von „fm4“.

Besonders in Punkto Musik brachte der vierte Radiosender des österreichischen Rundfunks etwas zustande, das zuvor noch kein Sender in Österreich schaffte. Er hat die von ihm gespielte Musik als ein eigenes Genre definiert. Die Musik wird nämlich von den HörerInnen ganz allgemein als „fm4-Musik“ bezeichnet.

Nach der Erklärung der derzeitigen Senderchefin Monika Eigensberger kam jene Bezeichnung jedoch nicht bewusst zustande.

¹⁶² Kundendienst des ORF. Beschreibund des Radiosenders fm4:
<http://kundendienst.orf.at/programm/radio/fm4.html> Stand 26.11.2008

¹⁶³ Im Vormittags- sowie Mittagsprogramm gibt es auch noch zusätzlich Nachrichten zur halben Stunde die auf französisch präsentiert werden.

¹⁶⁴ Kundendienst des ORF. Beschreibund des Radiosenders fm4:
<http://kundendienst.orf.at/programm/radio/fm4.html> Stand 26.11.2008

„Das Problem war, dass wir kein bestimmtes Genre spielen und zudem Zuschreibungen wie ‚beste Musik‘ oder ‚größte Hits‘ ablehnen. Die ‚fm4-Musik‘ wurde uns von den Hörerinnen und Hörern zugetragen, weil wir selbst keine Definition hatten.(...)“¹⁶⁵

Der „fm4“-Redakteur Martin Blumenau sieht jene Musik, abseits des so genannten Mainstreams als eine besondere Spielart der populären Musik.¹⁶⁶

Dadurch grenzen sich die HörerInnen von „fm4“ von der breiten Masse und deren Musikgeschmack ab, dabei wird eben genau jene Einzigartigkeit angestrebt.

Zusätzlich zu der Musikfarbe gibt es auch noch andere Charakteristika die „fm4“ als einzigartigen Jugendkultursender im deutschsprachigen Raum ausmachen.

Neben zusätzlichen Indikatoren wie die komödiantischen Aushängeschilder von „fm4“, denen oftmals ein gewisser anarchistischer, brachialer aber gleichzeitig auch intelligenter Humor zugeschrieben wird, kommt natürlich auch die ernsthafte gesellschaftspolitische Berichterstattung, wie sie bereits in den Ö3-Sendungen „music-box“ oder „zick zack“ diskutiert wurden, nicht zu kurz.

Die Definition einer Jugendkultur in Österreich war von vorn herein eines der Ziele der InitiatorInnen von „fm4“. Heutzutage werden solche Definitionen auch außerhalb des „Radio-Hörens“ geliefert. Somit gibt es Konzerte, Feste oder auch sonstige Veranstaltungen, welche von „fm4“ organisiert werden und die die HörerInnen ansprechen sollen. Die HörerInnen sollen sich als etwas Besonderes fühlen und sich 1:1 mit der Linie des Senders identifizieren. Nicht umsonst lautet einer der bekanntesten „fm4“-Werbeslogans: „you´re at home baby!“

Zusätzlich zu den Veranstaltungen gibt es auch die „fm4“-Homepage die immer wieder, neben Artikeln, welche sich mit den verschiedensten Bereichen einer Jugendkultur befassen, vor allem auch Raum für die HörerInnen bietet ihre eigene Meinung via sogenannten „postings“ unter den einzelnen Artikeln kund zu tun.

Hier treffen sich also Interessensgruppen die sich für, vom Sender oder auch der Homepage beworbenen, Veranstaltungen, Musikgruppen oder auch Filme interessieren und alle beteuern abseits des viel gehassten Mainstreams zu stehen.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Interview mit Monika Eigensberger auf chilli.cc:

http://www.chilli.cc/index.php?mm=cc_archive:detail&id=3&cc_archive_result=4c09c4134c26fb572c08569de2983453 Stand 26.11.2008

¹⁶⁶ vgl. Blumenau (2004: 155)

Vor allem wird hierbei auch immer von einer Diskussion der sogenannte „fm4-community“ gesprochen. Somit grenzt man sich in jedem Fall von anderen Gruppen und vor allem Radiosendern ab.

Jene überaus starke und forcierte HörerInnenanbindung steht im direkten Vergleich zu den in Kapitel 5.1. behandelten Privatradios. Das Konzept sollte durch seine nicht dem Mainstream zugetane Musikrichtung und seinem hohen Wortanteil bezüglich spezifisch jugendlicher Themen eine extreme HörerInnenanbindung hervorrufen. Eine Abgrenzung zu den damals neu am Markt auftretenden privaten Radios sowie auch zu dem ebenfalls öffentlich-rechtlichen Sender „Ö3“ war dafür von großer Bedeutung.

Vor allem die Privatradios waren bei der Etablierung eines außergewöhnlichen Senderkonzepts mit Sicherheit hilfreich. Nur so konnte sich „fm4“, im Gegensatz zu den oft sehr einheitlich erscheinenden privaten Sendern, hervorheben.

Ich werde im Laufe meiner Arbeit noch öfter auf das Konzept sowie das Sendeschema von „fm4“ zurückkommen.

¹⁶⁷ Eismann, Sonja: „Unsexy Problemzone: Wenn der imaginäre Grundkonsens der fm4-community aus dem Ruder läuft.“ In: Rotifer, Robert (Hrsg.): „fm4 – Das Buch #1“ Deuticke, Wien 2002 S.103

7. „junk. Das Leben eine Seifenoper“

Im Sommer 2006 startete der dem österreichischen Rundfunk angehörende Radiosender „fm4“ die Serie „junk. Das Leben eine Seifenoper.“ Sie wurde von Beginn an auf acht Folgen begrenzt wodurch sie sich von den meisten bisherigen Radio Soap Operas unterscheidete.

Die erste Folge wurde am 12. Juli um 20:15Uhr gesendet. Von da an wurde jeden Mittwoch eine neue Folge ausgestrahlt, die am darauf folgenden Tag auch via Internet downzuladen war, beziehungsweise als sogenannter „podcast“ zur Verfügung stand.¹⁶⁸

Autor und Regisseur der Serie war Mischa Zickler, der sich bereits für die Serie „Blauberg“ verantwortlich zeigte. Als Produzentin fungierte Zita Bereuter. Beide erhielten im Jahr 2006 für „junk. Das Leben eine Seifenoper“ den österreichischen „Radiopreis für Erwachsenenbildung“ in der Sparte Kultur

Bei „junk. Das Leben eine Seifenoper“ handelt es sich um eine „prime time soap“ die als solche auch zu eben dieser Zeit, also um 20:15Uhr, gesendet wird.

Eine „prime time soap“ wird nur einmal wöchentlich ausgestrahlt und unterscheidet sich auch in anderen Punkten von der gängigen „daytime soap“.

„Ihr fehlt der typische Wortreichtum der daytime soaps, der ständige Hinweis auf vorangegangene Ereignisse.“¹⁶⁹

So beschreibt Luger vor allem die Seifenoper im Fernsehen. Im Gegensatz dazu existiert bei Radio-Soaps selbstverständlich ein Wortreichtum und die Figuren entwickeln sich sehr wohl weiter. Genau das zählt auch zu den Merkmalen einer Sozial-Serie im Radio. Doch darauf möchte ich später eingehen.

7.1. Der Aufbau der Serie

„Junk. Das Leben eine Seifenoper“ gehört zunächst einmal zur Gattung der „Serials“.

Die Erzählung weist mehrere Handlungsstränge auf.

¹⁶⁸ Siehe Kapitel 7.2 zum Thema Internetradio

¹⁶⁹ Luger, Kurt: „Vergnügen, Zeitgeist, Kritik. Streifzüge durch die populäre Kultur.“ Österreichischer Kunst- und Kulturverlag Wien 1998 S.352

Des weiteren ist sie immer fortlaufend und offen, denn sobald ein Handlungsstrang beendet ist beginnt der nächste.¹⁷⁰

Der Titel der Serie dient als Hinweis und ist gleichzeitig ein satirischer Seitenhieb dieser.

Laut Autor der Serie ist diese zudem nicht als reine Seifenoper sondern vielmehr als Drama-Serie zu betrachten.¹⁷¹

Im Gegensatz zu den Radiofamilien in den 1950er und 1970ern ist ein ständiger Emotionsaufbau und –abbau während der Serie festzustellen sowie das Aufkommen von immer wieder neuen spannenden Ereignissen.

Die Serie ist im bürgerlichen, studentischen Milieu angesiedelt und die Hauptfiguren sind allesamt junge Erwachsene Anfang 20.

Deren Probleme sowie deren Alltag werden mit dem Sender entsprechender Musik sowie viel Wiener Lokalkolorit geschildert.

Zu Beginn wird immer in kurzen Sequenzen der vorangegangenen Folgen das bisher Geschehene geschildert.

Mittels eines Monologes werden am Ende jeder Folge von dem Protagonisten Felix selbst, die bisherigen Ereignisse zusammengefasst. Dieser Monolog, der oftmals sehr metaphorisch ist, enthält oft Belehrendes das dem/der HörerIn weitergegeben und somit auch wie ein psychotherapeutisches Manual konsumiert wird.¹⁷²

Dabei berufen sich die ProduzentInnen der Serie eher auf die Form der Seifenoper im Fernsehen als auf die Tradition des Hörspiels.

Des weiteren sind am Ende jedesmal Ausschnitte aus der darauffolgenden Folge als zusätzliche „Cliffhanger“ vorhanden. Jenes dramaturgische Stilmittel gilt als eines der typischsten für Serien und wurde in der vorliegenden Arbeit bereits eingehend behandelt.¹⁷³

¹⁷⁰ Siehe Kapitel 1.4. zum Thema „Series“ und Serial“

¹⁷¹ vgl. Interview mit Mischa Zickler, geführt am 4.9.2008

¹⁷² Jener theoretischer Ansatz wurde bereits in den Studien von Paul Felix Lazarsfeld in den 1940ern aufgegriffen und hat folglich auch heute noch seine Gültigkeit; siehe Kapitel 2.2.

¹⁷³ Siehe Kapitel 1.1. zur Entstehung des dramaturgischen Elements des „Cliffhangers“

7.1.1. Die Figuren

Im Mittelpunkt der Serie steht der 21-jährige Grafiker Felix Baumann, dargestellt von Simon Jaritz.

Den Haupthandlungsstrang bildet die Beziehung zwischen ihm und der ebenfalls 21-jährigen Nina Gödl, welche von Katrine Eichberger gesprochen wird. Nina arbeitet in einem „coffee shop“, das ist bezeichnend für jenes Milieu, in dem sich die Personen bewegen. Bewusst wählt der Autor Mischa Zickler jedoch jenen Beruf für die Protagonistin Nina. Jene als „Übergangs-Job“ zu bezeichnende Arbeit signalisiert, dass sie noch nicht ihren Platz gefunden hat und überaus unständig sowie unentschlossen ist.¹⁷⁴

Ein weiterer Protagonist ist Georg Kutschera, welcher 23 Jahre alt und Leichtathlet ist. Gespielt wird die Figur des Georg von dem bekannten Jung-Schauspieler Michael Ostrowski. Georg stellt durch seinen eher ausschweifenden Lebensstil und als bester Freund von Felix eine in der These von Rudolf Arnheim sogenannte „weak person“ dar. Näheres zum Thema „weak-person“ wird in einem späteren Kapitel dieser Arbeit behandelt.

Georg grenzt sich durch seine Charakterzüge klar von Felix ab. In seinen Grundzügen ist Georg als eher extrovertiert, sportlich und unvernünftig zu beschreiben, wohingegen Felix durch seine Passivität und seine Introvertiertheit das genaue Gegenteil darstellt. Jene unterschiedlichen Wesensmerkmale sind für den Autor überaus wichtig. Aus diesem Grund legt er deren Berufsfelder auch dementsprechend an. Somit steht auf der einen Seite der typisch extrovertierte Sportler und auf der anderen der introvertierte Grafiker.¹⁷⁵

Das Verhältnis von Felix zu Georg ähnelt dem zu einem großen Bruder. Georg führt ihn und hat für ihn auch eine gewisse Vorbildfunktion.

Dies ist klar durch Parallelen zu Felix' verschwundenen Bruder Flo zu erkennen. Felix ist somit auch ein Mensch, der in seinem Leben immer eine Bruderfigur benötigt.

Zusammengefasst bilden die zwei Protagonisten sowie die Protagonistin vor allem auch Charaktere, mit denen sich gerade die HörerInnen des Radiosenders „fm4“ überaus gut identifizieren können.

¹⁷⁴ vgl. Interview mit Mischa Zickler, geführt am 4.9.2008

¹⁷⁵ vgl. Interview mit Mischa Zickler, geführt am 4.9.2008

Nicht nur, dass sie dem typischen sozialen Leben mit den dazugehörigen musikalischen Vorlieben entsprechen, sind auch deren Berufe zum Teil typisch für junge, studentische Erwachsene.

Selbstverständlich gibt es auch noch andere Figuren die zum Gesamtbild der Serie „junk. Das Leben eine Seifenoper“ beitragen. Sie alle stellen neben ihren eigenen Thematiken, wie zum Beispiel Ninas Schwester Sarah als junge Mutter, ebenso eine andere Sichtweise auf die drei Hauptfiguren dar. So reflektiert zum Beispiel auch die Figur der Anna nach einer Liebesbeziehung zu Georg und Felix deren Freundschaft und lässt diese so in einem anderen Licht erscheinen.

Andere Figuren kreisen sozusagen um Felix, Nina und Georg und verwickeln sie in immer wieder neue, für den Rezipienten/die Rezipientin spannende Situationen.

Jene intensive Beschäftigung mit lediglich drei Figuren ist im Gegensatz zu vielerlei anderen dramaturgischen Punkten, in der Tradition des Hörspiels zu finden. Nämlich durch das ausschließliche Hören der einzelnen Figuren sind bei zu vielen ProtagonistInnen durchaus Verwechslungen möglich. Aus diesem Grund ist die Anzahl der einzelnen Figuren bei einer Seifenoper im Radio überaus begrenzt.

Einen zusätzlichen Anbindungspunkt bildet die Wiedererkennung von einzelnen SchauspielerInnen in den verschiedenen Rollen. Neben den jungen DarstellerInnen werden vor allem die Älteren, wie zum Beispiel die Rollen von Felix' Eltern, mit bekannten österreichischen SchauspielerInnen besetzt. Solch eine Wiedererkennung ist für den/die RezipientInnen ein überaus positiver Effekt da sie sich dadurch bereits von vornherein als Experte/Expertin sehen was die Serie angeht.

7.1.2. Die Themen beziehungsweise die Probleme

Den Haupthandlungsstrang bildet die Beziehung zwischen Felix und Nina. Er zieht sich durch alle Folgen. Zu Beginn steht das Ende der Beziehung, wie sich jedoch im Laufe der Serie herausstellt, wird der Gedanke an einen neuerlichen Anfang nie aufgeben. Somit ist es ein stetiges Hin und Her, das die RezipientInnen natürlich auch dazu veranlasst die Serie sowie die Entwicklung der Charaktere weiter zu verfolgen. Hier handelt es sich um ein überaus typische Stilmittel für Soap Operas beziehungsweise für Sozial-Serien im Allgemeinen.

Neben der Beziehung zwischen Felix und Nina gibt es noch einige Nebenhandlungen, die mitunter auch gesellschaftspolitische Themen aufgreifen. Der Autor geht dabei von den Figuren aus und konstruiert so die Themen rund um die Figuren.

So ist es ihm zum Beispiel einerseits wichtig die politisch rechte Figur der Heike, die in einer Beziehung zum Protagonisten Georg steht, nicht nur als ausschließlich negativ darzustellen, sondern auch menschlich, das heißt sympathisch und intelligent. Es soll somit, ausgehend von diesem Charakter, anders an das Thema des Rechtspopulismus herangegangen werden.¹⁷⁶

Dies ist auch ein für Jugendliche brisantes Thema, dass aber vor allem von einem anderen Gesichtspunkt aus ver menschlicht wird. Am Ende stellt die Figur des Georg seine Ablehnung gegenüber Nationalsozialismus und rechter Politik klar.

Ein weiteres Thema stellt die lesbische Mutter des Protagonisten Felix dar. Durch ihre politische Karriere hält sie ihre lesbische Partnerschaft vor der Öffentlichkeit geheim.

Hierbei soll das Thema der gesellschaftlichen Homophobie aus einem ungewohnten Blickwinkel betrachtet werden, nämlich aus dem der überaus mütterlichen Kommunalpolitikerin. Der Autor will damit eine Figur schaffen, die nicht dem Bild entspricht das viele Menschen als Vorurteil gegenüber Lesben haben.¹⁷⁷

Das macht die Serie zu etwas Besonderen und Interessanten, indem wiederum ein aktuelles Thema für Jugendlichen und jugendliche Erwachsene, aus einem anderen Blickwinkel behandelt wird.

Gesellschaftspolitische Themen werden also, im Gegensatz zur bisherigen Tradition vieler Seifenopern, aufgegriffen und thematisiert.

Zusätzlich zu jenen gesellschaftspolitischen Themen sind ebenfalls Elemente einer Kriminalgeschichte zu finden. Darin handelt es sich um den viele Jahre zuvor verschwundenen Bruder von Felix. Er wird als von der Polizei gesuchter Dieb dargestellt, der dadurch wieder ins Leben des Protagonisten tritt. Jener Handlungsstrang bleibt bis zum Serienende offen.

Dieses Krimi-Element macht die Serie, vor allem gegen Ende hin, auch noch zusätzlich mysteriös, selbst wenn die Erzählungen bezüglich der Liebesbeziehungen der drei Hauptcharaktere im Vordergrund stehen.

¹⁷⁶ vgl. Interview mit Mischa Zickler, geführt am 4.9.2008

¹⁷⁷ vgl. Interview mit Mischa Zickler, geführt am 4.9.2008

Das besondere der Kriminalerzählung in der Serie ist, dass sie eigentlich kein wirkliches Identifikationsmittel für den Rezipiente/die Rezipientin ist.

Des Weiteren ist es auch möglich sich durch jene Elemente vom Alltagsbezug zu entfernen.

7.1.3. Der Ort

Wie bereits erwähnt ist das Milieu als studentisch und bürgerlich einzustufen. Der Ort des Geschehens ist der achte Wiener Gemeindebezirk. Der gilt seit jeher in der Geschichte der österreichischen Erzählungen als einer der bürgerlichsten. Bereits in den 1950er Jahren wohnte die Radiofamilie Floriani im achten Bezirk. Hierbei ist durchaus eine Parallele zu „junk. Das Leben eine Seifenoper“ zu ziehen.

Doch nicht nur der Wohnort der drei Hauptfiguren ist entscheidend, sondern ganz allgemein die Stadt Wien. Immer wieder wird darauf Bezug genommen. Eine Identifikation ist dabei vor allem vorhanden, wenn es um die sogenannte Lokalszene geht. Hier werden immer wieder Orte genannt, die vor allem in musikalischer Hinsicht vor Ort, den Hörgewohnheiten der Radio fm4-HörerInnen entsprechen. Die Identifikation steht wieder im Vordergrund. Ein Gegenstück zum starken Lokalkolorit bildet die Herkunft der drei Hauptfiguren. Diese stammen aus unterschiedlichen ländlichen Bereichen. Das ist laut Autor Mischa Zickler durchaus gewollt um, dadurch ein Gegenstück zu den Wiener Verhältnissen zu bilden.¹⁷⁸ Des Weiteren beschränken sich die ProduzentInnen dadurch nicht nur auf Wien und bietet somit HörerInnen aus anderen Bundesländern Identifikationsmöglichkeiten.

Wichtig ist noch zu erwähnen, dass trotz des starken Bezugs zur Stadt Wien, keinerlei Patriotismus im Vordergrund steht. Die Szenerie ist schlichtweg auf die Charaktere und deren Berufe abgestimmt und für den/die HörerIn, auch durch die Anbindung an den Radiosender, leicht nachvollziehbar.

¹⁷⁸ vgl. Interview mit Mischa Zickler, geführt am 4.9.2008

7.2. Das Mittel der Identifikation

Gerade bei „junk. Das Leben eine Seifenoper“ ist das Mittel der Identifikation ein überaus zentrales.

In erster Linie spielen Emotionen eine wichtige Rolle. Die ZuschauerInnen entwickeln gegenüber den ProtagonistInnen somit entweder Sympathie oder Antipathie.

Für eine Identifikation müssen die Lebensumstände des Rezipienten/der Rezipientin denen der Hauptfiguren in gewisser Weise ähnlich sein. Jedoch, so der Medienwissenschaftler Lothar Mikos, sind nicht nur die Lebenshintergründe des Rezipienten/der Rezipientin und der zu identifizierenden Figur wichtig, sondern vor allem auch die Funktion der Figur im narrativen Aufbau.¹⁷⁹

Wie wird die Figur also inszeniert? Mitunter rücken auch szenische Mittel die einzelnen Figuren in ein gewisses Licht. Bei Radioserien geschieht das in erster Linie durch Geräusche, aber vor allem auch durch die entsprechende Musik. Diese weist nämlich nicht nur auf den momentanen Handlungsverlauf hin, sondern kann auch eine Figur beschreiben. Es soll auch immer deutlich werden, wer die zentrale Figur der Serie ist. Diese ist vor allem dadurch zu erkennen, dass sie die handlungsrelevanten Entscheidungen trifft.

„Folglich dominieren die Hauptfiguren die wesentlichen narrativen Entwicklungen. Demgegenüber hat das sekundäre Personal vor allem dienende und unterstützende Funktion.“¹⁸⁰

Im Falle von „junk. Das Leben eine Seifenoper“ ist dem ersten Anschein nach zwar Felix die Hauptfigur, jedoch ist nach einiger Zeit deutlich zu sehen, dass auch die Figuren des Georgs und der Nina als Hauptcharaktere agieren.

Besonders ausgehend von der Charakterdramaturgie sind vielerlei Identifikationspunkte gegeben. Zur Charakterdramaturgie im Allgemeinen ist zu sagen, dass sie sich aus mehreren Indikatoren zusammensetzt.

Dies sind zunächst Angaben zum Alter und zur Beschäftigung der Person. Insbesondere bei einer Serie im Radio ist das wichtig, da hierbei die Vermittlung der Figur durch sein/ihr

¹⁷⁹ Mikos, Lothar: „Film- und Fernsehanalyse“ UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz 2003 S.155

¹⁸⁰ zitiert in Mikos, Lothar (2003: 156) aus Taylor, Henry M. (2002): „Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System.“ Schüren, Marburg, 2002 S.161

Aussehen wegfällt. Durch seine/ihre Freundschafts- sowie Verwandtschaftsverhältnisse wird die Person noch zusätzlich geprägt, genauso wie durch Rückgriffe auf seine/ihre Vergangenheit.¹⁸¹

Im Fall von „junk. Das Leben eine Seifenoper“ ist das besonders gut an der Rolle des Felix zu sehen. Er wird mitsamt seines sozialen Umfelds und auch seiner Herkunft genauestens beschrieben und bietet dadurch ein breites Spektrum zur Identifikation.

Ebenso wird er durch das Verhalten anderer Personen, gegenüber seinem Charakter bestimmt.

Dabei sieht man auch durch die Reaktionen Anderer, welche Person er ist. Hierbei spricht Eugene Vale von der indirekten Form der Charakterisierung, welche für ihn des weiteren auch zu den wichtigsten zählt. Zu guter Letzt ist ebenso eine gewisse Kontinuität von größter Wichtigkeit.¹⁸²

Eine Abweichung von dieser könnte ansonsten den Rezipienten/die Rezipientin nur verwirren.

Dennoch ist es besonders in einer Serie möglich sich in verschiedene Personen hineinzusetzen beziehungsweise sich mit ihnen zu identifizieren. Dies geschieht durch die verschiedenen Handlungsstränge in denen sich aber immer die gleichen Rollenmuster finden lassen. Somit ist ein Wechsel der identifizierbaren Rollen sowie ein Wechsel zwischen Nähe und Distanz festzustellen.

Folglich ist wichtig welche sozialen Rollen innerhalb einer Serie angeboten werden.¹⁸³

Ein breites Spektrum bieten somit auch mehrere unterschiedliche Identifikationsmöglichkeiten.

Dies ist in der Serie „junk. Das Leben eine Seifenoper“ überaus gut ersichtlich. Auf der einen Seite gibt es den ruhigen und introvertierten Grafiker Felix, auf der anderen den extrovertierten Sportler Georg. Durch jene starken Gegensätze sind verschiedene Punkte zur Identifikation gegeben.

Laut Lothar Mikos ist eine Identifikation bei lebensgeschichtlich bedeutungsvollen Themen der RezipientInnen, bei aktuellen Lebenssituationen und vor allem auch bei, Jugendliche betreffende Entwicklungsthemen, vorhanden.¹⁸⁴

¹⁸¹ Vale, Eugene: „Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen“ Bretzinger, Jürgen (Hrsg.) TR - Verlag-Union, München, 2000 S.179

¹⁸² vgl. Vale (2000: 183)

¹⁸³ vgl. Mikos (2003: 166)

¹⁸⁴ vgl. Mikos (2003: 167)

Dies lässt sich wiederum überaus gut auf die Thematiken beziehungsweise Charaktere von „junk. Das Leben eine Seifenoper“ umlegen, da bereits der Radiosender, auf dem die Serie lief, in erster Linie eine junge und jugendlich erwachsene HörerInnenschaft anspricht. Aus diesem Grund sind die ProtagonistInnen alle Anfang 20 und gerade erst in der Entwicklung ihrer beruflichen und sozialen Stellung. Eine Identifikation ist daher für jene HörerInnen überaus gut nachvollziehbar.¹⁸⁵

Selbstverständlich ist eine völlige Identifikation nur selten gegeben. Vielmehr identifiziert sich der Rezipient/die Rezipientin mit einzelnen Facetten der Personen. Besonders wichtig ist dabei insbesondere, dass die Inszenierung der Figuren nachvollziehbar sowie realitätsnahe ist.

Des Weiteren ist die Identifikation aber auch ein Anpassungsmechanismus an ein gesellschaftlich vorgegebenes Rollenmuster.¹⁸⁶

Im Falle von „junk. Das Leben eine Seifenoper“ ist das gesellschaftlich vorgegebene Rollenmuster ein ganz besonderes. Es wird nämlich vom Radiosender selbst festgelegt.

Dieser grenzt schließlich seine HörerInnenschaft überaus gut ab und entwickelt dadurch in gewisser Weise eine eigene gesellschaftliche Vorgabe.

Ein zusätzlicher Aspekt der stellt „junk. Das Leben eine Seifenoper“ vor allem auch das Auftreten von einer gewissen, für den Radiosender typischen, Musikfarbe dar. Durch das Einspielen verschiedener Musikstücke zwischen den Szenen der Serie wird nicht nur die Rezeptionsweise vereinfacht, wodurch eine durchgehend andauernde Konzentration somit nicht nötig ist, sondern es werden auch typische Identifikationspunkte von Seiten des Senders angeboten. Des Weiteren ist das Musikstück immer der zuvor gehörten zwischenmenschlichen Situation angepasst.

Die musikalischen Aspekte der Serie sind somit die szenische Unterstützung, die zu einer zusätzlichen Identifikation mit den Personen sowie mit dem Narrativen führt.

Folglich ist eine Identifikation im Falle von „junk. Das Leben eine Seifenoper“ in gewisser Weise von Anfang an gegeben.

¹⁸⁵ Dies trifft ebenso auf die in Kapitel 4.3.2. besprochen Radioserie „Blauberg“ zu. Bei dieser ist es sogar noch auffälliger, da die Hauptcharaktere zu Beginn direkt nach Beendigung ihres Schulabschlusses stehen und sich somit ebenso in einem entscheidenden Abschnitt ihres Lebens befinden.

¹⁸⁶ Mikos, Lothar: „Fernsehen im Erleben der Zuschauer. Vom lustvollen Umgang mit einem populären Medium“ Quintessenz, Berlin-München 1994 S.73

Durch die im Vorhinein getroffene Abgrenzung der HörerInnen von „fm4“ zu HörerInnen anderer Radiosendern ist bereits eine Identifikation mit dem Radiosender vorhanden.

Die These einer Darstellung von „fm4“-HörerInnen in der Serie selbst ist somit überaus nahe liegend.

Durch gewisse Indikatoren wie zu Beispiel Beruf, Schauplatz und szenische Darstellung wird jene Identifikation forciert und somit eine direkte und von den HörerInnen gewünschte sowie erwartete Anbindung geschaffen.

7.3. Der populärkulturelle Aspekt von „junk. Das Leben eine Seifenoper“ im Zusammenhang mit der Entwicklung von Jugendkulturen

Das populärkulturelle ist bei „junk. Das Leben eine Seifenoper“ eigentlich von Anbeginn an nicht gegeben, da sich der Radiosender „fm4“ als frei von jeglichem populärkulturellem Bezug sieht. Dennoch oder auch gerade deswegen wurde ein Serienformat gewählt, das zur Gänze der Popkultur entspricht.

Als typisch populärkulturelles Element von Sozial-Serien ist der ständige Gefühlsauf- sowie Abbau zu verstehen. Es verhält sie hierbei wie in einer klassischen Seifenoper. Die Hauptthemen kreisen um Erfolg und Liebe und es ist ein ständiger Wechsel von Komischem zu Dramatischem bis hin zu Rührendem zu beobachten.

Der Ort bleibt in gewisser Weise konstant, jedoch bewegt sich die Handlung rasend schnell voran. Alles spielt sich auf der Gefühlsebene ab.¹⁸⁷

Laut Luger soll das zum, einzigen Sinn solcher Serien führen, nämlich zur Zerstreuung.

Doch inwieweit trifft dies auf „junk. Das Leben eine Seifenoper“ zu? Die Grundzüge sind vorhanden, jedoch das immer neuerliche Aufkommen von gesellschaftspolitischen Themen widerspricht der These der schlichten Zerstreuung als Ziel der Serie.

Auch wenn bereits in Kapitel 2.4.3. der Anspruch der Unterhaltung und somit in gewisser Weise ebenso das Populärkulturelle behandelt wurde, möchte ich im folgenden noch einmal kurz auf die Popkultur eingehen, um dahingehend Parallelen zur narrativen Ebene von „junk. Das Leben eine Seifenoper“ aufzuzeigen.

¹⁸⁷ Luger (1998: 349)

7.3.1. Alles ist Pop

„Die Popularisierung ist eine Grunderrungenschaft der modernen Massengesellschaft.“¹⁸⁸

Dieses Zitat entspricht im Grunde dem was das populärkulturelle vor allem ausmacht.

Pop wird als die ständige Alltags-Kultur in der wir leben gesehen.

Pop als Abkürzung für populär, ist etwas in erster Linie dann, wenn viele, um nicht zu sagen Massen, sich mit etwas Unterhaltendem beschäftigen.¹⁸⁹

Doch neben dem Unterhaltendem hat das populäre auch immer etwas Natürliches beziehungsweise familiäres an sich, wenngleich dies auch nicht immer als kultiviert angesehen wird.

Durch die starke Identifikation mit den Charakteren und mit der Szenerie entsteht für die HörerInnen von „junk. Das Leben eine Seifenoper“ durchaus ein überaus familiäres Gefühl. Das Kultivierte ist hierbei, vor allem den Haupthandlungsstrang beachtend, nicht wirklich vordergründig.

Jedoch ist das Natürliche immer von sich selbst aus natürlich und so verhält es sich auch oft mit dem Populären. Hügel drückt dies wie folgt aus:

„Da das Populäre weniger das Von-sich-aus-Beliebte ist, sondern zumeist und vor allem das Populärgemachte, also das Popularisierte beziehungsweise das Populär-sicht-anbiedernde ist (...) kann es auch pädagogischen Zwecken dienen.“¹⁹⁰

Pädagogisch wirkt „junk. Das Leben eine Seifenoper“, wenn gesellschaftskritische Themen behandelt werden. Dabei wird dem/der HörerIn gezeigt, was richtig und was falsch ist beziehungsweise welches Verhalten in gewissen Situationen an den Tag gelegt werden sollte.

Auf die Schwierigkeiten der gesellschaftskritischen Themen möchte ich in einem späteren Kapitel noch genauer eingehen.

¹⁸⁸ Steenblock, Volker: „Kultur. Oder. Die Abenteuer der Vernunft im Zeitalter des Pop.“ Reclam. Leipzig 2004 S.98

¹⁸⁹ vgl. Steenblock (2004: 87)

¹⁹⁰ Hügel, Hans-Otto: „Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und populärer Kultur.“ Herbert von Halem, Köln 2007 S.98

Das sich vor allem Intellektuelle der vergangenen Jahrhunderte, kaum als Teil des Populus sahen ist letztlich auch kein unvoreingenommener Blick auf diesen Begriff möglich.

Das Populäre bleibt schlichtweg immer nur das zahlenmäßig Beliebte und es findet niemals in Richtung moralischer und ästhetischer Bedeutung Anerkennung.¹⁹¹

Die Ästhetik des Populärkulturellen wird auch heute noch weitgehend ausgeblendet, vor allem weil es mitunter mit dem Traditionellen oder auch mit dem Alltäglichen und in der Freizeit Passierenden identifiziert wird.

Wie bereits erwähnt, sehen die Vertreter der Massenkultur das Populäre als das Uneigentliche und von der Kulturindustrie als Instrument zur Gewinnmaximierung missbrauchte.

Pop ist nicht mit dem Begriff der Massenkultur gleichzusetzen, wenngleich das Populäre vor allem die öffentlich, medial sowie ökonomisch freigesetzte Macht der Masse präsentiert.¹⁹²

Die Theorie der Massenkultur bestimmte dennoch bis in die 1960er Jahre jenen medienwissenschaftlichen Bereich. Erst in den 1970er und 1980er Jahren wurde vor allem durch den Einfluss der damaligen Jugendkulturen das Populäre mit der, mitunter als Gegenkultur verstandenen Subkultur identifiziert. Hierbei wird vor allem, bezugnehmend auf eine relativ homogene Teilgesellschaft, das Populäre mit dem weitgehend Geschätzten gleichgesetzt.

John Fiske spielt dabei eine wichtige Rolle, da er das Populäre nicht mehr als eine bestimmte Klasse von Produkten sieht, sondern vielmehr von einer gewissen Leseart im Umgang mit dem Produkt ausgeht.¹⁹³ Hierbei ist auch der Bezug zur homogenen Teilgesellschaft grundlegend.

„Gegen solche Vorstellungen, die den Gegenstandsbereich des Populären auf Teilgesellschaften einengen, lässt sich zum einen naheliegenderweise einwenden, dass diese Teilgesellschaft sich gar nicht so scharf abgrenzt, wie behauptet wird.“¹⁹⁴

Doch insbesondere bei der Behandlung von Jugendkulturen ist ein scharfes Abgrenzen überaus wichtig und für die Betroffenen sogar essentiell.

¹⁹¹ vgl. Hügel (2007: 99)

¹⁹² vgl. Steenblock, (2004: 87)

¹⁹³ vgl. Hügel (2007: 108)

¹⁹⁴ vgl. Hügel (2007: 108)

Da bei „junk. Das Leben eine Seifenoper“ die Abgrenzung durch den Radiokanal „fm4“ von vornherein gegeben ist und dies vor allem auch mit der starken Entwicklung der verschiedensten Jugendkulturen in den letzten 30 Jahren zu tun hat, möchte ich kurz auf dieses Thema eingehen.

7.3.2. Die Entstehung und Bedeutung von Jugendkulturen

Um die Bedeutung von Jugendkulturen zu erläutern, möchte ich diese mit einem Zitat von Beate Großegger und Bernhard Heinzlmaier erklären:

„Unter Jugendkultur verstehen wir die Alltagskultur der Jugendlichen, die heute sehr stark von der Popkultur inspiriert ist. Die Jugendkultur ist die Leitkultur der heutigen Jugend. Sie umreißt populäre Freizeitwelten. Und sie fordert Jugendliche dazu auf, nicht passiv zu bleiben, sondern selbst etwas zu tun.“¹⁹⁵

Wichtige Indikatoren für einzelne Jugendkulturen sind unter anderem Medienvorlieben, Sprache, Gestik aber auch Wohnformen. Oft sind es anschaulich provokative Praktiken, die exklusive Identitätszeichen und Raumautonomien signalisieren. Auf der soziokulturellen Ebene soll dadurch eine deutliche Abgrenzungs- und Absetzbewegung entstehen.¹⁹⁶

Durch, unter anderem jene mehr oder weniger provokativen Identitätszeichen heben sich auch die ProtagonistInnen von „junk. Das Leben eine Seifenoper“ ab und deklarieren sich als typische fm4-HörerInnen, mit denen sich die HörerIn dieses Senders identifizieren können. Eine Abgrenzungs- und Absetzbewegung durch Sprache oder auch Wohnformen gegenüber des Mainstreams und anderen Radiosendern ist somit vorhanden.

In den 1960er und 1970er Jahren wurde die Jugend durchwegs als rebellisch bezeichnet. Sie lehnte sich gegen ihre Eltern und die herrschende Gesellschaft auf. Damals wurde der Generationskonflikt beinahe überall offen ausgelebt. Bereits damals gab es vereinzelt

¹⁹⁵ Großegger, Beate/Heinzlmaier, Bernhard: „Jugendkultur Guid“:

<http://www.jugendkultur.at/Jugendkultur%20Guide.pdf> S.6 Stand 12.3.2009

¹⁹⁶ Vogelsang, Waldemar: „Thrillen und Chillen in „coolen“ Umgebungen.“ In: Neumann-Braun, Klaus/Richard, Birgit (Hrsg.) „Coolhunters. Jugendkulturen zwischen Medien und Markt.“ Suhrkamp, Frankfurt a. Main 2005 S.129

subkulturelle Nischen, wie etwa die Punk- oder auch die Hippie-Bewegung. Sie alle hatten jedoch eines gemeinsam: das Auflehnen gegen die Elterngeneration.

Die heutigen Jugendszenen hingegen sind nicht mehr durch die Idee des Generationskampfes geprägt. Die meisten traten aus ihren subkulturellen Nischen heraus und bewegen sich nun in einer populären Freizeitwelt.¹⁹⁷

Mit Popkultur werden in erster Linie Schlüsselbegriffe wie Musik und Mode assoziiert. Insbesondere Musik, die unter die Gattung Pop fällt ist ein Leitmedium dem beinahe alle unterliegen und welches daher ein überaus alltagskulturell prägendes Phänomen darstellt. Jeder musikalische Ansatz der einzelnen Jugendkulturen, sei es nun Rock, Rap oder Punk wird letztendlich zur Pophaltung. Immer wieder gibt es Randszenen, denen ein exklusives Eigenpotential zugewiesen wird. Gerade jene Unabhängigkeit ist für sie wichtig und definiert sie als solche.¹⁹⁸

Szenen sind laut soziologischer Theorien schlichtweg soziale Netzwerke, in denen sich Menschen mit verwandten Interessen treffen. Gemeinhin werden sie auch als Gesinnungsgemeinschaften bezeichnet.

Da heutzutage Institutionen wie Kirche und Politik oft nicht mehr als Orientierungssysteme für Jugendliche gesehen werden können, gewinnen anderen Szenen immer mehr an Bedeutung. Vor allem die Themen Musik, Sport und Medien erfreuen sich immer größerer Beliebtheit.¹⁹⁹

Laut Steenblock scheinen solche Teilkulturen der flächendeckenden Erfassung sämtlicher Aktionsformen zu dienen.²⁰⁰

Des Weiteren stellt er jene, für diese Arbeit überaus relevante, These auf:

„Denn die Kommerzialisierung hat noch jede der aus der autochthonen Inszenierungslust des Menschen aufsteigenden, von esoterischen Identifikationskontexten geprägten Jugend-, Sub- und Gegenkulturen erfasst und in einen Mainstream der Medien gezwungen(...)“²⁰¹

Von genau diesem Mainstream versuchen sich viele Jugendkulturen zu distanzieren. Sie wollen unter sich bleiben, nicht immer mit ihrer Szene an die mediale Öffentlichkeit treten.

¹⁹⁷ vgl. Großegger/Heinzlmaier (2004: 7)

¹⁹⁸ vgl. Steenblock, (2004: 89)

¹⁹⁹ vgl. Großegger/Heinzlmaier (2004: 8)

²⁰⁰ vgl. Steenblock, (2004: 89)

²⁰¹ vgl. Steenblock, (2004: 89)

Mittlerweile gibt es eine überaus große Fülle und Vielfalt der verschiedensten Jugendkulturen, die jedoch fast ausschließlich eines eint, nämlich ihre Abgrenzung vom so genannten Mainstream, also vom Populärkulturellen.

Dahingehend ist „fm4“ sozusagen ein Auffangbecken für die verschiedensten jugendkulturellen Strömungen.

Sie wollen sich, in erster Linie in Punkto Musik, von der Masse abgrenzen.

Das Populärkulturelle ist letztendlich verpönt, da es die Eigenschaft besitzt eine größere Masse anzusprechen. Als Alternativ und abseits des Mainstreams gelten all jene Dinge, die nur für eine kleine Gruppe interessant sind.

Diesen Anspruch an das Alternative stellt „fm4“ selbst auch an seine HörerInnen und auch an die von ihm produzierten Serien. Inwieweit dies aber im Falle von „junk. Das Leben eine Seifenoper“ nicht zutrifft, möchte ich in weiterer Folge genauer erläutern.

7.4. Die strukturellen Parallelen von „junk. Das Leben eine Seifenoper“ und dem klassischen Aufbau einer Seifenoper

Trotz des Anspruchs der Serie, der Bezeichnung als Seifenoper nur satirisch zu entsprechen, gibt es allerlei Hinweise darauf, dass „junk. Das Leben eine Seifenoper“ den überaus gängigen Klischees einer Seifenoper entspricht. Dies möchte ich anhand der vermutlich ältesten wissenschaftlichen Analyse zum Thema Seifenoper erläutern.

7.4.1. „Gültigkeit nach mehr als 60 Jahren“ – Rudolf Arnheims Analyse

Wie bereits in Kapitel 2.1.2. erläutert stammt einer der ersten wissenschaftlichen Analysen zum Thema Seifenoper von Rudolf Arnheim. Er verfasste diese bereits im Jahr 1942. Obwohl „junk. Das Leben eine Seifenoper“ erst über 60 Jahre nach der Entstehung von Arnheims wissenschaftlichen Text entstand, ist dieser immer noch in vielerlei Hinsicht auf die Serie anzuwenden.

Zu Beginn erläutert Arnheim in seiner Studie „the world of the daytime serials“ die Handlungsorte. Am zweithäufigsten ist es der Fall, dass die Serien in großen Städten

angesiedelt werden.²⁰² Bei „junk. Das Leben eine Seifenoper“ spielt die Geschichte in erster Linie in der Großstadt Wien, jedoch stammen die ProtagonistInnen aus eher ländlichen Bereichen beziehungsweise kleineren Städten. Hierbei wird eine Symbiose aus dem interessanten Großstädtischen mit dem vertrauten Ländlichen hervorgerufen.

Niemals ist die Szenerie im Ausland angesiedelt. Das ist laut Arnheims Beschreibung für das familiäre Gefühl wichtig.²⁰³

Auf die ProtagonistInnen der Serie kommen in überaus kurzen Abständen ständig neue Probleme zu. Auch das ist ein Phänomen, welches Rudolf Arnheim bereits erläuterte. Von ihm wird dies als „wave-after-wave“ Methode beschrieben und ist folglich ein Antagonismus zum Anspruch einer solchen Serie, da diese ja vorgibt die Realität abzubilden.

Im Vordergrund bei „junk. Das Leben eine Seifenoper“ stehen in erster Linie zwischenmenschliche Probleme. Auch wenn in diversen Nebenhandlungssträngen scheinbar gesellschaftskritische Themen aufgegriffen werden, ist der Haupthandlungsstrang, nämlich die Beziehung des Protagonisten und der Protagonistin, dennoch maßgeblich für den Charakter der Radio-Soap Opera verantwortlich. Auch die große Bedeutung der zwischenmenschlichen Problematiken wurde bereits bei Rudolf Arnheim genannt. Demzufolge bezeichnete er die Welt der Seifenoper als eine private Welt. Auch das trifft im Fall von „junk. Das Leben eine Seifenoper“ zu. Die VerursacherInnen sind immer die Personen selbst. Soziale, wirtschaftliche oder auch politische Gründe haben die Probleme überaus selten.²⁰⁴

Auf die scheinbar gesellschaftskritischen Thematiken der Serie werde ich in einem späteren Kapitel genauer eingehen.

Laut Arnheims Theorien gibt es drei Charaktertypen. Den guten, den bösen und den „weak“ Charakter.²⁰⁵

Wichtig an dieser Charakterisierung ist auch, dass sie die „schwarz-weiß“ Theorie der Seifenoper widerlegt.

Für Arnheim ist die sogenannte „weak“-Figur jene Person die in vielen Fällen die Schuld an den Problemen trägt, die sie und ihre Umgebung betreffen. Jene Figur ist jedoch nicht

²⁰² vgl. Arnheim (1949: 359)

²⁰³ vgl. Arnheim (1949: 359)

²⁰⁴ vgl. Arnheim (1949: 361)

wirklich böse, sondern lediglich menschlich und somit fehlbar. Er kann sich jedoch bessern und das stellt auch eines der Ziele oder Lösungen der einzelnen Geschichten beziehungsweise Probleme dar.

Die Person wird oftmals auch als egoistisch, eifersüchtig und falsch sowie auch überaus individuell beschrieben. Er/Sie bietet zusätzlich auch eine gute Möglichkeit zur Identifikation und Arnheim sieht in ihm/ihr jenen Typus, der die RadiohörerInnen dermaßen anspricht, als ob es sie selbst betreffen würde.²⁰⁶

Jene Beschreibung trifft im vorliegenden Fall des Vergleiches am ehesten auf die Figur des Georg zu. Dieser ist eine überaus extrovertierte Figur, welcher mitunter sich und seiner Umgebung schadet. Das ist überaus gut an der Thematik des möglichen Dopings von Georg zu erkennen. Hierbei ist sich der/die HörerIn bis zum Ende nicht klar, ob Georg bei einem Leichtathletik-Wettbewerb nun tatsächlich verbotene Dopingmittel eingenommen hat oder nicht. Ersichtlich ist dies unter anderem aus jenem Dialog:

Felix: „Derf i die was fragen?“

Georg: „Na.“

Felix: „Ich glaub, dass du was gnommen hast das du net nehmen hättst dürfen und ich glaub, dass du jetzt wahnsinnig froh bist, dass dich niemand erwischt hat.“

Georg: „Des war ja gar keine Frage“.

Felix: „I was. Aber i hätt eh ka Antwort kriegt.“

Georg: „Ja da hast recht. Pure Vernunft darf niemals siegen.“²⁰⁷

Somit kann die Person des Georg nicht zu den guten Personen gezählt werden, jedoch sieht er in vielen Dingen seine Fehler ein und bessert sich. Des Weiteren machen ihn Gegebenheiten wie etwa die überaus offene und ehrliche Freundschaft zu Felix, dem als eher gut einzustufenden Protagonisten der Serie, zu einer Figur, welche als liebenswürdig anzusehen ist.

Generell ist zu sagen, dass auch die anderen beiden Hauptfiguren Felix und Nina ebenso typische Züge eines „weak“ Charakters aufweisen. Wenngleich auch nicht im selben starken Ausmaß wie die Figur des Georgs.

²⁰⁶ vgl. Arnheim (1949: 364)

²⁰⁷ Zickler, Mischa: „junk. Das Leben eine Seifenoper“ Folge 5. Erstmals ausgestrahlt am 16. August 2006

Der von Arnheim als gut beschriebene Charakter kommt in „junk. Das Leben eine Seifenoper“ kaum vor. Aus der Sicht des guten Charakters ist es stets möglich auf den „weak“ Charakter hinunterzublicken, da der gute Charakter tugendhaft und hilfsbereit ist und stets das Richtige tut. Er lenkt das Schicksal der geplagten Menschen und hilft stets dem „weak“- Charakter aus seiner Not.²⁰⁸

Eine solche Figur ist in „junk. Das Leben eine Seifenoper“ nicht wirklich zu finden. Das hängt vermutlich am ehesten damit zusammen, dass eine tatsächliche Identifikation mit solch einem Typus überaus schwierig ist. Des weiteren entspräche die Erschaffung eines durchwegs guten Charakters, wie Arnheim ihn beschreibt, wohl nicht den der Realität verbundenen Vorgaben des Senders „fm4“. Dem guten Charakter entspräche wohl am ehesten der Protagonist Felix. Auch wenn er unsicher ist und des öfteren kleine menschliche Fehler zeigt, ist er dennoch als eine gute und in gewisser Weise tugendhafte Person zu sehen. Dies zeigt sich nicht nur in seiner Freundschaft zu Georg, sondern unter anderem auch an seiner verantwortungsbewussten Reaktion auf den Suizid seiner Ex-Freundin Katherina.

Zu guter Letzt gibt es ebenso den bösen Charakter. Nach Arnheim kommt der Typus des Bösen immer von Außen, um die Sicherheit der anderen Charaktere zu bedrohen, Er ist somit meist nicht Teil der Gemeinschaft. Motive sind nur selten bekannt und generell ist zu sagen, dass jener Charakter schlichtweg von Natur aus böse ist.²⁰⁹

Eine Identifikation mit solch einem Charakter ist selbstverständlich nicht möglich, wobei er den HörerInnen von Nutzen ist, indem sie sich von ihm abgrenzen und sich am Misslingen seines Plans erfreuen können.

Ein typisch böser Charakter der Serie „junk. Das Leben eine Seifenoper“ ist jener des Markus Poremba.

Er ist der neue Freund der Protagonistin Nina und auch Chef einer Werbeagentur. Somit ist er nicht nur hinsichtlich der Liebesbeziehung des Protagonisten Felix und Nina ein Konkurrent, sondern auch beruflich, weil Markus Poremba auch jener ist, der Felix um seinen Arbeitsplatz bringt. In weiterer Folge verweigert er auch der Figur der Nina jegliche Hilfe als diese ihm erläutert, dass sie von ihm schwanger ist.

²⁰⁸ vgl. Arnheim (1949: 365)

²⁰⁹ vgl. Arnheim (1949: 365)

All diese Faktoren belegen, dass die Figur des Markus Poremba eine von Beginn an böse ist.

Insbesondere grenzt sich der Charakter auch dadurch von den anderen ab, da seine Aussprache auf eine Herkunft aus der Bundesrepublik Deutschland schließen lässt.

Hierbei lässt sich vermuten, dass eine gewisse Antipathie der ÖsterreicherInnen im Bezug auf Deutsche vorherrscht.

Im Interview wird dies jedoch vom Autor und Regisseur Mischa Zickler dementiert und er begründet die deutsche Besetzung dieser Figur als eine rein fachliche Entscheidung, die vor allem zur besseren Unterscheidung der einzelnen männlichen Figuren beitragen sollte.²¹⁰

Die Figur des Markus Poremba unterscheidet sich aber auch besonders durch einige äußerliche Identitätszeichen sowie Verhaltensweisen von den übrigen Figuren.

Er ist nämlich genau das Gegenteil eines typischen „fm4“-Hörers/einer typischen „fm4“-Hörerin.

Dies zeigt sich durch sein kulturelles Desinteresse, seine beschriebene Kleidung sowie sein Auto, ein Cabriolet.

Gut ersichtlich ist dies an einem Zitat des Protagonisten Felix. Dieser beklagt sich bei seiner ehemaligen Freundin Nina, dass diese deren neuen Freund, Markus Poremba, in das gemeinsame Stammlokal mitnimmt.

„Das ist unser Lokal. Was machst du mit einem Kasperl da, der mit einem Poloshirt schon auf die Welt kommen ist. Der hat als Kind sicher ein Plastikcabrio anstatt eines Dreiradler kriegt. Geh mit dem in die „Bar Italia“ oder in den „Volksgarten“ oder... Aber sicher nicht hier her.“²¹¹

Hinzuzufügen ist noch, dass das besagte Stammlokal eines jener Szeneclubs ist, dessen Musik und Publikum, im Gegensatz zu den im Zitat angeführten Lokalen, durchwegs dem Stil des Radiosenders „fm4“ entspricht.

Sehr gut scheint hier außerdem die Bedeutung der äußerlichen Identitätszeichen auf.

²¹⁰ vgl. Interview mit Mischa Zickler, geführt am 4.9.2008

²¹¹ Zickler, Mischa: „junk. Das Leben eine Seifenoper.“ Folge 2. Erstmals ausgestrahlt am 19. Juli 2006

Jener Charaktertypus ist somit genau jener, der vermutlich nicht den Radiosender „fm4“ hört und folglich von diesem als HörerIn ausgeschlossen, verspottet und eben als böse Figur dargestellt wird.

Somit müsste die Figur des Markus Poremba überhaupt keine typisch bösen Eigenschaften besitzen, sondern lediglich einen anderen Lebensstil führen als der/die typische „fm4“-HörerIn.

Neben jenen klassischen Indikatoren einer Seifenoper hat die Serie „junk. Das Leben eine Seifenoper“ zusätzlich einige eigene entwickelt. Hierbei ist vor allem die Instrumentalisierung durch die jeweiligen Musikstücke zwischen den einzelnen Szenen der Serie zu erwähnen. Diese führen nicht nur eine Identifikation mit dem Sender und deren HörerInnenschaft herbei, sondern unterstützen beziehungsweise intensivieren die verschiedenen Emotionen in der zuvor gehörten Szene.

Somit kann die Musik durchaus als Emotionsträger, anstelle des Bildes in der Fernsehserie, gesehen werden.

Es erfolgt nur eine minimale Weiterentwicklung im Genre Seifenoper, obwohl insbesondere „junk. Das Leben eine Seifenoper“ dahingehend als innovativ und vor allem auch abseits des Mainstreams gilt. Dies ist beides anhand der angeführten Punkte nicht festzustellen. Vielmehr besitzen in erster Linie die Figuren selbst gewisse Indikatoren, die der Vorstellung eines typischen „fm4“-Hörers/einer typischen „fm4“-Hörerin entsprechen. Sei das nun äußerlich oder auch die Teilkulturen Musik, Sport oder Medien betreffend.²¹²

7.5. Das Problem der gesellschaftskritischen Themen

Als, für eine Soap Opera untypisches Merkmal werden bei „junk. Das Leben eine Seifenoper“ hingegen auch gesellschaftskritische Themen aufgegriffen. Das scheint die Serie zunächst von den typischen Seifenopern zu unterscheiden und verleiht ihr jenen sozialkritischen Anstrich, der für den Radiosender „fm4“ charakteristisch ist. Doch inwieweit wird mit den Themen tatsächlich kritisch umgegangen beziehungsweise spiegelt jener Umgang tatsächlich die Realität wider? Eine Annahme der Analyse in diesem Kapitel

²¹² Siehe hierbei Kapitel 8.3.2. zum Thema mittels welcher Bereich sich die Jugendkulturen voneinander abgrenzen

soll auch sein, inwieweit das Genre der Seifenoper benutzt wird um den verschiedensten HörerInnenschichten sozialkritische oder auch anspruchsvolle Themen näher zu bringen.

Als Beispiel möchte ich hierbei das Thema der lesbischen Susanne, die Mutter des Protagonisten Felix, anführen. Wie bereits in Kapitel 8.1.2 erwähnt, sieht Susanne durch die Öffentlichmachung ihrer homosexuellen Beziehung ihre Karriere als Kommunalpolitikerin gefährdet.

Laut Autor sollte somit ein anderer Blickwinkel sollte entstehen.²¹³

Die ständige Furcht von Susanne bringt deren Lebensgefährtin Gabi dazu, sie zur Rede zu stellen:

Gabi: „Mir reicht's Susanne, ich will mich nicht mehr verstecken“

Susanne: „Kannst du nicht ein bisschen mehr Verständnis haben? Ich bin in der Politik, du weißt dass das nicht geht und deine Schüler sind über eine lesbische Lehrerin sicher auch nicht begeistert.“

Gabi: „Also ich glaub denen is das wurscht.“

Susanne: „Es geht halt nicht nur um dich Gabi.“

Gabi: „Das heisst deine Karriere in der Stadtregierung ist wichtiger als ich.“

Susanne: „So ein Blödsinn. Jetzt spiel die Dinge nicht gegeneinander aus.“

Gabi: „Jetzt pass einmal auf, ich bin kein Ding. Und du, du bist homophob.“

Susanne: „Ha, ich bin lesbisch.“

Gabi: „Aber wenn du findest dass das ein Grund ist sich zu verstecken, dann gibst du denen recht die sagen: ‚Das ist nicht normal.‘ Wer verschweigt der lügt.“²¹⁴

Die Problematik wird hier somit nicht kritisch, sondern eher belehrend behandelt.

Dabei lassen sich durchaus Parallelen zur Serie „Blauberg“ ziehen.²¹⁵

Auch mit dieser Serie setzte der Autor Mischa Zickler Mitte der 1990er Jahre auf den pädagogischen Aspekt. Es könnte sogar behauptet werden, dass die Serie den Bildungsauftrag erfüllt, der dem öffentlich rechtlichen Rundfunk und zu diesem zählt auch der Sender „fm4“, auferlegt ist.

Würde das Thema Homophobie tatsächlich kritisch behandelt werden, müsste dies wohl auf eine andere Art und Weise geschehen. Auch das Ende, Susanne macht ihre Beziehung

²¹³ vgl. Interview mit Mischa Zickler, geführt am 4.9.2008

²¹⁴ Zickler, Mischa: „junk. Das Leben eine Seifenoper“ Folge 7. Erstmals ausgestrahlt am 23. August 2006

²¹⁵ Vergleich dazu Kapitel 4.3.2.

öffentlich und es gibt keinerlei Aufregung darüber, würde wohl nicht dermaßen reibungslos verlaufen. Aber genau jenes positive Ende, welches ja auch den Wünschen der HörerInnen entspricht, ist klassisch für eine Seifenoper.

Ebenso verhält es sich in der Serie „junk. Das Leben eine Seifenoper“ mit der bereits angesprochenen Thematik des Rechtsradikalismus.

Wie bereits in Kapitel 8.1.2. erwähnt, geht es hierbei um die Figur der Heike, die politisch rechts gerichtet ist und in einer Beziehung zu dem Protagonisten Georg steht.

Ihre Figur ist einerseits zwar sympathisch, aber auf der anderen Seite durch ihre Verharmlosung des Nationalsozialismus negativ.

Der zuvor als ein „weak“ Charakter beschriebene Georg ist zunächst unsicher wie er mit diesem Thema umgehen soll. Schlussendlich entscheidet er aber Heike seine Sicht der Dinge zu erläutern. Dies geschieht in einem regelrechten Vortrag gegen den Nationalsozialismus und Rechtspopulismus.

Heike: „Irgendwann muss doch Schluss sein mit dieser ‚Ihr-scheids-Schuld Scheiße.‘ Was geht mich das an, ich hab damals nicht gelebt.“

Georg: „I hab a ka Schuld an den Nazis, Heike. Es geht um Verantwortung und die nehmen wir halt dadurch wahr indem wir sagen: ‚bei uns derf ma für jedes politische Ziel kämpfen außer für des bei dem wir wissen, dass es Mord bedeutet.‘ Und dadurch das ma sagen: ‚Wir wollen net, dass ma sich über die Opfer lustig macht.‘“

Heike: „I mach mi net lustig.“

*Georg: „Und wie! Du sagst dein Ex-Freund is a politischer Gefangener? Aber er is wegen fünf Sachen verurteilt worden. Er hat Menschen verletzt. Und du findest ein Hakenkreuz als Tätowierung cool, obwohlst wast, was im Namen von dem Zeichen passiert ist.
Und du sagst du wast net ob es Gaskammern geben hat.“*

Heike: Ja weil’s stimmt, i was es net.

Georg: „I war a no nie in Australien und trotzdem glaub i denen die sagen sie warn schon dort und des Land gibt es angeblich wirklich. Es gibt genügend Beweise die a jeder versteht der sie net absichtlich falsch interpretieren

will. Und weil du a intelligente Frau bist Heike wast du des alles a ganz genau und des irritiert mi so.“²¹⁶

Dass die Figur des Georg, die zunächst ob jener Einstellung verunsichert ist, plötzlich derart klare, treffende und wiederum belehrende Worte findet, passt in keinster Weise zu dem Bild das der/die HörerIn eigentlich von ihm hat.

Fest steht jedoch, dass auch jene klare Aussage wiederum einen pädagogischen Faktor hat und mit dem Thema des Rechtspopulismus zwar auf eine andere Art und Weise umgegangen wird, diese aber dennoch als nur sehr oberflächlich zu bezeichnen ist.

Somit wirken beide hier angeführten Themen zwar im Ansatz sozialkritisch, jedoch wird die Umgangsweise nicht stringent durchgeführt und folglich bleibt das tatsächlich Kritische letzten Endes auf der Strecke.

7.6. Die Inszenierung der Serie im Radio und deren Bezug zum Medium Fernsehen

Die Eigenheiten einer Seifenoper beziehungsweise Serie im Radio sind zunächst vor allem die Einschränkungen bei der SchauspielerInnenwahl. Einerseits ist es nicht möglich viele unterschiedliche Charaktere zu verwenden, da eine Unterscheidung dieser nur durch die Stimme, oft überaus schwierig ist. Durch die eher geringe Anzahl an Charakteren ist es jedoch einfacher eine Weiterentwicklung dieser erkennbar zu machen.

Auch das oft übertrieben wirkende, ständig gegenseitige Ansprechen mit dem Namen der einzelnen Personen ist ebenso als ein Charakteristikum der Radioserie anzusehen. Dadurch wird zusätzlich die Unterscheidung der einzelnen Figuren ermöglicht.

Oft werden auch spezifische Geräusche nahezu übermäßig laut eingespielt um gewisse Situationen zu verdeutlichen beziehungsweise um das Bild im Kopf des/der Zuhörers/ZuhörerIn präziser zu zeichnen.

Im Bereich des Fernsehens werden oftmals Serien und Seifenopern getrennt. Jedoch ist es heutzutage eher so, dass viele Sendungen Merkmale einer klassischen Seifenoper und ebenso einer Serie aufweisen.

²¹⁶ Zickler, Mischa: „junk. Das Leben eine Seifenoper.“ Folge 2. Erstmals ausgestrahlt am 19. Juli 2006

Überaus ähnlich verhält sich dies bei „junk. Das Leben eine Seifenoper.“

Der Autor selbst sieht die Serie eher als eine „Drama-Serie“ als eine Seifenoper.²¹⁷ Aus der hier vorliegenden Analyse geht hervor, dass die Serie jedoch durchaus wichtige Aspekte einer Seifenoper besitzt, aber sich in gewissem Sinne auch dem überaus beliebten Fernsehgenre der Drama-Serie annähert.²¹⁸ Im Allgemeinen ist zu sagen, dass das bei „junk. Das Leben eine Seifenoper“ Gehörte vielmehr dem Schema einer Fernsehserie entspricht als dem eigenen Konzept einer Radioserie.

Im Falle von „junk. Das Leben eine Seifenoper“ ist es sogar der Fall, dass für die Aufzeichnung der Serie einzelne Szenerien aufgebaut wurden in der sich die SchauspielerInnen von Raum zu Raum bewegen konnten um die Realitätsnähe zusätzlich zu steigern.²¹⁹

Ein ähnliches Verfahren gab es bereits in den 1920er Jahren bei der Produktion der ersten Sendespiele im Radio. Bei diesen handelte es sich um im Radio übertragene Theaterstücke die ebenfalls mit Kostümen und der entsprechenden Szenerie aufgenommen wurden. Damals wurde es als ein arteigenes Spiel des Hörfunks wahrgenommen.²²⁰

War es damals noch die Nähe zum Theater, die dadurch hergestellt werden sollte, so waren es 80 Jahre später die Parallelen zum Fernsehen, welche die HörerInnen zu ziehen hatten und auch immer noch zu ziehen haben.

Der Autor selbst zu diesem Thema:

„Das heißt, es ist kulturell dem Fernsehen vielleicht näher als dem klassischen Radiohörspiel. Es wurde manchmal bewusst mit den Bildern im Kopf des Zuschauers gespielt. Zum Beispiel bei Telefonaten, bei denen während einer abwechselnden Rede tatsächlich geschnitten wurde. Dabei versuchte man das Fernsehbild im Kopf zu erzeugen und zwar ganz bewusst. Wobei man ja sehr oft beim Radiohörspiel sagt: „Für die Bilder im Kopf der Konsumenten bin ich nicht zuständig.“ Was natürlich bei „junk“ auch des Öfteren der Fall ist. Dennoch ist es wirklich so gemacht, als wäre es die Soundspur einer Fernsehserie.“²²¹

²¹⁷ vgl. Interview mit Mischa Zickler, geführt am 4.9.2008

²¹⁸ Eine genaue Erläuterung zum Thema „Drama-Serie“ findet sich in Kapitel 1.2.

²¹⁹ vgl. Interview mit Mischa Zickler, geführt am 4.9.2008

²²⁰ zitiert in: Ladler, Karl: „Hörspielforschung. Schnittpunkt zwischen Literatur, Medien und Ästhetik.“ Dt. Univ.-Verl., Wiesbaden 2001 S.52 nach: Hans Siebert von Heistern zit. nach Döhl, Reinhard: „Nichtliterarische Bedingungen des Hörspiel.“ In: „Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre.“

²²¹ vgl. Interview mit Mischa Zickler, geführt am 4.9.2008

Mischa Zickler sieht darin keinerlei Weiterentwicklung des Genres, sondern einen Versuch für dieses wohl jugendliche Publikum, aus dem Fernsehen bekannte Formen zu reproduzieren.

Dadurch lässt sich die These aufstellen, dass eine Legitimation der Serie oder auch der Seifenoper im Radio noch nicht vollständig stattgefunden hat. Genau wie in den 1920er Jahren das Hörspiel durch dem Theater verwandte Prozesse, ZuhörerInnen für das neue Genre zu begeistern versuchte, tut dies die Sozial-Serie im Radio, im Bezug auf das Fernsehen, auch heute noch.

Die Weiterentwicklung der österreichischen Sozial-Serie im Radio ist somit keine Entwicklung ihrer Selbst, sondern lediglich eine sich an die Fernsehgewohnheiten der ZuhörerInnen angepassten Form der Serie.

Resümee

Ausgehend von der Frage nach der typischen österreichischen Soap Opera im Radio begann ich meine Analyse mit der Erläuterung des Begriffes „Seifenoper“ und deren wissenschaftliche Diskussion. Hierbei wurde zunächst ein stark von den typisch amerikanischen Seifenoperen beeinflusster Blick frei, der erst bei näherer Betrachtung auch allgemeingültige Charakteristika von Sozial-Serien besaß. Wichtig war dennoch jene geschichtliche und theoretische Aufarbeitung des Themas Seifenoper, um so auch gewisse Grundmuster jenes Genres festzuhalten.

Eine weitere entscheidende Fragestellung war dahingehend auch, inwiefern speziell ein populärkulturelles Format, wie es die Seifenoper zweifellos ist, seine Legitimation als wertvolle Unterhaltung besitzt?

Ob jene populärkulturelle Unterhaltung tatsächlich therapeutischen Charakter haben kann, sei dahingestellt.²²² Fest steht jedoch, dass solche Serien die, in der vorliegenden Arbeit analysiert wurden, vor allem eine Vorstellung von Gemeinschaft geschaffen wird, welche dem Rezipienten/der Rezipientin das Gefühl des Heimisch-Seins gibt.

Natürlich stellt sich hierbei die Frage, inwiefern diese Unterhaltungsform für ökonomische oder sogar propagandistische Zwecke verwendet werden kann?

Dass dies durchaus möglich ist, zeigt sich vor allem im bereits besprochenen Kapitel „Junk. Das Leben eine Seifenoper“. Eine von mir angeführte Grundthese lautet, dass der vierte öffentlich-rechtliche Radiosender „fm4“ die von ihm produzierte Serie in erster Linie zur Festigung seines Images als jugendkultureller Sender abseits des sogenannten Mainstreams benutzte. Die HörerInnenschaft sollte demnach auch dezidiert von anderen Radiosendern abgegrenzt werden.

Hierbei ist es aber auch wichtig, dass die Entwicklung jener Form der Imagefestigung mit der „fm4“ arbeitet, bereits in den 1950er Jahren mit der Radiofamilie „Floriani“ begann. Generell ist festzustellen, dass die Geschichte der Seifenoper oder auch Sozial-Serie eng mit jener der Entwicklung des österreichischen Rundfunks verbunden ist.

„Die Radiofamilie Floriani“ sollte in erster Linie trotz der prekären politischen Lage in Österreich ein neues Nationalbewusstsein erschaffen und die Demokratisierung

²²² Sieh hierbei Kapitel 2.4.3. zur These von Louis Bosshart

unterstützen. Allzu kritisch sollte hierbei natürlich nicht agiert werden. Dahingehend hielt sich die ProduzentInnen der Serie an das US-amerikanische Vorbild der Seifenoper.

Durch die strukturelle Reform des österreichischen Rundfunks 1967 kam es auch zu einer Umstrukturierung der österreichischen Radiolandschaft. Ab diesem Zeitpunkt galt es auch unabhängiges und kritisches Programm zu senden.

Nur überaus zaghaft wurde das auch bei den Sozial-Serien umgesetzt. Die „niederösterreichische Radiofamilie“ war lediglich eine etwas modernisiertere, ländliche Form der „Familie Floriani“, bei der eine kritische Auseinandersetzung mit diversen Themen in keinster Weise stattfand.

Anders verhielt es sich mit der Serie „Blauberg“, welche auch explizit als Seifenoper ausgewiesen wurde. Hierbei waren es vor allem redaktionelle Veränderungen, welche die Entstehung einer Sozial-Serie für Jugendliche ermöglichten. Jene Serie löste sich von der Familienidylle im Radio und sprach vermehrt für Jugendliche relevante Themen an.

Vor allem durch das Aufkommen privater Sender verlangte es die Radiolandschaft in Österreich, dass sich die Radiostationen, insbesondere die öffentlich-rechtlichen, stärker voneinander abgrenzten. Dies geschah unter anderem durch die Entstehung des vierten öffentlich-rechtlichen Senders „fm4“. Wie kein anderer Radiosender in Österreich grenzte er von Beginn an seine HörerInnen von anderen Sendern ab.

Vor allem sein alternativer Anspruch und seine Abgrenzung vom so genannten Mainstream, wurde und wird immer wieder hervorgehoben. So verhält es sich auch in der analysierten Serie „junk. Das Leben eine Seifenoper“.

Der Anspruch, der an diese Serie gestellt wurde, ist ein Genre, das seit jeher als populärkulturell abgetan wird, durch das Image eines Radiosenders neu zu beleben.

Somit wird zwar versucht, durch sozialkritische Themen der Serie etwas Besonderes zu verleihen, jedoch gelingt dies nur zum Teil. In erster Linie sind es für den/die HörerIn von „fm4“ vertraute Indikatoren, die ihnen bekannt sind und mit denen sie sich identifizieren können. Das Gemeinschaftsgefühl steht somit im Vordergrund der Rezeption von „junk. Das Leben eine Seifenoper.“

Neben den zahlreichen, für Seifenopern überaus typischen, alten Mechanismen, mit denen die HörerInnen an die Serie gebunden werden, kommt zusätzlich ein neuer hinzu.

Die Vertrautheit wird nämlich dahingehend verstärkt, dass der akustische Aufbau der Serie alltäglichen Fernsehgewohnheiten der RezipientInnen entspricht und sie wieder ans Medium Radio binden sollte.

Somit ist abschließend zu sagen, dass die Entwicklung der Radioseifenoper in Österreich stets von sozialen und medienstrukturellen Gegebenheiten abhängig war.

„Junk. Das Leben eine Seifenoper“ war weniger eine absolute Neuerung in der österreichischen Radiolandschaft, als vielmehr eine stringente und detailverliebte Affirmation an die entsprechenden HörerInnen.

Quellenverzeichnis

Bibliographie

Adorno, Theodor W. ; Horkheimer, Max: „Dialektik der Aufklärung“. S. Fischer, Frankfurt a. Main, 1969

Aitzetmüller, Oliver: „Unterhaltungskultur im medientheoretischen Diskurs.“ Dipl. Arbeit, Wien 2002

Allen, Robert C.: „Speaking of Soap Operas“. Chapel Hill, University of North Carolina Press, London 1985 S.

Arnheim, Rudolf: „The world of the daytime serials“ In: Wilbur Schramm (Hrsg.), „Mass Communications“ University of Illinois Press, Urbana 1949

Bernold, Monika: „Die österreichische Fernsehfamilie. Archäologien und Repräsentationen des frühen Fernsehens in Österreich.“ Dissertation, Wien 1997

Blumenau, Martin: „Schuld sind die Altvorderen.“ In: Treiber, Alfred (Hrsg.): „Vom Dampfradio zur Klangtapete. Beiträge zu 80 Jahren Hörfunk in Österreich.“ Böhlau, Wien 2004

Bosshart, Louis: „Dynamik der Fernseh-Unterhaltung. Eine Kommunikationswissenschaftliche Analyse.“ Universitätsverlag, Freiburg 1979

Brecht, Bertolt: „Radiotheorie 1927-1932.“ In: Haas, Hannes/Langenbacher, Wolfgang R. (Hrsg.): „Medien- und Kommunikationspolitik. Ein Textbuch zur Einführung.“ Wilhelm Braumüller, Wien 2002

Breitinger, Eckhard: "Rundfunk und Hörspiel in den USA 1930-1950." In: Galloway, David (Hrsg.): „Crossroads: Studies in American Culture, Bd. 5.“ Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 1992. S.64

Breitsameter, Sabine: „Audio Hyperspace. Das Internet als ein Raum für Radio.“ In: Schwanebeck, Axel (Hrsg.):“Radio erobert neue Räume. Hörfunk: global, lokal, virtuell.“ Fischer, München 2001

Brunner, Michael: "Hörerbindung von öffentlich-rechtlichen Rundfunkunternehmen im Lichte der Einführung des dualen Rundfunksystems. Mit einer Rezipientenanalyse des öffentlich-rechtlichen Hörfunksenders FM4.“ Dipl.-Arbeit, Wien 1998

Dehm, Ursula: „Fernsehunterhaltung. Zeitvertreib, Flucht oder Zwang.“ Hase&Koehler, Mainz 1984

Ehardt, Christine: „Vom Einstecken und Austeilen. Die Geschichte des Watschenmannes als ein Beitrag zur Kultur- und Rundfunkgeschichte Österreichs.“ Dipl.-Arbeit, Wien 2003

Eismann, Sonja: „Unsexy Problemzone: Wenn der imaginäre Grundkonsens der fm4-community aus dem Ruder läuft.“ In: Rotifer, Robert (Hrsg.): „fm4 – Das Buch #1“ Deuticke, Wien 2002

Ergert, Viktor: „50 Jahre Rundfunk in Österreich“ Residenz Verlag, Salzburg 1977

Fankhauser, Gertrud: "Verfremdung als Stilmittel vor und bei Brecht " Verlag Elly Huth, Tübingen 1971

Frey, Nora: „Ö3. Die Story.“ Ueberreuter, Wien 1988

Frey-Vor, Gerlinde: „Charakteristika von Soap operas und Telenovelas im internationalen Vergleich“ in: „Media Perspektiven 8/90“ Arbeitsgemeinschaft der ARD Werbegesellschaft, Frankfurt a. Main 1990

Goldbeck, Kerstin: „Gute Unterhaltung, schlechte Unterhaltung. Die Fernsehkritik und das Populäre.“ Transcript Verlag, Bielefeld 2004

Grissemann, Ernst: „Das Vorbild der alten Tante BBC“ .“ In: Treiber, Alfred (Hrsg.): „Vom Dampfradio zur Klangtapete. Beiträge zu 80 Jahren Hörfunk in Österreich.“ Böhlau, Wien 2004

Hickethier, Knut: „ Die Fernsehserien und das Serielle des Fernsehens.“ Universität Lüneburg, Lüneburg 1991

Hobl-Jahn, Elisabeth: „Ohrenzeugen. Radio als Lebensgefühl der fünfziger Jahre.“ In: Jagschitz, Gerhard; Mulley, Klaus-Dieter (Hrsg.) „die ‚wilden‘ fünfziger Jahre.“ Niederösterreichisches Pressehaus, St. Pölten 1985

Homann, Harald: „Die Frankfurter Schule im Exil.“ in: Albrecht, Clemens, Behrmann Günter C. (Hrsg.): „Die intellektuelle Gründung der Bundesrepublik. Eine Wirkungsgeschichte der Frankfurter Schule.“ Campus Verlag, Frankfurt a. Main 1999

Hügel, Hans-Otto: „Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und populärer Kultur.“ Herbert von Halem, Köln 2007

Kracauer, Siegfried: „Das Ornament der Masse“ Suhrkamp, Frankfurt a. Main 1977

Kreutzner, Gabriele: „Next Time on DYNASTY. Studien zu einem populären Serientext im amerikanischen Fernsehen der achtziger Jahre.“ Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 1991

Ladler, Karl: „Hörspielforschung. Schnittpunkt zwischen Literatur, Medien und Ästhetik.“ Dt. Univ.-Verl., Wiesbaden 2001

Lazarsfeld, Paul F.: „Zwei Wege der Kommunikationsforschung.“ In: Schatz, Oskar (Hrsg.) „Die Elektronische Revolution. Wie gefährlich sind die Massenmedien?“ Styria, Wien 1975

Lindner, Livia: „Radiotheorie und Hörfunkforschung. Zur Entwicklung des nationalen Rundfunksystems in Deutschland, Österreich und der Schweiz.“ Dr. Kovac, Hamburg 2007

Luchting, Anne-Kathrin: „Leidenschaft am Nachmittag. Eine Untersuchung zur Textualität und Intertextualität US-amerikanischer Seifenopern im deutschen Fernsehen und ihrer Fankultur.“ Druckhaus Kastner GmbH, Wolnzach, 1995

Luger, Kurt: „Vergnügen, Zeitgeist, Kritik. Streifzüge durch die populäre Kultur.“ Österreichischer Kunst- und Kulturverlag, Wien 1998

Maase, Kaspar: „Selbstfeier und Kompensation. Zum Studium der Unterhaltung.“ In: Maase, Kaspar, Warneken, Bernd Jürgen (Hrsg.): „Umwelten der Kultur. Thesen und Theorien des Volksstudiums Kulturwissenschaft.“ Böhlau, Köln 2003

Mikos, Lothar: „Film- und Fernsehanalyse“ UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz 2003

Mikos, Lothar: „Fernsehen im Erleben der Zuschauer. Vom lustvollen Umgang mit einem populären Medium“ Quintessenz, Berlin-München 1994

Nietzsche, Friedrich: „Unzeitgemäße Betrachtungen“ Alfred Körner Verlag, Stuttgart 1964

Portisch, Hugo: „Das Volksbegehren zur Reform des Rundfunks 1964.“ In: Treiber, Alfred (Hrsg.): „Vom Dampfradio zur Klangtapete. Beiträge zu 80 Jahren Hörfunk in Österreich.“ Böhlau, Wien 2004

Prugger, Prisca: „Wiederholung, Variation, Alltagsnähe.“ In: Giesenfeld, Günter (Hrsg.) „Endlose Geschichten. Serialität in den Medien“, Olms-Weidmann Hildesheim 1994

Rathkolb, Oliver: „Politische Propaganda der amerikanischen Besatzungsmächte in Österreich 1945-1950. Ein Beitrag zur Geschichte des Kalten Krieges in der Presse-, Kultur-, und Rundfunkpolitik.“ Dissertation, Wien 1981

Richter, William A.: "radio. A Complete guide to the industry." Peter Lang, New York 2006.

Simma, Angelika: „Radiopolitik. Die politische Dimension des Hörfunks in Österreich zwischen 1923 und 2002.“ Dipl.-Arbeit, Wien 2004

Sklovskij, Viktor: „Kunst als Kunstgriff. Theorie der Prosa“ S. Fischer Verlag, Frankfurt a. Main 1966

Steenblock, Volker: „Kultur. Oder. Die Abenteuer der Vernunft im Zeitalter des Pop.“ Reclam. Leipzig 2004

Stedman, R.W.: "The Serials" Norman, New York 1971

Taylor, Henry M.: „Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System.“ Schüren. Marburg, 2002

Untersberger Cornelia: "Zur Situation des österreichischen Privatrado 2006. Journalistische Leistungen, Arbeitrahmenbedingungen und Tätigkeitsprofile aus medienökonomischer Sicht. Anhand des Fallbeispiels Kronehit." Dipl.-Arbeit, Wien 2006

Vale, Eugene: „Die Technik des Drehbuchsreibens für Film und Fernsehen“ Bretzinger, Jürgen (Hrsg.) TR-Verlag–Union, München, 2000

Vogelsang, Waldemar: "Thrillen und Chillen in „coolen“ Umgebungen." In: Neumann-Braun, Klaus/Richard, Birgit (Hrsg.) „Coolhunters. Jugendkulturen zwischen Medien und Markt.“ Suhrkamp, Frankfurt a. Main 2005

Warth, Eva-Maria: "Introduction." In: Borchers, Hans (Hrsg.) "Never-Ending Stories: American Soap Operas and the Cultural Production of Meaning." Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 1991

Wiegard, Daniela: „Die ‚Soap Opera‘ im Spiegel wissenschaftlicher Auseinandersetzung.“ Tectum Verlag. Marbur 1999.

Wiggershaus, Rolf: „Die Frankfurter Schule: Geschichte, theoretische Entwicklung, politische Bedeutung.“ Hanser, Wien 1986

Wiltschek, Caroline: „Freie Radios. Zur Motivation freier Radiomacher in Österreich, Deutschland und Spanien.“ Dipl.-Arbeit, Wien 2005

Weiser, Peter: „Die Geschichte der Familie Floriani“. In: Mauthe, Jörg, Weiser Peter (Hrsg.): „Familie Floriani. Ein wienerischer Lebenslauf in dreißig Bildern.“ Wiener Journal Zeitschriftenverlag, Wien 1990

Weiser, Peter: „Die Familie Nr. 1“ In: Bochskanl, Peter (Hrsg.) „Jörg Mauthe: Sein Leben auf 33 Ebenen.“ Edition Atelier, Himberg bei Wien 1994

Sklovskij, Viktor: „Kunst als Kunstgriff. Theorie der Prosa“ S. Fischer Verlag, Frankfurt a. Main 1966

Audiomaterial

Knie, Roland: „Die Radiofamilie Floriani.“ „Ö1“ Feature zu den Florianis gesendet am 3.9.2005

Orthofer, Peter: „Die niederösterreichische Radiofamilie. Folge 81“ ORF Nö. 1976

Orthofer, Peter: „Die niederösterreichische Radiofamilie. Folge 15“ ORF Nö. 1975

Zickler, Mischa: „Interview“, geführt am 4.9.2008

Zickler, Mischa: „Blauberg“ Folge 1-17 gesendet von 1993-1994 auf Ö3 im österreichischen Rundfunk

Zickler, Mischa: „Blauberg“ Folge 5. Gesendet im Jahr 1993 auf Ö3 im österreichischen Rundfunk

Zickler, Mischa: „junk. Das Leben eine Seifenoper“ Folge 5. Erstmals ausgestrahlt am 16. August 2006

Zickler, Mischa: „junk. Das Leben eine Seifenoper.“ Folge 2. Erstmals ausgestrahlt am 19. Juli 2006

Zickler, Mischa: „junk. Das Leben eine Seifenoper“ Folge 7. Erstmals ausgestrahlt am 23. August 2006

Zickler, Mischa: „junk. Das Leben eine Seifenoper.“ Folge 2. Erstmals ausgestrahlt am 19. Juli 2006

Internetseiten

Demokratiezentrum Wien:

http://www.demokratiezentrum.org/ffb49c8d4754ebe349fd52a75f839f14/de/startseite/wissen/lexikon/neues_oesterreich.html Stand 9.3.2009

Interview mit Monika Eigensberger auf chilli.cc:

http://www.chilli.cc/index.php?mm=cc_archive:detail&id=3&cc_archive_result=4c09c4134c26fb572c08569de2983453 Stand 26.11.2008

exil archiv: <http://www.exil-archiv.de/html/biografien/arnheim.htm> Stand 9.3.2009

Großegger, Beate/Heinzlmaier, Bernhard: „Jugendkultur Guid“:

<http://www.jugendkultur.at/Jugendkultur%20Guide.pdf> S.6 Stand 12.3.2009

Hamburger Abendblatt: <http://www.abendblatt.de/daten/2004/04/28/288781.html> Stand 12.3.2009

IT-Wissen. Das große Online-Lexikon für Informationstechnologie:

<http://www.itwissen.info/definition/lexikon/Streaming-Media-streaming-media.html> Stand 18.11.2008

Knie, Roland: „Wenn S´ so gut sind.... Rundfunkgerechtes Familienleben“:
www.oe1.orf.at/highlights/43562.html Stand 15.8.2008

Kundendienst des ORF. Beschreibund des Radiosenders fm4:
<http://kundendienst.orf.at/programm/radio/fm4.html> Stand 26.11.2008

mediamanual.at, Homepage des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur, :
<http://www.mediamanual.at/mediamanual/leitfaden/radio/privatradios.php> Stand
15.11.2008

Parmentier, Michael: „Ästhetische Bildung zwischen Avantgardekunst und
Massenkultur.“: <http://www2.hu-berlin.de/museumspaedagogik/forschung/parmentier/avantgarde.html> Stand 12.3.2009

Privatradio in Österreich: <http://www.privatradioinoesterreich.at/zeittafel/index.html> Stand
15.11.2008

„Radiogeschichte in Österreich“: http://members.aon.at/wabweb/radio_a/radio_a2.htm
Stand 12.3.2009

Radio Orange: <http://o94.at/info/richtlinien> Stand 5.3.2009

Renner Institut, „Familienrechtsreform der 70er Jahre“: http://www.renner-institut.at/frauenakademie/sd_frgesch/sub-dat/famrecht.htm Stand 5.3.2009

Tessmann, Ingo: „Die Frankfurter Schule“:
<http://www.tuharburg.de/rzt/rzt/it/kritik/node6.html> Stand 9.3.2009

Universität Duisburg-Essen: <http://www.uni-duisburg-essen.de/einladung/Vorlesungen/dramatik/epischthea.htm> Stand 9.3.2009

Verband freier Radios Österreich: <http://www.freie-radios.at/netzwerk.php> Stand 5.3.2009

Voisard Michel: „Perspektiven von Medienwirkung“: http://www.soziale-projekte.ch/PDF/Perspektiven%20der%20Medienwirkung_Michel%20Voisard.pdf Stand 6.3.2009

Anhang

Abstract

Die vorliegende Arbeit behandelt die Entstehung und Entwicklung von Radio-Seifenoper in Österreich.

Um zunächst einen theoretischen Zugang zur Thematik der Seifenoper zu erlangen, wird zu Beginn kurz deren Geschichte sowie deren wissenschaftliche Diskussion behandelt.

Diese wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Thema Seifenoper hat ihren Ursprung in der österreichischen soziologischen Forschung. Vor allem der Soziologe Paul Felix Lazarsfeld spielte dabei eine wichtige Rolle.

Des Weiteren wird auf die ersten österreichischen Formen der Seifenoper im Radio eingegangen und gezeigt, in welcher Beziehung sie zur Entwicklung der Rundfunklandschaft in Österreich standen. Hierbei werden auch vereinzelt Serien, die dem Genre der Seifenoper nahe kommen, genauer analysiert.

Wie zum Beispiel die weniger bekannten Serien „die niederösterreichische Radiofamilie“ aus den 1970er Jahren sowie „Blauberg“ aus den Jahren 1990er Jahren.

Insbesondere die Serie „Blauberg“ bildet den Ausgangspunkt zu der im Hauptkapitel analysierten Radioserie.

Im Hauptkapitel wird die Radio-Soap Opera „junk. Das Leben eine Seifenoper“, die im Jahr 2006 vom vierten öffentlich rechtlichen Radiosender Österreichs, „fm4“ produziert wurde, behandelt.

Hierbei werden vor allem die Mechanismen herausgearbeitet mit denen eine Seifenoper die RezipientInnen an sich bindet. Des Weiteren wird die Veränderung jener Mechanismen im Laufe der Jahre analysiert beziehungsweise inwieweit diese sich auch über Jahrzehnte hinweg nicht verändert haben. In diesem Kapitel wird auch ein Bezug zum Umgang mit den heutigen Jugendkulturen hergestellt und inwieweit darüber eine Anbindung an die Serie geschaffen werden kann.

Inwiefern der produzierende Radiosender hierbei eine Rolle spielt, wird auch näher behandelt.

Auszüge aus dem Interview mit Mischa Zickler (geführt am 4.9.2008)

Welchen Stellenwert hat für sie eine Seifenoper? Sei es nun im Radio oder im Fernsehen.

Mischa Zickler: Wenn man das Fernsehen hernimmt sind natürlich bei vielen kommerziellen Sendern Soap Operas ein ganz tragender Bestandteil des Schemas. Wenn man RTL hernimmt, da ist vieles rund um das Schema „Gute Zeiten, schlechte Zeiten“ konstruiert. Das ist dann schon ein wesentlicher Motor des Erfolgs des Senders. Also ich glaub' dass RTL diese Position am deutschen Markt, die der Sender hat auch definitiv GZSZ zu verdanken hat.

Wie kam es zu der Idee einer Seifenoper im Radio beziehungsweise einer Hörspielserie?

MZ: Die Geschichte von „Blauberg“ war da ja ein bisschen anders. Also diese 33 Folgen haben ja schon eine enorme Entwicklung durchgemacht. Ich habe mir das vor einem Jahr noch einmal angehört, weil es mich interessiert hat. Da hab ich gemerkt, dass die erste Folge gar kein richtiges Hörspiel ist, sondern eigentlich noch eine Geschichte mit ein paar gespielten Szenen. Es wird also vielmehr getrieben von der Schilderung des Ich-Erzählers. Zum wirklichen Drama wurde es erst später. Es ist also gar nicht mit dem Wunsch entstanden, dass es eine Seifenoper wird, sondern als Produkt von literarischen Spielereien. Man setzte sich also eher hin und schrieb so drauf los und schaute wo es einen hin führt. Das ist jetzt keine Arbeitsweise die ich empfehlen würde, weil ich schon ans zielorientiertes Arbeiten glaube und letztendlich hat sich „Blauberg“ davon auch sehr schnell hin zu einem Drama wegentwickelt. Aber historisch muss man schon sagen, dass es auf diese Weise entstanden ist.

Aber es war von vornherein als Seifenoper ausgewiesen?

MZ: Ja, von Anfang an. Es war von Anfang an als die Seifenoper in „zick zack“ oder die Seifenoper auf „fm4“ bezeichnet. Allerdings hatte es eine zeitlang gebraucht bis es die Art von Drama geworden ist die man heute als Seifenoper bezeichnet. Obwohl ich ja eigentlich glaube das es weder bei „Blauberg“ noch bei „junk“ ganz stimmt, weil Seifenoperen ja täglich im Programm sind, was ja weder „junk“ noch „Blauberg“ jemals war und sie sind in ihren Handlungssträngen üblicherweise actionorientiert und nicht charakterorientiert, im Unterschied zu „weekly-dramas“ wie „Dawsons Creek“ oder „Greys Anatomie“, wo sozusagen die Handlungsbögen viel mehr mit der Entwicklung der Charaktere zu tun haben als mit den Actionfäden. (...)

„Junk“ in Reinkultur war eigentlich nur charakterorientiert und „Blauberg“ war dann eher ein Hybrid in dem beides drinnen war. Aber die klassisch actionorientierte Seifenoper ist es nicht.

(...)

Also ich weiß nicht ob „junk“ eine Seifenoper ist oder einfach eine normale Drama-Serie. Ich glaube fast eher Letzteres. Dass sozusagen mit Versatzstücken von Seifenoperen gespielt wird, was aber nicht in das Schema einer klassischen Seifenoper passt, deren Folgen kürzer sind, die aber täglich kommt. Was vergleichbar ist, ist die Anzahl der

parallelen Handlungsstränge. Wo die meisten Radio-Dramen ja nur einen Handlungsstrang verfolgen, hat „junk“ mehrere parallel, üblicherweise drei.(...)

Ich habe versucht mich auf drei pro Folge zu beschränken. Ein Unterschied zur klassischen Fernsehseifenoper ist natürlich, dass man mit einem viel geringeren Personal auskommen muss. Weil wenn man nur zuhört man natürlich viel weniger Leute voneinander unterscheiden kann, als wenn man die Leute auch sieht. Dadurch ist es natürlich schwierig mehrere Handlungsstränge zu konstruieren die sich aber letztlich aus dem sehr geringen Personal bedienen müssen.

Wie wurden die Schauspieler für die einzelnen Figuren gewählt und weshalb hat der einzig böse Charakter einen deutschen Akzent?

MZ: Das war nicht bewusst zu sagen, dass der Deutsche den Bösen spielen muss. Was ich tatsächlich beim Casting beachtet habe war das: ich wollte einen Charakter haben der einen deutschen Akzent hat weil das die Unterscheidbarkeit erhöht.

Weshalb wurde verstärkt mit dem Wiener Lokalkolorit gearbeitet?

MZ: Ich glaub', dass es im Radio schon wichtig ist, vor allem da viele Bilder von selber entstehen müssen, den Bildern eine Verankerung zu geben. Aber es ist eine virtuelle Verankerung. Jeder kann sich unter den genannten Schauplätzen vorstellen was er oder sie möchte. Ich glaube auch, dass die meisten dieser Orte vielen Wienern unbekannt sind.

Aber es war mir eigentlich wichtig den Dingen einen Ort und einen Raum zu geben und da kam nur Wien in Frage, weil ich mich woanders nicht auskenne. Gleichzeitig ist es aber ein bewusster Vorgang gewesen zu sagen, dass keiner der drei Hauptfiguren aus Wien kommt. Eine aus Wiener Neustadt, eine aus Leoben und eine aus Salzburg. Das war dann schon bewusst zu sagen, dann sind schon die Hauptfiguren keine Wiener.

Wie erfolgte die Wahl der einzelnen SchauspielerInnen und wie gingen diese an die Rollen heran?

MZ: (...) Es ist eine andere Art (Anm.: für Schauspieler) zu arbeiten. Es gibt für viele Film, Fernsehen und Theater, nebenher vielleicht einige Sprecherjobs und dann eben noch eine ganz andere Art sich auszudrücken. Nämlich indem man nur mehr die Stimme hat mit der man arbeiten kann. Das erfordert natürlich viel. Obwohl wir, und ich glaube, dass das uns von nahezu allen Hörspielproduktion unterscheidet, es tatsächlich gespielt haben. Also wir haben die locations aufgebaut, die Leute haben sich in den locations bewegt, also von einem Ort zum anderen, solange das Teil der Szene war. Sie haben das Ding gespielt und sind nicht hinter den Tischen gesessen und haben es gesprochen. Sie haben sich bewegt. Und das ist, meiner Erfahrung nach, doch sehr selten im Hörspiel.

Wie kam es zu der Konstellation der drei Hauptcharaktere?

MZ: Also, das einer der drei ein Sportler sein sollte war schon relativ früh fix, weil ich diese Geschichte mit der Europameisterschaft und diese Dopinggeschichte einfach sehr früh als Plot im Kopf hatte. Womit klar war, dass einer der zentralen Figuren ein Sportler sein muss.

Dass Felix Grafiker sein musste ist auch als Gegenüber zu Georg zu verstehen, welcher der Extrovertierte, Sportliche ist, der dauernd unterwegs und an der frischen Luft ist, sich aber

auch unvernünftig verhält. Felix ist das alles nicht. Er ist viel introvertierter, viel passiver, lässt viel mehr mit sich geschehen und geht auch nicht so viel raus. Dabei ist Grafiker natürlich ein Job der dafür entstanden ist, weil man so einen Job von zuhause aus macht. Und du bist immer ganz alleine und beschäftigst dich mehr mit dir selber, als wenn du den ganzen Tag mit Leuten agierst. Von daher ist die Berufswahl für Felix kein Zufall gewesen, sondern schon bewusst so gemacht, dass er weniger mit Leuten kommunizieren muss und weniger in der Auslage steht. Bei Nina war der Hintergedanke, dass sie so eine klassische Person ist die noch nicht angekommen ist. Sie ist in Vielem im Leben noch nicht angekommen Also im Verhältnis zur Schwangerschaft aber auch im Auflösen von Beziehungen,(...) Da fand ich den klassischen „McJob“ eben sehr passend. Es ist also kein Zufall, dass sie noch keine fertige Berufsausbildung hat und in keinem „9 to 5“ Job steckt. Das Zufällige, Vergängliche und Unstete, das ihr Leben prägt sollte auch im Beruf seinen Wiederhall finden.

Wie bewusst wurden die Thematiken der Serie gewählt?

MZ: Mein Zugang war eigentlich kein themenorientierter, sondern ein Menschen orientierter.

Also ich habe eigentlich den Charakter entwickelt bevor das Thema dazu entstanden ist. Bei der NS-Geschichte ging es mehr darum eine Figur zu konstruieren die ganz rechts ist aber ohne dem Vorurteil des plumpen antisemitischen Rülpers zu entsprechen. Jemand der nett und intelligent ist und sozusagen so einen Background hat und damit sozusagen Widersprüche in sich vereint.(...)

Das Thema der Mutter habe ich nicht gewählt um Homosexualität zu problematisieren, sondern einfach weil ich den Charakter so spannend fand. Nämlich die Mutter die in einer Mittelgroßen-Stadt politisch tätig ist und zwei Kinder hat. Sie entspricht sozusagen nicht dem Bild das viele Menschen als Vorurteil gegenüber Lesben im Kopf haben. Sondern kommt anders daher.

Denken Sie dass sich mit „junk. Das Leben eine Seifenoper“ das Genre der Seifenoper im Radio weiterentwickelt hat?

MZ: Generell, und das war ein bewusster Vorgang, orientiert sich „junk“ an dem, was ein junges Publikum in Österreich als Fernseh-dramaturgie kennt. Das heißt, es ist kulturell dem Fernsehen vielleicht näher als dem klassischen Radiohörspiel. Es wurde manchmal bewusst mit den Bildern im Kopf des Zuschauers gespielt. Zum Beispiel bei Telefonaten, bei denen während einer abwechselnden Rede tatsächlich geschnitten wurde. Dabei versuchte man das Fernsehbild im Kopf zu erzeugen und zwar ganz bewusst. Wobei man ja sehr oft beim Radiohörspiel sagt: „Für die Bilder im Kopf der Konsumenten bin ich nicht zuständig.“ Was natürlich bei „junk“ auch des Öfteren der Fall ist. Dennoch ist es wirklich so gemacht, als wäre es die Soundspur einer Fernsehserie. Das ist keine Weiterentwicklung, sondern sozusagen der Versuch gewesen für dieses Publikum etwas zu entwickeln, das mit dramaturgischen Elementen arbeitet die sie kennen. Weil sie im Fernsehen ja so passieren(...)Es war eine fm4-Soap, die lief natürlich im Radio und es ist natürlich ein Hörspiel. Das Genre Hörspiel ist ja auch von einer enormen Vielfalt geprägt. Dabei gehört es dazu, selbst wenn es sicher am jüngeren Ende ist. Gerade im Kindersektor gibt es sehr viele Hörspiele. Jedoch gibt es nur verhältnismäßig wenige Hörspiele für ein junges, erwachsenes Publikum.

Dokumentarische Auflistung der behandelten österreichischen Radioserien

Unsere Radiofamilie (1953-1960)

Zunächst produziert von Radio „rot-weiß-rot“, danach vom österreichischen Rundfunk

Folgen: 351

Inhalt:

Fortsetzungshörspiel rund um die wiener Familie Floriani.

Der Alltag der großbürgerlichen Familie Floriani zur Zeit der Besetzung sowie dem Wiederaufbau von Österreich.

Aktuelle gesellschaftspolitische Themen werden in der Serie ebenso behandelt wie der in einer Familie übliche Generationskonflikt.

Der Vater als Familienoberhaupt sowie auch die Mutter gelten dabei als die entscheidenden Instanzen. Mit typisch österreichischen Themen soll mit der Serie „Unsere Radiofamilie“ auch ein neuer Patriotismus gestärkt werden.

AutorInnen:

Ingeborg Bachmann

Jörg Mauthe

Peter Weiser

Regie:

Walter Davy

DarstellerInnen:

Hans Floriani: Hans Thimig

Vilma Floriani: Vilma Degischer

Helli Floriani: Helli Servi

Wolferl Floriani: Wolfgang Brandstätter

Onkel Guido: Guido Wieland

Sprecher: Peter Gerhard

Die niederösterreichische Radiofamilie (1970-1975)

Produziert vom niederösterreichischen Rundfunk

Folgen: 81

Inhalt: Die niederösterreichische Familie Pfeffer thematisiert nicht nur durch ihren Alltag zwischenmenschliche Probleme, sondern mitunter auch gesellschaftspolitische. Mit viel niederösterreichischem Lokalkolorit steht dennoch der Vater der Familie als Patriarch im Vordergrund und zeigt insbesondere seinen Kindern den rechten Weg.

Autoren:

Peter Orthofer

Sepp Tatzl

Regie:

Kurt Sobotka

DarstellerInnen:

Bruno Pfeffer: Guido Wieland

Martha Pfeffer: Grete Zimmer

Gigi Pfeffer: Heide Picher

Willi Pfeffer: Christian Futterknecht

Blauberg (1993-1997)

1993-1994 produziert von Ö3, 1995-1997 von FM4 (beides österreichischer Rundfunk)

Folgen: 33

Inhalt: Mittelpunkt der Jugendserie bildet der 19 jährige Matthias, der beschließt sein Leben auf ein Diktiergerät aufzuzeichnen. Dadurch bekommt der/die HörerIn einen Einblick in sein Leben zwischen Liebesbeziehungen, Freundschaften und Abenteuern. Des

Weiteren werden auch für Jugendliche relevanten gesellschaftspolitische Themen aufgegriffen.

Erste Radioserie, die sich vorwiegend einem jugendlichen Publikum zuwendet.

Autor: Mischa Zickler

Regie: Dirk Stermann/ Mischa Zickler

DarstellerInnen:

Mathias Koch: Alexander Braunshör / Rupert Henning

Stefan Bernhard: Alexander Lutz

Vera: Margarete Pesendorfer

Kathrin: Claudia Marold

Tobias: Xaver Hutter

junk. Das Leben eine Seifenoper (2006)

Produziert von FM4 (österreichischer Rundfunk)

Folgen: 8

Inhalt: Im Mittelpunkt der Jugendserie steht der der chaotische Grafiker Felix, seine ehemalige Freundin Nina sowie deren gemeinsamer Freund, der Spitzensportler Georg.

Alles dreht sich rund um Liebe und Freundschaft. Mit viel Wiener Lokalkolorit werden jedoch auch überaus aktuelle gesellschaftskritische Themen aufgegriffen. Im Vordergrund steht jedoch die Beziehung des Protagonisten Felix zu dessen ehemaliger Freundin Nina.

Autor: Mischa Zickler

Regie: Mischa Zickler

DarstellerInnen:

Felix Baumann: Simon Jaritz

Nina Gödel: Katrine Eichberger

Georg Kutcera: Michael Ostrowski

Sarah Gödel: Barbara Stieff

Markus Poremba: Sebastian Reiß

Susanne Baumann: Michou Friesz

Gabi Blaha: Claudia Marold

Lebenslauf

Lena Nitsch, geboren am 20. Februar 1984 in Hartberg
2002 Matura am BORG Hartberg
seit 2002 Studium der Theater- Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
seit Herbst 2002 redaktionelle Mitarbeiterin bei Radio Orange 94.0, dem freien
Radiosender in Wien
Oktober 2005 bis Juni 2006 Erasmus Aufenthalt an der Ruhr – Universität Bochum
Redaktionelle Mitarbeit beim Radiosender „ct-das Radio“ in Bochum
September 2006 einmonatiges Praktikum in der Abteilung Kultur – Musik, Theater und
Dokumentation des österreichischen Rundfunks
Seit Herbst 2006 ständige Mitarbeiterin in Studienrichtungsververtretung der Theater- Film-
und Medienwissenschaft an der Universität Wien
Februar 2009 einmonatiges redaktionelles Praktikum bei Radio „Soundportal“ in Graz
März 2009 Vortrag im Rahmen der Lehrveranstaltung „Radio in Serie - Serielle
Unterhaltungsformen im amerikanischen und deutschsprachigen Rundfunk“ am Institut für
Theater- Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien