



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Die Repräsentation des Londoner Cockneys.  
Eine Analyse der Langzeitserie *EastEnders* im  
Hinblick auf Lebensstil und Sprache“**

verfasst von

**Nina Maier**

angestrebter akademischer Grad

**Magistra der Philosophie (Mag.phil.)**

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

ao. Univ.-Prof. Dr. Rainer Köppl



# Inhaltsverzeichnis

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Abbildungsverzeichnis .....</b>  | <b>1</b>  |
| <b>Einleitung .....</b>   | <b>3</b>  |
| <b>I. THEORETISCHER TEIL .....</b>  | <b>9</b>  |
| 1. <i>Gesellschaft – Medien – Kultur</i> .....                                | 9         |
| 1.1 <i>Lebensrealität repräsentiert</i> .....                                 | 9         |
| 1.2 <i>Filmische und kulturelle Codes</i> .....                               | 10        |
| 1.3 <i>Ein Verständnis von Kultur - A way of life</i> .....                   | 11        |
| 1.4 <i>Der Kreislauf der Kultur</i> .....                                     | 13        |
| 1.4.1 <i>Stuart Halls Kodieren/Dekodieren</i> .....                           | 13        |
| 1.4.2 <i>Ein zirkuläres Gesellschaftsmodell</i> .....                         | 15        |
| 1.5 <i>Die Macht der Medien</i> .....   | 16        |
| 2. <i>Kulturelle Identität nach Stuart Hall</i> .....                         | 18        |
| 3. <i>Welche Klasse? – Der Stellenwert von Klasse in Großbritannien</i> ..... | 20        |
| 4. <i>Phänomen Arbeiterklasse – Vom Cockney zum Mockney</i> .....             | 25        |
| 4.1 <i>Der coken ey – Das Weichei</i> .....                                   | 25        |
| 4.2 <i>Armut, Krankheit, Kriminalität</i> .....                               | 26        |
| 4.3 <i>Music halls and public houses</i> .....                                | 27        |
| 4.4 <i>Der Mockney</i> .....  | 27        |
| 4.5 <i>Lad Culture, Loadsomoney and Angry young men</i> .....                 | 28        |
| <b>II. EMPIRISCHER TEIL .....</b>   | <b>31</b> |
| 1. <i>Methodik</i> .....  | 31        |
| 2. <i>Wo ist das East End?</i> .....  | 33        |
| 2.1 <i>Geographische Lage</i> .....   | 34        |
| 2.2 <i>Reicher Westen, Armer Osten</i> .....                                  | 35        |
| 3. <i>EastEnders</i> .....  | 37        |
| 3.1 <i>Vorläufer von EastEnders</i> .....                                     | 37        |
| 3.2 <i>„Soap Opera“ vs. „Langzeitserie“</i> .....                             | 39        |
| 3.3 <i>Die Geburtsstunde von EastEnders: Entstehung und Produktion</i> .....  | 40        |
| 3.3.1 <i>Sendeplatz</i> .....   | 40        |
| 3.3.2 <i>Produktionsteam</i> .....  | 41        |
| 3.4 <i>Zwischen Pub und Waschsalon</i> .....                                  | 42        |
| 3.5 <i>Vom morgendlichen Getümmel zum abendlichen Trommelschlag</i> .....     | 43        |
| 3.6 <i>Alltag in Walford – Was bewegt den East Ender?</i> .....               | 45        |
| 3.7 <i>Charaktere</i> .....   | 46        |
| 3.7.1 <i>EastEnders Stammfamilien</i> .....                                   | 47        |
| 3.7.2 <i>Familie und Gemeinschaft</i> .....                                   | 55        |
| 3.7.3 <i>Matriarchat</i> .....  | 56        |
| 3.8 <i>Popularität, Presse und Fanbase</i> .....                              | 56        |
| 4. <i>Lebensstil als Untersuchungskriterium</i> .....                         | 60        |
| 4.1 <i>Zum Begriff Lebensstil</i> .....                                       | 60        |
| 4.2 <i>Bourdieu's Klassentheorie</i> .....                                    | 61        |
| 4.3 <i>Habitus</i> .....  | 63        |
| 5. <i>Gibt es einen „englischen Arbeiterklassegeschmack“?</i> .....           | 64        |
| 5.1.1 <i>Freizeitbeschäftigung in EastEnders</i> .....                        | 65        |
| 5.1.2 <i>Kleidung in EastEnders</i> .....                                     | 68        |

|   |            |
|---|------------|
| 5.1.3 Ess- und Trinkkultur in <i>EastEnders</i> .....           | 72         |
| 6. <i>Besitz und Beruf</i> .....                                | 77         |
| 7. <i>Familie und Gemeinschaft</i> .....                        | 79         |
| 7.1 <i>Familie als Wertvorstellung in EastEnders</i> .....      | 83         |
| 7.2 <i>Soziale Mobilität in EastEnders</i> .....                | 85         |
| 7.3 <i>Gemeinschaft als Wertvorstellung in EastEnders</i> ..... | 86         |
| 7.4 <i>Us vs. Them</i> .....                                    | 88         |
| 8. <i>Sprache in EastEnders</i> .....                           | 91         |
| 8.1 <i>Sprache und Klasse: U and Non-U</i> .....                | 91         |
| 8.2 <i>Die Sprache des Cockneys</i> .....                       | 93         |
| 8.2.1 <i>Eine sprachliche Reise durch das East End</i> .....    | 95         |
| 8.2.2 <i>TH-fronting</i> .....                                  | 95         |
| 8.2.3 <i>Elisionen</i> .....                                    | 96         |
| 8.2.4 <i>H-Dropping</i> .....                                   | 96         |
| 8.2.5 <i>Konsonanten</i> .....                                  | 97         |
| 8.2.6 <i>Verzerrung von Vokalen</i> .....                       | 97         |
| 8.2.7 <i>Glottal Stop - Glottalisierung</i> .....               | 98         |
| 8.2.8 <i>Syntax</i> .....                                       | 98         |
| 8.2.9 <i>Rhyming Slang</i> .....                                | 99         |
| 8.3 <i>Sprachliche Analyse von EastEnders</i> .....             | 102        |
| <b>III. ZUSAMMENFASSUNG</b> .....                               | <b>107</b> |
| <i>Literaturverzeichnis</i> .....                               | 110        |
| <i>Anhang</i> .....   | 117        |
| <i>Abstract</i> .....   | 119        |
| <i>Curriculum Vitae</i> .....                                   | 120        |

## Abbildungsverzeichnis

|   |     |
|---|-----|
| Abbildung 1: Der Kreislauf von Kultur                         | 16  |
| Abbildung 2: Symbolfoto für die dreigliedrige Klassenstruktur | 20  |
| Abbildung 3: Landkarte East End                               | 34  |
| Abbildung 4: EastEnders Produktionsteam                       | 41  |
| Abbildung 5: Standbild von EastEnders Einspielsequenz         | 42  |
| Abbildung 6: Familie Beale                                    | 47  |
| Abbildung 7: Familie Branning                                 | 48  |
| Abbildung 8: Familie Fox                                      | 49  |
| Abbildung 9: Matriarchin Pat Evans                            | 50  |
| Abbildung 10: Familie Jackson                                 | 51  |
| Abbildung 11: Familie Miller                                  | 52  |
| Abbildung 12: Familie Masood                                  | 53  |
| Abbildung 13: Mo Harris                                       | 53  |
| Abbildung 14: Familie Mitchell                                | 54  |
| Abbildung 15: Matriarchin Peggy Mitchell                      | 54  |
| Abbildung 16: Billy und der Fremde                            | 70  |
| Abbildung 17: Arbeiterin aus dem frühen 19.Jh.                | 82  |
| Abbildung 18: Lou Beale, die erste Matriarchin in EastEnders  | 82  |
| Abbildung 19: Peggy Mitchell                                  | 83  |
| Abbildung 20: „Poor H!“, Karikatur aus dem Jahr 1855          | 96  |
| Abbildung 21: Cockney Rhyming Slang (Glossar I)               | 100 |
| Abbildung 22: Cockney Rhyming Slang (Glossar II)              | 101 |



## Einleitung

Warum stufen beinahe zwei Drittel der britischen Bevölkerung sich selbst als Arbeiterklasse ein, wenn bei einer statistischen Aufteilung von Einkommensgruppen nicht mehr als ein Drittel in diese Klasse fällt?<sup>1</sup> Die Zahlen deuten auf die naheliegende Tatsache hin, dass die Fragenden und die Befragten ein unterschiedliches Konzept von Arbeiterklasse haben. Woran liegt das? Eine klar definierte Klassenstruktur, bei der wir uns richtig oder falsch einordnen können, verschwindet allmählich. Die soziale Klasse ist inzwischen ein subjektives Phänomen. Das Erscheinungsbild der Arbeiterklassen hat in den letzten Jahrzehnten einen beträchtlichen Aufschwung erlebt und die Befragten assoziieren mit „Arbeiterklasse“ nunmehr wünschenswerte Konnotationen.

Die Arbeiterklassen bekennen sich zu ihrem sozialen Status, die wohlhabenden Mittelschichten ahmen unterdessen Arbeiterklassecharakteristika nach. Der einst verschmähte „Baumwollmützenträger aus der Stinkindustrie“ wird zum Impulsgeber für die neue kulturelle Identität der britischen Mittelschicht. Selbst die Oberschichten haben diesen Wandel erkannt. Die britische Bevölkerung stand dem Hochadel mit Skepsis gegenüber und währte die britische Erbmonarchie bereits als schwindende Institution. Mittlerweile fallen die jüngsten Nachkommen der königlichen Familie in den Medien vermehrt durch ihre traditionsbrechenden bürgerlichen Attribute positiv auf. Wie kann kurzum die Aufwertung der Arbeiterklasse erklärt werden? Nach heutigem Stand wäre es verhänglich, die Klasseneinteilung nach rein ökonomischen Kriterien zu bewerten. Das soziale Gefüge der britischen Gesellschaft lässt keine klaren Grenzen mehr anhand von Einkommen erkennen, sondern weist mittlerweile hybride soziale Strukturen auf.

Ein Grund für die Anerkennung der Arbeiterklasse durch die britische Gesellschaft sind neue Ikonen der Arbeiterklasse-Identitäten wie die „Beckhams“ oder die Charaktere in der Langzeitserie *EastEnders*. Die Serie spielt im Arbeiterklassemilieu im Londoner East End und porträtiert den dort wohnhaften „typischen Cockney“.

Wenn wir von *Arbeiterklasse* sprechen, müssen wir zugleich von *Arbeiterkultur* sprechen. Wir verstehen erst durch Kultur, wie Gesellschaften funktionieren. Der Kulturbegriff war lange umstritten und gibt bis heute Anlass zur Diskussion in den

---

<sup>1</sup> Keine Angabe zum Autor, „What is working class?“, auf BBC News, [http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/magazine/6295743.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/6295743.stm)  
Rubrik: WHO, WHAT, WHY? The Magazine answers...  
(Letzter Stand: 25.01.2007) Zugriff: 23.11.2014.

Human- und Sozialwissenschaften. Begriffliche Unterscheidungen zwischen Hochkultur, Massenkultur und Kulturindustrie deuten darauf hin. Ich werde in Kapitel 1.3 (I) näher auf die spezifischen Definitionen von Kultur eingehen.

Unsere kulturelle Identität weist auf die Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe hin und wird durch die Konditionen gemeinsamen Verhaltens ausgedrückt. Sprache und Verhaltensnormen bestimmen eine soziale Gruppe und schaffen somit eine gemeinsame Identität. Gleichwohl schafft sie Abgrenzung zu anderen sozialen Gruppen. Bestehende Klassenstrukturen und ein Festhalten an Traditionen können diesen Zustand fördern.

Selbst wenn sich die sichtbare Auffassung von Klasse in Großbritannien änderte, so blieben die Strukturen unter der Oberfläche stets erhalten. Die praktizierte Kultur, vor allem innerhalb der Medienlandschaft, untermauert den besonderen Stellenwert von Klassenbewusstsein in der britischen Gesellschaft.

In der vorliegenden Arbeit gehe ich daher der Frage nach, welche Bedeutung diesem Phänomen beigemessen werden kann. Als Untersuchungsgegenstand wird die Langzeitserie *EastEnders* herangezogen. Medien sind hilfreich zur Untersuchung von Kulturen, weil sie Rückschlüsse zulassen: einerseits, weil sie Produkt einer Kultur sind, und andererseits, weil sie versuchen, eine soziale Konstruktion von Wirklichkeit zu liefern. So werden Medien zu einem Instrument für Bedeutungsproduktion und spielen eine fundamentale Rolle für das medienwissenschaftliche Erkenntnisinteresse.

Die Serie *EastEnders* repräsentiert Arbeiterklasse-Charaktere, die am frei erfundenem Ort Walford im Osten Londons wohnhaft sind. Aufgrund der Komplexität des Themas und der Fülle an Untersuchungsmaterial bedarf es einer systematisierten und strukturierten Methode, um den Gegenstand zu untersuchen. Diese wird zum einen unter Berücksichtigung von Ansätzen aus unterschiedlichen Disziplinen ermittelt, zum anderen erschließt sie sich aus dem Untersuchungsgegenstand selbst. Darauf basierend besteht die Arbeit aus einem theoretischen und einem empirischen Teil.

Folgende Fragen bestimmen die Forschungsrichtung: Welche Merkmale unterscheiden eine soziale Gruppe von Menschen anderer sozialer Gruppen? Über welche Kriterien definiert sich Klasse? Wie wird Arbeiterklasse-Identität in der Serie geschaffen? Was versteht man unter Kultur? Welcher Kulturbegriff soll für die Analyse verwendet werden? Welche Kriterien werden ausgewählt, um die Merkmale der Arbeiterklasse im herangezogenen Medium zu untersuchen? Inwiefern grenzt sich die Arbeiterklasse-Identität von den Identitäten anderer Charaktere oder Gruppen in der Serie ab? Gibt es

einen Zusammenhang zwischen dem gängigen Bild des Cockneys und der Konstruktion von Arbeiterklasse-Identität in der Serie?

Für das nähere Erkenntnisinteresse aus dem Gegenstand heraus ergibt sich die Schlüsselfrage: Wie erfolgen Konstruktion und Repräsentation von Arbeiterklasse-Identität in der Langzeitserie *EastEnders* und wie können Lebensstil und Sprache als Klassifikationskategorien genutzt werden? Am Fallbeispiel *EastEnders* soll ermittelt werden, inwiefern Arbeiterklasse-Identität *geschaffen* wird. Ich werde allerdings nicht untersuchen, wie die *Aneignung* einer möglichen Identifikation stattfindet.

Ich vermute, dass die Serie *EastEnders* sich eines kulturellen Mythos bedient. Dieser Mythos könnte wiederum Strategien zur Stabilisierung einer Gruppenidentität schaffen und zu einer positiven Identifikationsmöglichkeit mit den Arbeiterklassecharakteren in *EastEnders* beitragen.

Millionen von Menschen verfolgen täglich die Geschichten von Seifenopern. Die Fernsehserie zählt somit zu den beliebtesten Formaten von Medientexten. In den letzten Jahrzehnten entwickelte sich die Seifenoper vom verachteten Serienformat zu einem Forschungsschwerpunkt innerhalb der Medienwissenschaften. Die Wissenschaftler beginnen, sich vermehrt für Popkultur zu interessieren. Insbesondere die Cultural Studies verschreiben sich der Populärkultur, indem Verknüpfungen zwischen unterschiedlichen Disziplinen wie mit den Medienwissenschaften hergestellt werden. Zu den Vertretern der Populärkulturforschung zählen unter anderem Mitglieder und Gründer des *Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)* wie Richard Hoggart, Stuart Hall, Edward.P. Thompson, David Morley, Charlotte Brunsden sowie Medienwissenschaftler Robert C. Allen und John Fiske, die sich in ihren Arbeiten auf Fernsehkultur beziehen. Die Forschungen zu *EastEnders* finden sich in ihrer Positionierung grundsätzlich innerhalb der Medienwissenschaften. In den Untersuchungen wird der Fokus zunächst auf dem besonderen Serienformat von Seifenopern gelegt. In weiterer Folge strecken sich die Beiträge aufgrund der jeweiligen Forschungsinteressen über mehrere Teildisziplinen. Christine Geraghtys Arbeiten zu *EastEnders* demonstrieren beispielsweise einen feministischen Zugang und tragen daher zu Fortschritten innerhalb der Genderforschung bei. Ien Angs *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination* und David Buckingham's *Public Secrets: EastEnders & its Audience* umfassen den Aspekt der Rezipientenforschung. Im deutschsprachigen Bereich hat sich Gerlinde Vor-Frey mit englischen Langzeitserien

befasst und zieht Vergleich zwischen der englischen Serie *EastEnders* und der in Deutschland ausgestrahlten Serie *Lindenstraße*.<sup>2</sup>

Die Thematik von Klassenstrukturen und ihre Darstellungsformen in *EastEnders* werden in der Forschung weitgehend am Rande behandelt. Christine Geraghty beschäftigt sich zwar mit sozialen Themen in Seifenopern, diese betreffen jedoch gesellschaftspolitische Brennpunkte wie HIV/AIDS, Homosexualität oder Integration von ethnischen Minderheiten in Seifenopern. Die vorliegende Arbeit kann an diese Forschungslücke anschließen und deshalb einen wichtigen Beitrag zum Erkenntnisinteresse in den Medienwissenschaften liefern. Die ausgewählte Thematik ist sehr vielschichtig und erfordert einen interdisziplinären Ansatz in der angestrebten Methode.

Im theoretischen Teil der Arbeit wird der Rahmen für die Untersuchung gesetzt. Zu Beginn wird das Verhältnis zwischen Gesellschaft und Medien dargelegt. Im Weiteren werden Begriffsdefinitionen von Arbeiterklasse, Kultur und Identität herangezogen und Beispiele vorgestellt. Mit Einschränkung auf kulturelle Identität wird insbesondere der Begriff der Gruppenidentität herangezogen und auf die Darstellung von Arbeiterklasse-Identität in Großbritannien eingegangen. Für den Ausgangspunkt meiner hermeneutischen Inhaltsanalyse wird im empirischen und zweiten Teil der Arbeit zunächst der Untersuchungsgegenstand, die Langzeitserie *EastEnders*, vorgestellt. Das Kapitel beinhaltet u.a. die Entstehungsgeschichte sowie dramaturgische und inhaltliche Hintergrundinformationen der Serie zur Orientierungshilfe. Der Fokus im empirischen Teil liegt auf der Auseinandersetzung mit sozialen Gruppen und deren Alltagspraktiken am Beispiel der Serie. Ich werde die Verhaltensmuster, die innerhalb der Gruppe geteilt werden oder die zur Abgrenzung von anderen Gruppen beitragen, analysieren. Basierend auf dem Schema „Wir gegen die anderen“ wird eine Auswahl für die Analyse Kriterien getroffen, diese werden wiederum in Kategorien eingeteilt. Diese zentralen Themenstellungen sind z.B. ‚Familie und Gemeinschaft‘, ‚Eingrenzung/Ausgrenzung‘, ‚Traditionen und Werte‘ und ‚Sprache‘.

Für die Analyse werden fünf Folgen untersucht, die im Zeitraum von 2006 bis einschließlich 2009 ausgestrahlt wurden. Es werden selektiv Beispiele und Charaktere herangezogen, um mit Hilfe der vorangestellten Kriterien Untersuchungsergebnisse als

---

<sup>2</sup> Gerlinde Vor-Frey, *Langzeitserien im deutschen und britischen Fernsehen: Lindenstraße und EastEnders im interkulturellen Vergleich* (Berlin: Wiss.-Verl. Spiess, 1996).

Antwort auf die Fragestellung zu präsentieren.

Ich erstrebe mit dieser Arbeit herauszufinden, wie mediale Repräsentationsmodelle genutzt werden, um kulturelle Identitäten zu schaffen. Ausgehend von meiner Faszination für das East End und seinen schillernden Charakteren richte ich meinen Blick auf die gemeinsamen Verhaltensmuster dieser sozialen Gruppe in der Serie. Kann eine Einrichtung wie die BBC es bewerkstelligen, eine historisch behaftete Gesellschaftsgruppe darzustellen, ohne in einen Zustand der Stereotypisierung oder Nostalgie zu verfallen? Kann hinter den Gestaltungsformen die Motivation von hegemonialen Bedeutungen stecken? Werden die englischen Arbeiterklassen aufgrund von Serien wie *EastEnders* in ihrem Erscheinungsbild bekräftigt oder findet infolgedessen eine Abgrenzung statt?

Ich greife in meiner Untersuchung einen winzigen Teilaspekt des Mediengebrauchs auf. Die Instrumente der Medienlandschaft können jedoch gravierende potentielle gesellschaftsstrukturelle Folgeerscheinungen bewirken. Darüber, ob diese positiv oder negativ sind, kann hier nur spekuliert werden. Die Serie *EastEnders* wird vermutlich so lange in der Medienlandschaft bestehen bleiben, solange sie dem Verlangen der Zuschauer gerecht werden kann.



# I. THEORETISCHER TEIL

## 1. Gesellschaft – Medien – Kultur

Medien illustrieren und formen mittels unterschiedlicher Kanäle die Gesellschaft und tragen infolgedessen zur kulturellen Entwicklung von Nationalitäten bei. Wir konsumieren Medien aus Gründen der Information, der Bedeutungsfunktionen, der Unterhaltung oder des Eskapismus. Aus welchen Gründen wir Medien auch heranziehen mögen, sie haben die Macht zu mobilisieren. Medienwissenschaftliche Theorien, die sich auf die *Funktion* von Medien beschränken, haben in den letzten Jahrzehnten an Überzeugungskraft verloren. Neuere Standpunkte beschreiben das Publikum als aktiven Interpreten statt ihn als passiven Empfänger einzustufen.<sup>3</sup>

Im diesem ersten Kapitel werde ich darauf eingehen, welche Rolle Medien als Vermittler von Bedeutungsstrukturen übernehmen können. Ich möchte hier analog Platz für die Wechselbeziehung zwischen Medien und Kultur einräumen, um anschließend den Untersuchungsgegenstand in seinem soziologischen Kontext zu betrachten. Bevor ich also in den zweiten, analytischen Teil meiner Arbeit übergehe, soll ersichtlich sein, warum der Zusammenhang zwischen Gesellschaft, Medien und Kultur für die vorliegende Untersuchung richtungsweisend ist.

### 1.1 Lebensrealität repräsentiert

Zu Beginn stellt sich die Frage: Kann ich von projizierten Medieninhalten direkte Rückschlüsse auf Gesellschaftsstrukturen ziehen? Keppler greift in Anlehnung an Schulz ein „konstruktivistisches“ Modell aus der Mediensoziologie auf. Demnach mögen Medien zwar die gegenwärtigen Lebensrealitäten widerspiegeln, es reiche jedoch nicht aus, Medien als wahrheitsgetreue Abbildung von sozialer Realität zu formulieren. Vielmehr sind „Massenmedien grundsätzlich als Instanzen der Sinngebung

---

<sup>3</sup> Anthony Giddens/Christian Fleck/Marianne Egger de Campo, *Soziologie* (Graz: Nausner & Nausner, 3. Aufl. 2009) S.617-618.

zu betrachten, die aktiv an der Konstruktion von Wirklichkeit beteiligt sind.“<sup>4</sup> Eine Evaluierung von Medientexten muss daher immer unter diesem Gesichtspunkt erfolgen: Medien sind keine reinen Abbildungen von Informationswirklichkeiten, sondern sind gesellschaftliches und kulturelles Repräsentationsprodukt von bereits existierenden Bedeutungsstrukturen. In anderen Worten: *Wer* entscheidet *wie* über die Abbildung von kulturellen Praktiken und über welche soziale Wirklichkeit verfügen die Medienproduzenten? Medien können in ihrer aktiven Rolle als Vermittler von Gesellschaft demzufolge Bilder konstruieren und diese gegebenenfalls fixieren.

## 1.2 Filmische und kulturelle Codes

Ob die konstruierten Sinngebungen mit den Lesarten der Rezipienten kongruent sind, kann im Vorhinein nicht eindeutig bestimmt werden. In der Filmwissenschaft sprechen wir von „Codes“. „Die filmischen Darstellungsmittel modifizieren also Wirklichkeitsaspekte, die schon vorher durch den allgemeingesellschaftlichen Gebrauch „codifiziert“ waren.“ Unter „Codifizierung“ versteht man eine geregelte Zuschreibung von Bedeutung zu festgelegten Zeichen, welche den Teilhabenden gemeinverständlich sind.<sup>5</sup> Dieses Schema, der Austausch von geteilten „Codes“ oder „Kodes“, findet auch abseits der Film-, Medien- und Kommunikationswissenschaften Bedeutung. Wir alle kodieren und dekodieren im Alltag, meist ohne dass es uns bewusst wird. Ich habe als Mitglied der Gesellschaft z.B. gelernt, dass ich erst die Straße überqueren darf, wenn das Licht der Ampel auf Grün umschaltet. Wir befolgen (oder missachten) somit ein kulturell vereinbartes Regelsystem von Farben, wir *klassifizieren* zwischen den unterschiedlichen Farben. Die Codes erschließen sich uns also erst, wenn eine Aneignung stattgefunden hat. Konstruktivisten bezeichnen diese Codes als „arbiträr“. Es gibt zwischen dem Zeichen und dem Konzept keine natürliche Verbindung.<sup>6</sup> Grün bedeutet nur deshalb „Überqueren“, weil der Code dies vorgibt. Eine andere beliebige

---

<sup>4</sup> Angela Keppler, „Medien und soziale Wirklichkeit,“ in: *Mediensoziologie: Grundfragen und Forschungsfelder* (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 1. Aufl. 2005) S.95.

<sup>5</sup> Thomas Kuchenbuch, *Filmanalyse: Theorien. Methoden. Kritik* (Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2. Aufl. 2005) S.93.

<sup>6</sup> Stuart Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (London u.a.: Sage Publications Ltd, 1997) S.27.

Farbe könnte genauso gut das selbe Konzept repräsentieren. Um die Codes richtig interpretieren zu können, müssen wir zudem über eine gemeinsame kulturelle Erfahrung verfügen. Nur anhand dieser Grundvoraussetzung können wir uns einer Deutung von Kultur nähern.

### 1.3 Ein Verständnis von Kultur - *A way of life*

“Culture is one of the two or three most complicated words in the English language.”<sup>7</sup> Raymond Williams führt die Schwierigkeit des Begriffes „Kultur“ auf die folgenden beiden Umstände zurück: erstens die komplizierte historische Entwicklung und zweitens die Verwendung des Begriffs für wesentliche Konzepte in zahlreichen intellektuellen Disziplinen sowie in unvereinbaren Denksystemen.

„Kultur“ bedeutete ursprünglich „etwas pflegen“, ergo etwas „kultivieren“ und stand oft in Zusammenhang mit Agrikultur. Ab dem 18. Jahrhundert assoziierte man den Kulturbegriff mit dem geistigen und moralischen Fortschritt der Menschheit. Im 19. Jahrhundert spricht man von „Kulturen“ in der Mehrzahl, um zwischen nationalen Kulturen zu unterscheiden. Matthew Arnold postuliert in *Culture and Anarchy* (1869) das kulturell wertvollste Gut („the best that has been known and thought“) solle allen Menschen zugänglich gemacht werden. Matthew hält neben diesem demokratischen Gedanken auch eine einschränkende Idee von Kultur fest. Er unterscheidet zwischen einer Hochkultur und einer Massenkultur. Der Kulturbegriff beschränkt sich auf die Wissenschaft und Künste.<sup>8</sup> Shakespeare stünde demnach für Hochkultur, Lady Gaga für Populär- oder Massenkultur.

Der Kulturbegriff erweitert sich wiederum in den 1920er Jahren, als die Mitglieder der Frankfurter Schule den Ausdruck *Kulturindustrie* ins Leben rufen. Sie argumentieren, die Freizeit sei industrialisiert worden. Medien wie Film und Fernsehen werden, so erklären sie, in standardisierter Form hergestellt, um die Bevölkerung stillzuhalten. Die sogenannte Unterhaltungsindustrie macht Profite, während die Massen die Medien

---

<sup>7</sup> Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (London: Fontana Paperbacks, 1976) S.87.

<sup>8</sup> Judy Giles/Tim Middleton, *Studying Culture: A practical Introduction* (Malden u.a.: Wiley-Blackwell, 2. Aufl., 2008) S.6-31.

bereitwillig konsumieren.<sup>9</sup> Die öffentliche Presse macht heutzutage unentwegt vom Wort „Unterhaltungsindustrie“ Gebrauch.

Die Schwierigkeiten, die mit der Definition von einem einheitlichen Kulturbegriff einhergehen, haben den Blick auf Raymond Williams' Schlüsselwerk *Culture and Society* von 1958 gelenkt. Williams erweitert in diesem Werk die bis dahin gängige Interpretation von Kultur und skizziert einen entscheidenden Gegensatz zur Vorstellung einer elitären und selektiven „Hochkultur“. Seine Auffassung von Kultur ist eine Reihe von Bedeutungsmustern, welche allen Formen der Lebensweisen entnommen werden können. Kultur ist insofern keine bloße Zusammenstellung von Dingen, sondern von Gewohnheiten, wie Oliver Marchart zusammenfasst:

„Hand in Hand mit Industrialisierung und Demokratisierung habe sich ein neuer Begriff von Kultur entwickelt, der die Gesamtheit der Lebensweisen einer gegebenen (Sprach-) Gemeinschaft benennt. Kultur sei, so Williams mit Bezug auf einen Ausdruck T.S. Eliots, eine ganze, umfassende Lebensweise: a whole way of life.“<sup>10</sup>

Um zu einem vollständigen Konzept von *whole way of life* zu gelangen, führt Williams näher aus, müsse man auch Denk- und Gefühlsstrukturen miteinbeziehen, also die „gelebte Kultur“. Edward P. Thompson nimmt diesbezüglich eine kritische Position ein. Der Historiker ist innerhalb der Cultural Studies für sein Hauptwerk *The Making of the Working Class* (1963) bekannt. Es liegt zwar ganz in seinem Sinne, die Forschung auf die Alltagskultur, und somit auch die Arbeiterkultur, zu richten, jedoch stimmt er Williams' Vorstellung einer solidarisch vereinten Kultur nicht zu. Stattdessen will er den Fokus auf dem Klassenkonflikt gerichtet sehen. Seinen Worten nach sei ein *whole way of life* eher ein *whole way of struggle*. Ferner setzen sich die Elemente einer Kultur zueinander durch Kampf und Konflikte in Beziehung.<sup>11</sup> In Anlehnung und unter Berücksichtigung *beider* Standpunkte wird im Rahmen dieser Arbeit Kultur im Sinne des *whole way of life* verstanden. Daraus resultierend steht Kultur immer in Zusammenhang mit allumfassenden Lebensweisen, die stets Konflikte in sich bergen. Nachdem im Englischen die Bezeichnungen *way of life* und *lifestyle* im

---

<sup>9</sup> Anthony Giddens/Christian Fleck/Marianne Egger de Campo, *Soziologie* (Graz: Nausner & Nausner, 3. Aufl. 2009) S.619.

<sup>10</sup> Oliver Marchart, *Cultural Studies* (Konstanz: UVK 2008) S.52.

<sup>11</sup> Oliver Marchart, *Cultural Studies* (Konstanz: UVK 2008) S.55.

wissenschaftlichen Kontext austauschbar verwendet werden<sup>12</sup>, habe ich entschieden, für den deutschen Sprachgebrauch in meiner Arbeit den Begriff „Lebensstil“ geltend zu machen.

## 1.4 Der Kreislauf der Kultur

In den Cultural Studies findet eine wiederholte Auseinandersetzung mit einem *Kreislauf der Kultur* statt. Der „circuit of culture“ ist ein Modell, das seinen Ausgang von Stuart Halls Kodieren/Dekodieren-Modell nimmt und weiterentwickelt wurde.

### 1.4.1 Stuart Halls Kodieren/Dekodieren

Ich habe in Kapitel 1.2 (I) die Bedeutung von kulturellen Codes kurz angeführt. Ich wende mich im folgenden Abschnitt dem Kodieren/Dekodieren-Modell von Stuart Hall<sup>13</sup> zu. Hall erklärt in seinem oft zitierten Beitrag *Kodieren/Dekodieren* die Bedeutungsstrukturen innerhalb eines Kommunikationsprozesses. Er greift die Vorstellung eines linearen Prozesses von Sender/Nachricht/Empfänger auf und stellt diesen Prozess in den Gesamtzusammenhang innerhalb der gesellschaftlichen Strukturen. Der Prozess sei als

„komplexe, dominante‘ Struktur zu verstehen, die durch die Artikulation miteinander verbundener Praktiken entsteht, von denen jede in ihrer Unverwechselbarkeit erhalten bleibt und ihre spezifische Modalität, ihre eigenen Existenzformen und –bedingungen hat.“<sup>14</sup>

Die Bezeichnung „Artikulation“ wird in Halls Schriften wiederholt aufgegriffen. Das englische Wort „to articulate“ hat in seiner ursprünglichen Verwendung zwei Bedeutungen: „to articulate“ kann sowohl „Verbinden von Gelenken“ als auch „sich (sprachlich) auszudrücken“ bedeuten. Wenn man diese Bezeichnungen auf eine Kulturanalyse überträgt, so weist der Begriff *Artikulation* auf eine vielfältig soziale

---

<sup>12</sup> Vgl. Peter Hartmann, „Lebensstilgruppe und Milieu,“ in: *Wörterbuch der Soziologie* (Stuttgart: Lucius & Lucius, 2. Aufl. 2002) S.317.

<sup>13</sup> Stuart Hall, „Kodieren/Dekodieren,“ in: *Ideologie. Identität. Repräsentation: Ausgewählte Schriften 4* (Hamburg: Argument Verlag, 2004) S.66-80.

<sup>14</sup> Stuart Hall, „Kodieren/Dekodieren,“ in: *Ideologie. Identität. Repräsentation: Ausgewählte Schriften 4* (Hamburg: Argument Verlag, 2004) S.66-80.

Spaltung im Hinblick auf Klassen-, „Rassen-“, und Geschlechterverhältnisse hin. *Artikulationen* sind „diejenigen historischen ‚Verkoppelungen‘ von unterschiedlichen historischen ‚Elementen‘ oder Praxen, die eine ‚Einheit‘ bilden und so die Bildung einer neuen sozialen Kraft oder eines neuen ‚Diskurses‘ erklären.“<sup>15</sup>

Beispiele für historisch etablierte Verkoppelungen wären u.a. „Oberschicht – Kaviar“/„Arbeiterklasse – Fish & Chips“, „Weiß – Überlegen“/„Schwarz – Unterwürfig“, „Frau – Heim“/„Mann – Arbeit“.

Um auf das oben genannte Zitat zurückzukommen, soll an dieser Stelle auf den Begriff *Praktiken* hingewiesen werden. Hall stellt diesbezüglich folgendes fest:

„Der Gegenstand dieser Praktiken sind Bedeutungen und Nachrichten in Gestalt besonderer Zeichenträger, die wie jede Kommunikations- oder Sprachform mittels Kodeoperationen im Rahmen der syntagmatischen Kette eines Diskurses organisiert sind.“<sup>16</sup>

Die einzelnen Praktiken im Kommunikationsprozess stehen durch Artikulation in direkter Beziehung zueinander, ohne ihre Unverwechselbarkeit zu verlieren. Die Praktiken treten „in Form von symbolischen Trägern auf, die gemäß dem Regelwerk der ‚Sprache‘ gebildet werden.“ Dementsprechend zeigt Halls Kodieren/Dekodieren-Modell Parallelen zu einer semiotischen Betrachtungsweise auf. Hall widerspricht den geltenden Annahmen, indem er „Denotation“ und „Konnotation“ nicht lediglich als „wörtliche Transkription“ und als „Assoziation“ kennzeichnet, sondern diese als analytische Unterscheidungswerkzeuge sieht. Zur Erklärung nennt er Barthes’ Beispiel eines Pullovers. Der Pullover wird als „wärmendes Kleidungsstück“ bezeichnet (Denotation). Auf konnotativer Ebene bezeichnet er „das Herannahen des Winters“ oder „einen kalten Tag“. Subkodierungen, z.B. im Hinblick auf die Modebranche, könnten Beschreibungen wie „haute couture“ oder „legeres Kleidungsstück“ sein. Ein weiterer Subcode könnte z.B. „ausgedehnter Herbstspaziergang in den Wäldern“ konnotieren.

---

<sup>15</sup> Ines Langemeyer, „Antonio Gramsci: Hegemonie, Politik des Kulturellen, geschichtlicher Block,“ in: *Schlüsselwerke der Cultural Studies* (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009) S.72-82.

<sup>16</sup> Stuart Hall, „Kodieren/Dekodieren,“ in: *Ideologie. Identität. Repräsentation: Ausgewählte Schriften 4* (Hamburg: Argument Verlag, 2004) S.66-80.

„Kodes dieser Ordnung gehen Beziehungen für das Zeichen mit dem weiteren Universum der Ideologien in einer Gesellschaft ein. [...] Sie führen die Zeichen auf die ‚Landkarten der Bedeutungen‘ zurück, in die jede Kultur eingeordnet wird; und in solchen ‚Landkarten der sozialen Wirklichkeit‘ ist die gesamte Bandbreite sozialer Bedeutungen, Praktiken und Bräuche, von Herrschaft und Interesse, einbeschrieben“.<sup>17</sup>

Die Darstellung von Medieninhalten ist nie objektiv zu sehen, sondern birgt eine Konstruktion von Bedeutungsschemata, die mithilfe von Kontext kodiert werden müssen. Die Leseart der implizierten Codes muss oder kann als solche angenommen werden, also dekodiert werden. Die Artikulation von Kodieren und Dekodieren lässt sich als zirkulären Prozess ausmachen.

#### 1.4.2 Ein zirkuläres Gesellschaftsmodell

Der Ansatz eines zirkulären Verständnisses von Kultur wird fortwährend erweitert und bleibt innerhalb der Forschung in weiterentwickelter Form neu zugänglich. Der „circuit of culture“ (Abbildung 1) veranschaulicht, nach welchen Blickwinkeln kulturtheoretisch orientierte Medienanalyse erfolgen soll:<sup>18</sup>

*Produktion* ist im Sinne der Entstehungsprozesse von Kulturprodukten zu verstehen, *Repräsentation* gibt Auskunft über die öffentliche Darstellung von Kultur, *Konsumtion* bezeichnet die Aneignung im Prozess des Konsums, *Identität* meint, wie eine Identitätsstiftung im Rahmen kultureller Praktiken stattfindet und *Regulation* bedeutet, wie bedingte Strukturen (z.B. Politik) Einfluss auf Kultur nehmen können.

Es ergibt sich aus der oben genannten Darlegung ein ganzheitlich gesellschaftstheoretisches Analyseinstrument von Kultur. Ein kultureller oder medialer Gegenstand kann nur dann ausreichend analysiert werden, wenn alle fünf Bereiche des zirkulären Modells berücksichtigt werden.

---

<sup>17</sup> Vgl. Stuart Hall, „Kodieren/Dekodieren,“ in: *Ideologie. Identität. Repräsentation: Ausgewählte Schriften 4* (Hamburg: Argument Verlag, 2004) S.74.

<sup>18</sup> Erläuterung nach Andreas Hepp, *Cultural Studies und Medienanalyse: Eine Einführung* (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 3. überarbeitete und erweiterte Auflage 2010) S.150-163.

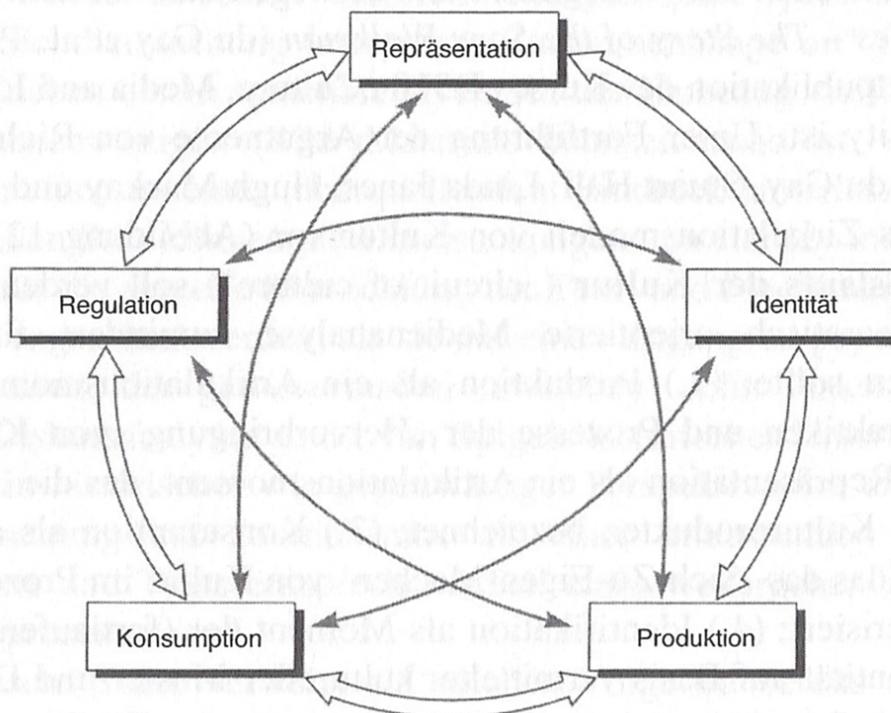


Abbildung 1: Kreislauf von Kultur

## 1.5 Die Macht der Medien

Der Autor John Fiske beschäftigt sich seit den 1970er Jahren mit Populärkultur und betrachtet diese immer als politisch, weil sie im Rahmen ungleicher Machtverteilung entsteht und so wiederum Auswirkungen auf die Gesellschaft mit sich bringt. In Anlehnung an Laclau postuliert Fiske, Populärkultur diene zur „Aufrechterhaltung gesellschaftlicher Unterschiede“ und „der Bewahrung von oppositioneller Haltung der populistisch-radikalen Bewegungen“. Er führt weiter aus, dass die Beherrschten sich dieser Machtverteilung bewusst sind.<sup>19</sup> Für meine Untersuchung könnten diese genannten Aspekte folgendermaßen umgemünzt werden:

-EastEnders zeigt Klassenunterschiede auf und verankert sie.

<sup>19</sup> Vgl. John Fiske, „Politik. Die Linke und der Populismus,“ in: *Cultural Studies: Grundlagentexte zur Einführung* (Lüneburg: zu Klampen, 1. Aufl. 1999) S.237-278.

- Der Status Quo der Klassen bleibt in Folge davon aufrechterhalten und intakt.
- Die machtlose Klasse, die Arbeiterklasse, sieht ihre Unterlegenheit bestätigt.

Zusammengefasst kann man zu folgender Hypothese gelangen: Wenn wir von der oben genannten Position ausgehen, dann hält Populärkultur, und somit die Fernsehserie *EastEnders*, eine tragende Machtfunktion inne. Mit Hilfe der angewandten Repräsentationsmechanismen, in anderen Worten, mit den Mitteln der filmischen Umsetzung, trägt das Ausüben dieser Machtfunktion zur Erhaltung der bestehenden Klassenstrukturen in einer vermeintlich klassenlosen Gesellschaft bei.

## 2. Kulturelle Identität nach Stuart Hall

Wenn wir von Identität sprechen, müssen wir uns vor Augen halten, dass wir nicht nur eine einzige Identität besitzen. Vielmehr sind es hybride Formen von Identitäten. In einer Zeit, in der die britische Regierung der Europäischen Union kritisch gegenübersteht, bedeutet die Distanz zu Europa gleichzeitig eine Abgrenzung von einer europäischen Identität. Möglicherweise würde sich die europäische Identität zu einer nationalistischeren Identität hinbewegen. „Wir alle haben einen bestimmten Ort, eine bestimmte Zeit, eine spezifische Geschichte und Kultur, von denen aus wir schreiben und sprechen. Was wir sagen, steht immer ‚in einem Kontext‘ und ist *positioniert*.“<sup>20</sup> Der Kulturtheoretiker und Soziologe Stuart Hall ist, gemeinsam mit Richard Hoggart und Raymond Williams, einer der Gründer der *British Cultural Studies*. Aufgewachsen in Jamaika, erhält Hall in den 1950er Jahren ein Stipendium am Merton College an der University of Oxford in Großbritannien. 1964 schließt sich Hall dem *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) an und wird sieben Jahre später dessen leitender Direktor. In dieser Zeit ist Hall ebenfalls Mitglied der Neuen Linken Bewegung. Mit dem Entstehen der *Cultural Studies* wird der Kulturbegriff neu hinterfragt (siehe Kapitel 1.3 (I) und 1.4 (I)). Bis in die 1970er Jahre wurde *Kultur* ausschließlich mit der Idee der Hochkultur gleichgesetzt und genoss somit hohes Ansehen, während Populärkultur als minderwertig gekennzeichnet wurde. Das Forschungsfeld *Cultural Studies* ermöglicht eine umfassendere Definition des Kulturbegriffs. Hall beschäftigt sich in seinen Schriften mit „Rasse“ und Ethnizität und kultureller Identität.

Er unterscheidet zwei Formen von kultureller Identität.<sup>21</sup> Der ersten Definition nach „reflektieren unsere kulturellen Identitäten die gemeinsamen historischen Erfahrungen und die gemeinsam genutzten kulturellen Codes“. Er spielt dabei auf die kulturelle Identität im Sinne einer kollektiven gemeinsamen Kultur, die wir Menschen miteinander teilen, einer Gruppenidentität. Diese Einheit sei „eine äußerst machtvolle und kreative Kraft für die sich entwickelnden Repräsentationsformen heute

---

<sup>20</sup> Stuart Hall, *Rassismus und kulturelle Identität: Ausgewählte Schriften 2* (Hamburg: Argument Verlag, 4. Aufl. 2008) S.26.

<sup>21</sup> Stuart Hall, *Rassismus und kulturelle Identität: Ausgewählte Schriften 2* (Hamburg: Argument Verlag, 4. Aufl. 2008) S.27-30. Hall betrachtet diese Auffassungen von kultureller Identität im Spiegel seiner eigenen ethnischen Herkunft.

marginalisierter Völker“<sup>22</sup>. Ich erlaube mir an dieser Stelle, das Zitat mit den Worten „und sozialer Gruppen.“ zu ergänzen, nachdem es weltweit unterdrückte Subgruppen gibt, für welche die Bezeichnung „Völker“ unpassend scheint.

Die zweite Anschauung von kultureller Identität zeichnet sich dadurch aus, dass in den Beschreibungen „was wir sind“ oder „was wir geworden sind“ sowohl Ähnlichkeiten, als auch Differenzen existieren. Es ist eine kulturelle Identität, die nie von „einer Erfahrung“ oder „einer Identität“ lebt, sondern vielmehr Brüche und Diskontinuitäten aufweist. „Wie alles Historische unterliegen sie ständiger Veränderung“.<sup>23</sup>

Hall beschäftigt sich in seiner Arbeit *A sense of classlessness (1958)* bereits eingehend damit, inwiefern die öffentliche Verlautbarung einer klassenlosen Gesellschaft zu ökonomischen Zwecken genutzt wird. Basierend auf diesem Leitsatz vermittelt in den 1980er Jahren die britische Regierung den Massen, jeder einzelne Bürger könne Konsumgüter erwerben, unabhängig von der Herkunft der Einzelnen. Stuart Hall und die Medien greifen im Zusammenhang mit dieser Wirtschaftspolitik wiederholt den Begriff „Thatcherism“ auf. Der Begriff ist, unter anderem, eine Anspielung auf Thatchers Kommentar: „*There is no such thing as society.*“<sup>24</sup> (Vgl. auch Kapitel 3(I)).

Zusammenfassend wird kulturelle Identität durch Verhaltensmuster und Sprache ausgedrückt, welche auf die Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe schließen. Die Indikatoren für eine soziale Gruppe sind die Konditionen gemeinsamen Verhaltens, welche eine gemeinsame Identität schaffen können. Gleichzeitig schafft diese Gruppenidentität die Abgrenzung zu anderen sozialen Gruppen.

---

<sup>22</sup> Stuart Hall, *Rassismus und kulturelle Identität: Ausgewählte Schriften 2* (Hamburg: Argument Verlag, 4. Aufl. 2008) S.27-30.

<sup>23</sup> Stuart Hall, *Rassismus und kulturelle Identität: Ausgewählte Schriften 2* (Hamburg: Argument Verlag, 4. Aufl. 2008) S.27-30.

<sup>24</sup> Ben Jackson und Robert Saunders, *Making Thatcher's Britain* (Cambridge: Cambridge University Press 2012) S.118.



Abbildung 2: Symbolfoto für die dreigliedrige Klassenstruktur

### 3. Welche Klasse? – Der Stellenwert von Klasse in Großbritannien

Erfreut sich die Arbeiterklasse in Großbritannien zunehmender Beliebtheit? Laut des Berichtes „The British Social Attitudes Survey“ von 2007 stufen 57% der Erwachsenen in Großbritannien sich als Zugehörige der Arbeiterklasse ein. Diese Zahl sei zu hoch, wenn man dem zeitgleichen gültigen Klassifikationssystem folge leistet. Demnach würde lediglich ein Drittel der Bevölkerung in die traditionelle Kategorie Arbeiterklasse fallen.<sup>25</sup> Die Statistik mag vielleicht mit Skepsis zu betrachten sein, allerdings bringt sie mich zu folgenden entscheidenden Fragestellungen: Wie wird „Arbeiterklasse“ heute in Großbritannien definiert? Welches Erscheinungsbild hat die Arbeiterklassekultur in Großbritannien? Hat ein positiver Wandel stattgefunden? Ich möchte im folgenden

---

<sup>25</sup> Keine Angabe zum Autor, „What is working class?“, auf BBC News, [http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/magazine/6295743.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/6295743.stm)  
Rubrik: WHO, WHAT, WHY? The Magazine answers...  
(Letzter Stand: 25.01.2007) Zugriff: 23.11.2014.

Abschnitt einen kurzen geschichtlichen Abriss der britischen Gesellschaft geben, wobei der Blick dezidiert auf die Zusammenhänge zwischen den gegenwärtigen Klassenstrukturen und den historischen Gegebenheiten gerichtet werden soll.

Großbritannien hat den ausgeprägten Ruf eine Klassengesellschaft zu sein. George Orwell schrieb 1941: „England is the most class-ridden country under the sun.“<sup>26</sup> Seither vermag England diesen Ruf aufrechtzuerhalten. In der Politik gab es immer wieder Beteuerungen, Beschwichtigungen oder Bestätigungen einer bestehenden Klassenaffirmation. In den Regierungszeiten Thatchers hieß es „There is no such thing as society“, eine Gesellschaft existiere nicht, sondern nur einzelne Männer und Frauen sowie Familien.<sup>27</sup> Unter Blair wurde Klasse aus dem Blickfeld gerückt, indem man die Betonung auf eine einheitliche Nation mit Möglichkeiten für alle versprach.<sup>28</sup> Warum ist der Begriff „Klasse“ in Großbritannien noch immer in den Köpfen der Menschen? Und warum gehören diese sozialen hierarchischen Schichtungen im Unterschied zu anderen Ländern nicht der Vergangenheit an? Mark Garnett und Richard Weight gehen dieser Frage nach und äußern ihre Begründung folgendermaßen: Im Gegensatz zu den USA, wo Klassenunterschiede aufgrund von ökonomischen Ressourcen generiert werden, ist die britische Gesellschaft vom angeborenen Sozialstatus abhängig. Im historischen Kontext kann Klasse folgendermaßen gesehen werden: Wäre es in Großbritannien zu einer bürgerlichen Revolution gekommen, dann hätte auch eine Überwindung der heute noch gültigen Strukturen stattfinden können. Zwar wurden die Einschränkungen von Klassenzwängen mit dem Höhepunkt der Industriellen

---

<sup>26</sup> Zitiert nach: Mark Garnett und Richard Weight, *Modern British History: The Essential A-Z Guide* (London: Random House, 2003) S.100. Hier muss vermerkt werden, dass die Namensbezeichnungen „England“ und „Großbritannien“ nicht synonym zu verstehen sind. „Großbritannien“ ist der Name der größten britischen Insel und umfasst die Länder England, Schottland und Wales. England hat eine dominante Rolle im Vergleich zu den anderen Ländern.

<sup>27</sup> Keine Angabe zum Autor, „Margaret Thatcher: A life in quotes: Key comments from Britain’s first female prime minister“ auf *The Guardian*, <http://www.theguardian.com/politics/2013/apr/08/margaret-thatcher-quotes> (Letzter Stand: 08.04.2013) Zugriff: 23.11.2014.

<sup>28</sup> Jürgen Kamm, „New Labour – Old Classes?“, in: *New Britain: Politics and Culture* (Passau: Karl Stutz 2006) S.60.

Revolution im 19. Jahrhundert aufgrund von kommerziellen Erfolgen gelockert, die sozialen Trennungen aber nie aufgehoben. Denn statt die herrschenden Klassen zu stürzen, begannen die unteren Schichten die Verhaltensmuster der Oberschichten nachzuahmen. Karl Marx führte 1848 den Begriff „Klasse“ ein und definierte damit eine Gesellschaft, die von ökonomischen Bedingungen gesteuert wurde. Die Autoren Garnett und Wright beschreiben eine paradoxe Beobachtung betreffend dieser Zeitspanne. Der Wohlfahrtsstaat zur Unterstützung der Armen wurde eingeführt. Gleichzeitig erhöhte sich allerdings der Spalt zwischen den Gehältern. Die Armenunterstützung und geförderte Bildung innerhalb des Wohlfahrtsstaates wurde vom Patriotismus gefördert. Ihrer Meinung nach fungierte der scheinbar soziale Staat als Manipulationstaktik, um den Klassen gemeinsame Interessen vorzutäuschen.<sup>29</sup>

Aus heutiger Sicht betrachtet, kann man in den letzten Jahren ähnliche Entwicklungen in den britischen Medien nachverfolgen. Wie in der Zeit des „British Empire“, in der der „Union Jack“ (die rot-blau-weiße britische Flagge) zugunsten eines nationalen Gedankengutes vermehrt eingesetzt wird, legt man im heutigen Großbritannien ebenfalls wieder Wert auf britische Werte. Die Umsetzung dieser Strategie erfolgt z.B. abermals über die Flagge oder die häufige Verwendung des Wortes „British“. Anschaulich wird dies in den wöchentlichen Unterhaltungssendungen, deren Titel das Wort „British“ enthalten und/oder deren Grafik mit dem „Union Jack“ unterlegt wird. So konnte man kürzlich zum fünften Mal in Folge die Wettkampf-Sendung *The Great British Bake-off* oder die seit 2007 bestehende Castingshow *Britain's got Talent* verfolgen. Seit der Veröffentlichung im Jahr 2000 findet auch der Slogan „Keep calm and carry on“ Anklang bei der Bevölkerung in Großbritannien und im Ausland. Der Slogan sollte im 2. Weltkrieg die nationale Moral stärken, wurde schließlich erst im 21. Jahrhundert veröffentlicht.<sup>30</sup> All dies sind Attribute, die zur Stabilisierung einer nationalen Identität führen. Man kann hier diskutieren, ob die vermehrte Schaustellung der britischen Flagge in der Öffentlichkeit und die Betonung von britischen Erfolgen wie einst im 19. Jahrhundert politische Zwecke erfüllen soll. Damals, in Zeiten des

---

<sup>29</sup> Vgl. Mark Garnett und Richard Weight, *Modern British History: The Essential A-Z Guide* (London: Random House, 2003) S.100.

<sup>30</sup> Keine Angabe zum Autor, „Keep calm and put up your poster“ auf *The Guardian*, <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/gallery/2009/mar/17/keep-calm-carry-on-pictures?picture=344713815> (Letzter Stand: 18.03.2009) Zugriff: 23.11.2014.

Wandels und der gleichzeitigen Angst vor Veränderungen kam es zum Auseinanderdriften der sozialen Klassen und begleitend zu einer Mentalität von „us and them“.<sup>31</sup> Soziale Gruppen werden nun vermehrt anhand ihrer Umgangsformen oder ihrer Aktivitäten definiert. Ich werde dieses Gedankengut von „wir und die anderen“ in Kapitel 7.4 (II) der Arbeit näher ausführen.

Trotz der Spaltung in zwei Richtungen entsteht das gängige Modell der Klassen in Großbritannien: die Oberschicht (Gutsbesitzer), die Mittelschicht (Gebildete mit Hauseigentum in Vororten) und die Arbeiterklasse (Städter in Mietbehausungen). Diese Trennung zwischen drei Klassen kann inzwischen nicht mehr in dieser Form vertreten werden. Die heutigen Kategorien von Klasse in Großbritannien wurden um weitere Gruppen erweitert. Jürgen Kramm gibt in seinem Bericht *New Labour – Old Classes?* einen Überblick der Einteilung in sechs gültige Klassen. Diese Gruppierungen basieren auf beruflicher Tätigkeit und Kaufkraft.<sup>32</sup>

A) Personen in Berufen mit hoher Verantwortung, z.B.: Ärzte, Architekten, Geschäftsleute in hohen Managerpositionen.

B) Personen in Positionen mit hoher Verantwortung, z.B.: Universitätsprofessoren, Regierungsbeauftragte, Wissenschaftler, Bankmanager, Polizeiinspektoren.

C1) Alle anderen Berufe ohne manuelle Tätigkeiten, z.B.: Krankenpfleger, Techniker, Pharmazeuten, Personen im Verkauf oder in Bürotätigkeiten, Polizeibeamte.

C2) Ausgebildete manuelle Arbeiter, z.B.: Vorarbeiter, Lastkraftwagenfahrer, Sicherheitspersonal.

D) Angelernte und ungelernete manuelle Arbeiter, z.B.: Buschauffeure, Lehrlinge, Maschinisten, Landarbeiter, Laborassistenten, Postboten, Zulieferer.

E) Personen mit den geringsten Einkommen, z.B.: Pensionisten, Zeitarbeiter, u.a.

---

<sup>31</sup> Vgl. Mark Garnett und Richard Weight, *Modern British History: The Essential A-Z Guide* (London: Random House, 2003) S.100.

<sup>32</sup> Aufstellung nach Jürgen Kamm, „New Labour – Old Classes?“, in: *New Britain: Politics and Culture* (Passau: Karl Stutz 2006) S.62.

Die Gruppen A bis C1 repräsentieren die Mittelklassen, die Gruppen C2 bis E repräsentieren die Arbeiterklassen. Demnach sind die beiden Gruppen zahlentechnisch etwa gleich verteilt. Anfang des 20. Jahrhunderts beträgt der Anteil an Arbeiterklassen ca. 80%. Im 21. Jahrhundert haben sich die Arbeiterklassen, finanziell gesehen, in die Richtung der Mittelklassen bewegt. Es ist an dieser Stelle fraglich, ob sich diese Personen zur Arbeiterklasse oder zur Mittelklasse zählen. Eine präzise Aufspaltung in Hinblick auf Klasse erweist sich als schwierig und erklärt, warum sich beinahe zwei Drittel der britischen Bevölkerung als Arbeiterklasse bezeichnen, laut Statistik jedoch in die Mittelklasse fallen (siehe Einleitung). Die Fragenden verabsäumen (gewollt oder ungewollt) ihre Bewertungskriterien für Statistiken an die sozialen und kulturellen Veränderungen anzupassen.

Kultur wird in Großbritannien oft mit Klasse in Verbindung gebracht und umgekehrt wird Klasse zunehmend in ihren kulturellen statt ihren ökonomischen Bedingungen definiert. Kulturelle Identität ist, wie ich im vorangegangenen Kapitel erläutert habe, entscheidend für unsere Lebenswelt. Unsere kulturelle Identität setzt sich aus einer Reihe von Umständen zusammen. Diese können mit der geographischen Herkunft, sozialem Milieu, Geschlecht usw. zusammenhängen. Feststeht, dass die kulturelle Identität nicht vollständig von der nationalen Identität losgelöst werden kann. Der Ort, an dem man aufwächst und die einhergehenden staatlichen Gesetzlichkeiten prägen ein soziales Subjekt. Wenn wir also in einer klassengeprägten Umgebung aufwachsen, definieren wir auch unsere Identität darüber. Ich folgere daraus, dass die Charaktere des East Enders eng mit der nationalen und lokalen Identität verschränkt sind, mit der Geschichte und Traditionen sowie mit der sozialen Umgebung. Um diese Zusammenhänge darzulegen, befasse ich mich im nächsten Kapitel mit dem Bild des „typischen Cockneys“.

## 4. Phänomen Arbeiterklasse – Vom Cockney zum Mockney

Die Serie *EastEnders* entstand in den 1980er Jahren. Großbritannien erlebte in dieser Zeit die schlimmste Wirtschaftskrise seit den 30er Jahren. Thatchers „Dockland Redevelopment Scheme“ reflektierte sich in der Serie, indem die Arbeitergemeinschaft in den Mittelpunkt gestellt wurde. Die sozialen Probleme und das hohe Erzähltempo gaben der Serie ihre raue Note.<sup>33</sup> An dieser Stelle möchte ich gerne weiter zurückgreifen und darstellen, welche Rolle der Cockney in den Medien eingenommen hat und wo seine Ursprünge liegen.

### 4.1 Der coken ey – Das Weichei

Darüber, wer ein wahrer Cockney ist, gibt es unterschiedliche Auffassungen. Ursprünglich wurde jeder Einheimische in London als Cockney angesehen, bis er im späten 19. und 20. Jahrhundert mit dem East End identifiziert wurde. Die Schreibweise von Großbuchstaben in der Bezeichnung East End ist eine Erscheinung des 19. Jahrhunderts. „Echte Cockneys werden in Hörweite vom Geläute der Bow Bells der Kirche St. Mary Le Bow in Cheapside geboren“ heißt es.<sup>34</sup> Das Wort „Cockney“ stammt vom mittlenglischen Wort „coken ey“ und bedeutet ein „cock’s egg“, übersetzt ein „deformiertes Ei“. Das „coken ey“ bezeichnet ein fehlentwickeltes Ei mit einer weichen Schale statt der gewöhnlichen harten Kalkschale. Die Bedeutung von „Coken ey“ ist der deutschen Verwendung von „Weichei“ ähnlich. Im 17. Jahrhundert war der Ausdruck „Coken ey“ ein Scherzwort für ein verhätschertes „weiches“ Kind, später bezeichnete es eine „weibische Person“. Schließlich verwendeten Landsleute dieses Scherzwort für Personen aus der Stadt, weil diese, im Gegensatz zu den „Hartgesottenen vom Land“, die „weichen Stadtbewohner“ seien. Schlussendlich blieb

---

<sup>33</sup> Gerlinde Vor-Frey, „A Never Ending Story,“ in: *Pickel, Küsse und Kulissen: Soap Operas im Fernsehen* (München: R. Fischer 2001) S.178.

<sup>34</sup> Jane Cox, *London’ East End: Life and Traditions* (London: George Weidenfeld and Nicolson 1994) S.104.

das Wort „Cockney“ ausschließlich einem einzigen Stadtbewohner vorbehalten, dem Londoner.<sup>35</sup>

Ich werde in Kapitel 2 (II) erläutern, wo das East End geographisch beginnt und wo es aufhört. Ferner gibt das Kapitel Anregungen, wie die Lage des East Ends die Identität des Cockneys beeinflussen konnte.

## 4.2 Armut, Krankheit, Kriminalität

Der sogenannte dunkle Teil Londons war über die Jahrhunderte hinweg von Armut, Krankheit und Katastrophen betroffen. Die östlichen Stadtteile wurden bereits Ende des 16. Jahrhunderts als elend und schmutzig bezeichnet. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts kam es aufgrund der Immigrationsbewegung zu einer Überbevölkerung. Die Häuser waren oft sehr klein und schmal. Das Gefühl der Enge auf den oft nur 4,5 Meter breiten Straßen kann auch heute noch wahrgenommen werden. Mit den schlechten Bedingungen kamen dann Krankheiten wie das sogenannte „Fieber“.<sup>36</sup>

Im 19. Jahrhundert schien die Armut seinen Höhepunkt zu erreichen. „Poverty wore a worse face in East London than it did in Calcutta.“<sup>37</sup>

Das East End wurde zu einem Slum aus überfüllten Arbeitshäusern und heruntergekommenen Baracken. Aufgrund der Armut häufte sich Kriminalität sowohl unter Erwachsenen als auch unter Kindern. Illegaler Handel, Diebstahl, Einbrüche und Mord markierten diese Zeit. Berühmt gewordene Verbrechen verzeichneten die *Ratcliffe Morde* im Jahr 1812 und der Mörder *Jack the Ripper* im Jahr 1888. Die Aufsehen erregende Presse war aufgrund ihrer ausführlichen Berichterstattungen stets an der Schaffung von einer öffentlichen East End Identität beteiligt. Bis heute interessiert sich die Öffentlichkeit für die mysteriösen Ereignisse im East End.

---

<sup>35</sup> Simon Elmes, *Talking for Britain: A Journey through the nation's dialects* (London: Penguin 2005) S.52.

<sup>36</sup> Peter Ackroyd, *London: The Biography* (London: Vintage, 2001) S.675-688.

<sup>37</sup> Jane Cox, *London' East End: Life and Traditions* (London: George Weidenfeld and Nicolson 1994) S.151.

### 4.3 Music halls and public houses

Nach außen hin schien das East End ein verwahrloster, trister Ort zu sein. Die Bewohner ließen dennoch davon ab, sich in ihrem Elend aufzugeben. Stattdessen vertrieben sie ihre Zeit auf den Märkten, Sport- und Spielhallen und den örtlichen Geschäften. Das East End behauste das im 16. Jahrhundert erbaute Theater *The Curtain*, in dem die Uraufführung von Shakespeares *Romeo and Juliet* stattgefunden hatte.

Der Wunsch der Arbeiterklassen, sich zu unterhalten, führte zu der Gründung von „music halls“ und „public houses“, das heutige Pub. Die Freizeitgestaltung hatte Auswirkungen auf den Charakter des Cockneys. Der Cockney wird mit folgenden Attributen beschrieben: Er ist vergnügt und einfallsreich, hat ein festes Kinn und einen unbezwingbaren Charakter, ist kämpferisch, rau und grob aber auch beschützend.<sup>38</sup>

### 4.4 Der Mockney

Wie ich in der Einleitung erläutert habe, hat das Erscheinungsbild der Arbeiterklasse in den Medien einen positiven Wandel erfahren. Das Image des lässigen und harten Cockneys findet zahlreiche Nachahmer. Zugehörige der behüteten Mittelschichten beispielsweise stellen sich selbst als Gangster dar, mangeln jedoch an Authentizität. Aus diesem Umstand entwickelte sich der Begriff „Mockney“, eine Zusammensetzung aus den Wörtern „mock“, übersetzt „nachahmen“ im Sinne von „verspotten“ oder „vortäuschen“ und dem Wort „Cockney“.<sup>39</sup> Der Begriff beschreibt eine Person, die ursprünglich aus der bürgerlichen Schicht stammt und sich als Cockney inszeniert. Er kann allerdings auch für eine Person stehen, die zwar tatsächlich aus der Londoner Arbeiterklasse stammt, aber erst aufgrund der gesellschaftlichen Akzeptanz das Verhalten eines Cockneys annimmt und sichtlich übertreibt. Ein bekanntes Beispiel für dieses Phänomen ist der Fernsehstarkoch Jamie Oliver. Kate Fox bezeichnet seine

---

<sup>38</sup> Peter Ackroyd, *London: The Biography* (London: Vintage, 2001) S.675-688.

<sup>39</sup> Daniel Smith, *Cockney Rhyming Slang* (London: Michael O'Mara Books Limited 2011) S.10.

Umgangsformen als auffällig heterosexuelles Gehabe (Moped, laute Musik, Musterehefrau), das zum Image des Mockneys beiträgt. Die „Frechheit des Cockneys“ drückt sich in der draufgängerischen Sprechweise aus: „Chuck in a bi’ o’ this an’ a bi’ o’ that and you’ll be awright, mate“.<sup>40</sup> Ich vergleiche die Grundstimmung dieses Sprachstils mit der Hip Hop Gangsterkultur, bei der man „seinen Bruder“ oder „seinen Kumpel“ in lässiger und cooler Weise adressiert. Ich werde in Kapitel 8 (II) näher ausführen, welche linguistischen Besonderheiten der Cockney Akzent aufweist. Jamie Olivers äußeres Auftreten zeigt sowohl in der Sprache Widersprüchlichkeit, als auch im Umgang mit Essen.

Die ausgiebige Zuwendung zu einer feinsinnigen Essenskultur und die Zubereitung von exquisiten Speisen sind, laut Bourdieu, den Mittelschichten zuzuschreiben.<sup>41</sup> Jamie Olivers Sprachstil und legeres Auftreten weisen hingegen auf eine untere Gesellschaftsschicht hin. Ich behaupte, dass Jamie Olivers informeller und zwangloser Umgang mit selektierten exquisiten Zutaten zu einem neuen Essverhalten in der Gesellschaft geführt hat. Indem er die feine Essenskultur entmystifizierte, löste er eine Welle an kochinteressierten Laien in den Massen hervor, darunter auch die Arbeiterklassen. Ich werde auf die signifikanten Klassenunterschiede im Hinblick auf die Essenskultur in Kapitel 5.1.3 (II) eingehen.

#### 4.5 Lad Culture, Loadsomoney and Angry young men

Der Mockney ist ein Erscheinungsmerkmal der *Lad Culture* oder *New laddism*, eine Subkultur aus den 1990er Jahren. Die Beweggründe der jungen Männer sind die Folgen der Wirtschaftskrise in den 80er Jahren. Das Kino der 90er Jahre hält zwanghaft an männlichen Protagonisten in einer Maskulinitätskrise fest. Beispiele dafür sind der Film *The Full Monty* (Peter Cattaneo, 1997), in dem arbeitslose Stahlarbeiter sich entschließen, ihre Unterhaltskosten durch Striptease zu sichern oder Gary Oldmans

---

<sup>40</sup> Kate Fox, *Watching the English: The Hidden Rules of English Behaviour* (London: Hodder & Stoughton 2004) S.297.

<sup>41</sup> Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (Frankfurt: Suhrkamp 1987) S.298-332.

brutaler Film *Nil by Mouth* (1997), in dem er auf biographische Ereignisse aus seiner Kindheit und Jugend zurückgreift.<sup>42</sup>

Wenn wir zwei Jahrzehnte zurückblicken, dann können wir in der britischen Fernsehlandschaft der späten 1970er auf die Figuren *Essex Man*, *Loadsomoney* und *Essex Girl* stoßen. Diese sind fiktive stereotype Persönlichkeiten der Arbeiterklasse. Ian Dury karikiert z.B. *Essex Man* in Cockney Manier durch lautes sexistisches Machoverhalten und Trinksucht. Die Figur kreist um die Auffassungen von Thatchers Streben nach Wohlstand und verschwenderischem Konsumverhalten, die in Essex besonders ausgeprägt waren. Harry Enfield knüpft mit seiner Figur *Loadsomoney* später an diese Prahlerei von Wohlstand an.<sup>43</sup>

Blicken wir ein weiteres Jahrzehnt zurück, dann lässt sich die *Angry young men* Kultur der frühen 60er Jahre verzeichnen. Die Bewegung versuchte, nachdem der Krieg und die Erinnerung daran allmählich verloschen waren, jeglichen Institutionen wie die Kirche, die Monarchie, *The Times*, Cambridge u.ä. zu entkommen. Die Mitglieder der *Angry young men* stammten aus den Arbeiter- und Mittelschichten und sprachen sich in ihrer Kunst gegen den Gedanken von „Großbritanniens Größe“ und seinen „industriellen Erfolgen“ aus.<sup>44</sup> Die *Angry young men* Kultur ist ein Vorläufer der Radio Soap Operas (vergleiche Kapitel 3.1 (II)).

---

<sup>42</sup> Claire Monk, „Men in the 90s,“ in: *British Cinema of the 90s* (London: British Film Institute 2000) S.156-166.

<sup>43</sup> Anita Biressi/Heather Nunn, *Class and Contemporary British Culture* (London: Palgrave Macmillan 2013) S.23-44.

<sup>44</sup> Keith Robbins, *The Present and the Past: Great Britain: identities, institutions and the idea of Britishness* (Harlow: Addison Wesley Longman Limited 1998) S.332.



## II. EMPIRISCHER TEIL

### 1. Methodik

Im theoretischen Teil habe ich dem Leser ein Vorverständnis für den Ausgangspunkt meiner Untersuchung geliefert. Als Methodik ziehe ich die hermeneutische Textanalyse heran. Sie will, nach Hickethier, „verborgene, also nicht offenkundig zutage tretende, Bedeutungen des Textes sichtbar machen.“ Ferner ist sie „durch ein ‚zirkuläres‘ Verfahren gekennzeichnet, in dem immer wieder aufs Neue der Text befragt und mit Einzelbefunden und Interpretationsergebnissen konfrontiert wird.“<sup>45</sup> Meine empirische Analyse der Serie *EastEnders* wird einerseits in Anlehnung an die umrissenen Ansätze entwickelt, andererseits aus dem Untersuchungsgegenstand selbst ermittelt. Die Methodik ist demnach sowohl von einer deduktiven als auch einer induktiven Arbeitsweise geprägt. Die Struktur wird vorab festgelegt, die vollständige Erschließung der Kategorien wird gegebenenfalls erst nach Sichtung des Materials schlüssig. Wie bereits in der Einleitung dargelegt, erfolgt die Unterteilung in festgelegte Kategorien. Zu Beginn wird kurz mein Verständnis der Kategorie Lebensstil erläutert. Die weitere Vorgangsweise versteht sich als Sinninterpretation hinsichtlich der einzelnen Kategorien. Zur Erklärung meiner Arbeitsweise möchte ich hier die fünf Schritte der Filmanalyse nach Schutte in Stichworten anführen<sup>46</sup>: 1.) Formulierung des ersten Verständnisses des Films basierend auf Seh-Erfahrung, 2.) der Analysierende artikuliert eine spezifische Lese- oder Wahrnehmungsart, mögliche Hypothesenformulierung 3.) Analyse des Films mittels Ermittlung von Struktur und Ausdrucksform, Bedeutungspotentiale werden entschlüsselt, 4.) Erschließen von weiteren Informationen über die Kontexte des Films wie Produktionsunterlagen, vorhandene Analysen über den Film, u.ä., 5.) Seh-Erfahrung, Hypothesen und Analyse werden in Zusammenhang

---

<sup>45</sup> Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse* (Stuttgart: Metzler, 4. Aufl. 2007) S.30.

<sup>46</sup> Vgl. Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse* (Stuttgart: Metzler, 4. Aufl. 2007) S.32.

gebracht. Im Ideal stellt das Ergebnis „neben der Explikation vorhandener Sinnpotentiale und der Formulierung unterschiedlicher Deutungen des Films“ eine „Erweiterung des subjektiven Horizonts des Analysierenden“ dar. Der Rezeptionsaspekt wird in meiner Arbeit in den Hintergrund gestellt.

Für die Analyse habe ich fünf Folgen, die repräsentative Schlüsselszenen beinhalten, ausgesucht. Sie wurden erstmals an folgenden Tagen ausgestrahlt:

Folge 1: 11.09.2006

Folge 2: 27.10.2006

Folge 3: 27.02.2009

Folge 4: 10.03.2009

Folge 5: 16.03.2009

Die exemplarischen Schlüsselszenen sind kennzeichnend für die aufgestellten Kategorien. Problematisch ist dabei, dass die Szene nicht immer isoliert betrachtet werden kann. Wenn also eine Szene zum Thema „Kleidung“ der Charaktere analysiert wird, dann wäre es vermessen, diesen Interpretationsschritt als gänzlich isoliert zu betrachten. Stattdessen ergibt die Analyse, im Zusammenspiel mit der Interpretation der restlichen Verhaltensmuster betrachtet, gesamtheitliche Aufschlüsse. Aus diesem Grund werden einige Szenen mehrmals aufgegriffen um ein Gesamtbild der Figur oder Situation zu geben. Spezieller Fokus wird auf die Figur Ian Beale gerichtet, weil diese stellvertretend für viele Themen ist (Aufstieg und Fall, Aus- und Eingrenzung, Besitz). Zusätzlich zu den oben genannten Folgen werde ich vereinzelt Szenen auswählen, die nicht aus diesen Folgen stammen. Die Auslegung der Textaussagen erfolgt über Dialoge und Szenenbeschreibungen anhand der Charakteren. Ich bevorzuge, die ausgewählten gesprochenen Textpassagen in der englischen Originalsprache zu belassen ohne sie zu übersetzen. Ich halte daran fest, dass eine Übersetzung hier potentiell an Bedeutung verlieren könnte und setze voraus, dass meine Anmerkungen für das Verständnis ausreichen.

## 2. Wo ist das East End?

„London is best seen as not one city but a patch-work of cities stitched together: the Cockney East End, the Docklands development, the Parliament at Westminster, the administration of Whitehall, the parks and ...“<sup>47</sup>

Wenn wir britische Identität im Hinblick auf Ort und Kultur erfassen möchten, dann sollten wir uns kleineren geographischen Einheiten zuwenden. Die Kultur einer Person ist davon abhängig, aus welchem Teil ihres Landes sie kommt. In England sind es die dicht besiedelten Gebiete, die die stärksten regionalen Identitäten hervorbringen. Einwohner dieser Gegenden werden mit kennzeichnenden Namen und lokalen Charakteristiken assoziiert, aber was sie am gravierendsten unterscheidet, ist ihr Dialekt.<sup>48</sup> Ich werde auf die sprachwissenschaftlichen Besonderheiten des Londoner Cockney Dialektes in Kapitel 8 (II) eingehen. Zuvor möchte ich allerdings einen demographischen Abriss des East Ends darlegen.

---

<sup>47</sup> Mike Storry and Peter Childs, *British Cultural identities* (London: Routledge, 2. Aufl. 2002) S.57.

<sup>48</sup> Mike Storry and Peter Childs, *British Cultural identities* (London: Routledge, 2. Aufl. 2002) S.48.

## 2.1 Geographische Lage

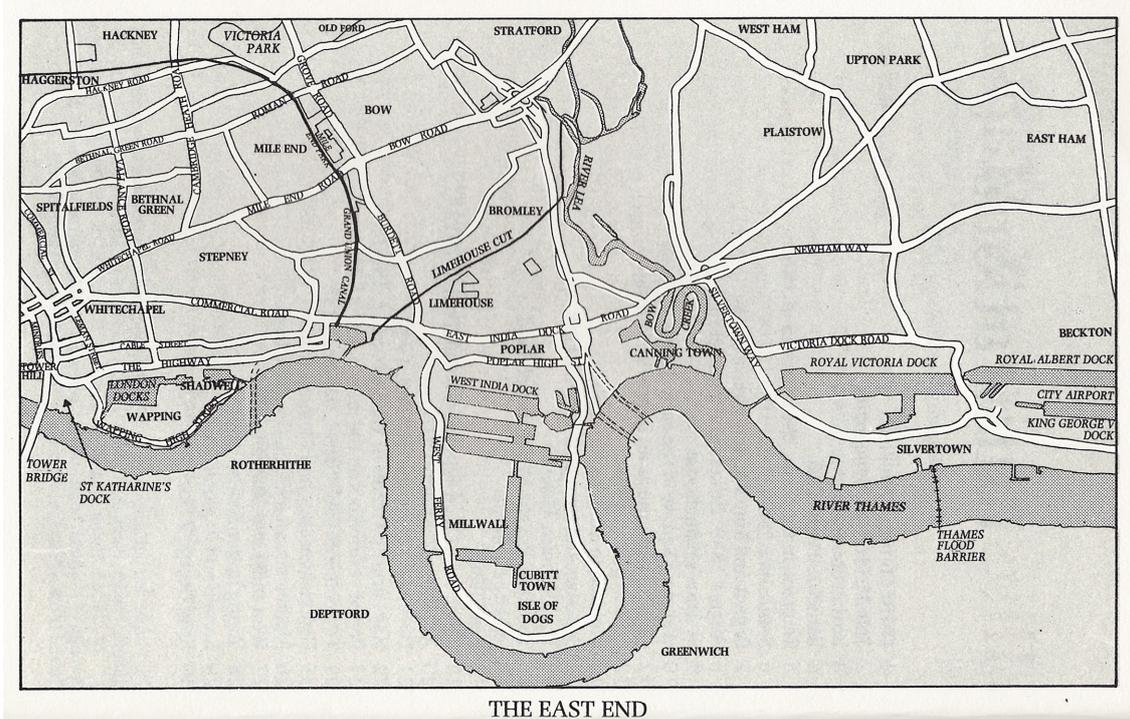


Abbildung 3: Landkarte East End

Wenn es darum geht, die exakte geographische Lage des Londoner East Ends zu definieren, scheinen die Meinungen auseinanderzugehen. So soll der Schneide- bzw. Ausgangspunkt die *Aldgate Pump* sein. Der steinerne Brunnen befindet sich an einer Quelle, an der die *Leadenhall Street* in die *Fenchurch Street* mündet. Anderen Angaben nach soll das East End erst dort beginnen, wo *Commercial Road* und *Whitechapel Road* aufeinander treffen.<sup>49</sup> Puristen behaupten, das Herz des Londoner Ostens sei rund um *Spitalfields*.<sup>50</sup>

Eine noch größere Unklarheit zeigt sich beim Abstecken der Außengrenzen des Stadtteils im Londoner Osten. Medien bringen das East End beispielsweise mit den

<sup>49</sup> Peter Ackroyd, *London: The Biography* (London: Vintage, 2001) S.676.

<sup>50</sup> Alan Palmer, *The East End: Four Centuries of London Life* (London: Rutgers University Press 2000) S.2.

Ortschaften Barkingside, Romford und Upminster in Zusammenhang. Traditionellere Grenzen strecken sich stattdessen über die alten Innenbezirke von Hackney und Tower Hamlets, die westlichen Grenzgebiete von Hoxton und Shoreditch und das Hafenviertel mit den Überläufen bis West Ham und East Ham des 19. und 20. Jahrhunderts.<sup>51</sup> Jane Cox beschränkt sich in ihrer geographischen Definition des East Ends wiederum auf ein flächenmäßig kleineres Gebiet, das dem einstigen polizeilichen Zuständigkeitsbereich von Stepney nahe kommt.<sup>52</sup>

Die geographischen Definitionen für das East End unterscheiden sich durchweg in Bezug auf dessen Größenordnung, gleichzeitig wird ihr kleinster gemeinsamer Nenner von einem Gebiet in Form eines Dreiecks gebildet. Im Zweifelsfall wird diese Absteckung herangezogen. Für sie gelten folgende Landschaftspunkte: der Fluss Lea als östliche Grenze, die Mauer, die im Mittelalter die City of London umgab, als westliche Grenze und die Themse als südliche Grenze.

Das East End war über die Geschichte hindurch geographischen und amtlichen Veränderungen unterworfen.

## 2.2 Reicher Westen, Armer Osten

Der Historiker Peter Ackroyd erklärt die Ost-West Trennung in London anhand historischer Funde. Seinen Recherchen zufolge geht die Trennung zwischen dem Westen und dem Osten Londons bis in die letzte Eiszeit zurück. Demnach lag, aus geologischer Betrachtungsweise, ein Teil des heutigen Ostens auf einer Kiesschicht. Neben diesen geologischen Überresten geben auch die römischen Gräber des alten Londiniums Hinweis auf eine Trennung. Die Köpfe der begrabenen Herrscher zeigen in Richtung prunkvolleren Westens.<sup>53</sup> Man nimmt ferner an, dass sich die eindringenden Sachsen im 5. und 6. Jahrhundert am Westufer des Flusses Walbrook niederließen, während die besiegten römisch-britischen Einheimischen am Ostufer wohnten.

---

<sup>51</sup> Alan Palmer, *The East End: Four Centuries of London Life* (London: Rutgers University Press 2000) S.xvii.

<sup>52</sup> Jane Fox, *London's East End: Life and Traditions* (London: Phoenix Illustrated, 1997) S.11.

<sup>53</sup> Vgl. Peter Ackroyd, *London: The Biography* (London: Vintage, 2001) S.675.

Ein weiterer Hinweis auf eine Abgrenzung des östlichen Londons geben Funde aus vorrömischer Zeit. Demnach soll es eine Mauer gegeben haben, die am östlichen Teil der Themse das Flussufer entlang bis zur Küste von Essex lief. Sie diente als Schutz vor den Gezeiten, das Marschland östlich der Stadt konnte somit trockengelegt werden. Auf diese Weise schuf die Mauer den dunklen Teil Londons, das East End.<sup>54</sup>

Bereits im Mittelalter wurde das östliche Gebiet der Stadt auch als das der Armen und weniger Edlen angesehen. Mit dem Bau von Westminster begann eine entscheidende Richtungsweisung: Westminster (Sitz im Westen der Stadt) war das Zentrum von gesetzlichen und diplomatischen Belangen. Der Westen stand im weiteren Sinne für Wohlstand, die reichen und modernen Gebiete vermehrten sich dort. Die Regent Street wurde zur Trennungslinie zwischen Westen und Osten. Der Ruf von Kensington und Chelsea ist bis heute besser als der Ruf von Bethnal Green oder Shoreditch.

Das East End war bereits vor dem 19. Jahrhundert verarmt, schon bevor Charles Dickens in seinen Geschichten über die schlechten Verhältnisse schrieb. Auch wenn im 16. Jahrhundert bereits Handel im East End stattfand, so führte der Bau der Docks im 17. Jahrhundert zu einem Zustrom von Industriearbeitern (von der City of London) im East End. Damit kam es zur stetigen Industrialisierung. Das East End beheimatet die Mitglieder der sogenannten Stinkindustrie.<sup>55</sup>

Die heutige Kultur des East Ends weist eine Mischung aus alter traditioneller Cockney-Kultur (weiße ursprüngliche Arbeiterschicht) und der neuen ethnischen Bevölkerung auf. Diese Konzentration von Auslandsarbeitern half die Identität des East Endes hervorzubringen.

---

<sup>54</sup> Peter Ackroyd, *London: The Biography* (London: Vintage, 2001) S.676.

<sup>55</sup> Vgl. Alan Palmer, *The East End: Four Centuries of London Life* (London: Rutgers University Press 2000) S.xi-xii.

### 3. EastEnders

Die erste Folge von *EastEnders*, ausgestrahlt am 19. Februar 1985 um 19:00h auf BBC1, beginnt mit einem Knall, einem „Stiefel Größe 44“ und einer Leiche in einem Fernsehstuhl.<sup>56</sup> Die *British Broadcasting Corporation* (BBC) entschied sich in den frühen 1980er Jahren, eine Soap Opera zur Hauptsendezeit zu schalten. Damit sollte im britischen Fernsehen neben den bestehenden erfolgreichen Soap Operas *Coronation Street* und *Emmerdale Farm* eine konkurrierende Serie fortlaufend ausgestrahlt werden. Serienformate wie *Coronation Street* und *EastEnders* zeichnen sich durch ihre ähnlichen Eigenschaften aus: ihre Erzählstrukturen, wie sie ausgestrahlt werden oder wie sie konsumiert werden. Die Produktionsweise der Serie und der Folge bestimmt, wie und wann eine Erzählung konstruiert wird und darüber hinaus, wie und wann der Zuschauer an eine Erzählung gebunden ist. Im Anschluss werden die Bausteine des Untersuchungsgegenstandes *EastEnders* vorgestellt. In diesem Zusammenhang sollen Genre, Entstehung und Produktionshintergründe beleuchtet werden.

#### 3.1 Vorläufer von *EastEnders*

Im Englischen wird eine Langzeitserie mit offenem Ende neben *Soap Opera* auch „Serial“ genannt. Roger Hagedorn gibt einen Abriss über die Entwicklung der *Serials*.<sup>57</sup> Den Beginn markierte das kommerzielle Interesse der Druckerpresse. Das Serial wurde z.B. in Form einer Kurzgeschichte auf der ersten Seite gedruckt und sollte Zeitungen zu höheren Auflagen verhelfen. Mit der verbesserten Technik wurden diese Serials anhand von Comics illustriert und später schließlich im Medium Film umgesetzt. In weiterer Folge, erreichte das Serial einen kommerziellen Stellenwert im amerikanischen Radiorundfunk. Ab dem Zeitpunkt der Gründung der *National Broadcasting Company*

---

<sup>56</sup> Zitiert nach: Gerlinde Vor-Frey, „A Never Ending Story,“ in: *Pickel, Küsse und Kulissen: Soap Operas im Fernsehen* (München: R. Fischer 2001) S.179.

<sup>57</sup> Roger Hagedorn, „Doubtless to be continued,“ in: *To be continued...: Soap operas around the world* (London: Routledge 1995) S.27-48.

(NBC) im Jahr 1926 wurden Radioübertragungen weitgehend von Werbeinteressen beherrscht. Die Gestaltung der Radiosendungen zielte auf die Beteiligung von Sponsoren ab und folgte diesem Zweck bis in die 1950er Jahre. Die Radiosendungen wurden an Frauen gerichtet, die während ihrer häuslichen Tätigkeiten Unterhaltung im Hintergrund konsumierten. Die Bezeichnung „Soap Opera“ wird darauf zurückgeführt, weil die Sendungen durch Werbungen von Seifenherstellern unterbrochen wurde. „Soap Opera“ vereint die hoch angesehene Kunstform der klassischen Oper und den Schmutz, den die Seife abwäscht. Allen unterstreicht zwei Arten von Schmutz: Einerseits hat die Werbekampagne zum Ziel, den Schmutz im realen Leben mithilfe der vermarkteten Reinigungsprodukte zu entfernen, andererseits werden in der Serie öffentlich Schmutzwäsche gewaschen oder „schmutzige“ Geheimnisse preisgegeben. Anschließend erläutert Allen, wie die Serie weiterführend zu „schmutzigem“ Geschwätz führt. Die Zuschauer unterhalten sich in den Tagen nach der Ausstrahlung über die Ereignisse in der Serie.<sup>58</sup>

Aus diesem Umstand entwickelte sich ein vorwiegend negatives Bild von Serials. Sie wurden von Kritikern als billig produzierte Sendungen, die ausschließlich von „weiblichen Zuschauern mit Defiziten“ rezipiert werden, beschrieben.<sup>59</sup>

Das erste *Radio Serial* in Großbritannien entstand im Jahr 1950. Die Sendung *The Archers*<sup>60</sup> läuft bis heute auf BBC Radio 4 und gilt als Vorläufer der englischen Fernsehlangzeitserien.

Der erste Versuch einer TV-Langzeitserie wurde mit *The Grove Family* umgesetzt. Die von der BBC in Auftrag gegebene Serie spielte in der unteren Mittelschicht. Ausgehend von der Annahme, dass Zuschauer sich nicht mit der sozialen Klasse und Sprechweise in der Serie identifizieren könnten, entwickelte der Sender Granada die Langzeitserie *Coronation Street*.

---

<sup>58</sup> Robert C. Allen, *To be continued...: Soap operas around the world* (London: Routledge 1995) S.4.

<sup>59</sup> Robert C. Allen, *To be continued...: Soap operas around the world* (London: Routledge 1995) S.3-4.

<sup>60</sup> *The Archers* wird zum Zeitpunkt dieser Arbeit täglich außer Samstags auf BBC Radio 4 ausgestrahlt. Weblink: <http://www.bbc.co.uk/programmes/b006qpgr>  
Letzter Zugang: 23.11.2014.

*Coronation Street* spielt im Arbeiterklassenmilieu im Nordwesten Englands. Die Tradition des „Social realism“ knüpft an die Idee des „Kitchen Sink“ Dramas oder der „Angry Young Man“ Bewegung der 1950er und 1960er Jahre an. Marion Jordan fasst einige der Hauptmerkmale des Sozialrealismus zusammen. So zeichne er sich dadurch aus, dass Charaktere in ihrem gewöhnlichen Umfeld gezeigt werden. Die Charaktere stammen bevorzugt aus dem Arbeiterklassenmilieu und haben soziale Probleme, die durch soziale Interventionen gelöst werden. Die Handlung sollte in der Gegenwart spielen, um das Geschehen so realistisch wie möglich darzustellen.<sup>61</sup> Sozialrealismus wurde mit der New Wave Bewegung des britischen Kinos bekannt.

### 3.2 „Soap Opera“ vs. „Langzeitserie“

Will man *EastEnders* serientypologisch einordnen, so wird man in der englischsprachigen Literatur unter dem Genre *Soap Opera* (deutsch: „Seifenoper“) oder, seltener, unter *Serial* fündig. Wie bereits erläutert, entstammt *EastEnders* aus der Tradition der Soap Opera, und es gibt zahlreiche Parallelen zwischen dem Format von *EastEnders* und den gemeingültigen Erkennungsmerkmalen von Soap Operas. Im deutschsprachigen Raum hat die Medienwissenschaftlerin Gerlinde Frey-Vor den Begriff „Langzeitserie“ formuliert. Ich habe mich entschieden, diesen Terminus in meiner Arbeit zu übernehmen, zumal er sich, im Gegensatz zur Bezeichnung „Soap Opera“ als zutreffender erweist und dadurch eine begriffliche Aufwertung stattfindet. Zur Entstehungszeit bezeichnete die BBC *EastEnders* immer als „bi-weekly“ und nie als „soap“ (mit „bi-weekly“ ist die Ausstrahlung von zwei Folgen pro Woche gemeint).<sup>62</sup> Abschließend soll vermerkt werden, dass *EastEnders* sich von anderen Soap Operas vor allem durch das hohe Tempo der Erzählungsstränge unterscheidet.<sup>63</sup> Ich werde später auf Format und Dramaturgie näher eingehen.

---

<sup>61</sup> Vgl. Lez Cooke, *British Television Drama: A History* (London: British Film Institute 2003) S.33-34.

<sup>62</sup> Vgl. Rupert Smith, *EastEnders: 20 Years in Albert Square* (London: BBC Worldwide, 2005) S.12.

<sup>63</sup> David Buckingham, *Public Secrets: EastEnders and its Audience* (London: British Film Institute, 1987) S.53.

### 3.3 Die Geburtsstunde von *EastEnders*: Entstehung und Produktion

Der öffentlich-rechtliche Sender BBC machte es sich bei der Produktion von *EastEnders* zur Aufgabe, eine Serie zu entwickeln, die sowohl dem gängigen Bildungsauftrag gerecht wird, als auch größtmöglichen Unterhaltungswert folgeleistet. Die beauftragten Produzenten und Drehbuchautoren Julia Smith und Tony Holland entwickelten das Format für die erfolgreichste britische Langzeitserie innerhalb von 40 Minuten.

„The basic building blocks of the still-nameless show were put in place: a serial about 'multi-cultural, larger-than-life characters' in a run-down Victorian square, a 'fiercly territorial, incestuous almost' attitude to family and environment, a strong reliance on 'gossip, intrigue and scandal'.“<sup>64</sup>

In dieser ersten Beschreibung der neu entwickelten Serie liegt eine ausdrucksstarke Zusammenfassung von der „Seele des historischen East Endes“ (legendäre Persönlichkeiten im viktorianischen und familiären Umfeld) und dem „Geist des neuen East Endes“ (Multikulturalität) in sich. Zugunsten des Unterhaltungswertes wird die Serie mit Skandalen, Intrigen und Klatsch und Tratsch ergänzt.

#### 3.3.1 Sendeplatz

Mit Stand der verfassten Arbeit wird *EastEnders* viermal wöchentlich auf BBC1 ausgestrahlt. Die Laufzeit der einzelnen Folgen beträgt jeweils 27 Minuten und 15 Sekunden. In den Anfangsjahren von 1985 bis 1994 wurde die Serie zweimal wöchentlich ausgestrahlt, in den Jahren 1994 bis 2001 dreimal pro Woche.<sup>65</sup> Im Laufe

der Jahre gab und gibt es zusätzlich zahlreiche Möglichkeiten, versäumte Folgen nachzuholen, u.a. mittels *EastEnders Classics* (alte Folgen) und des sogenannten

---

<sup>64</sup> Vgl. Rupert Smith, *EastEnders: 20 Years in Albert Square* (London: BBC Worldwide, 2005) S.11.

<sup>65</sup> Lou Alexander und Alison Cousens, *Teaching TV soaps* (London: British Film Institute 2004) S.50.

*EastEnders Omnibus* – die vier unter der Woche ausgestrahlten Folgen werden am Wochenende an einem Stück aneinandergereiht wiederholt.<sup>66</sup> In der Weihnachtszeit produziert die BBC in der Regel Doppelfolgen.

### 3.3.2 Produktionsteam

Das *EastEnders* Drehbuch wird von einem kommissionierten Team aus Drehbuchautoren und Lektoren verfasst. Jede Einzelfolge wird sechs Wochen vor der Ausstrahlung gedreht und produziert (siehe auch Abbildung 4). *EastEnders* wird immer parallel an zwei unterschiedlichen Drehorten von zwei Filmcrews gedreht. Innerhalb von zwei bis drei Tagen folgt der Videoschnitt. Danach finden noch eventuelle kurzfristige Änderungen statt, um die Länge von 27 Minuten und 15 Sekunden einzuhalten. Die Folge ist sendefertig, sobald Musik und Ton für den bekanntlich realistischen Effekt hinzugefügt wurden.<sup>67</sup>

Das Produktionsteam besteht aus folgenden Mitarbeitern (siehe Abbildung 4):

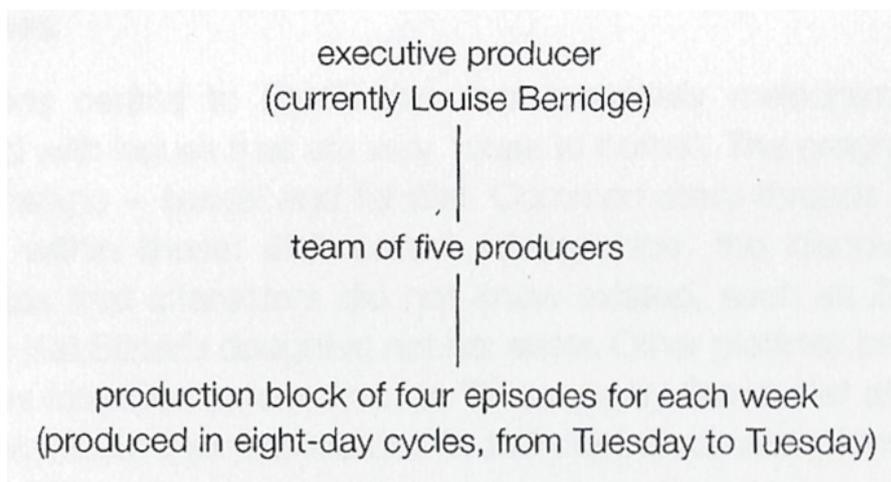


Abbildung 4: *EastEnders* Produktionsteam

<sup>66</sup> Weitere Details über die Sendepätze können auf der offiziellen BBC1 Website abgerufen werden: <http://www.bbc.co.uk/programmes/b006m86d/episodes/guide> Zugriff am 23.11.2014.

<sup>67</sup> Lou Alexander und Alison Cousins, *Teaching TV soaps* (London: British Film Institute 2004) S.50.

### 3.4 Zwischen Pub und Waschsalon



Abbildung 5: Standbild von EastEnders Einspielsequenz

Das sogenannte East End durchlief über die Jahrhunderte hinweg großen Wandel, von der Entstehung des Arbeiterviertels bis zur Rekonstruktion der Docklands im 20. Jahrhundert. *EastEnders* trug maßgeblich zur Bekanntheit des Ostens Londons bei. Die Wahl von Schauplatz und Charakteren reflektiert die Atmosphäre, für die das East End bekannt ist. Die erste musikalische Einspielsequenz markiert bereits den Ort: Sie beginnt mit einer Nahaufnahme der Themse. Die Kamera zoomt in einer spiralförmigen Drehung heraus, bis die Gebäude und Landschaftsmerkmale erkennbar sind. Eine Landkarte zeigt die Themse dort, wo sie einen Bogen macht, im Osten Londons. Wie der Fluss eine Grenze zwischen den Klassen zieht, so verhält es sich auch mit den Eigenschaften des ausgewählten Schauplatzes.

Die Serie spielt im fiktiven Gemeindebezirk Walford mit der fiktiven Postleitzahl E20. Walford entspricht einem klischeehaften Bild des East Ends. Der Schauplatz schenkt den Eindruck einer idyllischen Dorfgemeinschaft. Die Zeitung des Stadtteils wird „Walford Gazette“ genannt. Der Name „Walford Blatt“ oder „Bezirksblatt Walford“ lässt einen provinziellen und altertümlichen Charakter anmuten.

Alle Gebäude zentrieren sich rund um den Hauptplatz. Der „Albert Square“ mit dem Pub „Queen Vic“ gilt als beliebtester sozialer Treffpunkt.

Die Handlung spielt abwechselnd im privaten und öffentlichen Bereich. Es gibt einen Waschsalon, ein Café, einen Kosmetiksalon, einen Nachtclub, einen Boxverein, eine Mechanikerwerkstatt, ein Autoverkaufshaus, ein Fish & Chips Geschäft, einen Minimarkt, ein Wettbüro und die Marktstände. Seltenerer Schauplätze sind der Park, die U-Bahn Station *Walford East Station*, die Schrebergärten, zwei Restaurants und andere Gebäude, wie die Schule oder das Gemeinschaftszentrum.

Die Örtlichkeiten ermöglichen einen Einblick in die Berufe und das Alltagsverhalten der Charaktere. Sie zeigen gleichzeitig Vorlieben oder Geschmäcker wie z.B. Spiel- und Trinkfreuden auf. Die Architektur der Standorte kann auf gesellschaftliche Wertecodes wie Ehrlichkeit oder Familienfreundlichkeit hindeuten. Es gibt beispielsweise Orte wie dunkle Straßenecken oder Klubkeller, an denen illegale Geschäfte vereinbart werden. Andere Orte, wie die Garten- und Parkanlagen, werden als Ruheort genutzt, um über Lebensumstände zu reflektieren.

### 3.5 Vom morgendlichen Getümmel zum abendlichen Trommelschlag

*EastEnders* folgt grundsätzlich dem Format und der Dramaturgie einer Seifenoper und wird in Großbritannien auch als solche bezeichnet. Die komplexe, offene narrative Struktur und die ineinander verwobenen Erzählstränge weisen darauf hin. In mancherlei Hinsicht hebt sich *EastEnders* allerdings von anderen Seifenopern ab. Die realistische Darstellungsweise und die auffällig schnelle Abfolge der Sequenzen sind für *EastEnders* kennzeichnend.

Die Szenen vermitteln den Eindruck von ständiger Geschäftigkeit, obwohl nicht viel passiert. Dadurch erhält *EastEnders* seinen „gritty“, sprich, seinen rauen städtischen Charakter.

Jede Einzelfolge besteht aus schnellen Szenenwechseln zwischen den Schauplätzen. Die ersten Minuten beginnen zumeist durch betriebsame Alltagsaktivitäten der Charaktere. Die Dialoge und Erzählstränge ermöglichen dem Zuschauer einen schnellen Einstieg. Im Laufe der Folge entstehen Konflikte, die sich gegen Ende zu einem Höhepunkt hinbewegen. Der Höhepunkt involviert entweder eine Person, die ein Geheimnis

offenbart, ein Überraschungsmoment wie ein Unfall oder eine Person, die ein emotionales Dilemma in sich trägt. Die Folge endet mit einem offenen Ende, einem Cliffhanger. Die letzten Sekunden der Folge werden immer musikalisch mit eine Reihe von Schlagzeugschlägen beendet. Eine Großaufnahme fokussiert zeitgleich auf die betroffene Figur. Die verlängerte Einstellung und die musikalische Untermalung signalisieren dem Zuschauer, dass die Folge ihr Ende nimmt und sie für die Fortsetzung der Erzählung auf die nächste Folge warten müssen.

Die Aufteilung des dramaturgischen Spannungsbogen verläuft, wie beschrieben, sowohl innerhalb der Folge, als auch über mehrere Folgen. Die einzelnen Höhepunkte werden unterschiedlich gewichtet. Sie steigern sich hin zu einem noch schwerwiegenderen Konflikt, dessen Höhepunkt sich am Ende der Woche entfaltet. Der Zuschauer unterhält sich mit anderen Zuschauern tagelang über den Konflikt, dessen Lösung oder Weiterführung erst in der darauffolgenden Woche erfolgen.

Eine einzelne Folge kann inhaltlich so konzipiert sein, dass die verschiedenen Erzählstränge ein grundlegendes Thema gemeinsam haben. Dieses Thema mag für die Zuschauer auf den ersten Blick verborgen sein, bei näherer Untersuchung können allerdings parallele Muster zwischen den Erzählsträngen wahrgenommen werden. Diese gemeinsamen Themenkomplexe können z.B. Mutter-Tochter-Beziehung, verlorene Liebe oder Geldnöte sein.

Die Ausnahme zur üblichen Struktur bilden Folgen, deren Handlung im Ausland oder an Ferienorten spielen oder Folgen, die auf einen Dialog zwischen zwei Charakteren beschränkt sind. Diese Art von Folgen kommen in *EastEnders* äußerst selten vor.

*EastEnders* verzichtet gänzlich darauf, Musik einzusetzen (außer im Vor- und Nachspann sowie des Schlagzeugsignals als Höhepunkt). Diese Entscheidung gibt der Serie ein „lebensechtes Flair“ statt einer sentimental Note. Der Zuschauer kann sich das Leben im Square real vorstellen.

### 3.6 Alltag in Walford – Was bewegt den East Ender?

In Kapitel 3.1 (II) erläutere ich kurz, inwiefern Sozialrealismus<sup>68</sup> Einzug in die britische Fernsehlandschaft macht. Christine Geraghty<sup>69</sup> erörtert, wie Seifenopern einerseits das Alltägliche und Banale verkörpern, wenn auch in ihren Extremen, während das Alltägliche in britischen Serien immer in Verbindung mit Klasse und Region verflochten ist. Sie sieht den Grund darin, die Handlung in der Community statt im familiären Heim zu platzieren. *EastEnders* nimmt soziale Themen offenkundiger als bisherige Serien in Angriff. Soziale Themen werden sowohl im öffentlichen Raum als auch im persönlichen Umfeld behandelt. *EastEnders* zieht in Folge Publikum an, das bisher von Seifenopern abgeneigt ist: Junge Menschen, Männer oder Personen mit politischen und sozialen Interessen. Die Sendung verlangt danach, bisherige Grenzen zu sprengen, um diese Zielgruppen zu erweitern und bewegt sich weg von der „gemütlichen Welt von Frauenproblemen“. Die neuen Zuschauer nehmen, wie auch schon die früheren Seher, Klassenperspektiven ein. Die Serie erlaubt nun zusätzlich auch prekäre Fragen um Ethnizität und Sexualität oder tabuisierte Themen wie Vergewaltigung oder HIV. *EastEnders*' Realismus zeigt vielmehr, was eine Community brüchig macht als was sie zusammenhält. Die Medien stellen britische Langzeitserien häufig in den Mittelpunkt von öffentlichen Debatten. *EastEnders* erhält vor allem dann Kritik, wenn die Charaktere im Kontext gesellschaftspolitischer Themen handeln. Klinisches Personal übte beispielsweise Kritik, wie unsensibel und normwidrig das Verhalten einer Betreuerin dargestellt worden war. Der Aussage nach maßregelte die Betreuerin die Mutter eines Babys mit Down Syndroms. Diese Darstellung würde jungen Müttern eine falsche Vorstellung von diesen Betreuern geben.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Gerlinde Vor-Freys übersetzt „Social Realism“ mit „Sozialrealismus“. Ich übernehme diese Bezeichnung, diese nicht zu verwechseln mit „Sozialistischem Realismus“.

<sup>69</sup> Christine Geraghty, „Social issues and realist soaps: A study of British soaps in the 1980/1990s,“ in: *To be continued...: Soap operas around the world* (London: Routledge 1995) S.66-80.

<sup>70</sup> Keine Angabe zum Autor, „BBC Criticised Over Eastenders Down's Syndrome Storyline“ auf StaffNurse.com, <http://www.staffnurse.com/nursing-news-articles/bbc-criticised-over-eastenders-down-s-syndrome-storyline-2137.html> (Letzter Stand: 13.10.2006) Zugriff: 23.11.2014.

Kritik kreist um die Fragen wie plausibel, realitätsnah oder politisch verantwortungsvoll die porträtierten Handlungen und Charaktere sind.

### 3.7 Charaktere

Die Charaktere zeichnen sich durch ihre lokale und kulturelle Identität aus. Beinahe alle Charaktere stammen aus der Arbeiterklasse. Es gibt einen Stammkern von Charakteren, die seit Beginn oder seit langer Zeit in der Serie vorkommen. Die Rolle des Ian Beales ist, ohne Unterbrechung, die einzige Figur, die seit der ersten ausgestrahlten Folge Teil des Ensembles ist. Alle übrigen Charaktere kommen über einen beschränkten Zeitraum vor. Gelegentlich enthält eine Szene Hinweise auf Personen aus der Vergangenheit oder einem anderen Wohnort. Entweder sind diese Charaktere „sozusagen diegetisch“, d.h. die genannten Charaktere oder Episoden fanden innerhalb der Serie tatsächlich statt und Stammzuseher werden sich an sie erinnern, oder sie sind, um es so auszudrücken, „nicht diegetisch“, d.h. die Hinweise beziehen sich auf einen Ort, eine Situation oder Zeit, die außerhalb der Serie liegt.<sup>71</sup> Wird eine Rolle nach zahlreichen Jahren der Abwesenheit wieder eingeführt, kündigt die BBC diese Entscheidung in den Medien groß an. Manche Charaktere und Familien folgen einer dermaßen schemenhaften Struktur, dass sie anderen Charakteren stark ähneln. Zwei Cousins der Familie Moone wiesen beispielsweise die selben Charaktereigenschaften auf wie zwei andere Cousins Jahre später. Die vorgefertigten Figuren folgen dann stereotypen Rollenbeschreibungen. Solche Arten von Figuren können Plattitüden wie „der Hallodri“, „die Konservative“, die „Tüchtige“, „der Naive“, „der Homosexuelle“, die „Schrullige“ u.ä. sein. Gelegentlich kommen in EastEnders Figuren aus der Mittelschicht vor. Diese nehmen oft Schlüsselberufe ein. Unter ihnen waren diese bisher Ärzte (z.B. Dr. Maye), Anwälte (z.B. Stella), Geschäftsmänner (z.B. Rob). Charaktere aus der Mittelschicht sind immer kurzlebig. Sie verkörpern entweder den Bösewicht, sterben oder ziehen um.

---

<sup>71</sup> David Buckingham, *Public Secrets: EastEnders and its Audience* (London: British Film Institute, 1987) S.38.

### 3.7.1 *EastEnders* Stammfamilien<sup>72</sup>

Ich werde im folgenden Teil die Stammfamilien der Serie *EastEnders* vorstellen. Im Analyseteil werde ich auf individuelle Figuren zurückgreifen. Die Beschreibungen beschränken sich auf einige selektierte Figuren.

#### Familie Beale

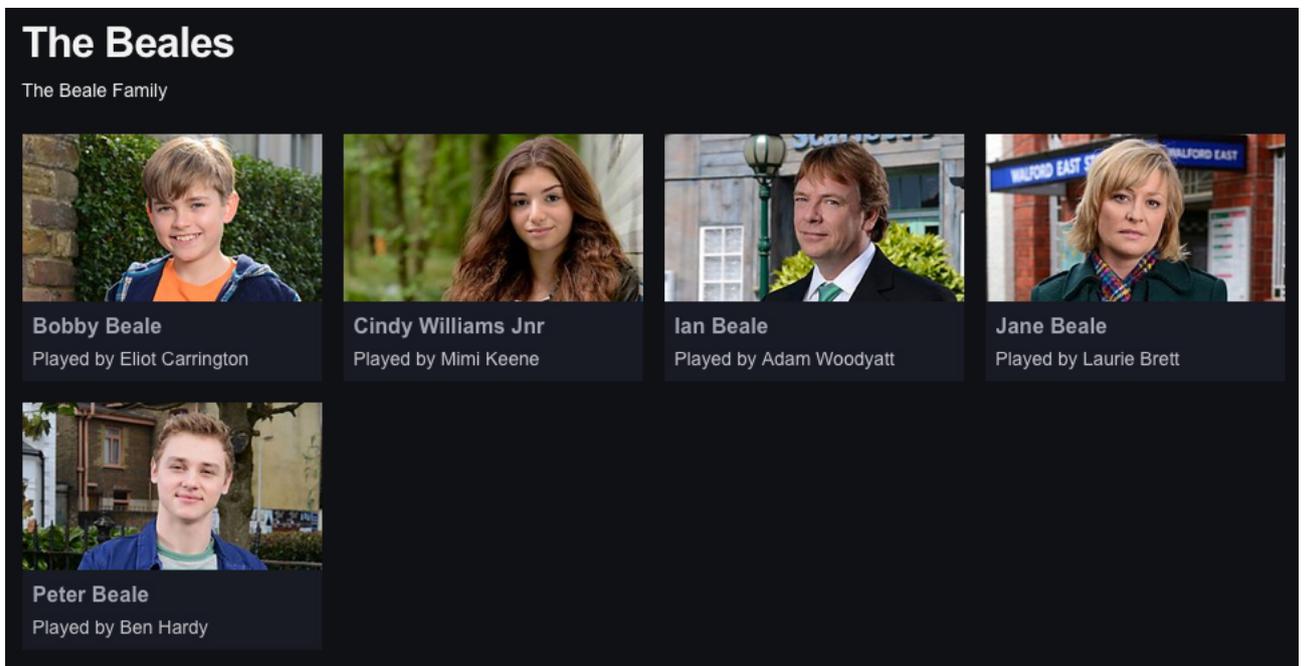


Abbildung 6: Familie Beale

Ian Beale ist die über den längsten Zeitraum auftretende Stammfigur. Er ist seit der ersten ausgestrahlten Folge Teil des Rollen-Ensembles. Ian steht seinen Eltern Pete und Kathy Beale bereits seit seiner Jugend tatkräftig zur Seite. Diese besitzen einige Lokalitäten in Walford, die Ian später erbt. Ian Beale ist daraufhin ein erfolgreicher selbständiger Geschäftsmann. Er besitzt das Café, den Fish & Chips Shop, einen Marktstand und einige Wohnungen.

Ian Beale ist zum vierten Mal verheiratet und hat drei Kinder aus verschiedenen Ehen.

---

<sup>72</sup> *EastEnders* Charakterbeschreibungen können auch auf der offiziellen BBC Website unter <http://www.bbc.co.uk/programmes/profiles/2nv0rtJZlqCpyLc2qW3w6F7/characters> abgerufen werden. Letzter Zugriff: 23.11.2014.

Er ist ein ehrgeiziger Geschäftsmann, der bis zum Jahr 2011 finanziell erfolgreich ist. Er lebt mit seiner gegenwärtigen Frau Jane Beale und seinen drei Kindern Lucy, Peter und Bobby im Zentrum Walfords. Charakterlich ist Ian eine Figur, die knausrig, schadenfroh und egoistisch ist. Für ihn stehen Familienwerte zwar an hoher Stelle, er scheut aber nicht davor zurück, seine Frau und Kinder als Arbeitskräfte einzusetzen, um Profit zu gewinnen. Jane arbeitet im Familienbetrieb mit, während Ian regelmäßig Aufstiegsmöglichkeiten sucht. Aufgrund seiner besessenen Zielstrebigkeit hat er keine offensichtlichen Hobbys. Janes Bruder Christian Clarke arbeitet in einem der Betriebe mit. Er wohnt in einer eigenen Mietwohnung und teilt diese später mit seinem Lebensgefährten Syed Masood.

## Familie Branning

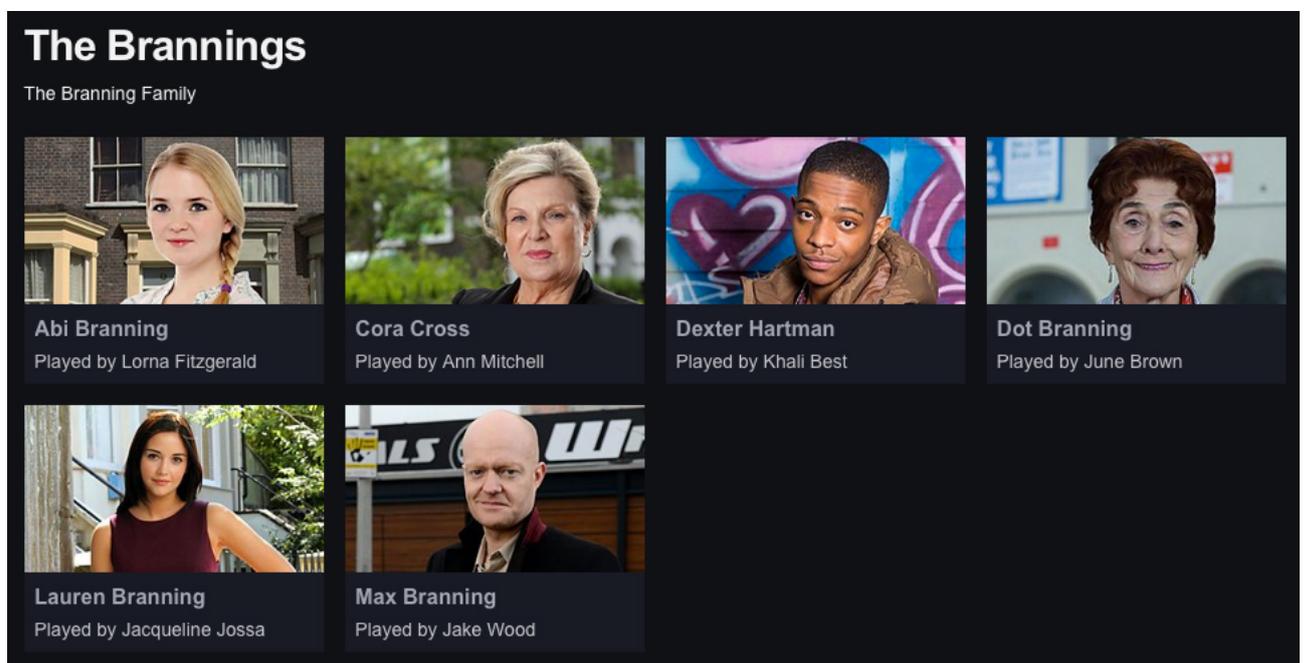


Abbildung 7: Familie Branning

Dot Branning ist eine alteingesessene Bewohnerin des East Ends und arbeitet bis zu ihrer Pensionierung im Waschsalon. Sie ist Kettenraucherin und gönnt sich zu besonderen Anlässen einen Sherry im Pub. Ihre Lebensführung kann in Anbetracht der restlichen Charaktere als sehr konservativ erscheinen. Dot folgt stets ihren religiösen

Prinzipien. Sie lebt mit ihrem zweiten Ehemann Jim Branning in einem für Walford typischen Reihenhaus.

Jim hat vier Kinder, die in ihren Erwachsenenjahren wieder nach Walford zurückkehren. Ein in Walford wohnhafter Sohn ist Max Branning. Er und seine Frau Tanya haben zwei Töchter namens Lauren und Abi. Max ist ein Versicherungsvertreter, Tanya die Besitzerin eines Kosmetiksalons. Tanya und Jane Beale verbindet eine enge Freundschaft. Als Max und Tanya in Walford einziehen, repräsentieren sie ein Paar aus der Mittelschicht. Max fährt einen schicken Mercedes und trägt niemals legere Kleidung. Ähnlich verhält es sich mit Tanya. Ihr Geschmack ist anspruchsvoll, was sich in ihrem Kleiderstil und ihrer resoluten Art widerspiegelt. Nach und nach werden Max' und Tanyas Erscheinungsformen denen der anderen Charaktere ähnlicher. Sie werden sukzessive Zugehörige der Arbeiterklasse.

## Familie Fox

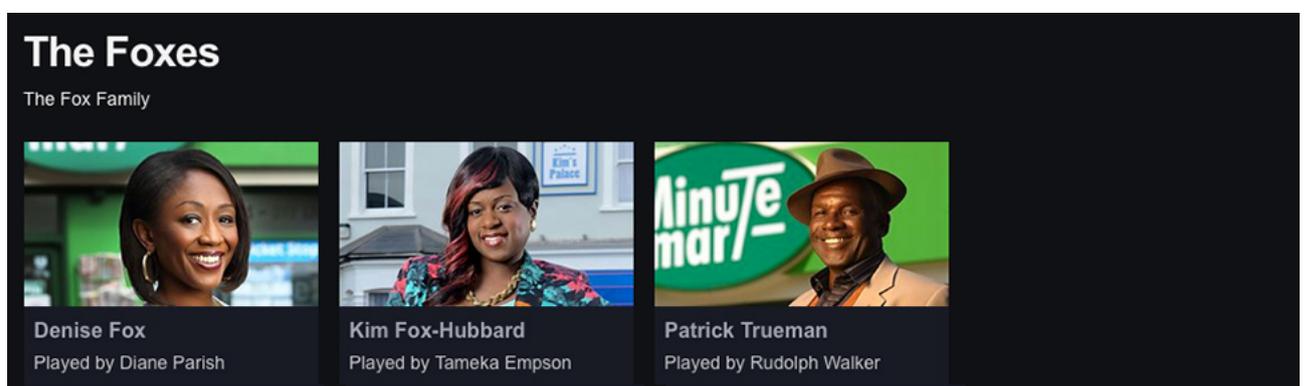


Abbildung 8: Familie Fox

Die Foxes sind eine der wenigen Familien mit Migrationshintergrund.

Denise hat zwei Kinder von zwei verschiedenen gewalttätigen Vätern. Ihre ältere Tochter Chelsea arbeitet kurzzeitig im Kosmetiksalon und verlässt dann Walford. Ihre jüngere Tochter Libby ist ein sogenanntes „Scholarship“ Mädchen<sup>73</sup> und studiert in

---

<sup>73</sup> Richard Hoggart, *The Uses of Literacy: Aspects of working-class life with special reference to publications and entertainments* (London: Pelican Books 1958) S.241-252. Hoggart war selbst ein „Scholarship Boy“ und schreibt darüber in diesem prägendem Werk. „Scholarship Boy“ bezeichnet eine junge Person, die aus der unteren Schicht

Oxford. Denises Schwester Kim ist eine typische schillernde und stets positiv eingestellte East End Figur. Sie fällt durch ihren bunten Kleiderstil auf. Patrick ist von karibischer Herkunft und hat eine Schwäche für Wetten und Rum. Er ist ein enger Freund der Familie Fox und besitzt einen Minimarkt. Er hat eine enge Freundschaft mit Jim Branning, bevor dieser stirbt.

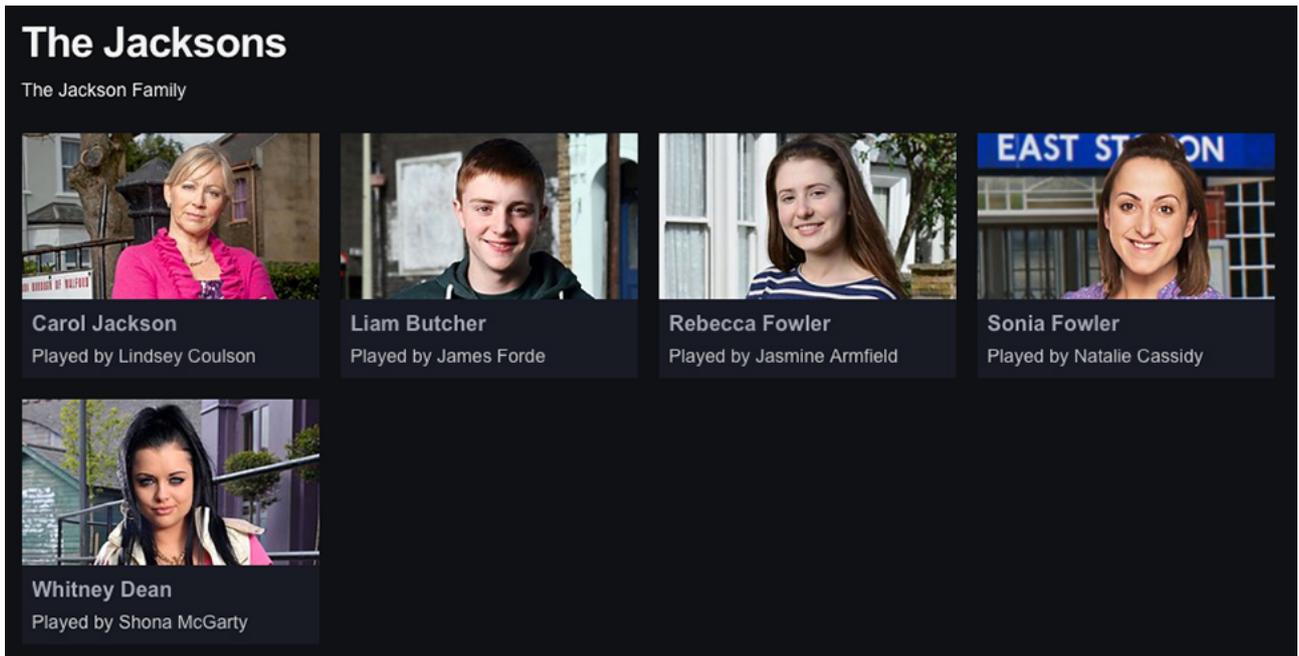
## **Familie Jackson**



**Abbildung 9: Matriarchin Pat Evans**

---

kommt und aufgrund ihrer guten Abschlussnoten ein Stipendium für eine Hochschule erhält. Die finanziell benachteiligten Eltern könnten für die Ausbildungskosten nicht aufkommen.



**Abbildung 10: Familie Jackson**

Die Familie Jackson ist die typische Großfamilie mit der Matriarchin Pat Evans als Kernfigur. Die Familie besteht aus der alleinerziehenden Bianca Jackson und ihrer Mutter Carol. Bianca hat vier Kinder von verschiedenen Vätern. Die Jacksons weisen viele der typischen Arbeiterklassemerkmale auf. Sie kleiden sich geschmacklos billig, essen Fischstäbchen zum Abendessen und müssen immer darauf achten, wie sie finanziell über die Runden kommen. Nachdem Bianca die typische kratzbürstige Cockney Art verkörpert, macht sie sich ihr Leben manchmal schwer. Ihr großer Stolz hält sie in einem Vorfall beinahe davon ab, Hilfe einzufordern und lehnt die Arbeitslosenunterstützung bis es sich aufgrund ihrer hoffnungslosen Situation nicht mehr vermeiden lässt. Ihre Kinder durchlaufen Schwierigkeiten. Liam hat eine Lernschwäche und Whitney erfährt Missbrauch vom Stiefvater. Die Jacksons sind mit den Brannings verwandt.

## Familie Miller



Abbildung 11: Familie Miller

Keith Miller ist aus gesundheitlichen Gründen als arbeitslos gemeldet und bezieht Sozialhilfe. Seine Frau Rosie ist als Reinigungskraft tätig und übernimmt die Betreuung der gemeinsamen zwei Kinder Darren und Demi. Rosies ältere Kinder (Sohn Mickey und Tochter Dawn) stammen aus erster Ehe. Der Sohn wohnt im selben Haus und steht meist in einem ungesicherten Arbeitsverhältnis. Tochter Demi ist bereits im Alter von 13 Jahren schwanger.

## Familie Masood

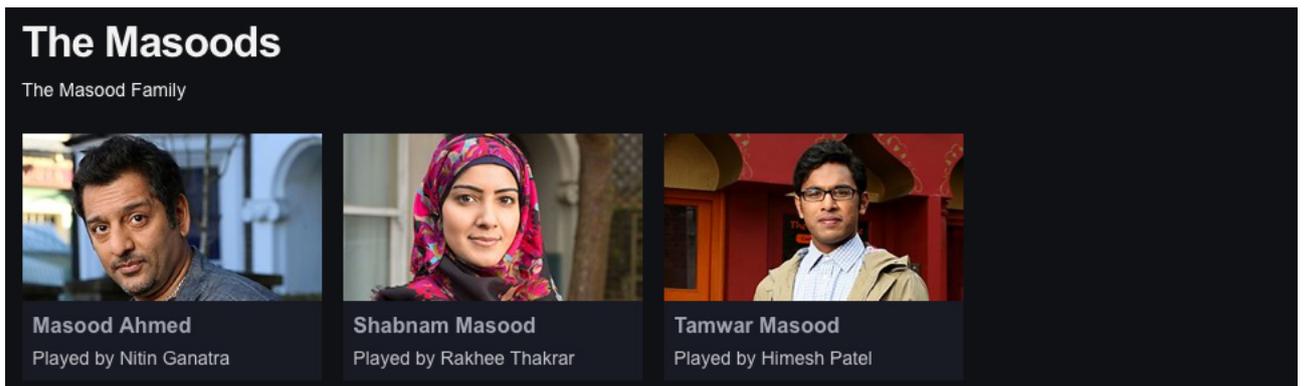


Abbildung 12: Familie Masood

Die Familie Masood aus Pakistan ist eine moderne muslimische Familie mit strengen Prinzipien. Masood Ahmed ist vorerst als Postbote beschäftigt, bis er und seine Ehefrau Zainab Masood zusammen mit Ian und Jane Beale ein Cateringunternehmen gründen. Seine Söhne Syed und Tamran helfen im Unternehmen mit, ebenso wie Jane Beales Bruder Christian. Zwischen Syed und Christian entsteht eine kontroverse Liebesaffäre. Syed personifiziert einen Charakter mit hybriden Identitäten. Als traditioneller Muslim geht er eine homosexuelle Beziehung ein woraufhin seine Familie ihn entfremdet.

## Familie Slater



Abbildung 13: Kleinganovin Mo Harris

Die Familie rund um die Slaters ist eine Gruppe an zusammengewürfelter Charaktere. Die Beziehungen untereinander sind durch fernerer Verwandtschaft. Die

herausstechenden Figuren sind Mo Harris, eine Kleinganovine, die ihr Haus der jungen Stacey Slater und ihrem Bruder Sean teilt. Ihre Wohnverhältnisse gleichen die der traditionellen East End Wohnbedingungen. Alle leben auf engem Raum, zieht eine Person aus, zieht umgehend die nächste Person ein. Stacey Slater beginnt ihren Aufenthalt in Walford als das stereotype leichte Mädchen. Später erfährt der Zuschauer, dass sie manisch-depressiv ist. Ihr Bruder Sean ist ein ehemaliger Soldat und jemand, der die Frauen nur für seine Zwecke ausnützt. Sean hat eine dunkle Seite und ist nicht vertrauenswürdig.

## Familie Mitchell

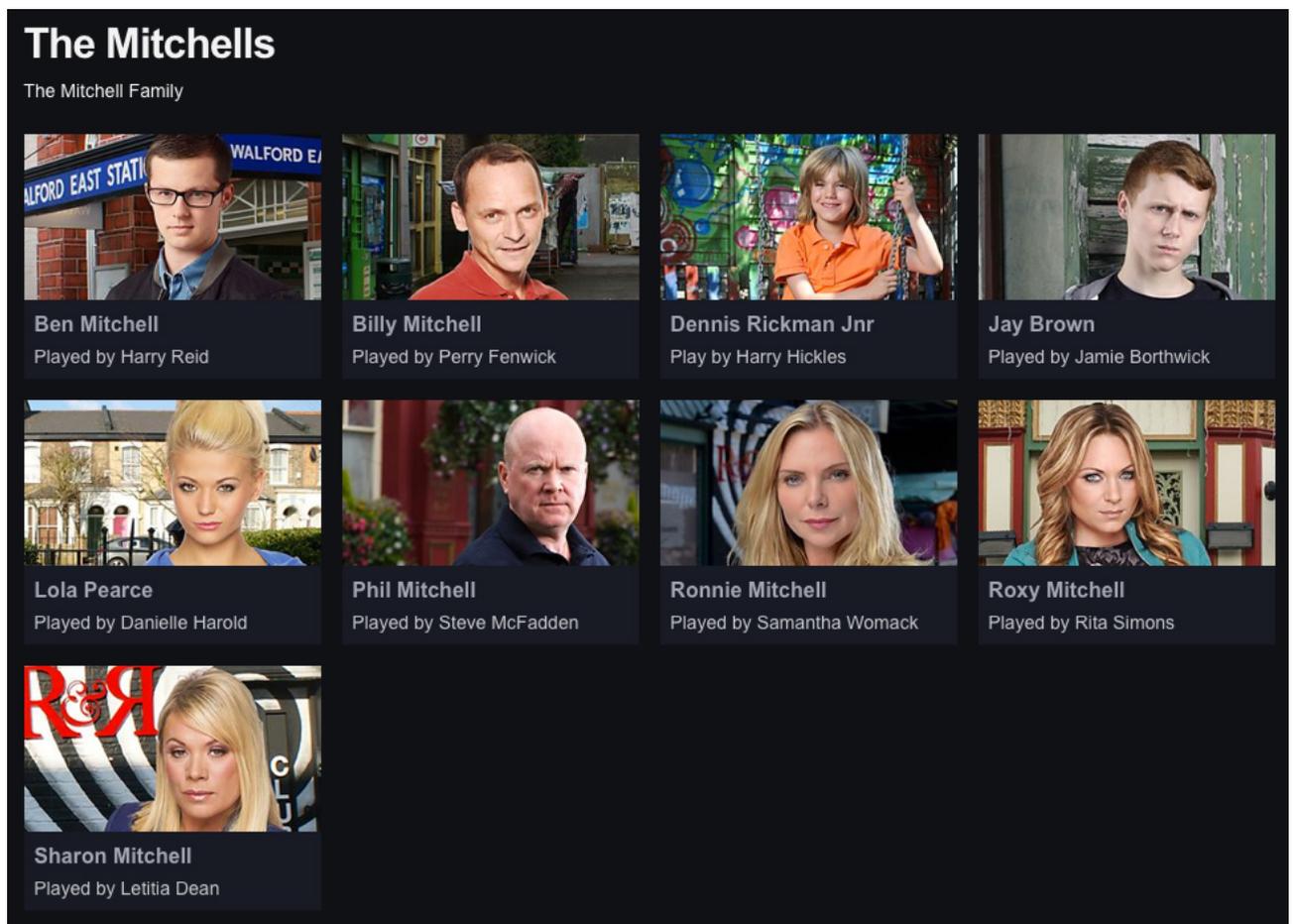


Abbildung 14: Familie Mitchell



Abbildung 15: Matriarchin Peggy Mitchell

Die Familie Mitchell ist die Alphafamilie unter den Familien. Die Mitchells sind seit langem Stammfiguren in *EastEnders* und bleiben standhaft. Sie verkörpern die Härte des Cockneys und geben nie auf. Alle Familienmitglieder, mit Ausnahme von Billy Mitchell, haben einen willensstarken Charakter und genießen stets einen hohen Status in der Community. Peggy Mitchell ist die Matriarchin und ist für alle Entscheidungen verantwortlich. Phil Mitchell ist stets offen für Zusatzverdienstmöglichkeiten, auch wenn diese illegal sind. Er ist ein griesgrämiger Rowdy, der keine Schwäche aufzeigt. Im Gegensatz dazu ist Billy Mitchell der typische Verlierer und bekommt sein Leben nur schwer in den Griff. Die Schwestern Ronnie und Roxy entsprechen den Stereotypen der attraktiven, lebenslustigen und durchsetzungsfähigen Frauen. Insgesamt leben die Mitchells nach dem Credo: Blut ist dicker als Wasser.

### 3.7.2 Familie und Gemeinschaft

Gerlinde Frey-Vor behandelt in ihrem Werk *Langzeitserien im deutschen und britischen Fernsehen: Lindenstraße und EastEnders im interkulturellen Vergleich* die Bedeutung der Darstellung von Familie und Gemeinschaft.<sup>74</sup> Demnach brauche eine Seifenoper wie *EastEnders* nachbarschaftliche Beziehungen um zwischenmenschlich funktionieren zu können. Sie erörtert, wie Lebenskrisen aufgrund der engen Beziehungen zwischen den

---

<sup>74</sup> Gerlinde Vor-Frey, „A Never Ending Story,“ in: *Pickel, Küsse und Kulissen: Soap Operas im Fernsehen* (München: R. Fischer 2001) S.125-134.

Familien gemeistert werden können. Jede Familie verfügt über ihre individuellen Prioritäten, nichtsdestotrotz besitzen sie als Gemeinschaft die selben Wertesysteme. Wie sich diese kollektiven Anforderungen und Verhaltensmuster äußern, werde ich in Kapitel 7 (II) darlegen.

### 3.7.3 Matriarchat

Weibliche Hauptfiguren spielen in *EastEnders* eine zentrale Rolle, obwohl das Genre Seifenoper in den 1950er Jahren an die Frau gerichtet wurde, die innerhalb eines patriarchischen Systems erwartungsgemäß folgezuleisten hatte. Wie bereits in den Charakterbeschreibungen angedeutet, kommen in *EastEnders* in beinahe jedem Haushalt Mütter als Kernfiguren vor. Sie halten die Familie zusammen und fällen alle Entscheidungen.

## 3.8 Popularität, Presse und Fanbase

„Power surges like this are unique to Britain. No other country in the world switches on so many kettles in so short a time.“<sup>75</sup>

*EastEnders* ist eine der beliebtesten Sendungen, die je im britischen Fernsehen ausgestrahlt wurden. Tatsächlich ist und war sie so beliebt, dass die britischen Stromwerke regelmäßig Vorkehrungen treffen müssen. Der Grund dafür ist ein Phänomen namens *TV pickup*, bei dem die Zuschauer in der Werbepause, im Falle von *EastEnders* nach Ende der Sendung, das Zeitfenster nutzen, um den Wasserkocher für Tee zu erhitzen. Die Stromerzeuger verzeichnet in dieser Zeit höhere Werte als während der Ausstrahlung einer Sendung. Um Störungen zu vermeiden muss der Kontrolleur des *National Grid Control Centres*

---

<sup>75</sup> Fernsehbericht: „Britain peak power demand (from BBC TV series: Britain from Above)“ auf *youtube*.

<https://www.youtube.com/watch?v=sIDAvewWfrA>

Letzter Stand: 02.08.2010. Zugriff am : 23.11.2014.

im richtigen Zeitpunkt, während des Abspanns von *EastEnders*, den massiven Stromanstieg von etwa 3000 Millionen Watt regeln. „Das entspricht etwa 1.5-1.75 Millionen Wasserkocher, die innerhalb von fünf Minuten eingeschaltet werden.“<sup>76</sup>

Die erfolgreichste Folge von *EastEnders* wurde im Jahr 1986 ausgestrahlt und bildete den Höhepunkt der Serie und in der britischen Rundfunkgeschichte. Die BBC verzeichnete die höchsten Zuschauerraten seit Beginn des britischen Fernsehens.<sup>77</sup> Die Hälfte der britischen Bevölkerung (30.15 Mio. Zuschauer) sah die Weihnachtsfolge vom 25. Dezember 1986, in der Den, der Pächter des Pubs Queen Vic, seiner Ehefrau Angie den Scheidungsantrag überreicht.

„Für Blätter wie *Sun* oder *Daily Mirror* ist die Welt der Soap Opera seit jeher ein Feld, auf dem sich reichlich Stoff für Artikel finden lässt, und häufig wird so darüber geschrieben, als ob es sich um reale Personen und reale Begebenheiten handele.“<sup>78</sup> Der „treueste“ Fan ist sozusagen die Person, die Pat Evans neue auffällige Ohrringe zuschickt.

Realität und Fiktion überschneiden sich in manchen Fällen von *EastEnders* tatsächlich. Die oben genannte Figur des hartgesottenen Den Watts wurde vom Laienschauspieler Leslie Grantham gespielt. Grantham war am Mord eines Taxifahrers verurteilt worden und hatte Jahre im Gefängnis verbracht, bevor er die Rolle des Den Watts übernahm.<sup>79</sup> Ähnlich verhält es sich mit der Schauspielerin Barbara Windsor, die die Figur der

---

<sup>76</sup> Fernsehbericht: „Britain peak power demand (from BBC TV series: Britain from Above)“ auf *youtube*.

<https://www.youtube.com/watch?v=sIDAvewWfrA>

Letzter Stand: 02.08.2010. Zugriff am : 23.11.2014.

<sup>77</sup> TV since 1981, *BARB: Broadcasters Audience Research Board*  
<http://www.barb.co.uk/resources/tv-facts/tv-since-1981/1986/top10>

Die selbe Folge wurde jeweils am 25.12.1986 und am 28.12.1986 ausgestrahlt und erscheint mit 30.15 Mio. Zuschauern an erster Stelle von den 10 meist gesehenen Programmen im britischen Fernsehen. Zugriff: 23.11.2014.

<sup>78</sup> Gerlinde Vor-Frey, „A Never Ending Story,“ in: *Pickel, Küsse und Kulissen: Soap Operas im Fernsehen* (München: R. Fischer 2001) S.179.

<sup>79</sup> Vgl. Rupert Smith, *EastEnders: 20 Years in Albert Square* (London: BBC Worldwide, 2005) S.15-16.

Peggy Mitchell verkörpert. Zwar hat sie niemanden ermordet, war aber, als „echter East Ender“ in der Öffentlichkeit dafür bekannt, mit den berühmten und gefährlichen Kray-Zwillingen Kontakte zu pflegen. Barbara Windsor war in Großbritannien zuvor bereits als Show Girl bekannt. In jüngsten Zeiten kann dasselbe für die Rolle des Derrick Branning behauptet werden. Der Schauspieler Terence Beesley stammt selbst aus einer Gangsterfamilie im East End.

Wenn sich zu Weihnachten im Jahr 1986 die Hälfte der britischen Bevölkerung *EastEnders* ansah, dann kann der übliche Publikumsradius von Soap Opera Fans, nämlich Hausfrauen mittleren Alters, nicht mehr standhalten. Die Produzentin Julia Smith deutet in der Entstehungszeit von *EastEnders* darauf hin, indem sie von ihrer sehr konkreten Vorstellung ihres Publikums spricht:

„I’m not going for the stereotypical middle-class, BBC audience. The professional classes won’t get home early enough to see the programme. I expect the audience to consist of working people who watch television around tea-time before going to bingo or the pub. Soap operas traditionally appeal to women, but we have to remember that men watch them too – even if they don’t admit to it. And with at least five teenagers in the cast I expect to pick up a lot of young viewers.“<sup>80</sup>

Julia Smith erklärt, *EastEnders* hätte das klare Ziel, entgegen der Tradition von Soap Operas, Jugendliche, Männer und die Mittelschichten anzusprechen. Tatsächlich machen heute Personen aus allen Gruppen der Gesellschaft das Publikum aus.<sup>81</sup> Ich vermute, der direkte Austausch von Informationen über die neuen elektronischen Medien macht die Serie vor allem jungen Fans zugänglich.

Aber nicht nur auf nationaler, sondern auch internationaler Ebene findet die Serie großen Anklang. Einerseits steht die Serie sogenannten „Ex-Pats“ (Britten, die sich im Ausland niedergelassen haben), andererseits den Nicht-Britten (innerhalb und außerhalb Großbritanniens), die sich für ausländische Programme interessieren, zur Verfügung.

---

<sup>80</sup> Vgl. David Buckingham, *Public Secrets: EastEnders and its Audience* (London: British Film Institute, 1987) S.17.

<sup>81</sup> David Buckingham, *Public Secrets: EastEnders and its Audience* (London: British Film Institute, 1987) S.5.

Grundsätzlich kann der große Serienerfolg dem beliebten Genre mit seiner besonderen offenen narrativen Struktur zugesprochen werden. Abgesehen davon könnten beide Zuschauergruppen Gefallen an den kulturellen Besonderheiten der Serie finden. Was für britische Zuschauer eine kulturelle Vertrautheit oder, im Gegenteil, eine Selbstironie darstellt, kann für nicht-britische Zuschauer einen Einblick in die vermeintlich wahrheitsgetreue Kultur des Londoner East Ends bieten. Genau diese kulturellen Merkmale zeichnen die Serie aus.

## 4. Lebensstil als Untersuchungskriterium

Im folgenden Kapitel werde ich den Nachweis erbringen, inwiefern das Auswahlkriterium *Lebensstil* als Klassifizierungswerkzeug zur Untersuchung der Londoner Arbeiterklasse in der Serie *EastEnders* genutzt werden kann. Von dieser Basis ausgehend werde ich im Hinblick auf *Lebensstil* systematische Kategorien aufstellen, die in Zusammenhang mit folgenden Thematiken stehen:

- alltägliche und kulturelle Praktiken mit Einbezug von Geschmacksurteilen
- sozioökonomische Bedingungen
- Gesellschafts- und Familienstrukturen
- Wertvorstellungen der Figuren

Die oben genannten Thematiken beinhalten im weiteren Schritt die Teilaspekte Freizeitbeschäftigung, Essens- und Trinkkultur oder etwa äußerliche Erscheinung aus. Es ergeben sich aus den Thematiken außerdem Besitz und Beruf, Community und Sprache. Anhand dieser Unterkategorien werde ich selektiv Beispiele aus der Serie heranziehen, um den Untersuchungsgegenstand zu dekodieren. Ziel der Aufgabenstellung ist es, Erkenntnisse zu gewinnen, ob in der Serie gemeinsame Merkmale einer sozialen Gruppe manifestiert werden können und wie diese repräsentiert werden.

### 4.1 Zum Begriff *Lebensstil*

In Anlehnung an Hradil versteht Vester unter *Lebensstil* Folgendes: „Mit dem Begriff *Lebensstil* werden die für eine Bevölkerungsgruppe typischen Regelmäßigkeiten in der Gestaltung des Alltags angesprochen.“<sup>82</sup> Unter *Lebensstil* ist zunächst ein System von

---

<sup>82</sup> Heinz-Günter Vester, *Kompendium der Soziologie I: Grundbegriffe* (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009) S.130.

Handlungen zu verstehen, er wird in der Regel von verwandten Definitionen wie etwa Lebensführung, Lebensweise und Lebensform abgegrenzt<sup>83</sup>. Entgegen dieser Differenzierung werde ich den Begriff *Lebensstil* hier synonym verwenden und mich an der in Kapitel 1.3 (I) vorangegangenen Bezeichnung *way of life* orientieren. Ich zähle zum genannten Begriff neben Lebenspraxen auch persönliche Vorlieben im Lebensalltag. Ich interessiere mich weniger dafür, wie oft die Figur Pat Evans einen Brief zur Post bringt, sondern vielmehr was Kleidung über ihren sozialen Status aussagt. *Lebensstil* ist in meinem Verständnis 1) Ausgangspunkt von Kultur, gespitzt formuliert, Erfinder von Kultur, 2) ein immanenter Bestandteil von Kultur und 3) in Folge eine direkte Ausdrucksform von Kultur. Unter dieser Voraussetzung untersuche ich die kulturellen Verhaltenscodes der Arbeiterkultur in *EastEnders*.

Die Eigenschaften und Ausdrucksformen eines Individuums oder einer sozialen Gruppe machen die kulturelle Identität aus und sind geeignete Signale für die repräsentierte Klasse. Ihre Handlungen sind Indikatoren für diese soziale Gruppe. Entscheidend dafür sind die Rahmenbedingungen, die soziale Lage und das Milieu.

## 4.2 Bourdieus Klassentheorie

Der französische Soziologe Pierre Bourdieu stellt in seiner maßgebenden Studie *Die feinen Unterschiede*<sup>84</sup> den Zusammenhang zwischen Klassenzugehörigkeit und Lebensgestaltung her. Er liefert detaillierte Untersuchungsergebnisse über die Lebensgewohnheiten und zugrundeliegenden Geschmacksurteile der französischen Klassen. Es werden dabei u.a. Kleidung, Esskultur, Freizeitgestaltung untersucht. Bourdieu argumentiert, dass die Wahl des Lebensstils einer Person innerhalb ihres sozialen Umfeldes von den Verhaltensmustern bestimmt ist, die sie aus ihrer

---

<sup>83</sup> Peter Hartmann, "Lebensstilgruppe und Milieu," in: *Wörterbuch der Soziologie* (Stuttgart: Lucius & Lucius, 2. Aufl. 2002) S.317.

<sup>84</sup> Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (Frankfurt: Suhrkamp 1987).

Sozialisierung heraus erworben hat. In Anbetracht dessen entsteht die Problematik von sozialer Ungerechtigkeit, einer *Distinktion*.

Bourdieu sieht von einer Klassentheorie ab, die ausschließlich von ökonomischer Struktur bestimmt ist. Stattdessen verweist er auf insgesamt vier Formen von Kapital:

- Das ökonomische Kapital (materieller Besitz),
- das kulturelle Kapital (Bildung und Geschmack),
- das soziale Kapital (soziale Beziehungen) und
- das symbolische Kapital (Status).<sup>85</sup>

Das kulturelle Kapital sei bedeutend „als Mittel, um soziale Differenz zu markieren (Distinktion) und Zugehörigkeit zu regulieren.“<sup>86</sup> Aus der Position aller vier Kapitalformen heraus und ihrer Ausprägung im Handeln von Personen ergibt sich der *Habitus*. Das Prinzip des Habitus kommt dann zum Ausdruck, wenn eine Verknüpfung zwischen der Position im sozialen Raum<sup>87</sup> und dem *Lebensstil* einer Person hergestellt wird. Die vier Kapitalformen können einander begünstigen, d.h. einer Person im Besitz von hohem ökonomischem Kapitalvolumen kann der Zugang zu kulturellem Kapital erleichtert werden, oder umgekehrt, eine Person kann aufgrund von sozialem oder symbolischem Kapital unbeschwerter ökonomisches Kapital akkumulieren.

---

<sup>85</sup> Eva Barlösius, *Pierre Bourdieu* (Frankfurt: Campus 2006) S.108-115.

<sup>86</sup> Albert Scherr, „Pierre Bourdieu: La distinction“ in: *Klassiker der Sozialwissenschaften: 100 Schlüsselwerke im Portrait* (Wiesbaden, Springer VS 2014) S.286.

<sup>87</sup> Bourdieu hält den Begriff des sozialen Raumes für geeignet, um die soziale Welt zu vergegenwärtigen. So enthält ein Raum grundlegende Ordnungsweisen wie unten und oben, zentriert oder am Rande. Diese Ordnungsweisen können Sachverhalte oder soziale Beziehungen aufzeigen. Die sozialen Wechselwirkungen zwischen Personen können nicht ohne die Form des Raumes existieren. Soziale und räumliche Charakterisierungen sind so eng miteinander verbunden, weil beide „auf diese gleiche Weise erfahren und beurteilt werden“. Eva Barlösius, *Pierre Bourdieu* (Frankfurt: Campus Verlag 2006) S.120.

### 4.3 Habitus

Der Habitus einer Person ist anhand ihres *Lebensstils* (ihres Verhaltens, Denkens und Geschmacks) erkennbar. Infolgedessen stellt sich die Frage, ob die Person über ein Bewusstsein des Habitus verfügt. Bourdieu räumt hier ein, dass die Praxisformen sich der Soziallage soweit anpassen, dass ertümlich auferlegte strukturelle Zwänge vom Individuum in Form einer Präferenz „einverleibt“ werden. Aufgrund dessen unterliegen die Subjekte im sozialen Raum einem System von Gegensätzen und Wechselbeziehungen.<sup>88</sup> Das bedeutet, dass eine Person den Habitus unbewusst annimmt (freiwillig oder auch bedingt) und diesen aus eigener Überzeugung bekräftigt. Der Habitus bleibt auch unter den Umständen einer ökonomischen Veränderung (sowohl im positiven als auch im negativen Sinne) unverändert.<sup>89</sup> Wenn man diese Aussage auf die Praxis anwendet, so möchte ich dem Leser hier folgenden Denkanstoß geben: Das prominente Ehepaar David und Viktoria Beckham stammt aus der Arbeiterklasse und hat im Laufe seiner Karriere ökonomisches Kapital in Millionenhöhe erworben.<sup>90</sup> Welchen Habitus besitzen die beiden zum gegenwärtigen Zeitpunkt? Welchen Habitus besitzen ihre Kinder?

Von seiner Theorie ausgehend, ergeben sich für Bourdieu konkrete Schritte in der Untersuchungspraxis. Dadurch, dass sich aktives Verhalten der Subjekte und die strukturierte soziale Lage gegenseitig bedingen, können sich Strukturen verfestigen. Daraus erschließen sich für Bourdieu Schemata, an die er eine Untersuchung des Gegenstandes anknüpft. Er führt näher aus:

---

<sup>88</sup> Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (Frankfurt: Suhrkamp 1987) S. 285.

<sup>89</sup> Beate Kreis und Gunter Gebauer, *Habitus* (Bielefeld: transcript, 2. Aufl. 2008) S.46.

<sup>90</sup> Das Ehepaar verfügt im Jahr 2010 laut der Zeitung Daily Mail über 28 Mio. Pfund und nimmt somit Platz 5 in der Liste der reichsten Hollywoodpaare ein. Ben Todd, „Beckhams ranked fifth richest Hollywood couple by Forbes with £28m annual fortune... as Beyoncé and Jay-Z top list“ auf Daily Mail.  
<http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-1243170/Beckhams-ranked-fifth-richest-Hollywood-couple-Forbes-28m-annual-fortune--Beyonc-Jay-Z-list.html>  
Letzter Stand: 14.01.2010. Zugriff am: 23.11.2014.

„(...) der Habitus ist *Erzeugungsprinzip* objektiv klassifizierbarer Formen von Praxis und *Klassifikationssystem* (principium divisionis) dieser Formen. In der Beziehung dieser beiden den Habitus definierenden Leistungen der Hervorbringung klassifizierbarer Praxisformen und Werke zum einen, der Unterscheidung und Bewertung der Formen und Produkte (Geschmack) zum anderen, konstituiert sich die *repräsentierte soziale Welt*, mit anderen Worten *der Raum der Lebensstile*.“<sup>91</sup>

Der Habitus erzeugt aufeinander abgestimmte Praxisformen und schafft Denk- und Wahrnehmungsschema, die dazu führen, dass das Umfeld in ähnlicher Weise wahrgenommen, klassifiziert, wird. Ich setzte meine Forschungsrichtung an Bourdieus Konzeptualisierung vom Habitus an.

In den nachfolgenden Kapiteln werde ich die Serie dahingehend untersuchen, in welcher Form Praktiken wie Verhaltensmuster, Denkweisen, Geschmacks- oder Wertvorstellungen konstruiert werden und ob sie Hinweise auf den Habitus der Arbeiterklasse liefern.

## 5. Gibt es einen „englischen Arbeiterklassegeschmack“?

„Der Geschmack ist die Grundlage alles dessen, was man hat – Personen und Sachen –, wie dessen, was man für die anderen ist, dessen, womit man sich selbst einordnet und von den anderen eingeordnet wird.“<sup>92</sup> Während Bourdieu die Geschmäcker hinsichtlich Essen, Freizeitbeschäftigung und Musikrichtung der *französischen* Klassen untersucht, beschäftigt sich die britische Sozialanthropologin Kate Fox damit, in welcher Bedeutungsweise sich die unterschiedlichen Geschmäcker der *englischen* Klassen bemerkbar machen. Sie präsentiert in ihrem Buch *Watching the English* die inoffiziellen Konversations- und Verhaltenscodes und erläutert, was diese über die nationale Identität aussagen. Auffällig ist, dass Fox zahlreiche Erläuterungen in Assoziation mit Klasse setzt. So zeigt sie auf, wie Klassenzugehörigkeit sich beispielsweise sowohl an der

---

<sup>91</sup> Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (Frankfurt: Suhrkamp 1987) S.277-278.

<sup>92</sup> Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (Frankfurt: Suhrkamp 1987) S.104.

*Wahl* des Sofas, als auch an dessen *Benennung* erkennen lässt (siehe auch Kap. 8.1(II)).<sup>93</sup> Ich verstehe Fox' Abhandlung als meine Grundlage für die nachfolgenden Abschnitte.

#### 5.1.1 Freizeitbeschäftigung in *EastEnders*

In Kapitel 4 (II) habe ich angeführt, dass die Art der Freizeitgestaltung als kennzeichnendes Merkmal für die Untersuchung von Lebensstil ist. Fox hebt drei Sparten von Freizeitbeschäftigung in Großbritannien hervor<sup>94</sup>: 1) Private und häusliche Unternehmungen wie Handwerk, Gärtnern oder Hobbies im eigenen Heim, 2) Öffentliche, soziale Aktivitäten in Örtlichkeiten wie das Pub oder das Wettbüro, 3) Asoziale Beschäftigungen wie Sich-betrinken und Prügeleien, die gegebenenfalls lautes, aggressives und anstößiges Verhalten nach sich ziehen.

In *EastEnders* nehmen die öffentlichen Aktivitäten einen größeren Handlungsraum ein als private. Wie in Kapitel 3.4 (II) erläutert, werden die Charaktere meist in ihren beruflichen Tätigkeiten gezeigt, weil dadurch soziale Interaktion mit anderen Charakteren entsteht. Szenen, die sich im privaten Heim abspielen, schildern Charaktere entweder bei der Ausführung von Hausarbeiten oder in familiären Konfliktsituationen. Ein Beispiel für eine Freizeitbeschäftigung illustriert die Szene, in der die Familie Miller zum ersten Mal in Erscheinung tritt.<sup>95</sup> Für eine genauere Gesamtanalyse dieser Szene kann Kapitel 7.1 (II) herangezogen werden. Der erste Auftritt von Keith Miller ermöglicht anfängliche Anhaltspunkte zum Thema Freizeitbeschäftigung. Es wird deutlich, dass Fernsehen und das Fernsehgerät selbst einen hohen Stellenwert in seinem Alltag einnehmen. Während alle anderen Familienmitglieder beim Einzug in die neue Wohnung kräftig anpacken, sitzt er im bequemen Fernsehstuhl und erteilt Anweisungen

---

<sup>93</sup> Kate Fox, *Watching the English: The Hidden Rules of English Behaviour* (London: Hodder & Stoughton 2004) S.78.

<sup>94</sup> Kate Fox, *Watching the English: The Hidden Rules of English Behaviour* (London: Hodder & Stoughton 2004) S.208.

<sup>95</sup> Die Szene *The Millers arrive in The Square - EastEnders - BBC* kann auf dem EastEnders youtube Kanal unter [https://www.youtube.com/results?search\\_query=the+millers+arrive+in+the+square](https://www.youtube.com/results?search_query=the+millers+arrive+in+the+square) abgerufen werden. Letzter Zugriff: 23. November 2014.

an die anderen. Als sein Schwager Clint die Fernbedienung fallen lässt, fordert er mit Nachdruck, auf die Fernbedienung achtzugeben. „*Careful! CareFUL! Oh, pick it up! ... When you want something doing you gotta do it yourself. You are a liability, you are. Chucking expensive gadgetry all over the shop!*“ Seine Reaktion löst beinahe eine emotionale Verbundenheit mit dem Gegenstand aus. Er weist Clint auf passiv aggressive Weise zurecht, indem er bemerkt, man solle besser alles selber machen. Keith gibt sich sichtlich die Mühe, trotz seiner Rückenprobleme, die Fernbedienung selbst aufzuheben. Seine erste Tat in der Wohnung besteht darin, den Fernsehstuhl im zukünftigen Wohnzimmer zentral zu positionieren. Das wie ein Familienmitglied „dazugehörige“ Fernsehgerät (nach Fox von den englischen Arbeiterklassen „TV“ oder „telly“ genannt – statt „television“) wird vermutlich ebenfalls in der Mitte des Raumes stehen: die gesamte Raumgestaltung richtet sich insofern nach dem Fernseher. Die Prioritätensetzung des Fernseher und das Fernsehen als bevorzugte Freizeitaktivität geben Hinweis auf die Arbeiterklasse.<sup>96</sup>

Im Gegensatz zu den häuslichen Aktivitäten, wie Fernsehen, finden die oben genannten „asozialen Freizeitbeschäftigungen“ sich in der Serie *EastEnders* häufiger wieder. Das Pub Queen Vic dient als sozialer Tummelplatz für Charaktere, die hier ihre sozialen Kontakte pflegen, sich aufgrund von persönlichen Problemen betrinken, oder sich hier aufhalten, wenn es etwas zu feiern gibt. Eine Szene, die ich in der Arbeit als Schlüsselszene nutze, endet darin, dass sich die Arbeiterklasse durch grölendes Verhalten bemerkbar macht (Folge 3 - 27.02.2009).

Ian Beale hat sich vor seinem 40. Geburtstag heimlich auf der hinteren Lende tätowieren lassen. Er veranstaltet eine Geburtstagsparty, zu der viele Gäste geladen sind. Bei seiner Feier im Queen Vic wird das Geheimnis unter seinem Bekanntenkreis aus dem Arbeitermilieu gelüftet. Während Ian sich wohlgesittet im Kreise der lokalen Geschäftsmänner präsentiert, rufen die Arbeiterklassecharaktere ihm in ausgelassener Stimmung zu, er solle seine Tätowierung offenbaren. Aus den ersten Rufen „*Tattoo, Tattoo, Tattoo!*“ entwickelt sich bald ein Chor aus Gebrüll. Ian sieht sich gezwungen, den immer lauter werdenden Rufen nachzugeben und entblößt sein Gesäß vor den Augen der Menge - er beugt sich, sprichwörtlich. Anhand dieser Szene wird die

---

<sup>96</sup> Kate Fox, *Watching the English: The Hidden Rules of English Behaviour* (London: Hodder & Stoughton 2004) S.116.

distinktive Art der Freizeitgestaltung veranschaulicht. Die Gruppe von Geschäftsmännern demonstriert zurückhaltendes Benehmen, während die Arbeiterklassen durch primitives Verhalten auffallen. Bourdieu schließt hier an und beleuchtet, wie der Habitus sich über die Körpersprache definiert. Er lässt zwar diesbezüglich von der eingehenden Beschreibung der Arbeiterklassen ab, erläutert aber einige interessante Aspekte, die ich kurz anreißen werde.<sup>97</sup> Bourdieu spricht z.B. von „Gehemmtheit“. Ian scheint in seiner „normalen“ Welt selbstsicher aufzutreten, im Kreise einer hoch angesehenen Gruppe von Menschen verhält er sich allerdings ungewöhnlich kontrolliert und „überkorrekt“, wie Bourdieu es nennt. Die Arbeiter aus dem Freundeskreis sind offen, ausgelassen und haben kein Schamgefühl, sich vor einer zahlreichen Gruppe lautstark zu äußern. Ian versucht indessen, die Situation herunterzuspielen, und erklärt der aufgewühlten Meute in sanftem poliertem Standardenglisch, es sei nicht der Rede wert. Schließlich kommt es dazu, dass Ian in seiner angreifbaren, ungeschützten Lage von einer „ungezwungenen Menge“ regelrecht dazu „gezwungen“ wird, sich vor allen Mitmenschen zu entblößen. Nach Bourdieu finden sich in allen unterschiedlichen sozialen Klassen festgefahrene Formen des Leibes, wie er beschaffen ist und wie wir ihn einsetzen.

Individuelle Hobbies finden in der Serie, abgesehen vom Fernsehen, in geringerem Ausmaß statt. Die Figur Minty fährt zwar aufgrund seiner Fußballleidenschaft zu einer Fußballmeisterschaft nach Deutschland, die Entscheidung für diesen Erzählstrang in *EastEnders* dürfte allerdings zugunsten des Dreh - und Dienstplans getroffen worden sein. So gibt es immer wieder narrative Elemente, bei denen Figuren Verwandte im Ausland besuchen und daher für einige Wochen abwesend sind.

Die meisten Freizeitaktivitäten betreffen Hobbies, die mit anderen Personen geteilt werden können, wie beispielsweise das Glücksspiel im Wettbüro. In *EastEnders* werden häufig Partys mit Live Musik oder Karaoke veranstaltet, viele davon finden im Pub Queen Vic statt, einige davon im Nachtclub oder in Privathäusern. Die Stimmung dieser Feiern erinnert an die lange zurückliegende Tradition der music halls.

---

<sup>97</sup> Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (Frankfurt: Suhrkamp 1987) S.331-332.

### 5.1.2 Kleidung in *EastEnders*

Die Wahl der äußerlichen Erscheinungsmerkmale der Familie Miller, geben einen charakteristischen Einblick in die Art und Weise, wie in der Serie klassenspezifische Merkmale zugeordnet werden. Keiths Gesamterscheinungsbild wirkt ungepflegt und vernachlässigt, insofern sein Haar ausgewachsen ist und seine Kleidung auffällig leger wirkt. Der Rest der Familie trägt ebenfalls legere Kleidung: Jeans, Turnschuhe, Freizeitanzüge, Holzhackerhemd aus dem Diskonhandel, beide Eltern tragen dicke Goldketten. Beim Einzug leeren die Kinder ihre Kleidung aus schwarzen Müllsäcken auf den Küchentisch. Die Kombination aus den genannten äußerlichen Merkmalen, den Verhaltensmustern und den Umgangsformen lässt vermuten, dass die Familie Miller aus einer bildungsfernen Schicht stammt. Bourdieu stellt in der Studie *Die feinen Unterschiede* eine detaillierte Bewertung von Körper, Körperpflege und Körperschönheit auf. In seinen Ergebnissen räumt er ein, dass beispielsweise die Wahl des Schuhwerks auf die entsprechende Klasse hinweist. So schreibt er legere Kleidung wie z.B. Turnschuhe den Arbeiterklassen zu.<sup>98</sup>

Das Beispiel im vorangestellten Kapitel (5.1.1.(II)) zeigt die Klassentrennung auch über die Kleidung. Auf Ians Geburtstagsfeier (Folge 3 - 27.02.2009) lassen sich zwei Gruppen aus verschiedenen sozialen Milieus ausmachen. Auf der Seite der Arbeiterklasse stehen Billy und Phil Mitchell, Mo Harris und Gary Hobbs. Gary trägt, wie die Millers, eine dicke Goldkette. Mo trägt eine Lederjacke, eine unbekannte Figur im Hintergrund trägt einen sportlichen Kapuzenpullover mit Aufdruck, während Personen in Anzügen und Kostümen an ihnen vorbei zur hinteren Seite des Pub gehen. Der Sinn für den feinsinnigen Geschmack bleibt den oberen Schichten überlassen, der grobe protzige Massengeschmack den unteren Schichten. Ians geladene Geschäftsfreunde stehen im direkten Kontrast auf der anderen Seite des Pubs. Sie sind an den Anzügen und dem Sekt in der Hand leicht klassifizierbar. Unsere erlernten kulturellen Codes helfen uns umgehend, das soziale Milieu dieser Gäste zu bestimmen.

---

<sup>98</sup> Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (Frankfurt: Suhrkamp 1987) S.323.

Ian hat sich dem Kleidercode angepasst und richtet seine Krawatte zurecht. Eine weitere Person, die hier erwähnt werden sollte, ist Janine Butcher. Als sie das Pub betritt, können wir auch in ihrem Fall eine schnelle Entscheidung treffen. Sie weist ein gepflegtes Äußeres auf und trägt ein Businesskostüm und Perlenohrringe. Sie sieht aus, als ob sie eine geschäftliche Verabredung hat und nicht, als ob sie ausgehen würde. Die Figur von Janine Butcher steht, wie Ian, am Schnittpunkt zweier Welten. Sie stammt ursprünglich aus der unteren Arbeiterklasse, ist durch Erbschaft an ein großes Vermögen gekommen. Janine möchte diesen Rahmen als Gelegenheit nützen, Beziehungen mit der High Society von Walford zu knüpfen. Mehr noch, gegensätzlich ihres Charakters verteidigt sie Ians machthaberische Überlegenheit: „It’s his birthday. They’re his friends. Get over it!“

Ein weiteres Beispiel für die Signifikanz von Kleiderkultur zeigt sich am folgenden Beispiel. Die Szene schildert die Konfrontation zwischen Billy Mitchell und einem Unbekannten in der U-Bahn (Folge 1 - 11.09.2006).

Billy sitzt in der U-Bahn, als aufgrund einer Störung die U-Bahn zwischen zwei Stationen stehenbleibt. Billy ist sichtlich verdrossen, weil seine Ehefrau Honey aufgrund ihrer Ängste die Verantwortung als Mutter nicht übernimmt und aus dem Krankenhaus verschwunden ist. Billy gegenüber sitzt ein Mann im Alter zwischen 50 und 60 Jahren. Er trägt einen Anzug mit Hemd und Krawatte, eine Brille und liest die Tageszeitung. Wir nehmen als Zuschauer die äußerlichen Erscheinungsmerkmale wahr und erkennen, dass diese Figur von den üblichen Charakteren abweicht. Wir lesen auch hier Kleidercodes umgehend und können den Mann einordnen. Wir vermuten, dass es sich um einen Geschäftsmann handelt, einem Mann aus „der City“ (gemeint ist das Stadtzentrum). Billy ist verärgert, weil er in Eile ist und der Zug sich nicht weiterbewegt. Er erhebt sich von seinem Sitz und läuft ungeduldig im Wagon auf und ab. Als er damit beschäftigt ist, Hinweise auf dem Streckennetzplan an der U-Bahn-Wand zu lesen, bewegt er sich, ohne es zu bemerken, unangemessen nahe an den Geschäftsmann. Diesem ist der knappe Abstand sichtlich unangenehm. Aus seiner Verlegenheit heraus, versucht er Billy zu besänftigen, indem er ihn anspricht. Billy fühlt sich angegriffen, die Situation eskaliert. Ein hitziger Dialog tritt ein. In diesem fasst

Billy die Erscheinung des Mannes gegenüber sehr kompakt zusammen. Billy liest dieselben Codes, die wir im ersten Moment wahrgenommen haben.



**Abbildung 16: Billy und der Fremde in der U-Bahn**

Billy: „There’s always one, hey? Thinks himself the leader of the pack. Spokesman for the carriage, are you? With your suit. Hm, paid a few bob for that, didn’t you ay? What are you, middle management? Read a book, did ya? Buy a suit? Get yourself some expensive aftershave and think yourself into that promotion?“

Man: „Why can’t you just wait patiently like everybody else?“

Billy: „Whoa ho, Talk about Londoners mucking in. Sit down and shut up? This train ain’t moved for 3 minutes. Is that your answer?“

Billys Kommentare sind äußerst aussagekräftig. Er deklariert den Mann als das Alphatier, den selbst ernannten Sprecher der U-Bahn und als den Londoner (im Gegensatz zum East Ender), der im East End eindringt. Danach geht er auf die äußere Erscheinung des Mannes ein, indem er spekuliert, dass der „teure Anzug“ und das „teure Aftershave“ ihm wohl zu einer Position auf mittlerer Führungsebene verholfen hätte. Hier werden zweierlei Arten von Urteil erkennbar. Einerseits fällt Billy sein oberflächliches Urteil basierend auf Stereotypisierung. Andererseits betrachtet er es als selbstverständlich an, dass optische Merkmale für eine Spitzenposition ausreichen. Im folgenden Teil gibt er eine ausführliche Interpretation, warum der Anzug einen so

wichtigen Stellenwert einnimmt. Er vermittelt Respekt und zeugt von einer hohen Position.

Billy: „I had a suit like that once. Do you think people respect you more ,cause you wear it?“

Man: „I don't know.“

Billy: „Pff, Don't know! Course you know!“

Man: „,s just a suit.“

Billy: „No, not like that. You're either right up there or trying to climb the greasy pole. Now which one is it, ay?“

Billy erklärt dem Mann später, er würde so einen Anzug in dieser Gegend selten sehen. Der Zeitung wird ebenfalls zum Thema gemacht. Sie ist ein weiteres Attribut der höheren Schichten.

Abgesehen von den Kleidercodes gibt es zahlreiche Unterschiede im Verhalten der beiden Figuren. Wir können abermals Dichotomien wie Lautstärke und Zurückhaltung, Kontrolle und Gereiztheit, Schamlosigkeit und Sittsamkeit im Verhalten der beiden Charaktere erkennen.

Die Szene nimmt eine Wendung, als sich herausstellt, dass der Mann auch der Arbeiterklasse angehört. Er trägt den Anzug nur deshalb, weil er zu einer gerichtlichen Untersuchung zur Klärung eines Todesfalls in der Familie muss. Der Mann ist letztendlich „einer von den guten“, er gehört zu „uns“, der Arbeiterklasse. Wir können ihm vergeben, und sein „abnormales Auftreten“ entschuldigen, weil er sich nur deshalb so verhalten hat, weil er sich in einer Ausnahmesituation befindet.

Die Szene enthält insgesamt zahlreiche Blickwinkel bezüglich Kleidung, Aus- und Eingrenzung und lokaler Identität (Billy: You've got to defend your local identity.“ und „I've been minding my own business.“). Es wird ein weiterer Kontrast gesetzt, indem innerhalb der Szene auch eine Bettlerin auftritt, also eine Person aus der untersten Klasse.

Die eben vorgestellte Szene repräsentiert die selbstbestimmte, großspurige Art des Cockneys, der allem Fremden misstraut und sein Revier verteidigt. Er kann die Kleidercodes lesen und sie für sich interpretieren.

### 5.1.3 Ess- und Trinkkultur in *EastEnders*

„Die Kombination aus Industrialisierung und besseren Fangmethoden führte in England in den 1870er Jahren zur Genese einer Essenskombination, die später für die britische Arbeiterschaft ebenso signifikant wie symbolträchtig werden sollte: *Fish and Chips*.“<sup>99</sup>

Essen scheint in *EastEnders* auf den ersten Blick einen geringen Stellenwert einzunehmen. Die Tätigkeit des Essens erfolgt oft beiläufig und rückt dadurch in den Hintergrund. Obwohl es einen Frischmarkt gibt, werden Lebensmitteleinkäufe oder Kochen kaum in Szene gesetzt, sondern scheinen, wie viele andere Routinetätigkeiten, in den Alltagsablauf integriert zu sein. Der Akt der Speisezubereitung oder des Lebensmittelerwerbs steht erst dann im Fokus der Szene, wenn es sich um eine entscheidende Begegnung zugunsten des Erzählstranges handelt. Geht es darum, eine prekäre Situation zu erläutern, kann sich dieser Akt um den Esstisch zentrieren. Zumal werden in den Folgen um Weihnachten oder in Momenten anderer festlicher Anlässe Geheimnisse dann gelüftet, wenn Personen rund um das Festtagsmahl sitzen. Wenn sich Charaktere in Vorfreude auf die Feierlichkeiten und im Kreise der Familie in Sicherheit wiegen, sie in diesem Moment ihre primären Bedürfnisse der Nahrungsaufnahme befriedigen, kann es passieren, dass eine unerwartete Nachricht diese Sicherheit augenblicklich verletzt. Die soziale Komponente des Essens kann sichtlich als dramaturgisches Moment genutzt werden, um Geborgenheit und Vertrautheit durch Fremdeinwirkung und Feindseligkeit zu ersetzen.

Nahrung und die Tätigkeit des Essens können in *EastEnders* ein Hinweis für Klassenzugehörigkeit sein. In *EastEnders* fällt besonders die stark ausgeprägte

---

<sup>99</sup> Vgl. Gunther Hirschfelder, *Europäische Esskultur: Geschichte der Ernährung von der Steinzeit bis heute* (Frankfurt: Campus Verlag 2001) S.188-189.

englische Pubkultur auf. Das Queen Vic ist Haupttreffpunkt der Charaktere. Unter der Arbeiterklasse sind Bier und gelegentlich Spirituosen die erwünschten Hauptgetränke. Die üblichen Speisen im Pub sind traditionelle englische Gerichte wie „Shepard Pies“ oder „Stews“ und sind meist deftig und herzhaft. Die Figur Ian Beale betreibt mehrere Nahrungsmittelbetriebe, ein Café, einen Fish & Chips Shop und zusammen mit der Familie Masood ein Catering Unternehmen. Die drei Unternehmen dienen verschiedenen Kundengruppen. Das Café und der Fish & Chips Shop werden vorwiegend von den Arbeitern in der umliegenden Gegend besucht. Die Fish & Chips zum Mitnehmen und das servierte Essen im Café sind einfach und üppig. Innerhalb des Catering Services werden entweder Curry-Gerichte geliefert oder Kanapees für Firmenfeiern bereitgestellt. Wie ich in diesem Kapitel erläutern werde, zeigt diese Zuschreibung von bestimmten Speisen zu dementsprechendem sozialem Status Parallelen mit Bourdieus Studien über die Essenskultur auf. Bourdieu räumt vorerst zwar ein, dass die Speisenwahl direkt mit der Erziehung zusammenhängt. Man esse am liebsten, was man von klein auf gelernt hat. Wir neigen dazu, die Urspeisen zu bevorzugen, die aus der Zeit der (meistens) mütterlichen Obhut bekannt sind.<sup>100</sup> An anderer Stelle erläutert Bourdieu, wie sich Speisevorlieben je nach Bildungsstand unterscheiden (siehe weiter unten). Ich möchte dem hinzufügen, dass Vorlieben und Gewohnheiten über Generationen hinweg weitergegeben werden. Diese Vorlieben könnten ökonomisch oder kulturell bedingt sein, wie das Zitat am Anfang des Kapitels anmerken lässt.

In Folge 3 (27.02.2009) erhalten wir einen guten Einblick auf die Speisekultur der unterschiedlichen Schichten. Ian plant seine Geburtstagsfeier im Queen Vic abzuhalten und bestellt bei der Pubbesitzerin Peggy ausdrücklich Sektflöten für die „gehobene Gesellschaft“.

Ian: „Ah ... have you got enough champaign flutes or do you want me to get some?“  
Peggy: „Champaign flutes?“

---

<sup>100</sup> Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft (Frankfurt: Suhrkamp 1987) S.141.

Ian: „You can't expect the deputy mayor to drink a Shandy<sup>101</sup>, can you?“

Ians Anspielung auf das Biermischgetränk weist darauf hin, dass sich die Arbeiterklasse bewusst ist, durch welche Merkmale sich die eigene zugehörige Klasse von den anderen Klassen unterscheidet.

Die sozialen Unterschiede durch klassenspezifisches Ess- und Trinkverhalten werden in der zweiten Hälfte der Folge nochmals veranschaulicht. Bei der Feier, zu welcher der Vizebürgermeister und Geschäftsmänner aus der Gegend eingeladen wurden, gibt es für die Ehrengäste delikates Essen, das in kleinen Portionen von Dienstpersonal serviert wird. Bourdieu spricht über die differenzierte Art zu essen, indem er genau beschreibt, ob man Essen „mit leicht verkniffenen Lippen und von Häppchen zu Häppchen“ isst, wie es jemand aus den mittleren bis oberen Schichten macht, oder ob man Nahrung „mit kräftigem Biß“ hinunterschlingt, wie es jemand aus den unteren Schichten machen würde.<sup>102</sup> Ich erachte diese Feststellung so, als ob er auf eine „distinktive, zivilisierte und kultivierte“ Person einer „bestialischen, urprimitiven“ Art zu essen gegenüberstellt.

Im Zentrum einer anderen Szene steht, inwiefern die Alltagspraktiken Essen und Trinken ihren erworbenen Strukturen Tribut zollen. Shirley kommt unerwartet in Besitz einer hohen Geldsumme und arrangiert für sich und ihre beste Freundin Heather ein Essen im gehobenen Restaurant Fargo's.<sup>103</sup> Es wird unverzüglich erkennbar, dass Shirley und Heather sich in einer unvertrauten Situation befinden, als Heather die teuren Preise auf der Speisekarte anspricht.

---

<sup>101</sup> Shandy bezeichnet ein Biermischgetränk, z.B. einen Radler.

<sup>102</sup> Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (Frankfurt: Suhrkamp 1987) S.298-332.

<sup>103</sup> Die Szene „EastEnders - Shirley vs the Fargo's Waitress“ kann auf youtube abgerufen werden. Der Effekt der Zeitlupe und die Toneffekte innerhalb dieser Zeitspanne entstammen nicht der originalausgestrahlten Folge, sondern wurden vom Benutzer im Nachhinein hinzugefügt. Link:

<https://www.youtube.com/watch?v=9BscsgZwOHw>

Letzter Zugang: 23.11.2014.

Heather: „Are you sure you can afford this, Shirl’?“

Bourdieu stellt Nahrung als eine der drei Arten des Sich-Unterscheidens zwischen den Schichten voran. Laut seiner Angaben geben Personen mit kulturellem Kapital weniger Geld für Nahrung aus als Personen mit höherem ökonomischen Kapital. Lehrkräfte und Personen in freien Berufen geben z.B. weniger Geld für Nahrung aus als Unternehmer. Sie bringen ihre finanziellen Mittel in gezielt asketischer Weise für kulinarisch exotischere Lebensmittel (italienische, chinesische Küche etc.) auf, gelegentlich werden sie vom Populismus verleitet (Bauernplatte).<sup>104</sup> Damit heben sie sich von den (Neu)reichen und deren reichhaltiger Nahrung ab. Bourdieu fasst zusammen, welches Bild von den Käufern dieser reichhaltigen Nahrung in Erscheinung tritt. Es sind „die Konsumenten des ‚großen Fressens‘“, es sind diejenigen, die man die „Dicken“ nennt, weil

„dick an Körperfülle und grobschlächtig im Geist, die über die materiellen Mittel verfügen, mit einer als ‚vulgär‘ wahrgenommenen Überheblichkeit an einem Lebensmittel festzuhalten, der – was materiellen und kulturellen Konsum angeht – dem der einfachen Schichten der Bevölkerung weithin ähnlich geblieben ist.“<sup>105</sup>

Es ist genau diese gewagte Feststellung, die in der vorhin genannten Szene zum Ausdruck kommt. Die „neureiche“ Shirley will der übergewichtigen Heather auf alle Speisen, die sie begehrt, ohne Rücksicht auf die Kosten, einladen. Man kann erkennen, dass Shirleys und Heathers Habitus erhalten bleibt. Sie bewegen sich in einem kulturellen Feld der wohlhabenden Schichten, bleiben in ihren Strukturen dennoch verhaftet. Zwar bestellen sie sich statt der üblichen alkoholischen Mixgetränke zu diesem Anlass Wein, als es zur Auswahl von den Speisen kommt, bleibt Heather allerdings bei ihren üblichen Gewohnheiten. Sie wählt als Vorspeise den Salat mit Ziegenkäse, möchte das Gericht ohne Salat und mit extra Käse bestellen. Die hochnäsige Kellnerin entgegnet dieser Bestellung, in Anspielung auf die üppige Vorspeise, mit Argwohn. Shirley bestellt für Heather zwei Hauptspeisen, worauf die

---

<sup>104</sup> Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (Frankfurt: Suhrkamp 1987) S.298-332.

<sup>105</sup> Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (Frankfurt: Suhrkamp 1987) S.301.

Kellnerin beim Weggehen die abfällige Bemerkung macht: „Tell the chef to order an extra cow!“. Als die Kellnerin mit dem Dessertwagen erscheint, gibt es eine letzte Auseinandersetzung zwischen den beiden „Neureichen aus der Arbeiterklasse“ und der „Stellvertreterin des feinen Etablissements“. Die Kellnerin hat für sich ein Urteil über die beiden Gäste gefällt und gibt den beiden zu verstehen, nach welchen Regeln die Esskultur des Hauses verlief. Aufgrund einer weiteren Beleidigung und Anspielung auf Heathers Körperfülle sieht Shirley sich und ihre Freundin in ihrem Status bedroht und somit in ihrer Identität angegriffen. Sie betitelt die Kellnerin mit „Little Miss Poshdrawers“, eine abwertende Bezeichnung für jemanden aus der oberen Schicht, und bewirft das Gesicht der Kellnerin mit einer Cremetorte. Die unterdrückte und mokierte Schicht erfährt schlussendlich Gerechtigkeit, der Status der Arbeiterklasse bleibt intakt.

## 6. Besitz und Beruf

„Der Einfluß des Erwerbsmodus manifestiert sich am nachdrücklichsten in den alltäglichen Entscheidungen etwa für ein bestimmtes Mobiliar, eine bestimmte Kleidung oder Essenszubereitung.“<sup>106</sup>

Bourdieu sieht die Unterschiede zwischen den Klassen an der Wahl der Besitztümer als aussagekräftig. Er führt die Relevanz von Besitz und seinen Erwerb darauf zurück, dass Individuen nach eigenem Geschmack willentlich eine Entscheidung treffen, ohne von Vorschriften eingeschränkt zu werden.

Mit der Familie Miller wird insbesondere eine Familie dargestellt, die einer Subgruppe der Arbeiterklasse angehört. Sie kann kategorisch zu der untersten Arbeiterschicht gezählt werden, wenn wir sie im Rahmen des vorgestellten Klassenmodells in Kapitel 3(I) betrachten. So fällt die Familie Miller in die Kategorie E (Personen mit den geringsten Einkommen, z.B.: Pensionisten, Zeitarbeiter u.a.). Der schlechte Gesundheitszustand von Keith Miller erlaubt keinen Erwerb von Einkommen und beeinflusst damit das Familienleben und die innerfamiliären Strukturen. Wir erfahren bei der Ankunft der Familie auch, dass Keith plant, die neue Wohnung mit Finanzierungsmitteln der Wohnbeihilfe zu renovieren: „*Aye, common it will be a palace. I'll have the council do it up special for you.*“<sup>107</sup>

Bei dieser Aussage wird ersichtlich, dass er aufgrund des Mangels an ökonomischen Mitteln auf Hilfe von außen angewiesen ist und sich dadurch in einer benachteiligten Position innerhalb der gesellschaftlichen Strukturen befindet. Als Kontrast zur Figur Keith Miller steht Ian Beale.

Ian Beale verfügt über das meiste ökonomische Kapital in der Serie. Er besitzt mehrere gastronomische Einrichtungen wie das Café, den Fish & Chips Shop und er ist

---

<sup>106</sup> Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (Frankfurt: Suhrkamp 1987) S.138.

<sup>107</sup> Die Szene *The Millers arrive in The Square - EastEnders* – BBC

kann auf youtube unter

[https://www.youtube.com/results?search\\_query=the+millers+arrive+in+the+square](https://www.youtube.com/results?search_query=the+millers+arrive+in+the+square) abgerufen werden. Letzter Zugriff: 23. November 2014.

gleichberechtigter Partner in einem Catering Service. Daneben vermietet er Wohnungen in mehreren Stellen innerhalb Walfords.

Ian profitiert in vielerlei Hinsicht. Er besitzt seine eigene Unterkunft und muss keine Kosten an andere abtreten, außerdem kann er einen hohen Lebensstandard führen. Noch entscheidender ist allerdings, dass Ians ökonomisches Kapital von anderen Kapitalformen begleitet wird. Wenn wir uns an Kapitel 4.2 (II) zurückerinnern, haben wir erfahren, dass Bourdieu noch drei andere Kapitalformen vorschlägt (das kulturelle, das soziale und das symbolische). Ians Wohlstand ermöglicht es ihm, seinen Kindern eine bessere Bildung zu finanzieren (kulturelles K.). Er kann außerdem die Genüsse der Mittelschicht genießen, indem er ein exklusives Restaurant besucht (kulturelles K.). Seine gut situierte Position im Geschäftsleben macht es wiederum möglich, dass er sich leisten kann, Feiern für die High Society zu organisieren (ökonomisches K.). Bei dieser Party stärkt er dann seine Beziehungen (soziales K.) und schafft es womöglich, in der Gesellschaft aufzusteigen, wo er hohen Status genießen kann (symbolisches K.). Wie wir sehen, begünstigen die Kapitalformen einander und formen Ians Habitus. Ian genießt es, eine Machtposition innezuhaben und diese auszuspielen. Ob es das Bewusstsein seines Habitus' oder seine blinde Gier ist, der ihn seine Bediensteten herablassend und gefühllos behandelt lässt, ist fraglich. In jedem Fall steht fest, dass ökonomisches Kapital sein Scheitern nicht verhindern kann. Solange er die kulturelle Identität mit der Arbeiterklasse teilt, wird er seiner sozialen Lage schwer entkommen. Die innewohnenden Kräfte der Gruppe als Gesamtkörper halten ihn davon ab, und schließlich wird die Arbeiterklasse in *EastEnders* immer die Arbeiterklasse bleiben.

## 7. Familie und Gemeinschaft

„In some areas there still existed a real East End spirit – an inward-looking quality, a distrust of strangers and authority figures, a sense of territory and community that Holland and Smith summed up as ‚Hurt one of us and you hurt us all‘.“<sup>108</sup>

Das genannte Zitat bezieht sich auf die Zeit, als die Produzenten von *EastEnders*, Julia Smith und Tony Holland, für ihre Recherchen das Londoner East End aufsuchten, um Eindrücke über die East End Kultur zu sammeln. Neben den individuellen Eigenschaften eines „authentischen East Enders“ (nach innen gerichtete Natur oder auch Misstrauen) kommt ein Sinn für Gemeinschaft zum Vorschein. Zweierlei Ideologien sind sichtbar: das Verteidigen gegen das Ungewisse von *außen* und der Zusammenhalt der Gruppe von *innen*. Die Anmerkung des ausdrucksstarken Wortes „Territorium“ lässt eine brachiale Dynamik vermuten. Die Handlungen in der Serie *EastEnders* zentrieren sich schwerpunktmäßig um das Familienleben. Die Familien- und Gemeinschaftsstrukturen sind stark vom besagten Charakter des Cockneys geprägt. Buckingham fasst diese wie folgt zusammen: Die grundlegendste Eigenschaft des Cockneys ist der Frohsinn angesichts allen Elends. Cockneys sind dafür bekannt, vergnügt und großspurig zu sein, sie besitzen einen unbezwinglichen Geist und ein hohes Maß an Selbständigkeit. Obwohl sie sich auf kleinere Verbrechen einlassen, sind sie von Grund auf ehrlich. Vor allem die Frauen haben „ein Herz aus Gold“. Cockneys sind sinnliche Personen mit geringem Interesse an intellektuellen Angelegenheiten, ihre Werte sind sentimental und konservativ, die von ihrer örtlichen Umgebung und ihrer Nation herrühren.<sup>109</sup> Im Mittelpunkt des Cockney Lebensstils steht die Kernfamilienstruktur mit der Mutter als Oberhaupt.

---

<sup>108</sup> Rupert Smith, *EastEnders: 20 Years in Albert Square* (London: BBC Worldwide, 2005) S.11.

<sup>109</sup> David Buckingham, *Public Secrets: EastEnders and its Audience* (London: British Film Institute, 1987) S.95.

Eine Schlüsselszene, die ich zu Beginn vorstellen möchte, ist der erste Auftritt der Familie Miller in der Serie *EastEnders*.<sup>110</sup> Der dramaturgische Aufbau und die Gestaltungsmittel der Szene ermöglichen dem Zuschauer sehr rasch einen ersten Eindruck der Familie Miller. Die stereotype Darstellung der Familie dient als Paradebeispiel, um die gängigen Familienstrukturen in *EastEnders* zu vermitteln. Sie öffnen einen Interpretationsspielraum im Sinne einer Konstitution der Arbeiterklassekultur.

Die erste Einstellung beginnt mit der Ankunft eines für England typischen Eiswagens: es ertönt eine Melodie, die den Kindern zu verstehen gibt, dass der Eiswagen in der Nähe ist. Wir sehen und hören den sich nähernden Eiswagen und einen zusätzlichen zweiten Transporter. Abgesehen von der Melodie des Eiswagens lässt ihn nichts Weiteres als solchen erkennen. Vermutlich wurde der einstige Eiswagen zum Umzugstransporter umfunktioniert. Aus beiden Transportern steigen einige Personen aus. Nach und nach werden die Beziehungen zwischen den einzelnen Figuren augenscheinlich. Wir sehen einen älteren und einen jüngeren Mann, können jedoch eine Vater-Sohn-Beziehung aller Wahrscheinlichkeit nach ausschließen, weil der ältere Mann von dem jüngeren mit seinem Vornamen angesprochen wird. Bald darauf sehen wir eine Frau mittleren Alters mit zwei Kindern. Eines der beiden Kinder, ein Mädchen kaum älter als 14, ist sichtlich hochschwanger. Die Frau, offensichtlich die Mutter der beiden Kinder, fordert diese lautstark auf, nicht wegzulaufen. Die kommunizierten kulturellen Codes – der umfunktionierte Eiswagen, Schwangerschaft einer Minderjährigen, die freizeitsportliche Kleidung, der Akzent, der forsche Umgangston mit den Mitmenschen u.a. – vermitteln, dass diese Familie einer unteren Schicht angehören muss. Im Hinblick auf die Familienstruktur ist zu beobachten, dass es sich um eine Großfamilie handeln dürfte. Es kommt noch eine weitere Schlüsselfigur ins Bild. Als der hintere Teil von einem der Umzugswagen geöffnet wird, sieht man einen Mann im mittleren Alter auf einem Sofastuhl sitzen. Keith, der Vater, muss die Fahrt im

---

<sup>110</sup> Die Szene *The Millers arrive in The Square - EastEnders - BBC* kann auf youtube unter [https://www.youtube.com/results?search\\_query=the+millers+arrive+in+the+square](https://www.youtube.com/results?search_query=the+millers+arrive+in+the+square) abgerufen werden. Letzter Zugriff: 23. November 2014.

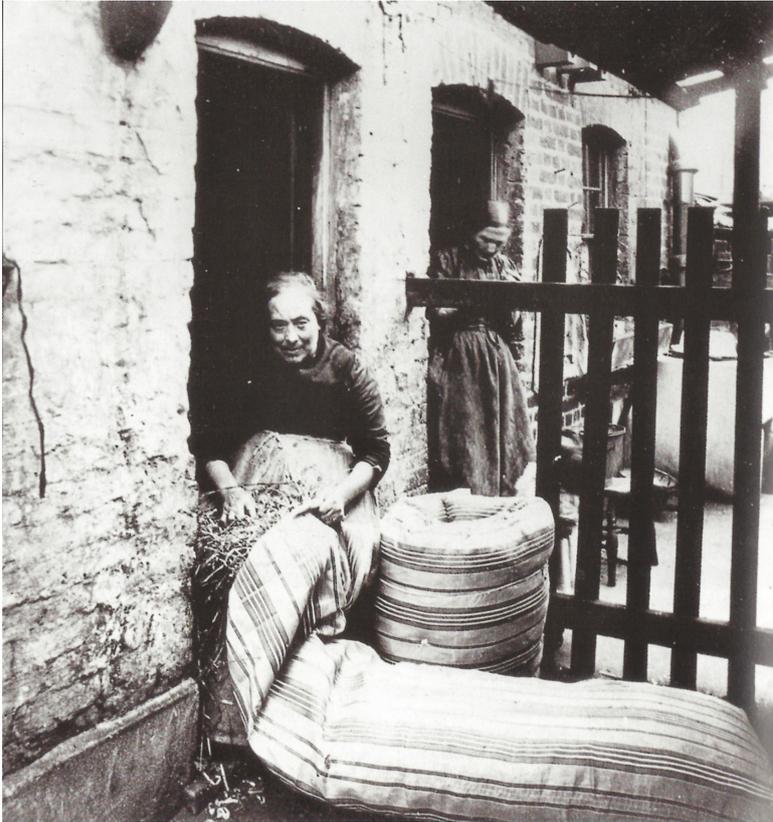
hinteren Teil des Transporters inmitten der Umzugsmöbel verbracht haben. Abgesehen von den äußerlichen Erscheinungsmerkmalen der Charaktere werden in dieser Szene auch die Verhaltensmuster verdeutlicht. Einerseits wird ihre Stellung innerhalb einer Klassengesellschaft positioniert, andererseits können Erkenntnisse über ihre sozialen Rollen und interaktiven Beziehungen innerhalb der Familienstruktur gewonnen werden. Die Verhaltenscodes der Familie Miller gleichen einem Sippenverhalten.

Z.B. lässt die Gesinnung von Rosie, der Mutter, auf dieses Verhalten schließen. Sie begegnet einer Anrainerin und macht eine abfällige Bemerkung über die unbekannte Frau. Sie fällt also voreingenommen ein abwertendes Urteil über sie. Diese Abneigung gegenüber den Einheimischen muss allerdings nicht zwangsläufig eine Grundeinstellung sein. In Anbetracht der Situation kann es auch ein instinktives Urverhalten symbolisieren. Sie begegnet ihrer Angst vor dem Fremden, weil sie ihr „neues Territorium abstecken möchte“.

Ich habe in Kapitel 3.7.3 (II) kurz darauf hingewiesen, dass die meisten Familien in *EastEnders* eine Frau als Kernfigur aufweisen. Buckingham untersucht 1987 die Familienstrukturen in *EastEnders*.<sup>111</sup> Er beobachtet, dass die Beale/Fowler Familie als traditionelle matriarchalische Arbeiterklassefamilie dargestellt wird, obwohl diese in Realität seit den 1950er Jahren aufgrund von Abwanderungen zu verschwinden begannen. Man entschied sich daher, den Wunsch nach Gemeinschaftssinn vorwiegend mit den älteren Figuren wie Lou Beale in Verbindung zu bringen. Lou Beale organisiert, dass die Frauen aus der Community Angie Watts helfen. In einer Szene beschwert sie sich offen über die fehlende Sorge um Mitmenschen (siehe auch Kapitel 7.3 (II)). Mehr als zwanzig Jahre später ist diese Problematik noch immer präsent. Peggy Mitchell, eine gegenwärtige Matriarchin, mobilisiert ihre Mitmenschen, die moralischen Werte in der Community aufrechtzuerhalten. Dieses Ziel veranlasst sie, sich für das Amt als Gemeinderätin aufstellen zu lassen. Eine genauere Untersuchung der Figur Peggy Mitchell folgt in den nachstehenden Kapiteln.

---

<sup>111</sup> David Buckingham, *Public Secrets: EastEnders and its Audience* (London: British Film Institute, 1987) S.90.



**Abbildung 17: Arbeiterin aus dem frühen 19. Jh.**

Der Wunsch nach Rückbesinnung auf eine gemeinschaftsorientiertere Community führt zu einem romantisierten Bild, wie Abbildungen 17 und 18 zeigen. Das erste Foto (Abbildung 17) stammt aus dem frühen 19. Jahrhundert und zeigt eine Frau, die für einen Hungerlohn von zu Hause aus ihre Arbeit verrichtet. Ihre Aufgabe umfasst das Stopfen von Matratzen für die „Schwitzindustrie“ im East End. Auf dem zweiten Foto aus dem Jahr 1985



**Abbildung 18: Lou Beale, die erste Matriarchin in EastEnders**

(Abbildung 18) sehen wir die erste Matriarchin Lou Beale aus der Serie *EastEnders* beim Kartoffelschälen. Beide Frauen gehen ihrer Arbeit vor dem Haus nach. Das Leben im East End spielt sich häufig in den engen Gassen ab. Die Ähnlichkeiten der beiden Fotos illustrieren, dass die BBC eine Verknüpfung von alten Traditionen und neuen Repräsentationsformen der Arbeiterklassen bestärkt.

### 7.1 Familie als Wertvorstellung in *EastEnders*

Der folgende Dialog zwischen Peggy Mitchell und Pat Evans soll veranschaulichen, welchen Stellenwert Familie in der Gemeinschaft von Walford einnimmt. Um den Hintergrund der Szene zu verdeutlichen, möchte ich hier anmerken, dass die beiden Charaktere Peggy Mitchell und Pat Evans im Pensionsalter sind. Der Auszug der



**Abbildung 19: Peggy Mitchell kandidiert**

anschließenden Szene handelt davon, dass Peggy im Ringen um das Amt als nächste Gemeinderätin die Wahlplakate der Konkurrenten genauer unter die Lupe nimmt. Als ihre Freundin Pat sie im Pub aufsucht, zeigt Peggy ihrer Freundin diese Plakate. Bei der Aufzählung aller einzelnen Mitstreiter macht Peggy jeweils eine Bemerkung zu deren vermeintlichem Profil und sortiert sie nach ihren eigenen Kriterien aus. Sie bewertet also, ob die anderen Kandidaten eine Chance auf das Amt haben oder nicht:

Peggy: “Hugh Silvia, posh, wet, not him. Samantha Kelly, single mum, five kids. Hippie. Nah. It's not her. Ah, Mohinder Singh Walia. Uh, he's a scheming devil.”

Pat: “Haven't you got enough on your plate without all this? (...) Do you really think you can win this? I mean look at this, they are all young. Thirties, forties. (...) This is a family area. People want to know that their counsellors understand what families want.”

Peggy: “Excuse me but I've raised three kids.”

Pat : “What families want NOW. Just don't get your hopes up, love.”

Peggy selektiert die mitstreitenden Kandidaten offensichtlich nach einem Klassenschema und nennt die Gründe, warum sie diese als ernstzunehmende Konkurrenz aussortiert. Hugh Silvia ist ihrer Bewertung nach zu vornehm („posh“), Samantha Kelly sei ein Hippie, weil sie eine alleinerziehende Mutter von fünf Kindern ist. Den dritten Anwärter, Mohinder Singh Walia, sieht sie als eine intrigante Person an. Wir erkennen an ihrer Reaktion nicht, ob sie diesen Anwärter als gefährliche Konkurrenz betrachtet, oder ob sie ihn aufgrund seines unehrlichen Charakters verabscheut. Was uns diese Szene erkennen lässt, ist Peggys schiere Kategorisierung nach einem persönlich aufgesetzten Werteschema. Pat wiederum sieht auch für Peggy keine erfolgreiche Perspektive. Als Grund sieht sie Peggys fortgeschrittenes Alter als ein Hindernis für die Kandidatur und ist der Auffassung, eine ältere Person könne die Wünsche und Erwartungen von Jungfamilien nicht nachvollziehen. Allem Anschein nach haben Familienwerte einen hohen Stellenwert in der Gemeinschaft von Walford. Wir erfahren, was die alteingesessene Bewohnerin Pat über Gemeindepolitik in Walford denkt. Ihr Kommentar lässt auf demographische Angaben schließen. Walford ist somit eine familienfreundliche Gemeinde. Weiter macht die Szene einen klaren Hinweis

darauf, dass Familienstrukturen sich im Laufe der Zeit stark gewandelt haben. Die Werte, die einst gültig waren, nehmen heute eine andere Bedeutung ein bzw. haben sich verändert oder sind vollständig verschwunden.<sup>112</sup>

An anderen Stellen kommt es in *EastEnders* auch vor, dass scheinbar intakte Familienstrukturen brüchig werden. Es entsteht ein Identitätskonflikt. Als Beispiel soll hier die Figur Syed Masood angeführt werden. Er ist ein moderner, aber überzeugter Muslim. Entsprechend der muslimischen Tradition ist er mit einer pakistanischen Frau verlobt und soll sie in den darauffolgenden Monaten heiraten. Er stellt noch vor der Heirat fest, dass er sich zu Männern hingezogen fühlt, und beginnt eine Liebesaffäre mit Christian. Als das Geheimnis aufgedeckt wird, droht ihm der Ausschluss aus der Familie. Einige Familienmitglieder halten Kontakt zu ihm aufrecht, andere Familienmitglieder verschmähen ihn mit sofortigem Effekt. Die Uneinigkeiten und Spannungen innerhalb der Familie deuten auf die Zweifel an der individuellen Identität, der Gruppenidentität als Familie und schließlich der kulturellen Identität.

## 7.2 Soziale Mobilität in *EastEnders*

Die Figur Ian Beale existiert seit der ersten ausgestrahlten Folge und nimmt inzwischen eine zentrale Rolle in der Serie ein. Ian Beale ist der Inbegriff für Klassenmobilität. Er versucht sein Leben lang, sich von der Schicht, in die er hineingeboren wurde, abzugrenzen. Ein Entfliehen ist ihm zeitweise möglich, er muss dann aber enttäuschend feststellen, dass er Rückschläge in Kauf nehmen muss und ein Aufstieg nur erschwert bis gar nicht möglich ist. Seine Bemühungen bauen so lange auf Erfolg, bis er an die Grenzen von äußerlichen Strukturen stößt. Im verlaufenden Abend der Geburtstagsfeier (siehe Kapitel 5.1.1 (II)) spricht Ian seine Enttäuschung an. Die Reaktionen sind wie folgt:

Jane: „It wasn't that bad.“

---

<sup>112</sup> Katharine Mumford and Anne Power, *East Enders: Family and community in East London* (Bristol: The Policy Press 2003) S.31.

Ian: „My 40th birthday. A chance to mingle with the Great and Good of Walford. What do I do? I bare me bottom to show my tramp stamp<sup>113</sup>.“

Jane laughing: „Sorry Ian, it was quite funny.“

Ian: „I was aiming for dignified, for statesmanlike.“

Aufstieg und Fall werden in diesem kurzen Dialog prägnant zusammengefasst. Ians Ziel war es, sich im Kreis der gehobenen Gesellschaft in Würde und wie ein Staatsmann zu bewegen, er hingegen der Öffentlichkeit seinen Hintern entgegenstreckte. Gegen Ende des Gesprächs lachen Ian und seine Frau Jane über die Ereignisse des Abends. Jürgen Kamm erläutert an einer Stelle, dass Beobachter der britischen Gesellschaft in den 1930er Jahren festhalten: „...it seemed as if the workers were apparently resigned to their fate as social underlings and that they had accepted the fact that British society was irredeemably divided into those at the top (‘them’) and themselves at the bottom (‘us’).“<sup>114</sup> Diese Beobachtung ist auch auf Ians Lage zutreffend. Ian findet sich damit ab, in der Arbeiterklasse verhaften zu bleiben und akzeptiert die Spaltung zwischen den Unterdrückten („wir“) und denjenigen darüber „die anderen“. Ian misslingt es, seinen Status innerhalb der Gesellschaft zu ändern. Wie wir in Kapitel 7.4 (II) sehen werden, scheitert Ian letztendlich an einem System, das er zu Beginn befürwortet und vorantreibt.

### 7.3 Gemeinschaft als Wertvorstellung in *EastEnders*

Die Figur Peggy Mitchell zieht während des Wahlkampfes für die Position zur Gemeinderätin Resümee über die gesellschaftlichen Veränderungen innerhalb der letzten Jahrzehnte.

„...1963, ... , woo hoo, a world away now, the 60ies, they were exciting, glamorous innocent times and full of hope.

---

<sup>113</sup> „Tramp stamp“ bezeichnet ein (geschmackloses) Tattoo und kann am besten mit dem deutschen Ausdruck „Arschgeweih“ übersetzt werden.

<sup>114</sup> Jürgen Kamm, „New Labour – Old Classes?“, in: *New Britain: Politics and Culture* (Passau: Karl Stutz 2006) S.57.

Now, look at us! How far have we come? What do we have? And What have we lost? Discipline, pride, community. Dirty words these days. Look, I ..., I know change doesn't happen overnight but two months ago we took a stand and we put the wheels in motion. And why? Because this, ladies and gentlemen, is our Walford!<sup>115</sup>

Sie bedauert den Mangel an Arbeiterklassesugenden, Disziplin, Stolz und Gemeinschaftssinn. Sie unternimmt einen sanften Versuch, die Gemeinschaft zur Tat aufzufordern. Nachdem in *EastEnders* keine Handlungsstränge über organisierte Gewerkschaften vorkommen, ist Peggys Ansprache einer der seltenen politisch motivierten Momente in der Serie. Das Verlangen nach Zusammenhalt innerhalb einer Community, also einer Gemeinschaft, kommt in *EastEnders* seit Beginn der Serie vereinzelt zum Ausdruck. So etwa stellte Lou Beale in der ersten ausgestrahlten Folge beispielsweise die Frage, wieso der Tod eines Nachbarn tagelang unbemerkt bleiben konnte. Ihre Missbilligung kennzeichnete eine massive Bedrohung des East-End-Wertecodex.<sup>116</sup> Obwohl *EastEnders* in einer Zeit entstand, in der sich Ideologien von einem Gemeinschaftssinn wegbewegten und in Richtung Familie gingen, gibt es in der Serie dennoch Versuche, gemeinschaftliches Agieren zu thematisieren.<sup>117</sup>

Die Community verfügt über ihre eigenen verborgenen Wertecodizes. Jegliche äußerlichen „offiziellen“ Einrichtungen, wie Polizei oder Ämter, haben wenig Durchsetzungskraft und stehen gänzlich im Konflikt mit den Vorstellungen innerhalb der Community. Sollte jemand ein Verbrechen begehen wollen, dann wird zwischen einer Bagatelle und einem ernstzunehmenden Vorfall unterschieden.<sup>118</sup> Mo Harris ist eine typische Kleinganovine, die mit gestohlenen Waren handelt. Phil Mitchell, respektiertes Gesellschaftsmitglied in Walford, beteiligt sich immer wieder an Verbrechen, wie z.B. das illegale Zusammenschweißen unterschiedlicher Autogehäuse. Begeht eine Figur ein grobes Verbrechen wie Mord, Vergewaltigung oder Kidnapping,

---

<sup>115</sup> Folge 4 (10.03.2009).

<sup>116</sup> Vgl. Gerlinde Vor-Frey, *Langzeitserien im deutschen und britischen Fernsehen: Lindenstraße und EastEnders im interkulturellen Vergleich* (Berlin: Wiss.-Verl. Spiess, 1996) S.125.

<sup>117</sup> Lez Cooke, *British Television Drama: A History* (London: British Film Institute 2003) S.155.

<sup>118</sup> David Buckingham, *Public Secrets: EastEnders and its Audience* (London: British Film Institute, 1987) S.91-92.

wird diese Tat in den allermeisten Fällen aufgedeckt. Die Figur rückt gänzlich oder teilweise aus der Erzählung. Die Aufklärung einer dieser Taten kann sich über Monate hinziehen. Ein Grund, warum ein Täter einer Bestrafung entkommen würde, könnte daran liegen, dass die Tat aus moralischer Perspektive gerechtfertigt erscheint, z.B. bei Notwehr. Der Zuschauer findet sich vermutlich mit dieser Rahmung der Geschichte ab. Wenn es nötig ist, führt die Community von Walford Selbstjustiz aus.

## 7.4 Us vs. Them

Sobald man von Community spricht, werden gleichzeitig Grenzziehungen und Identitätspositionierungen wirksam. Es kommt innerhalb der sozialen Gruppe zu Konstruktionen von symbolischen und sozialen Differenzen, die Ein- und Ausschlussprozesse nach sich ziehen.<sup>119</sup> Es stellt sich das sogenannte Wir-Gefühl ein: „wir“ als die in der Gruppe Eingeschlossenen und die „anderen“, von der Gruppe Ausgeschlossenen. Die Eingeschlossenen teilen gemeinsame kulturelle, ideologische sowie habituelle Werte und formen dadurch ein starkes Sozialgefüge. Die „anderen“, die Außenstehenden, sind mit diesem Wertecodex nicht vertraut. Daraus resultierend übt man Misstrauen gegen alles Fremde. Die Frage lautet dann: Wer ist (k)einer von uns?

Dieses Misstrauen wird in *EastEnders* in der Szene, in der die Familie Miller zum ersten Mal ankommt (siehe Kapitel 7 (II)), filmisch umgesetzt. Wir sehen und hören den sich nähernden Eiswagen (Umzugsgefährt) auf voyeuristische Weise, durch einen Fensterrahmen und Netzvorhänge hindurch. Wir als Zuschauer sehen den Wagen so, als ob wir selbst ein Einwohner des East Ends wären und die Ankunft einer neuen Familie aus unserem eigenen geschützten Heim beobachteten. Diese Beobachtung (die Beobachtung aus der Sicht als Zuschauer und als Serienfigur) der fremden Neuankömmlinge aus der sicheren Ferne des eigenen Heims erlaubt uns, ein unmittelbares Urteil über die Fremden zu fällen. Wir können sofort und uneingeschränkt

---

<sup>119</sup> Christina Lutter und Markus Reisenleitner, *Cultural Studies: Eine Einführung* (Wien: Erhard Löcker, 6. Aufl. 2008) S.114.

entscheiden, ob wir die „Eindringlinge“, die „anderen“, in unsere soziale Gruppe, unsere Gesellschaft oder unsere Gemeinschaft aufnehmen.

Die Dynamik des „Us vs. Them“ Schemas innerhalb einer Community wird durch die folgende Szene noch deutlicher ersichtlich.<sup>120</sup>

Die Figur Ian Beale feiert seinen 40. Geburtstag im örtlichen Pub Queen Vic. Zu Gast sind der Vizebürgermeister von Walford und wohlhabende einflussreiche Geschäftsmänner aus der Umgebung. Es handelt sich um eine seltene Begebenheit, denn Zugehörige der oberen Mittelschicht sind für gewöhnlich keine Gäste im Queen Vic. Ians „Freunde“ werden selektiv eingeladen. Getreu seiner Figur erhofft sich Ian, einen persönlichen Vorteil aus der Party zu ziehen.

Die Party dient Ian dazu, dass er 1) seinen Status als erfolgreicher Geschäftsmann aufrechterhalten möchte und 2) seine Geschäfte ankurbeln kann. Seine Ehefrau Jane ist über die geplanten Ausgaben erstaunt, weil sie in der Annahme ist, dass die beiden „pleite“ sind:

*„What, you hired the Vic? I thought we were skinned?“*

Man erkennt unmittelbar die physische Trennung zwischen Arbeiterklasse und Ians Feier mit den „bedeutenden“ Gästen. Der gesamte Pubbereich ist durch ein Absperrband in zwei Raumhälften geteilt. In der einen Hälfte, nahe des Tresens, nimmt das öffentliche Publikum teil. In der anderen, elitären Raumhälfte befinden sich Ian und seine geladenen Gäste. Ian ist die Instanz, die über die Macht verfügt, wer von der einen Seite, der öffentlichen, gewöhnlichen, einfachen Seite auf die andere, pompöse, berechnete, reiche Seite wechseln darf.

Moe: “It ain’t right, them and us. It’s like the flaming Berlin wall.“

Janine: “It’s his birthday. They’re his friends. Get over it!“

---

<sup>120</sup> Folge 3 (27.02.2009). Dieselbe Szene wurde innerhalb der Arbeit bereits mehrmals unter verschiedenen Blickpunkten aufgegriffen.

Phil: "Friends? Don't make me laugh. It's all business with him, innit? If he thinks you are worth knowing you are in."

Ian wird von seiner Community (den Arbeiterklasse-Charakteren) gegen Ende der Feier regelrecht auf ihre Seite zurückgezogen (als sie „Tattoo, Tattoo, Tattoo!“ schreien). Der Arbeiterklasse-Charakter kann nicht entkommen. Er bleibt, wo er ist. Er muss sich beugen (im übertragenen Sinne und bildlich) und sich auf ihr Niveau begeben.

## 8. Sprache in *EastEnders*

Großbritannien zeichnet sich durch seine Vielfalt an regionalen Dialekten und Akzenten aus. Alle diese „Sprachen“ sind eng damit verbunden, wie eine Person sich selbst und ihre Rolle in der Gesellschaft wahrnimmt. „... a significant part of our individual identity is constituted through language – the language the world uses to communicate with us, and the language we use to communicate with the world.“<sup>121</sup> Ethnische und regionale Identität von Individuen oder Gruppen können sich in verschiedensten Formen äußern. Historiker, Soziologen und Anthropologen haben entdeckt, dass Sprache eine der wichtigsten Merkmale ist, über die sich ethnische Gruppen identifizieren.<sup>122</sup>

Die Art zu sprechen offenbart den Charakter einer Person und definiert die Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Gruppe.

Wie in den vorangestellten Kapiteln angeführt, verhält sich eine soziale Gruppe nach einem Verhaltensmuster mit vereinbarten Regelwerken. Sprache dient nicht nur zur Kommunikation von sachlicher Information, sondern trägt maßgeblich zu unserer kulturellen Identität bei. Über die Sprache erlangen wir unsere menschliche Subjektivität sowie unseren Status innerhalb von Beziehungsgeflechten. Sprache kann, wie andere kulturelle Erscheinungsformen von Gruppen, Ein- und Ausschließungsprozesse bedingen.

### 8.1 Sprache und Klasse: U and Non-U

“In the twenty-first century, it has been most commonly argued that in most social situations an upper-class accent is a disadvantage and there are actually now speech coaches who will help ‚posh‘ people lose their accents, whereas thirty years ago everyone else was trying to acquire them.“<sup>123</sup>

Ich möchte dieses Paradox folgendermaßen anschaulich machen:

---

<sup>121</sup> Mike Storry and Peter Childs, *British Cultural identities* (London: Routledge, 2. Aufl. 2002) S.213.

<sup>122</sup> Mike Storry and Peter Childs, *British Cultural identities* (London: Routledge, 2. Aufl. 2002) S.212.

<sup>123</sup> Mike Storry and Peter Childs, *British Cultural identities* (London: Routledge, 2. Aufl. 2002) S.213.

Das Stück *Pygmalion* von George Bernard Shaw (1912) handelt davon, wie der Sprachwissenschaftler Henry Higgins eine Wette eingeht. Er behauptet, er könne das Cockney Blumenmädchen namens Eliza Doolittle soweit trainieren, dass sie auf der Garden Party des Botschafters als Herzogin durchgehen könnte.

Im 21. Jahrhundert scheint der Versuch, das Mädchen aus der Gosse in eine edle Dame zu verwandeln, beinahe absurd, wenn man in den Medien Berichte wie diese liest: Queen Elisabeth II spricht auf Partys im Cockney Akzent<sup>124</sup> und Prince William spricht eine abgeschwächte Form der traditionellen RP<sup>125</sup>.

RP steht für „Received Pronunciation“ und gilt in Großbritannien seit dem 19. Jahrhundert als Standardenglisch, zu vergleichen mit dem deutschen Ausdruck „Hochdeutsch“ oder „Habsburgerdeutsch“. Das standardisierte English wurde auch mit der Bezeichnung „BBC accent“ oder „Queen’s English“ gleichgesetzt. In den letzten Jahren wurde RP in den Nachrichten zugunsten der Sprachenvielfalt weitgehend durch regionale Akzente ersetzt.<sup>126</sup>

Literaturkritiker, Philosophen und Erziehungswissenschaftler waren im 19. Jahrhundert geradezu besessen von „korrektem und gutem“ Englisch. Zum einen befassten sie sich mit Grammatik, Vokabular und Aussprache, zum anderen beinhaltete das die Art des Auftretens, Glaubenssysteme und Werte. Das Ziel war, die Selbstdarstellung des imperialistischen Reiches zu bekräftigen (siehe auch Kapitel 3 (I)).<sup>127</sup>

In Kapitel 7.4 (II) habe ich von der Spaltung zwischen „us“ und „them“, „wir“ gegen die „anderen“, gesprochen. Das auferlegte Wertesystem, mit dessen Hilfe sich eine soziale Gruppe gegenüber einer anders denkenden und handelnden sozialen Gruppe abgrenzt, betrifft auch die Verwendung der Sprache. Indem eine Gruppe sich von „den anderen“ abhebt, bewahrt sie Exklusivität.

---

<sup>124</sup> Keine Angabe zum Autor, „Queen 'does great cockney accent“ auf *BBC News*.  
[http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/4273155.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/4273155.stm)

Letzter Stand: 17.02.2005. Zugriff am: 23.11.2014.

<sup>125</sup> Jasper Copping, „Prince William's cut-glass accent is a little less polished than Kate Middleton's“ auf *The Telegraph*.

<http://www.telegraph.co.uk/news/newstopping/howaboutthat/9653166/Prince-Williams-cut-glass-accent-is-a-little-less-polished-than-Kate-Middletons.html>

Letzter Stand: 04.11.2012. Zugriff am: 23.11.2014.

<sup>126</sup> Mike Storry and Peter Childs, *British Cultural identities* (London: Routledge, 2. Aufl. 2002) S.213-214.

<sup>127</sup> Mike Storry and Peter Childs, *British Cultural identities* (London: Routledge, 2. Aufl. 2002) S.213.

Nancy Mitford gründete die Ausdrücke „U and Non-U“, die für „upper-class“ und „non-upper-class“ stehen. In einem Aufsatz im *Encounter* aus dem Jahr 1955 nennt sie Wörter und Phrasen, deren Verwendung Rückschlüsse auf die Klassenzugehörigkeit gibt. Fox greift die Wörter, die noch immer zeitgemäß sind, auf und erläutert ihre Bedeutung.<sup>128</sup>

Die upper-class verwendet die Begriffe „What?“, „Loo“ oder „Lavatory“, „Napkin“, „Dinner“ oder „Supper“ für „Abendessen“, „Sofa“, „Sitting room“ und „Pudding“ für „Nachspeise“.

Die non-upper-class verwendet die Begriffe „Pardon?“, „Toilet“, „Serviette“, „Dinner“ für „Mittagessen“ und „Tea“ für „Abendessen“, „Settee“ oder „Couch“, „Lounge“, „Living room“ oder „Drawing Room“, für „Nachspeise“ z.B. „Sweet“, „Afters“ oder „Dessert“.

Nancy Mitford gewährt mithilfe dieser Auflistung einen kleinen Einblick in die linguistischen Codes der oberen und unteren Gesellschaftsschichten. Die Ausdrücke sind auf versteckte Art ein wirkungsvoller Kompass für Urteilsfällungen.

## 8.2 Die Sprache des Cockneys

„It all gets rather complex-sounding to describe, but if you're in any doubt, just think *EastEnders*.“<sup>129</sup>

Die Sprache des Cockneys wird genauso genannt wie die Person selbst. Der Cockney Akzent<sup>130</sup> steht für eine mündliche Kultur, die durch Muttersprachler weitergetragen wird. Ein hervorstechendes Merkmal ist die Schlaffheit der Aussprache. Der Cockney vermeidet, wenn möglich, überflüssige Bewegungen wie Lippen- und Unterkieferbewegungen.<sup>131</sup> Wenn Cockney Englisch als grob bezeichnet wird, dann deshalb, weil Lärm und Tumult in einer rauen und lärmenden Stadt mit der Stimme

---

<sup>128</sup> Vgl. Kate Fox, *Watching the English: The Hidden Rules of English Behaviour* (London: Hodder & Stoughton 2004) S.75-83.

<sup>129</sup> Simon Elmes, *Talking for Britain: A Journey through the nation's dialects* (London: Penguin 2005) S.61.

<sup>130</sup> Ich verwende die Begriffe „Akzent“ und „Dialekt“ synonym, weil beide auf das Cockney Englisch zutreffen.

<sup>131</sup> William Matthews, *Cockney Past and Present: A Short History of the Dialect of London* (London: Routledge 1972) S.77.

übertönt werden müssen. „Es gibt [...] Anhaltspunkte [...], dass sich das Cockney Englisch in den letzten fünfhundert Jahren in seinen wesentlichen Zügen nicht verändert hat.“<sup>132</sup>

Cockney wurde zu Beginn synonym mit dem London Akzent verwendet, jedoch fand mittlerweile eine Trennung vom „London Akzent“ (eine Mischung aus Cockney und RP, Estuary English genannt) und dem „Cockney Akzent“ statt. Die neue Bezeichnung „Estuary English“ wurde erstmals im Jahr 1984 schriftlich festgehalten und trägt den „Stempel“ der Thatcher Jahre.<sup>133</sup> Ich halte diese Trennung für eine soziale Abgrenzung zwischen dem eingewachsenen Londoner Arbeiter und der neu entstandenen 80er Jahre-Yuppie-Gesellschaft im finanziellen Zentrum Londons. Ist es ein Zufall, dass die neue Evaluation vom Londoner English zeitgleich mit der Entstehung von *EastEnders* stattfindet? Es scheint, als ob das verstärkte Interesse am Differenzieren der unterschiedlichen Dialekte an die Ideologie des 19. Jahrhunderts anschließt, bei der Sprache und Etikette zum gesellschaftlichen Fokus wurden (siehe auch Kapitel 3 (I)).

Der Laut des Cockney Akzentes ist allgemein sehr flach und urban.

Da der Akzent aus der Hauptstadt kommt, können Parallelen zwischen Landschaft und Sprache gezogen werden. Der Tonfall ist von wenigen Höhen und Tiefen geprägt. Im Gegensatz zum regionalen Akzent außerhalb Londons, wo die Sprache langsamer und in Klumpen auftritt, ist Cockney ein schnell gesprochener Akzent, bei dem die einzelnen Silben aneinandergereiht werden.<sup>134</sup> Die Eigenschaften der beiden Akzente könnten hier auch im Zusammenhang mit dem Lebensstil gesehen werden. Der schnelle und schnell wechselnde städtische Lebensstil hat sich auch im Akzent niedergeschlagen.

Auch wenn der Cockney Akzent komplizierte linguistische Merkmale aufweisen mag, wie sie im Eingangszitat angekündigt wurden, so werde ich im folgenden Teil einige der sprachlichen Besonderheiten des Cockney Akzents erläutern. Abschließend möchte ich noch hinzufügen, dass *EastEnders* im Jahr 2001 im Zuge des *Internationalen Tag der Sprachen* an einer Pariser Schule ausgestrahlt wurde. Die französische Regierung

---

<sup>132</sup> Vgl. Peter Ackroyd, *London: The Biography* (London: Vintage, 2001) S.159-160.

<sup>133</sup> Simon Elmes, *Talking for Britain: A Journey through the nation's dialects* (London: Penguin 2005) S.48.

<sup>134</sup> Simon Elmes, *Talking for Britain: A Journey through the nation's dialects* (London: Penguin 2005) S.61.

entschied, in Übereinstimmung mit der BBC, *EastEnders* als Englisch-Lernunterstützung einzusetzen.<sup>135</sup>

### 8.2.1 Eine sprachliche Reise durch das East End

Im folgenden Teil werde ich auf die sprachwissenschaftlichen Elemente des Cockney Dialektes eingehen. Ich halte mich in allen linguistischen Ausführungen (wenn nicht anders gekennzeichnet) an Simon Elmes' *Talking for Britain: A Journey through the nation's dialects*.<sup>136</sup> Seine Studien über die britischen Sprachen erschließen sich mir als sehr verständlichen, die Transkriptionen sind leserfreundlich und sind daher nachvollziehbar. Vor allem sind seine Beobachtungen zeitgemäß. Nichtsdestotrotz möchte ich hier festgehalten, dass Sprache sich kontinuierlich verändert. Daher kann bei dieser Thematik keine zeitlose Analyse stattfinden. Überdies setze ich vom Leser, wie in meiner gesamten Arbeit, englische Grundkenntnisse voraus. Um Irritationen oder inhaltliche Übersetzungslücken zu vermeiden, lasse ich in den meisten Fällen von einer deutschen Transkription ab.

### 8.2.2 TH-fronting

Der TH-Laut wird beispielsweise in den Worten „mother“ und „father“ durch ein „v“ ersetzt. Aus „mother“ wird dann „muvver“ und aus „father“ wird „faaver“. In anderen Fällen kann „th“ mit „f“ ersetzt werden z.B. das Wort „think“ wird zu „fink“ oder „South“ wird zu „saaf“.

Das kennzeichnende TH-fronting ist vermehrt auch außerhalb des East Ends hörbar. Eine andere Sprechweise, bei der der „th-Laut“ von der Standardaussprache abweicht ist die folgende: Das „th“ wird verhärtet: „than“ wird zu „dan“. Diese Zugangsweise kann man im Südosten vernehmen. Weitere Beispiele sind: „dat“, „dough“, „dere“ statt „that“, „though“ und „there“.

---

<sup>135</sup> Mike Storry and Peter Childs, *British Cultural identities* (London: Routledge, 2. Aufl. 2002) S.215.

<sup>136</sup> Simon Elmes, *Talking for Britain: A Journey through the nation's dialects* (London: Penguin 2005) S.47-77.

### 8.2.3 Elisionen

Unter Elision versteht man die Ausstoßung eines unbetonten Vokals im Inneren oder am Ende eines Wortes. Im Deutschen könnte dies z.B. die Aussprache „ew'ge“ statt „ewige“ sein. Im Englischen könnte eine Elision durch folgende Aussprache erkennbar sein: „prac'ly“ statt „practically“.

### 8.2.4 H-Dropping

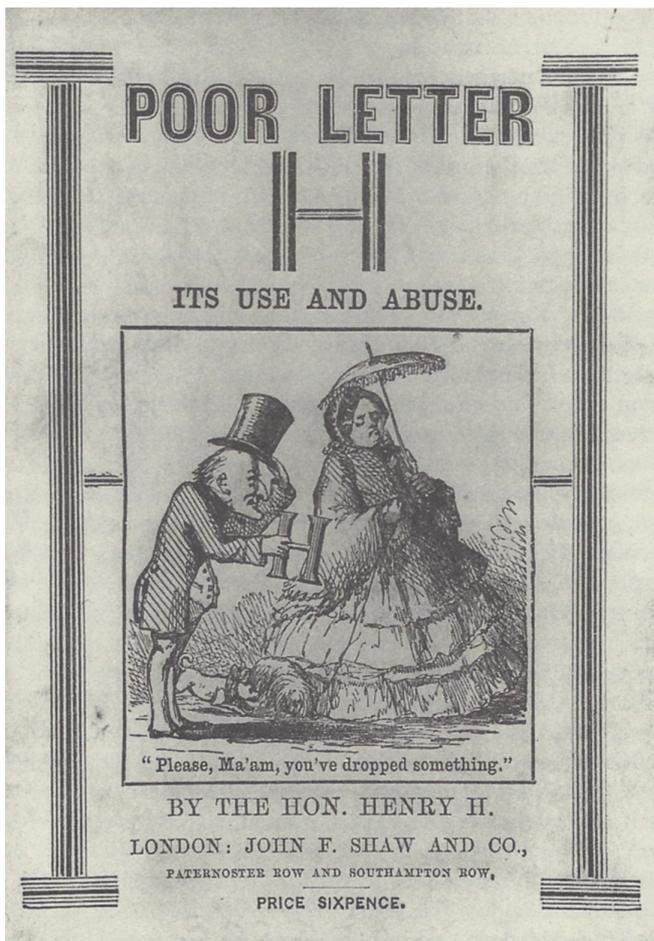


Abbildung 20: "Poor H!", Karikatur aus dem Jahr 1855

Das wohl bekannteste Merkmal des Cockney Dialektes ist das sogenannte H-Dropping. Eine Illustration aus dem Jahr 1855 (Abbildung 20) spielt auf diese phonetische Besonderheit des Cockney Akzentes an. Wie der Name anklingen lässt, wird beim H-Dropping der Buchstabe „H“ am Anfang des Wortes nicht ausgesprochen. Z.B. spricht ein Cockney vom „’orse“ wenn er „horse“ meint.

#### 8.2.5 Konsonanten

Manche einzelne Konsonanten weichen im Cockney von der Norm ab. In seltenen Fällen sprechen Cockneys ihr „w“ wie ein „v“ aus und vice versa. Als Beispiel nennt Elmes „vinter“ statt „winter“ und „vell“ statt „well“. Eine deutschsprachige Person könnte diese Unterscheidung unter Umständen nicht heraushören, nachdem laut erlerntem Schul- und Standardenglisch „v“ wie ein deutsches „w“ ausgesprochen wird, von Nichtmuttersprachlern aber nicht immer zur Kenntnis genommen wird.

Das „r“ mitten oder am Ende des Wortes wird in England großteils nicht ausgesprochen. Beispielsweise spricht man von einem „caah paak“ anstelle von einem „car park“. Ein äußerst distinktives Element des Cockneys ist, wenn das „r“ verschluckt wird. „From“ klingt dann beinahe wie „fwom“. Man könnte meinen, es handle sich beim Redner um einen Sprachfehler.

Kennzeichnend ist auch das dunkle „l“. Aus dem Wort „people“ entsteht dann „peepaw“. Im österreichischen Dialekt könnte man diesen Laut mit dem wienerischen „Meidlinger L“ vergleichen.

#### 8.2.6 Verzerrung von Vokalen

Auch die Aussprache der Vokale folgen im Cockney einer distinktiven Art.

Das offene „a“ kommt folgendermaßen zum Ausdruck: z.B. „laend“ oder „maen“ sind die Aussprache für die Wörter „land“ und „man“, „taan ’orse“ steht für „town horse“. Die veränderte Aussprache kann sich nasal anhören.

Andere Aussprachen sind selten zu hören und hängen mit Generation, Geographie oder Umfeld zusammen. Einige Vokale werden durch den Buchstaben „u“ ersetzt oder

umgekehrt, das „u“ wird durch andere Buchstaben ausgetauscht. Z.B. „Youngsters“ und „London“ werden wie „yangsters“ oder „Landun“ ausgesprochen. „Saaf“ und „nawf“ stehen für „South“ und „North“.

Das Wort „girl“ wird zum „gehl“ – der „ur“-Laut wird also zu einem offenen „eh“ gekürzt.

Auffällige Verzerrungen von Vokalen betreffen die als nächsten angeführten Laute. Die Zahl „five“ wird „foive“ ausgesprochen. Eine typische Ausdrucksweise ist, wenn das „y“ gedehnt wird und sich abflacht, z.B. „Cocknay“ statt „Cockney“. Weitere Beispiele für diese Verzerrungen sind „loike“ statt „like“ oder „maals“ statt „miles“.

Markante andere Formen sind z.B. „allay“ statt „alley“ und „grannay“ statt „granny“ oder „lavvlay“ statt „lovely“.

In einen von Elmes' zahlreichen Interviews mit Briten gibt eine Jugendliche von sich bekannt, dass sie ein typisches Mädchen aus Kent sei (Grafschaft im Südosten Englands). In ihrem Dialekt sprechend bezeichnet sie sich als „propuh Ken' gehl“ und meint damit „a proper Kent girl“. Elmes stellt fest, dass ihr Akzent jedoch im Raum London einzuordnen ist.

#### 8.2.7 Glottal Stop - Glottalisierung

Statt einzelne Konsonanten oder Vokale in ihrer Form zu verzerren, werden bei der Glottalisierung Konsonanten, wie beim H-Dropping, weggelassen. Das Weglassen eines Buchstaben kann hier den gesamten Satzbau beeinflussen. Am häufigsten wird der Buchstabe „t“ ausgelassen. Als Beispiel nennt Elmes folgende Phrasen: „sor' a silly“ anstelle von „sort of silly“, „brough' up“ statt „brought up“ oder etwa „fin' i' a lo“ statt „find it a lot“.

#### 8.2.8 Syntax

Charakteristisch für die Arbeiterklasse in London ist die abweichende Verwendung von Syntax. Beispielsweise kann folgender Satz gehört werden: „there is some people that talk“ and „people what lives in Kent“, statt der Verwendung der korrekten Grammatik „people *who* live\_ in Kent“. Um einen deutschsprachigen Vergleich auszuführen,

könnte man sagen, der Satz klänge in etwa so: „das Buch, das was ich ausgeborgt habe“ oder „Das Buch und der Kugelschreiber *ist* auf dem Tisch“.

Es kann auch vorkommen, dass ein Buchstabe ein ganzes Wort ersetzen kann, so steht im folgenden Beispiel der Buchstabe „a“ für das Wort „to“: „’bin a London“ statt „been to London“.

Zusätzlich werden Wörter oft verkürzt, verschluckt oder innerhalb eines Satzes zusammengehängt. Der „uh“-Klang ersetzt dann oft:

„to“ („aw’ a do – ought to do)

„with“ (’alonga - along with)

„of“ (’the sideatheaahse – the side of the house)

#### 8.2.9 Rhyming Slang<sup>137</sup>

Der *Rhyming Slang* ist, sprachlich und kulturell gesehen, ein einzigartiges Phänomen. Ein Wort wird bei diesem Sprachelement durch eine Phrase ersetzt. Die Voraussetzung für die Phrase ist, dass sie sich auf das ursprünglich beabsichtigte Wort reimt.

Ein Beispiel für *Cockney Rhyming Slang* ist die Formulierung „apples and pears“ und steht für „stairs“. Die Phrase hieße dann z.B. „walking up the apples and pears“, wenn „walking up the stairs“ gemeint ist. Hat sich eine Phrase etabliert, dann kann diese auch verkürzt verwendet werden, vorausgesetzt der Sprachcode ist allgemein bekannt, die Phrase würde dann z.B. „walking up the apples [ ]“ lauten. Die Beschreibungen können, wie Modeerscheinungen oder Trendwörter, rasch obsolet werden, und umgekehrt kann das Repertoire jederzeit erweitert werden. Modernere Formulierungen sind beispielsweise: „Britney Spears“ für „beers“, „Wallace and Gromit“ für „vomit“ oder „Brad Pitt“ für „shit“. Der Cockney ist nach wie vor für den *Cockney Rhyming Slang* bekannt, allerdings ist fraglich, inwieweit die Reime de facto eine Verwendung im täglichen Sprachgebrauch finden. Die Phrase könnte allemal aus dem Mund eines Mockneys stammen. Abbildungen 21 und 22 zeigen Glossare für Cockney Rhyming Slang.

---

<sup>137</sup> Mike Storry and Peter Childs, *British Cultural identities* (London: Routledge, 2. Aufl. 2002) S.217.

|                                  |                       |                                      |                   |
|----------------------------------|-----------------------|--------------------------------------|-------------------|
| <i>Adam and Eve</i> .....        | believe               | <i>eighteen pence</i> .....          | sense             |
| <i>airs and graces</i> .....     | braces                | <i>elephant's trunk</i> .....        | drunk             |
| <i>alligator</i> .....           | later                 | <i>Errol Flynn</i> .....             | chin              |
| <i>almond rocks</i> .....        | socks                 | <i>Fanny Craddock</i> .....          | haddock           |
| <i>Andy Carn</i> .....           | rain                  | <i>feather and flip</i> .....        | kip (sleep)       |
| <i>apple fritter</i> .....       | bitter (beer)         | <i>field of wheat</i> .....          | street            |
| <i>apples and pears</i> .....    | stairs                | <i>fife and drum</i> .....           | bum               |
| <i>April showers</i> .....       | flowers               | <i>fine and dandy</i> .....          | brandy            |
| <i>Aristotle</i> .....           | bottle                | <i>fisherman's daughter</i> .....    | water             |
| <i>army and navy</i> .....       | gravey                | <i>floccery dell</i> .....           | cell              |
| <i>Artful Dodger</i> .....       | lodger                | <i>fly-be-nights</i> .....           | tights            |
| <i>Auntie Nellie</i> .....       | belly                 | <i>four by two</i> .....             | jew               |
| <i>baa lamb</i> .....            | tram                  | <i>frog and toad</i> .....           | road              |
| <i>bacon and eggs</i> .....      | legs                  | <i>garden gate</i> .....             | magistrate        |
| <i>ball of chalk</i> .....       | walk                  | <i>gates of Rome</i> .....           | home              |
| <i>Band of Hope</i> .....        | soap                  | <i>gay and frisky</i> .....          | whisky            |
| <i>bat and wicket</i> .....      | ticket                | <i>German bands</i> .....            | hands             |
| <i>Bath bun</i> .....            | son/sun               | <i>Ginger beer</i> .....             | queer             |
| <i>Beecham's Pill</i> .....      | bill                  | <i>Glasgow Rangers</i> .....         | strangers         |
| <i>bees and honey</i> .....      | money                 | <i>God forbids</i> .....             | kids              |
| <i>bird lime</i> .....           | time                  | <i>greengages/Rock of Ages</i> ..... | wages             |
| <i>biscuits and cheese</i> ..... | knees                 | <i>Gregory Peck</i> .....            | neck              |
| <i>boat race</i> .....           | face                  | <i>cock tinnet</i> .....             | minute            |
| <i>Bo-Peep</i> .....             | sleep                 | <i>cock sparrow</i> .....            | barrow            |
| <i>bottle and glass</i> .....    | arse                  | <i>cocoa</i> .....                   | say so            |
| <i>bottle of sauce</i> .....     | horse                 | .....                                | 'I should cocoa'  |
| <i>bread and cheese</i> .....    | sneeze                | <i>crust of bread</i> .....          | head              |
| <i>bricks and mortar</i> .....   | daughter              | <i>currant bun</i> .....             | sun               |
| <i>Bristol Cities</i> .....      | titties               | <i>cut and carried</i> .....         | married           |
| <i>Brussel sprouts</i> .....     | scouts                | .....                                |                   |
| <i>bucket and pail</i> .....     | jail                  | <i>daft and barmy</i> .....          | army              |
| <i>bushel and peck</i> .....     | neck                  | <i>daisy roots</i> .....             | boots             |
| <i>butcher's hook</i> .....      | look                  | <i>Darby Kelly</i> .....             | belly             |
| .....                            | 'take a butcher's'    | <i>Dickery Dock</i> .....            | clock             |
| <i>Cain and Abel</i> .....       | table                 | <i>Dicky Dirt</i> .....              | shirt             |
| <i>Cape of Good Hope</i> .....   | soap                  | <i>Ding dong</i> .....               | song              |
| <i>Captain Cook</i> .....        | book                  | <i>dog and bone</i> .....            | phone             |
| <i>carving knife</i> .....       | wife                  | <i>Donald Duck</i> .....             | luck              |
| <i>cash and carried</i> .....    | married               | <i>Duchess of Fife</i> .....         | wife              |
| <i>cat and mouse</i> .....       | house                 | .....                                | 'me ole Dutch'    |
| <i>china plate</i> .....         | mate                  | <i>dustbin lids</i> .....            | kids              |
| <i>cobbler's awls</i> .....      | balls (testicles)     | <i>early doors</i> .....             | drawers (pair of) |
| .....                            | 'a load of cobbler's' | <i>early hours</i> .....             | flowers           |
| <i>coals and coke</i> .....      | broke                 | <i>earwig</i> .....                  | twig (understand) |

Abbildung 21: Cockney Rhyming Slang (Glossar I)

|                               |                  |                                  |                   |   |                            |                                     |                |
|-------------------------------|------------------|----------------------------------|-------------------|---|----------------------------|-------------------------------------|----------------|
| <i>ham and eggs</i> .....     | legs             | <i>Lilian Gish</i> .....         | fish              | <i>orchestra stalls</i> .....             | balls                      | <i>skin and blister</i> .....       | sister         |
| <i>Hampstead Heath</i> .....  | teeth            | <i>linen draper</i> .....        | paper             | <i>Oxford scholar</i> .....               | dollar                     | <i>sky rocket</i> .....             | pocket         |
| <i>Hampton wick</i> .....     | prick (penis)    | <i>lion's lair</i> .....         | chair             | <i>Oxo cube tube (the Underground)</i>    | hot                        | <i>sorry and sad</i> .....          | bad            |
| .....                         | 'on me wick'     | <i>loaf of bread</i> .....       | head              | <i>peas in the pot</i> .....              | 'a bit peasy, ain't it?'   | <i>stammer and stutter</i> .....    | butter         |
| <i>Hearts of Oak</i> .....    | broke            | .....                            | 'use yer loaf'    | .....                                     | tie                        | <i>stand at ease</i> .....          | cheese         |
| <i>Holy friar</i> .....       | liar             | <i>lollipop</i> .....            | shop              | <i>Peckham Rye</i> .....                  | stink                      | <i>sticky toffee</i> .....          | coffee         |
| <i>Holy Ghost</i> .....       | toast            | <i>longers and lingers</i> ..... | fingers           | <i>pen and ink</i> .....                  | beer                       | <i>stop thief</i> .....             | beef           |
| <i>How d'you do</i> .....     | shoe             | <i>loop the loop</i> .....       | soup              | <i>pig's ear</i> .....                    | stink                      | .....                               | .....          |
| .....                         | .....            | <i>Lucy Locket</i> .....         | pocket            | <i>pimple and blotch</i> .....            | Scotch (whisky)            | <i>tea leaf</i> .....               | thief          |
| <i>in the nude</i> .....      | food             | .....                            | .....             | <i>pipe your eye</i> .....                | cry                        | <i>teapot lid</i> .....             | kid            |
| <i>insects and ants</i> ..... | pants            | <i>macaroni</i> .....            | pony              | <i>pitch and toss</i> .....               | boss                       | <i>tea, tea and a bloater</i> ..... | motor          |
| <i>Irish jig</i> .....        | wig              | <i>Mary Rose</i> .....           | toes              | <i>plates and dishes</i> .....            | missus                     | <i>tiddly wink</i> .....            | drink          |
| <i>iron tank</i> .....        | bank             | <i>Mickey Mouse</i> .....        | house (theatre)   | <i>plates of meat</i> .....               | feet                       | .....                               | 'a bit tiddly' |
| <i>Isle of Wight</i> .....    | right            | <i>mince pies</i> .....          | eyes              | <i>pleasure and pain</i> .....            | rain                       | <i>tin tank</i> .....               | bank           |
| <i>I suppose</i> .....        | nose             | <i>Molly Malone</i> .....        | phone             | <i>potatoes in the mould</i> .....        | cold                       | <i>tit for tat</i> .....            | hat            |
| .....                         | .....            | <i>monkeys' tails</i> .....      | nails             | .....                                     | 'a bit 'taters'            | .....                               | 'a new tifer'  |
| <i>Jack and Jill</i> .....    | hill/bill (cash) | <i>Mother Hubbard</i> .....      | cupboard          | <i>pots and dishes</i> .....              | wishes                     | <i>ti willow</i> .....              | pillow         |
| <i>Jack Jones</i> .....       | alone            | <i>mother of pearl</i> .....     | girl              | .....                                     | .....                      | <i>Tod Sloan</i> .....              | on own (alone) |
| .....                         | 'on his jack'    | <i>mother's ruin</i> .....       | gin               | <i>Quaker oat</i> .....                   | coat                       | .....                               | 'on his tod'   |
| <i>Jack Tar</i> .....         | bar              | <i>Mozart and Liszt</i> ..       | pissed (drunk)    | <i>rabbit and pork</i> .....              | talk                       | <i>Tom and Dick</i> .....           | sick           |
| <i>Jack the Dandy</i> .....   | brandy           | <i>Mutt and Jeff</i> .....       | deaf              | .....                                     | 'she don't 'arf rabbit on' | <i>Tom Thumb</i> .....              | rum            |
| <i>Jack the Ripper</i> .....  | kipper           | <i>mutter and stutter</i> .....  | butter            | <i>rats and mice</i> .....                | dice                       | <i>Tommy Tucker</i> .....           | supper         |
| <i>jam jar</i> .....          | car              | .....                            | .....             | <i>read and write</i> .....               | fight                      | <i>trouble and strife</i> .....     | wife           |
| <i>jam tart</i> .....         | heart            | <i>nanny goat</i> .....          | boat/coat/tote    | <i>Robin Hood</i> .....                   | good                       | <i>trunks of trees</i> .....        | knees          |
| <i>Jim Skinner</i> .....      | dinner           | <i>Ned Kelly</i> .....           | telly             | <i>Rosy Lee</i> .....                     | tea                        | <i>turtle doves</i> .....           | gloves         |
| <i>Jimmy Riddle</i> .....     | piddle           | <i>near and far</i> .....        | bar/car           | <i>round the houses</i> .....             | trousers                   | .....                               | .....          |
| <i>Joanna</i> .....           | piano            | <i>needle and pin</i> .....      | gin               | <i>rub-a-dub-dub</i> .....                | pub                        | <i>Uncle Bert</i> .....             | shirt          |
| <i>Johnnie Horner</i> .....   | corner           | <i>Noah's Ark</i> .....          | park              | .....                                     | .....                      | <i>Uncle Fred</i> .....             | bed            |
| <i>jumping jack</i> .....     | back             | <i>north and south</i> .....     | mouth             | <i>salmon and trout</i> .....             | stout (beer)               | <i>Uncle Ned</i> .....              | bed/head       |
| .....                         | .....            | .....                            | .....             | <i>saucepan lid</i> .....                 | quid                       | <i>Uncle Willy</i> .....            | silly          |
| <i>Kate and Sidney</i> .....  | steak and kidney | <i>Oedipus Rex</i> .....         | sex               | <i>sausage and mash</i> .....             | cash/crash                 | .....                               | .....          |
| <i>kingdom come</i> .....     | bum              | <i>only rag</i> .....            | fag               | <i>Scapa Flow</i> .. go (get out of here) | 'we'd better scapa'        | <i>weeping willow</i> .....         | pillow         |
| <i>King Lear</i> .....        | ear              | <i>old pot and pan</i> ..        | old man (husband) | .....                                     | eggs/legs                  | <i>weasel and stoat</i> .....       | coat           |
| .....                         | .....            | <i>Oliver Twist</i> .....        | fish              | <i>Scotch pegs</i> .....                  | .....                      | <i>whistle and flute</i> .....      | suit           |
| <i>Lah-di-dah</i> .....       | car/star         | <i>one and t'other</i> .....     | brother           | <i>Sexton Blake</i> .....                 | cake                       | .....                               | .....          |
| <i>Lady Godiva</i> .....      | fiver            | <i>on the floor</i> .....        | poor              | .....                                     | .....                      | <i>you and me</i> .....             | tea            |

Abbildung 22: Cockney Rhyming Slang (Glossar II)

### 8.3 Sprachliche Analyse von *EastEnders*

Für die Untersuchung des Cockney Akzents in *EastEnders* werde ich die Dialogsprache der Figur Mo Harris heranziehen. Die Charaktereigenschaften der Figur und die damit untrennbar verbundene Sprache vereinen alle Aspekte, die in den vorangestellten Kapiteln dargelegt wurden. Mo Harris verkörpert die Eigenschaften eines Cockneys am stärksten. Ihre hartnäckige und beharrliche Art, sich durchzuschlagen – wenn nötig, auch auf illegale Weise – passt in das Schema des East Enders.

Die folgende Szene (Folge 2, 27.10.2006) schildert den Arbeitslosen Mickey Miller, als er Mo um einen Job bittet. Der Dialog enthält viele der sprachlichen Elemente, die in diesem Kapitel angeführt wurden. Ich möchte damit beginnen, den gesamten Dialog zu präsentieren, indem ich eine Transkription anführe, bei der ich alle Worte vollständig verschriftliche (Dialog Version 1).

Danach werde ich den Dialog ein zweites Mal aufgreifen und dabei einzelne Elemente so transkribieren, wie sie ausgesprochen werden. Für den Zweck der Vergleichs werde ich die ursprüngliche Form direkt daneben in Klammer versehen bzw. kommentieren. (Dialog Version 2).

Die gewählte Szene spielt auf dem Marktplatz, Stacey Slater betreut dort einen Stand und Mo Harris führt Geschäfte mit den Standbetreuern. Die Szene beginnt damit, dass Mo ein Telefongespräch am Handy führt. Mickey kommt dann ins Gespräch mit ihr, Stacey ist in der Nähe und schließt sich der Unterhaltung an.

In *EastEnders* ist der schnelle Sprechtakt auffällig. Einer der Gründe dafür ist das häufige Verschlucken einzelner Buchstaben oder Wörter.

Dialog Version 1:

Mo: “What do you mean, the seams are split?”

Mickey: “Mo!”

Mo: “That’s not shoddy workmanship, that’s you trying to squeeze into dresses that’s miles too small for you. Fat tart!”

Mickey: "He Moe, have you got anything for me?"

Mo: "After the disaster with you and Billy and them DVD's?"

Mickey: "Yes, well I told you that was tricky, Billy's mind was on other stuff, didn't I?"

Stacey: "Yeah, she'd have to have water on the brain to trust you again."

Mickey: "Come on Mo, just one more chance."

Mo: "No."

Mickey: "Listen, the stall's not paying, alright. There's no building work out there, I'm getting desperate now. Please."

Stacey: "She's not."

Mickey: "Go on, Mo."

Mo: "Okay."

Mo: "Shift them then."

Micky: "What are these. They're fans."

Stacey: "Your eyesight is still 20-20 then, Mickey."

Mickey: "No, Who's gonna want to buy fans at the end of October?"

Mo: "Tell the punters they are mini hair dryers., kids novelty presents for Christmas, you know. Use your initiative."

Mickey: “Yeah but Mo, come on!”

Mo: “Oh, Give us a chance Mo, I’m desperate Mo. Well now you’ve got it! Get on with it!”

Dialog Version 2:

Mo: “Wha’ (What) do ya (you) mean, the seams (langgezogenes „e“) are spli’?”  
(Glottal stop)

Mickey: “Mo!” (runde Aussprache)

Mo: “Dat’s (That’s) no’ (not) shoddy workmanship, dat’s (that’s) you (langgezogen) tryin’ a (trying to) squeeze innu (into) dresses dat’s (that’s) moiles (miles) t’ (too) small for ya (you) Fa’ tar’! (Fat tart)” (Syntax: Richtig wäre „dresses that are“ statt „dresses that’s“)

Mickey: “He Mo, havv’ (have) you go’ (got) anyfin’ (anything) f’ me (for me)?”

Mo: “After (langes „a“) d’ (the) disaster wivv (with) you and Billy and dem (them) DVD’s (Syntax: korrekt wäre: „Billy and the DVD’s“)?”

Mickey: “Yes, well I told ya’ (you) dat (that) was tricky, Billy’s moind (mind) was on ovver (other) stuff, din’ I (didn’t I)?”

Stacey: “Yeah, she’d have to have wa’er (water) on the brain to trust yue agayn. (you again)”

Mickey: “Come on Moe (langes „o“), just one more chance. (langes „a“)”

Mo: “No (langes „o“).”

Mikey: "Listen, the staw's not payin', awight (the stall's not paying, alright). Der's (There's) no building work ou' ere. (out there), I'm ge'ing (getting) desperate now (langes „o“). Please (langes „e“)."

Stacey: "She's no' (not)."

Mickey: "Go on, Mo (langes „o“)."

Mo: "Okay (lang gezogen)."

Mo: "Shif' dem den. (Shift them then)"

Micky: "Wha' (What) are dese (these). They a fans. (They are fans)"

Stacey: "Your eyesight is still twenny-twenny (twenty-twenty, 20-20) den (then), Mickey."

Mickey: "No, Who's gonna wanna (want to) buy fans at the end of October?"

Mo: "Tell the punters they a (are) mini 'air dryers (hair dryers), kids novelty presents f' (for) Christmas, y' (you) know. Use your initiative."

Mickey: "Yeah bu' (but) Mo (langes „o“), come on!"

Mo: "Oh, Give us a chance (Syntax: korrekt wäre „Give me a chance“) Mo (langes „o“), I'm desperate Mo (langes „o“). Well naa (now) you've go' (got) it! Ge' (Get) on with it!"

Micky und Mo repräsentieren, wie sie sich durch ihre Art zu sprechen von anderen sozialen Gruppen unterscheiden. Unsere Sprache gibt darüber Auskunft, wer wir sind und woher wir kommen. Der Cockney Akzent projiziert das Erbe einer jahrhundertelangen Kultur. Die tagtäglichen Herausforderungen und das notwendige Durchsetzungsvermögen schlagen sich auch heute noch im Akzent nieder. Ihr Ursprung in einer stark regional bedingten Kultur macht diesen Dialekt so unvergleichbar.



### III. ZUSAMMENFASSUNG

Meine erste Fragestellung lautete, warum die Arbeiterklasse in Großbritannien in den letzten Jahrzehnten einen positiven Imagewandel erfuhr. Die Antwort darauf ist komplex, und es stellt sich als schwierig heraus, sie eindeutig zu beantworten. Traditionelle Klassifikationssysteme wie die dreigliedrige Einteilung in Oberschicht, Mittelschicht und Arbeiterklasse können nicht halten, weil sie für die vielschichtigen Gesellschaftsstrukturen zu einschränkend sind. Ein moderneres System aus sechs Kategorien scheitert ebenfalls, wenn wir Klassen anhand von Berufsgruppen festlegen. Der Tierarzt im Dorf kann durchaus mehr gemeinsame Verhaltensmuster mit den Arbeiterklassen teilen, als mit dem Unternehmer der örtlichen Baufirma. Es sind letztendlich die gemeinsamen kulturellen Erfahrungen, Veränderungen und Brüchigkeiten, die eine soziale Gruppe bestimmen.

Ich habe zunächst mit Aufmerksamkeit beobachtet, welche Vorbilder zum Phänomen beitragen, bei dem eine Rückbesinnung zur Arbeiterklasse stattfindet. Die Langzeitserie *EastEnders* ist sowohl ein Medienprodukt als auch Medienvertreter der britischen Kultur. Im Hinblick auf mediale Repräsentationen stellte ich mir die Frage, welche gesellschaftsstrukturellen Ursachen oder Auswirkungen Medientexte in sich bergen. Dabei bin ich auf Subkulturen wie die „Angry young men“, „Loadsomoney“ und „Lad culture“ gestoßen. Stuart Hall verdeutlicht, wie Machtinstrumente vorbehaltlos von historischen Artikulationen (Einzelelemente, die durch Verkoppelung zu einer neuen Bedeutung werden) Gebrauch machen.

Ehe ich mich mit der Textanalyse von *EastEnders* zuwandte, definierte ich die Parameter für die Untersuchung. So ist Kultur als *way of life* zu verstehen, eine allumfassende Lebensweise mitsamt seiner Praktiken. Wenn wir von klassengeprägten Verhaltensformen sprechen, kommt Pierre Bourdieus Begriff des *Habitus* in den Sinn. Der Habitus ist das Gesamterscheinungsbild einer Person und wird somit zum Klassifikationsschema.

In der Serie *EastEnders* kann es zu einem Spannungsverhältnis zwischen den individuellen Arbeiterklasse-Identitäten und den Werten der Gruppe als Gesamtkörper kommen. Der Lebensstil und die Verhaltensweisen geben Auskunft über den

vorhandenen Habitus, dem sich nicht enttrinnen lässt. Figuren steigen in ihrem Streben als Verlierer aus: Billy, dem nie etwas gelingt, Ian, der am Aufstieg scheitert, Peggy, die sich von ihrem Mann manipulieren lässt, sich dann durchsetzt, um schließlich an ihrer verschlechternden Gesundheit zu scheitern. Was all diese Figuren vereint, ist ihre Position innerhalb der Community und im weiteren in der Gesellschaft. Der East End Arbeiter ist und bleibt ein East End Arbeiter. Entweder akzeptiert er seinen Habitus aus der Position des Unterdrückten oder er identifiziert sich mit dem Habitus, basierend auf einer vermeintlich freien Entscheidung. Charaktere, die soziale Mobilität anstreben, scheitern daran, werden zum moralischen Bösewicht oder scheiden aus der Serie. Eine Verbesserung des sozialen Status würde eine Brüchigkeit mit der gemeinsam geteilten Kultur bedeuten und wird in der Serie nur bedingt unterstützt (nur solange Vorteile für den Handlungsstrang gewährleistet werden). Ähnlich verhält es sich mit neu auftretenden Figuren aus einer höhergestellten sozialen Klasse. Sie assimilieren sich an die dominante Arbeiterklassen-Identität, ansonsten drohen narrative Konsequenzen für die Rolle.

Kurz gesagt, gibt es für Personen, die nicht der Arbeiterklasse zugehören, vier Pfade:

- 1) Die Figur bleibt eine Randfigur bis sie ausscheidet.
- 2) Die Figur verwandelt sich sukzessive in eine böse oder moralisch verwerfliche Figur, bis sie stirbt oder in einer Haftanstalt landet.
- 3) Die Figur passt sich der Arbeiterklasse an und bleibt in der Serie.
- 4) Die Figur tritt in einer Unterstützungsfunktion auf und wird kurzerhand aus dem Drehbuch gestrichen.

Es stellt sich heraus, dass Lebensführung und Sprache Konstruktionsformen verkörpern, die höchst einprägsam zur Identifizierung und gegebenenfalls zur Bewertung dienen. Eine Person mit bestimmten kulturellen Merkmalen kann somit unmittelbar in eine Klassenkategorie eingeordnet werden. Wir haben in der Serie *EastEnders* gesehen, dass unter Verwendung der Darstellungsmechanismen Sozial- und Klassenstrukturen nicht nur konstruiert werden, sondern diese auch durch Wiederholung fixiert werden. Dabei wird zuweilen auf eine romantisierte und idealisierte Darstellung von Arbeiterkultur zurückgegriffen, die mitunter eine britische nationalistische Ideologie bekräftigen kann. Im Sinne eines Cultural Studies Ansatzes war es notwendig, einen strengen Blick auf die inhärente Machtposition, die vonseiten der Serienproduzenten möglicherweise

eingenommen werden kann, zu richten. Es wurde klar aufgezeigt, dass nämlich mit der Fixierung eindimensionaler Strukturen in Medienbeiträgen, zielgerichtete Politik betrieben werden kann.

An dieser Stelle möchte ich darauf hinweisen, dass ich den Aspekt Rezipientenforschung seit Beginn meiner Recherchen gänzlich von meiner Arbeit abgegrenzt habe. Ich habe für den Zweck der Hintergrundforschung David Buckingham's *Public Secrets: EastEnders and its Audience* (1987) herangezogen. Er untersucht in seiner Studie die Beziehung zwischen der Serie *EastEnders* und dem Zuschauer und liefert damit bedeutsame Einblicke in die Motive bzw. Interpretationen des Stammpublikums. Ich schlage vor, den selben Versuch nochmals zu unternehmen, um die Ergebnisse der Studie aus dem Jahr 1987 mit der aktuelleren Studie zu vergleichen. Es wäre interessant zu erfahren, inwieweit sich die Interpretationen ähneln oder unterscheiden, und ob in den empirischen Aufzeichnungen kulturelle Veränderungen wahrzunehmen sind.

Es gibt einige andere Aspekte, die ich in meiner Arbeit zugunsten der Einschränkung oder aus Mangel der engeren Themenverwandtschaft ausgegrenzt habe, obwohl sie sehr aufschlussreich gewesen wären. Man könnte meine Forschungsarbeit weiter vertiefen oder durch neue Themenkomplexe erweitern, wie z.B. ‚Bildung und Klasse‘ oder Repräsentation von Minderheitsgruppen in der Serie *EastEnders*.

Nachdem ich mit meiner Arbeit zum Ende gekommen bin, möchte ich an dieser Stelle meine abschließenden Beobachtungen festhalten.

Sinnbedeutungen sind in vielen Aspekten unserer Lebensführung enthalten, unabhängig davon, ob wir diese bewusst wahrnehmen oder nicht. Medien können neue Sinnbedeutungen konstruieren, die bestehenden bekräftigen oder sie anfechten. In meiner Arbeit habe ich die Repräsentationsformen einer sozialen Gruppe analysiert und festgestellt, dass verborgene Bedeutungsmuster in den kleinsten alltäglichen Wahrnehmungs- und Handlungsmustern zum Vorschein gebracht werden können. Aus diesem Grund war und ist es notwendig, diese Sinnbedeutungen wiederholt zu hinterfragen und sie mit den geeigneten theoretischen Ansätzen und Analyseinstrumenten zu dekodieren.

## Literaturverzeichnis

### Selbständige Werke

Ackroyd, Peter. *London: The Biography* (London: Vintage, 2001).

Alexander, Lou/Cousens, Alison. *Teaching TV soaps* (London: British Film Institute 2004).

Allen, Robert C.. *To be continued...: Soap operas around the world* (London: Routledge 1995).

Barlösius, Eva. *Pierre Bourdieu* (Frankfurt: Campus 2006).

Biressi, Anita/Nunn, Heather, *Class and Contemporary British Culture* (London: Palgrave Macmillan 2013).

Bourdieu, Pierre. *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (Frankfurt: Suhrkamp 1987).

Buckingham, David. *Public Secrets: EastEnders and its Audience* (London: British Film Institute, 1987).

Cooke, Lez. *British Television Drama: A History* (London: British Film Institute 2003).

Cox, Jane. *London' East End: Life and Traditions* (London: George Weidenfeld and Nicolson 1994).

Elmes, Simon. *Talking for Britain: A Journey through the nation's dialects* (London: Penguin 2005).

Fox, Jane. *London's East End: Life and Traditions* (London: Phoenix Illustrated, 1997).

Fox, Kate. *Watching the English: The Hidden Rules of English Behaviour* (London: Hodder & Stoughton 2004).

Garnett, Mark/Weight, Richard. *Modern British History: The Essential A-Z Guide* (London: Random House,2003).

- Giddens, Anthony/Fleck, Christian/Egger de Campo, Marianne. *Soziologie* (Graz: Nausner & Nausner, 3. Aufl. 2009).
- Giles, Judy/Middleton, Tim. *Studying Culture: A practical Introduction* (Malden u.a.: Wiley-Blackwell, 2. Aufl., 2008).
- Hall, Stuart. „Kodieren/Dekodieren,“ in: *Ideologie. Identität. Repräsentation: Ausgewählte Schriften 4* (Hamburg: Argument Verlag, 2004).
- Hall, Stuart. *Rassismus und kulturelle Identität: Ausgewählte Schriften 2* (Hamburg:Argument Verlag, 4. Aufl. 2008).
- Hall, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (London u.a.: Sage Publications Ltd, 1997).
- Hickethier, Knut. *Film- und Fernsehanalyse* (Stuttgart: Metzler, 4. Aufl. 2007).
- Hirschfelder, Gunther. *Europäische Esskultur: Geschichte der Ernährung von der Steinzeit bis heute* (Frankfurt: Campus Verlag 2001).
- Hepp, Andreas. *Cultural Studies und Medienanalyse: Eine Einführung* (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 3. überarbeitete und erweiterte Auflage 2010).
- Hoggart, Richard. *The Uses of Literacy: Aspects of working-class life with special reference to publications and entertainments* (London: Pelican Books 1958).
- Jackson, Ben/Saunders, Robert. *Making Thatcher's Britain* (Cambridge: Cambridge University Press 2012).
- Kreis, Beate/Gebauer, Gunter. *Habitus* (Bielefeld: transcript, 2. Aufl. 2008).
- Kuchenbuch, Thomas. *Filmanalyse: Theorien. Methoden. Kritik* (Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2. Aufl. 2005).
- Lutter, Christina/Reisenleitner, Markus. *Cultural Studies: Eine Einführung* (Wien: Erhard Löcker, 6. Aufl. 2008).
- Marchart, Oliver. *Cultural Studies* (Konstanz: UVK 2008).

Matthews, William. *Cockney Past and Present: A Short History of the Dialect of London* (London: Routledge 1972).

Mumford, Katharine/Power, Anne. *East Enders: Family and community in East London* (Bristol: 2003).

Palmer, Alan. *The East End: Four Centuries of London Life* (London, 2000).

Robbins, Keith. *The Present and the Past: Great Britain: identities, institutions and the idea of Britishness* (Harlow: Addison Wesley Longman Limited 1998).

Smith, Daniel. *Cockney Rhyming Slang* (London: Michael O'Mara Books Limited 2011).

Smith, Rupert. *EastEnders: 20 Years in Albert Square* (London: BBC Worldwide, 2005).

Storry, Mike/Childs, Peter. *British Cultural identities* (London: Routledge, 2. Aufl. 2002).

Vester, Heinz-Günter. *Kompendium der Soziologie I: Grundbegriffe* (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009).

Vor-Frey, Gerlinde. *Langzeitserien im deutschen und britischen Fernsehen: Lindenstraße und EastEnders im interkulturellen Vergleich* (Berlin: Wiss.-Verl. Spiess, 1996).

Williams, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (London: Fontana Paperbacks, 1976).

## **Unselbständige Werke**

Fiske, John. „Politik. Die Linke und der Populismus,“ in: Hepp, Andreas/Krotz, Friedrich/Thomas, Tanja (Hrsg.). *Cultural Studies: Grundlagentexte zur Einführung* (Lüneburg: zu Klampen, 1. Aufl. 1999) S.237-278.

Geraghty, Christine. „Social issues and realist soaps: A study of British soaps in the 1980/1990s,“ in: Allen, Robert C.. *To be continued...: Soap operas around the world* (London: Routledge 1995) S.66-80.

Hagedorn, Roger. „Doubtless to be continued,“ in: Allen, Robert C.. *To be continued...: Soap operas around the world* (London: Routledge 1995) S.27-48.

Hartmann, Peter. „Lebensstilgruppe und Milieu,“ in: *Wörterbuch der Soziologie* (Stuttgart: Lucius & Lucius, 2. Aufl. 2002) S.317-321.

Kamm, Jürgen. „New Labour – Old Classes?,“ in: Lenz, Bernd (Hrsg.). *New Britain: Politics and Culture* (Passau: Karl Stutz 2006) S.55-73.

Keppler, Angela. „Medien und soziale Wirklichkeit,“ in: Jäckel, Michael (Hrsg.). *Mediensoziologie: Grundfragen und Forschungsfelder* (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 1. Aufl. 2005) S.91-124.

Langemeyer, Ines. „Antonio Gramsci: Hegemonie, Politik des Kulturellen, geschichtlicher Block,“ in: Hepp, Andreas/Krotz, Friedrich/Thomas, Tanja (Hrsg.). *Schlüsselwerke der Cultural Studies* (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009) S.72-82.

Monk, Claire. „Men in the 90s,“ in: Murphy, Robert. *British Cinema of the 90s* (London: British Film Institute 2000) S.156-166.

Scherr, Albert. „Pierre Bourdieu: La distinction“ in: Salzborn, Samuel (Hrsg.). *Klassiker der Sozialwissenschaften: 100 Schlüsselwerke im Portrait* (Wiesbaden, Springer VS 2014) S.284-287.

Vor-Frey, Gerlinde. „A Never Ending Story,“ in: Cippitelli, Claudia/Schwanebeck, Axel (Hrsg.). *Pickel, Küsse und Kulissen: Soap Operas im Fernsehen* (München: R. Fischer 2001) S.167-203.

## **Online Ressourcen**

Keine Angabe zum Autor, „What is working class?,“ auf BBC News,  
[http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/magazine/6295743.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/6295743.stm)  
Rubrik: WHO, WHAT, WHY? The Magazine answers...  
(Letzter Stand: 25.01.2007) Zugriff: 23.11.2014.

Keine Angabe zum Autor, „Margaret Thatcher: A life in quotes: Key comments from Britain’s first female prime minister” auf *The Guardian*,  
<http://www.theguardian.com/politics/2013/apr/08/margaret-thatcher-quotes>  
(Letzter Stand: 08.04.2013) Zugriff: 23.11.2014.

Keine Angabe zum Autor, „Keep calm and put up your poster” auf *The Guardian*,  
<http://www.theguardian.com/lifeandstyle/gallery/2009/mar/17/keep-calm-carry-on-pictures?picture=344713815> (Letzter Stand: 18.03.2009) Zugriff: 23.11.2014.

*The Archers* wird zum Zeitpunkt dieser Arbeit täglich außer Samstags auf BBC Radio 4 ausgestrahlt. Weblink: <http://www.bbc.co.uk/programmes/b006qpgr>  
Letzter Zugang: 23.11.2014.

<http://www.bbc.co.uk/programmes/b006m86d/episodes/guide> Zugriff am 23.11.2014.

Keine Angabe zum Autor, „BBC Criticised Over Eastenders Down’s Syndrome Storyline“ auf StaffNurse.com, <http://www.staffnurse.com/nursing-news-articles/bbc-criticised-over-eastenders-down-s-syndrome-storyline-2137.html>  
(Letzter Stand: 13.10.2006) Zugriff: 23.11.2014.

EastEnders Charakterbeschreibungen können auch auf der offiziellen BBC Website unter  
<http://www.bbc.co.uk/programmes/profiles/2nv0rtJZlqCpyLc2qW3w6F7/characters>  
abgerufen werden. Letzter Zugriff: 23.11.2014.

Fernsehbericht: „Britain peak power demand (from BBC TV series: Britain from Above)“ auf *youtube*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=sIDAvewWfrA>  
Letzter Stand: 02.08.2010. Zugriff am : 23.11.2014.

TV since 1981, *BARB: Broadcasters Audience Research Board*  
<http://www.barb.co.uk/resources/tv-facts/tv-since-1981/1986/top10>  
Die selbe Folge wurde jeweils am 25.12.1986 und am 28.12.1986 ausgestrahlt und erscheint mit 30.15 Mio. Zuschauern an erster Stelle von den 10 meist gesehenen Programmen im britischen Fernsehen. Zugriff: 23.11.2014.

Ben Todd, „Beckhams ranked fifth richest Hollywood couple by Forbes with £28m annual fortune... as Beyoncé and Jay-Z top list“ auf *Daily Mail*.  
<http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-1243170/Beckhams-ranked-fifth-richest-Hollywood-couple-Forbes-28m-annual-fortune--Beyonc-Jay-Z-list.html>

Letzter Stand: 14.01.2010. Zugriff am: 23.11.2014.

Die Szene *The Millers arrive in The Square - EastEnders - BBC*

kann auf youtube unter

[https://www.youtube.com/results?search\\_query=the+millers+arrive+in+the+square](https://www.youtube.com/results?search_query=the+millers+arrive+in+the+square)  
abgerufen werden. Letzter Zugriff: 23. November 2014.

Die Szene „EastEnders - Shirley vs the Fargo's Waitress“ kann auf youtube abgerufen werden. Der Effekt der Zeitlupe und die Toneffekte innerhalb dieser Zeitspanne entstammen nicht der originalausgestrahlten Folge, sondern wurden vom Benutzer im Nachhinein hinzugefügt. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=9BscsgZwOHw>  
Letzter Zugang: 23.11.2014.

Keine Angabe zum Autor, „Queen 'does great cockney accent'“ auf *BBC News*.

[http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/4273155.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/4273155.stm)

Letzter Stand: 17.02.2005. Zugriff am: 23.11.2014.

Jasper Copping, „Prince William's cut-glass accent is a little less polished than Kate Middleton's“ auf *The Telegraph*.

<http://www.telegraph.co.uk/news/newstoppers/howaboutthat/9653166/Prince-Williams-cut-glass-accent-is-a-little-less-polished-than-Kate-Middletons.html>

Letzter Stand: 04.11.2012. Zugriff am: 23.11.2014.

## Abbildungen

### Abbildung 1

Hepp, Andreas. *Cultural Studies und Medienanalyse: Eine Einführung* (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 3. überarbeitete und erweiterte Auflage 2010) S.160.

### Abbildung 2

Day, Liz. „Are the British still a class act in the modern world?“ auf WalesOnline, <http://www.walesonline.co.uk/news/wales-news/great-british-class-survey-reveals-2510490>

(Letzter Stand: 03.04.2013) Zugriff: 23.11.2014.

### Abbildung 3

Palmer, Alan. *The East End: Four Centuries of London Life* (London, 2000) S.iii.

### Abbildung 4

Alexander, Lou/Cousens, Alison. *Teaching TV soaps* (London: British Film Institute 2004) S.50.

Abbildung 5

Standfoto aus der Einspielsequenz, von der Autorin erstellt. CD-Rom beiliegend.

Abbildung 6-16

BBC ONE *EastEnders* Families and Groups

<http://www.bbc.co.uk/programmes/profiles/49sPLJnsQBd0DCh0Vc11cGy/families-and-groups>

Letzter Stand: 2015. Zugriff: 23.11.2014.

Abbildung 17

Cox, Jane. *London' East End: Life and Traditions* (London: George Weidenfeld and Nicolson 1994). S.164.

Abbildung 18

Smith, Rupert. *EastEnders: 20 Years in Albert Square* (London: BBC Worldwide, 2005). S.13.

Abbildung 19

Standfoto Peggy Mitchell, von der Autorin erstellt. Folge 3 (27.02.2009). CD-Rom beiliegend.

Abbildung 20

Mugglestone, Lynda. 'Talking Proper': The Rise of Accent as Social Symbol (Oxford: Clarendon Press 1995) S.134.

## Anhang

Die audiovisuellen Medien können in der hinteren Innenseite des Bucheinbandes gefunden werden.

### EPISODEN

Folge 1: 11.09.2006

Folge 2: 27.10.2006

Folge 3: 27.02.2009

Folge 4: 10.03.2009

Folge 5: 16.03.2009



## Abstract

Die englischen Arbeiterklassen haben sich innerhalb der britischen Gesellschaft von einer stigmatisierten Gruppe zu einem gegenwärtigen Aushängeschild für Authentizität gewandelt. Die Autorin sucht nach Ursache und Ausläufer dieses paradoxen Gesellschaftsphänomens, indem sie sich an den kulturellen Lebensformen der östlichen Londoner Arbeiterklasse orientiert. In dieser mediensoziologischen Arbeit wird die Langzeitserie *EastEnders* herangezogen und daraufhin gehend untersucht, inwiefern die Repräsentationselemente Lebensstil und Sprache zum Bedeutungsträger von Arbeiterklassekultur werden. Dafür zieht die Autorin Theorien und Begriffe aus unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen heran und stellt darauf basierend eine Reihe von Untersuchungskriterien auf. Lebensstil umfasst demgemäß etwa Geschmack in all seinen möglichen Varianten, Familien- und Gemeinschaftsstrukturen oder Ideologien und Wertvorstellungen. Die hermeneutische Textanalyse erfolgt mit Zugriff auf die Arbeiten von Stuart Hall und Pierre Bourdieu und unter Berücksichtigung der Begrifflichkeiten „Kulturelle Identität“ und „Habitus“. Die vorliegende Arbeit demonstriert, wie Medien auf subtile Weise als Machtinstrument eingesetzt werden können. Sie konstruieren und fixieren den Prototyp eines Cockneys mit all seinen Verhaltensmustern und Praxisformen seiner zugehörigen sozialen Gruppe. Die erzeugten Bilder können das Klassenbewusstsein fördern und damit möglicherweise einer nationalen Ideologie dienen.

## Curriculum Vitae

### SCHULE & STUDIUM

---

|                   |   |
|-------------------|---|
| 09/1994 – 06/1998 | Oberstufenrealgymnasium Deutschlandsberg<br>Musikalischer Zweig |
| 10/1999 – laufend | Theater- Film- und Medienwissenschaft<br>Universität Wien       |
| 06/2004 – laufend | British Council Vienna  |

Wien, 30. Jänner 2015