

Bastardkinder

Zur Wiederentdeckung der frühen tv-Soap

PEYTON PLACE

Von Johannes Binotto

«**F**unny thing. In movies there's always an ending. A happy one or a tragic one. But in real life, people have to go on living, getting older. They become middle-aged and utterly uninteresting, and still they have to put up with one another.» Das sagt Allison MacKenzie zu ihrer Mutter Constance in der 28. Episode von PEYTON PLACE, jener Serie, die als erste amerikanische TV-Soap Opera in die Fernsehgeschichte eingehen sollte und von 1964 bis 1969 über insgesamt 514 Folgen hinweg auf dem US-Sender ABC lief. Dabei zeigt die zitierte Szene, wie ungerecht der in den letzten Jahren aufgekommene Mythos ist, das amerikanische Serienfernsehen habe eigentlich erst dank HBO Intelligenz bewiesen. Allison MacKenzie's Worte belegen, dass die amerikanische Serie offenbar schon seit ihrer Frühzeit zur komplexen Reflexion fähig ist. Denn natürlich rätioniert die Protagonistin hier nicht nur über den Unterschied zwischen Kino und Leben, sondern im selben Zug auch über die Differenz zwischen Film und Fernsehen. Während es im Kino immer auf ein wie auch immer geartetes Ende hinauslaufen muss, basiert die Dynamik der Fernsehserie gerade auf der Vermeidung derartiger Teleologie und sucht stattdessen das potenziell endlose Weiterspinnen und Wiederholen vertrauter Muster, auch auf die Gefahr hin – nicht zuletzt in dieser Hinsicht ist Allison hellichtig – dereinst nur noch Langeweile zu produzieren.

Dass PEYTON PLACE in dieser Szene auch über die eigene Form und deren Abstand zum Vorgängermedium Kinofilm nachdenkt, ist umso offensichtlicher angesichts der Besetzung. Denn während wir Mia Farrow als Allison MacKenzie in ihrer ersten Rolle sehen, wird Allison's Mutter von Dorothy Malone gespielt, die man aus den Melodramen von Douglas Sirk kennt – zwei Darstellerinnen also, die exemplarisch für zwei Epochen

der amerikanischen Filmindustrie stehen: Farrow, die spätere New Hollywood-Ikone, mimt die Tochter einer der letzten Repräsentantinnen des Classical Hollywood. Und auch sonst dreht sich das Gespräch zwischen den beiden alsbald um Fragen der Genealogie: Wie anders das immer weiter gehende Leben wohl verlaufen wäre, wenn der Vater noch lebte, fragt Allison ihre Mutter, holt dabei dessen Fotografie vom Kaminsims und dreht sie versonnen in den Händen. Die Mutter fingert derweil scheinbar geistesabwesend an einer Kerze herum, die vor ihr auf dem Tisch steht. Hat man sie erst bemerkt, erscheint diese Geste umso obszöner, wenn man die Ähnlichkeit mit jener berühmten Schlusszene aus Douglas Sirks *WRITTEN ON THE WIND* kennt, in der dieselbe Dorothy Malone den Miniatur-Ölbohrturm auf dem Pult ihres verstorbenen Vaters umfängt.

Auch wer sonst nicht überall Phallussymbole sehen mag, kann hier schlechterdings nicht anders. Die Potenz des Vaters muss auch nach dessen Tod noch aufrecht erhalten, erigiert bleiben. Doch, das ist die heimliche Pointe der entsprechenden Szene aus *PEYTON PLACE*: Der Mann auf der Fotografie ist gar nicht Allison's Vater, so werden wir Zuschauer ein paar Episoden später erfahren. Das Andenken über dem Kamin zeigt nur das Bild eines wildfremden Mannes, eine bloße Täuschung, Deckerinnerung. Und Allison selber, das fleißigste Mädchen der Klasse, ist ein Bastard. Als illegitime Tochter eines abwesenden Vaters entpuppt sie sich mithin als ideale Hauptfigur einer Serie, deren narrative Stränge nur immer wieder vom Gleichen erzählen, von untreuen, abwesenden, impotenten Vätern und verlorenen, verstoßenen, illegitimen Kindern. Hinter den sauberen Fassaden lauter kaputte Familien.

«Pater semper incertus est», so lautet bei Freud die Losung der Neurotiker, die sich für ihren wunscherfüllenden Familienroman neue Eltern andichten. Der Vater könnte immer auch der falsche sein. War das ohnehin schon immer der Stoff, aus dem das «Bastardgenre» Melodram gemacht ist, so kriegt diese Be- und Hinterfragung des Vaters in *PEYTON PLACE* einen medientechnischen Dreh versetzt: Wo der unsicher gewordene Vater nur als Fotografie zugegen ist, geht es unweigerlich auch um die Fotografie selbst als Vatermedium, als einem der

Vorläufer, aus dem Film und mithin Fernsehen geboren wurden. Doch so wie sich alle Väter in *PEYTON PLACE* als fragwürdig erweisen, ist auch die mediale Genealogie, in welche die Serie sich einreicht, unklar geworden.

«*PEYTON PLACE* is brought to you by...

Echokammer

PEYTON PLACE sei nicht einfach eine Soap im Stile der britischen Serie *CORONATION STREET* (1960ff), sondern vielmehr ein «high-class anthology drama» ließ sich ihr Produzent Paul Monash zum Serienstart zitieren. Offensichtlich war man darum bemüht, das verdächtige Genre der Fernsehserie zu adeln. Die Vorlage war denn auch der gleichnamige Roman von Grace Metalious aus dem Jahr 1956, der größte Bucherfolg der ganzen amerikanischen Literaturgeschichte, der selbst den Bestseller *Gone With the Wind* weit überflügelte. Man macht auf Hochkultur. Ob Mutter Constance MacKenzie deswegen in der Serie, im Unterschied zur Buchvorlage, keinen Kleider- sondern einen Buchladen führt? Und ob deswegen so viel Wind gemacht wird um Allison's Talent als Schriftstellerin? Es ist, als wollte die Serie mit allen Mitteln ihre gute Herkunft beweisen und dabei macht sie doch eigentlich nichts anderes, als in ihren Stories und deren Inszenierung solche Versicherungen des eigenen Ursprungs unentwegt zu demontieren. So wird sich die Serie denn auch immer weiter von ihrer literarischen Vorlage entfernen, bis sie am Ende nur noch den Titel und einige der Figurennamen mit dem Roman gemein hat. In Gesprächen wird der Produzent Monash später eingestehen, das Buch von Grace Metalious gar nicht besonders zu schätzen. Kein Wunder haben Literaturkritiker darum

in dieser Fernsehserie vor allem einen Verrat an der Vorlage gesehen. Und natürlich haben sie recht mit ihrem Vorwurf. Doch zeigen sich gerade in diesem Verrat der Anspruch und die Komplexität von PEYTON PLACE, das entgegen der Werbung eben nicht ein «high-class anthology drama» ist, eben nicht Fortsetzung der Literatur mit fernsehtechnischen Mitteln, wie das heute manchen als Qualitätssiegel gilt, sondern in seinen besten Momenten ein Bastard von ganz ungewisser Herkunft.

Wenn in der 43. Episode Allison's leiblicher Vater nach all den Jahren der Absenz unverhofft zurückkehrt, kommt es im Wohnzimmer der MacKenzies auch zu einer Begegnung zwischen ihm und der Fotografie des Pseudo-Vaters. Sie würden sich gegenseitige Aufrichtigkeit schulden, beschwört der Heimgelkehrte unter den Augen seines falschen Stellvertreterbildes seine frühere Geliebte Constance. Für diese aber hat sich die Unterscheidung zwischen Wahr und Falsch längst verwischt. Sie habe die Lüge schon so oft wiederholt, meint sie mit Blick auf das Foto, dass sie diese unterdessen selber glaube.

Damit spricht sie nur aus, was auch für den Fernsehzuschauer in den 60er Jahren längst schon Sache ist: auch für ihn hat die erfolgreiche Fernsehserie mittlerweile das Buch verdrängt, der illegitime Nachkomme das Original ausgelöscht, von dem er abstammte. Da nutzt es auch nicht, wenn der echte Vater verzweifelt die falsche Fotografie vom Kaminsims fegt. Seine Geste bleibt vergeblich und lächerlich. Nicht das Bild, sondern er selbst und seine zur Schau getragene Potenz ist fake, eine Charge. Wenn Allison in der unmittelbar folgenden Episode nachhause kommt, das beschädigte Bild bemerkt und es zärtlich streichelt, bringt sie es auf den Punkt: «We must never let anything happen to this picture, because if something did, it would be like he never existed at all.» Sie habe immer so aussehen wollen wie ihr Vater. Aber natürlich tue sie das nicht, meint Allison dann noch zu ihrer Mutter. Und fügt an: «But of course I don't really look like you either.» Ein bemerkenswerter Nachsatz. Nicht nur die paternalen, auch die maternalen Abstammungsverhältnisse sind ungewiss geworden. Im neurotischen Familienfotoroman von PEYTON PLACE ist die Herkunft immer nur Fiktion, eine bloße Fabrikation, die man sich

von Episode zu Episode neu erzählt. Wir sehen endlosen Wiederholungen eines Ursprungs zu, den es gar nie gab. So ist die Fernsehserie den angeblichen Vätern und Müttern und deren Deutungshoheit entzogen, ein reines Spiel der Zeichen.

Darum erscheint auch das Projekt des amerikanischen Dichters David Trinidad gar nicht mehr so absurd, der für seinen im vergangenen Jahr veröffentlichten Lyrikband *Peyton Place: A Haiku Soap Opera* jede einzelne der 514 Episoden, wie auch die beiden in den 70er und 80er Jahren entstandenen Fernsehfilme, in Form eines Haiku verewigte. Diese knappste Gedichtform der Welt, bestehend aus drei Zeilen à fünf, sieben und fünf Silben, stellt so etwas wie einen Nullpunkt des sprachlichen Ausdrucks dar. Reine Form, losgelöst von der Herrschaft des Sinns. «Der Haiku hat die Reinheit, die Sphärenhaftigkeit und die Leere einer Note», schreibt Roland Barthes und: «Vielleicht ist das auch der Grund, weshalb er zweimal gesagt wird, wie mit einem Echo versehen. Das Echo, das weder Besonderheit noch Tiefe beansprucht, zieht lediglich einen Strich unter die Nichtigkeit des Sinns.» Als Haiku, als Echo seiner selbst, als primäre Wiederholung ohne Anfang und Ziel kommt PEYTON PLACE zu sich. Den großen dramaturgischen Bogen und die allmähliche Enthüllung eines finalen Sinns überlässt die Serie ihren Vorfahren. Sie hingegen macht einfach weiter:

*Lies, secrets, gossip
and fucked-up families make this
black-and-white world tick.*

(David Trinidad)

☞

«Peyton Place» (nach einem Roman von Grace Metalious) ABC 1964–1969, 5 Seasons