

Monika Bernold

## ein paar österreich

Von den „Leitners“ zu „Wünsch dir was“. Mediale Bausteine der Zweiten Republik<sup>1</sup>

Am 28. September 1958 wurde die erste von insgesamt hundert Folgen jener Serie im Österreichischen Rundfunk ausgestrahlt, die als die erste „österreichische Fernsehfamilie“ und als eine der erfolgreichsten Sendereihen des frühen österreichischen Fernsehens ins kollektive Gedächtnis eingehen sollte. Am 25. Juni 1967 wurde die letzte Folge der *Familie Leitner* gesendet. Drei Tage danach, am Mittwoch, den 28. Juni 1967, startete die erste Science-fiction Serie im österreichischen Programm, die bundesdeutsche Produktion *Raumschiff Orion*, mit Dietmar Schönherr in der Rolle des Kommandanten. Zwei Jahre später, am Samstag, den 20. Dezember 1969, markierte die erste Ausstrahlung von *Wünsch dir was*<sup>2</sup> mit dem „Quizmaster-Paar“ Dietmar Schönherr und Vivi Bach einen formalen und inhaltlichen Paradigmenwechsel der Repräsentation von Familie im frühen österreichischen Fernsehen.

Ebenfalls im Dezember 1969 beschloß das Parlament die Festsetzung einer maximalen Wochenarbeitszeit von vierzig Stunden. Berufstätige Frauen hatten 1969

1 Ich danke Eva Blimlinger für intensive Diskussionen und produktive Kritik, Andrea Ellmeier und Ela Hornung für wichtige Anregungen bei der Entstehung dieses Texts.

2 Die Show wurde bis 1972 ausgestrahlt. Zuerst führte Otto A. Eder, danach Michael Pflöghar und schließlich der junge Peter Behle Regie. Im redaktionellen Team von *Wünsch Dir was* arbeiteten neben Vivi Bach und Dietmar Schönherr unter anderen André Heller und Guido Baumann, Peter Hajek (Film-Redakteur des Kurier), Josef Kirchner und der ehemalige Express-Journalist Dieter Böttger mit (vgl. u. a. Hermann Schreiber, „Wünsch dir was anderes ...“ Protokoll einer umstrittenen Fernsehshow, in: *Der Spiegel*, 26 (1972), H. 22, 138). Es waren größtenteils Journalisten, die das Produktionsteam von *Wünsch Dir was* stellten, während die Produktion der *Fernsehfamilie Leitner* vorwiegend mit Namen der österreichischen Theatertradition verbunden blieb. Otto Schenk als erster Regisseur der Fernsehfamilie (später O. A. Eder und H. Fuchs), die Drehbuchautoren Fritz Eckhardt und Hans Schubert, die Schauspieler/innen Alfred Böhm, Guido Wieland, Friedl Czepa, Erich Nikowitz, Senta Wengraf und Gertraud Jesserer haben wesentlich zu den Effekten der Theatralisierung der Fernsehfamilie beigetragen.

im Durchschnitt neben ihrem Beruf eine 36-Stunden-Woche zu absolvieren.<sup>3</sup> Erst sechs Jahre später wurden im Zuge der bis dahin immer wieder aufgeschobenen Familienrechtsreform durch das Bundesgesetz vom 1. Juli 1975 (BGBl. Nr. 412) das Recht jedes Ehegatten auf eigene Erwerbstätigkeit zum selbstverständlichen Ausdruck des Persönlichkeitsrechts und der Passus „Der Mann ist das Haupt der Familie“ (§91) aus dem Ehegesetz gestrichen.<sup>4</sup>

Im folgenden sollen Überlegungen zu grundlegenden Veränderungen in der televisuellen Repräsentation des Familialen im österreichischen Fernsehen diskutiert werden – Veränderungen, die in Hinblick auf die Konstruktionsbedingungen und -zusammenhänge von nationalstaatlicher Identität, öffentlich-rechtlichem Rundfunk und der Herausbildung einer österreichischen Konsumkultur zu interpretieren sind? Die zwei genannten ‚Meilensteine‘ der österreichischen Fernsehgeschichte werden dabei zentrale Orientierungspunkte sein.

Was bedeutet es, daß die Qualitäten, die der Fernsehserie *Familie Leitner* von 1958 bis 1967<sup>5</sup> Erfolg und Kontinuität garantierten, 1967 scheinbar obsolet wurden? Inwiefern ist die Familienserie für ein sich formierendes „Wir“ konstitutiv gewesen, das Ende der 1960er Jahre von anderen (televisuellen) Repräsentationen abgelöst wurde, weil die Vorstellung vom Staat als zentralen Ver-Sender öffentlicher Privatheit als solche bereits durchgesetzt war. Wenn die kollektive Vorstellung vom Fernsehen mit der Vorstellung von Familie in Österreich bis in die späten 1960er Jahre über den Namen Leitner und in den frühen 1970er Jahren über die Aufforderung „Wünsch dir was“ verknüpft war, so gilt es, die damit distribuierten Sinnsysteme zu entschlüsseln.

Fast ein Jahrzehnt lang war die „österreichische Fernsehfamilie“ mit dem paradoxen Anspruch erfolgreich, die ‚wirkliche‘ und gleichzeitig die ‚ideale‘ österrei-

3 Vgl. Marina Fischer-Kowalski, Soziale Distribution von Zeit und ihre Inhalte, in: dies. u. Josef Bucek, Hg., Lebensverhältnisse in Österreich. Klassen und Schichten im Sozialstaat, Frankfurt am Main 1980, 202. Die ambivalente Bedeutung der sozialen und politischen Veränderungen der 1970er Jahre für die Lebenssituation von Frauen in Österreich beschreibt Marina Fischer-Kowalski 1995 folgendermaßen: „Die 1970er Jahre markierten, so kann man aus heutiger Perspektive sagen, einen Höhepunkt der Mehrbelastung von Frauen und gleichzeitig einen Wendepunkt zu ihren Gunsten“, dies., Sozialer Wandel in den 1970er Jahren, in: Reinhard Sieder, Heinz Steinert u. Emerich Tálos, Hg., Österreich 1945–1995. Gesellschaft Politik Kultur, Wien 1995, 200–212, hier 202.

4 Vgl. Herbert Ent u. Gerhard Hopf, Die Neuordnung der persönlichen Rechtswirkungen der Ehe, Wien 1976, 3.

5 Die Fernsehfamilie startete 1957, also im dritten Jahr nach der Aufnahme des Versuchsbetriebs des österreichischen Fernsehens im Jahr 1955. Das Jahr ihrer Einstellung, 1967, war das Jahr, in dem das neue Rundfunkgesetz in Kraft trat.



chische Familie darzustellen, beziehungsweise die ‚wirkliche‘ österreichische Familie mit dieser Darstellung zu unterhalten. Erfolg bemaß sich dabei in erster Linie an der neunjährigen Bildschirmpräsenz, also an einer Kontinuität, die sich aus einer Mischung von Popularität und Programmpolitik ergab und zu dieser Zeit noch nicht am ‚Diktat der Quote‘ orientiert war.

Die Leitner Familie ist im Fernsehen nicht umzubringen. Unter anderem schon deshalb, weil hier eine Idealfamilie zeigt, wie man mit vielen Alltagsproblemen auf nette Art fertig wird. Außerdem hat man hier nie das Gefühl, ein gespieltes Stück zu sehen, sondern man lebt einfach als Beobachter in einem Kreis von Menschen, von denen einer mehr sympathisch ist als der andere.<sup>6</sup>

Was in der televisuellen Repräsentation der ‚idealen Normalfamilie‘ hergestellt wurde, war eine Vorstellung von Alltag, in der ein Sinn von Normalisierung aufgehoben war. Alltag mit einer Bedeutung auszustatten, in der nichts an die konkreten und vielfältig gebrochenen Erfahrungen der Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegsjahre erinnerte, an Mangel und Zerstörung, Trennung und Verlust, war wahrscheinlich eines der zentralen Angebote der Fernsehfamilie und auch eine Bedingung für ihren Erfolg. Der Besuch von Verwandten und Nachbarn im Wohnzimmer der Leitners strukturierte den dargestellten Alltag der Fernsehfamilie und den Ablauf der Handlungsfolgen. Familie und Nachbarschaft als Leitkonzepte der Fernsehserie korrespondierten in den 1950er und frühen 1960er Jahren eng mit den Widersprüchen einer Gesellschaft im Übergang von einer Ökonomie des Mangels zu einer konsumorientierten Ökonomie. Vor dem Hintergrund von Urbanisierungsprozessen und der zunehmenden Rationalisierung der Lebens- und Arbeitsverhältnisse bedeutete das Nachbarschaftsmodell nicht nur Kompensation, sondern war „auch dadurch motiviert, daß die Bevölkerung durch die Einbindung in überschaubare Gruppen selbst überschaubar blieb“.<sup>7</sup> Überschaubarkeit hieß im Medium Fernsehen elektronisch und zentral versendete Sichtbarkeit eines familial und nachbarschaftlich konstruierten Alltags, in der sich ganz wesentlich der Sinn des Dabeiseins und Zusammenkommens eines familial vermittelten Wir herstellte.

Eine über alle Sendejahre praktisch unveränderte Wohnzimmerkulisse war der sichtbare Innenraum, in dem die theatralische Inszenierung des Leitnerschen

6 Fernseh Zeitung, 21. 5. 1966, 31.

7 Irene Nierhaus, Heimat und Serie. Zum Wohnbau nach 1945, in: Wolfgang Kos u. Georg Rigele, Hg., Inventur 45/55. Österreich im ersten Jahrzehnt der Zweiten Republik, Wien 1996, 335. Nierhaus weist an dieser Stelle auch auf die Kontinuitäten der Nachbarschaftsidee vom nationalsozialistischen Städtebau zu Wohnbaukonzepten der 1950er Jahre und auf deren Doppelfunktion von Integration und Kontrolle hin.

Familienlebens erfolgte. Die Ausstattung dieses Innenraums und der Figuren, die sich darin bewegten, implizierte eine Aktualität, die an die alltäglichen Probleme anzuknüpfen beanspruchte, um gleichzeitig Alltag und Zuhause als von Geschichte und aktuellem (politischem) Zeitgeschehen unberührt zu suggerieren.

„Der Schauplatz der Handlung ist das Zuhause mit seinen Freuden und Plagen; die Zeit des Geschehens der Alltag. Die Art, wie die Leitners damit zurecht kommen, hinterläßt keine Spuren im Buch der Geschichte“<sup>8</sup> – aber dafür auf den Bildschirmen, ist die Botschaft dieses Textes, der dem 1963 erschienenen Buch zur Fernsehserie *Die Fernsehfamilie Leitner* vorangestellt wurde. Die Tatsache, daß mit den Leitners im Rahmen des Programms der staatlichen Rundfunkanstalt der (fiktive) Alltag ‚ganz normaler‘ Menschen repräsentationswürdig wurde, läßt vermuten, daß damit ein Versprechen auf die Teilhabe an einem repräsentativen Leben verbunden war. Die Kommentare waren daher häufig an die Rede von der Repräsentativität gekoppelt. „Für eine halbe Stunde soll das alltägliche Leben einer österreichischen Familie wiedergegeben werden – einer Familie, wie es sie zu Hunderttausenden gibt“,<sup>9</sup> hieß es in einem großen Bericht zur Erstausstrahlung der Sendung 1958 in *Radio Österreich*. Ein Jahr vor der Einstellung der *Fernsehfamilie*, 1966, kommentierte die *Fernseh Zeitung* die Beliebtheit der Serie noch immer mit dem Argument der Spiegelung einer unterstellten familialen Alltagsrealität:

Als vor acht Jahren die *Familie Leitner* als Serie in das Programm des Österreichischen Fernsehens aufgenommen wurde, dachte niemand daran, daß in dieser Serie so ein unverwüstliches Leben steckt. Sie hat das, was man echte Popularität nennt, durch keine künstliche Propaganda aufgeblasen, sondern belebt durch ein Geschehen, wie es in zehntausenden Familien täglich ohne Kamera vor sich geht.<sup>10</sup>

Die Art, wie die Figuren und Dialoge in der Fernsehfamilie entworfen und im populären Diskurs mitproduziert wurden, entsprach der Leugnung der Differenz von Realität und Repräsentation auf der Produktions- und Rezeptionsseite. Repräsentation erschien als Spiegelung, nicht als Konstruktion. Das Spannende ist, daß die kollektive Vorstellung von dem, was eine normale Familie war, in dieser Serie zum wirksamsten Modell von deren Rezeption wurde. Das heißt, in den 1950er und 1960er Jahren bezog die Serie ihre Wirkung aus einer kollektiven Verständigung darüber, daß das, was in dieser Serie zu sehen war, „realistisch“, aus dem Leben

8 Rudolf Kalmar, Vorspruch, in: Hans Schubert u. Fritz Eckhardt, *Fernsehfamilie Leitner*, Wien u. München 1963.

9 Radio Österreich, 25. 10. 1958, 7.

10 *Fernseh Zeitung*, 10. 7. 1966, 5.



gegriffen sei. Dieser fiktive Realismus korrespondierte insoweit mit den sozialen Erfahrungen und Lebenszusammenhängen der potentiellen Zuschauer/innen, als der Erfolg der Serie auf einen Wunsch nach dieser Art von Repräsentation schließen läßt.

Der Blickpunkt, der in der Fernsehfamilie gewissermaßen naturalisiert wurde, war der einer aufstrebenden (urbanen) Mittelschicht,<sup>11</sup> naturalisiert über den Effekt der Realismussuggestion und eines universalisierenden Anspruchs, der eine Wiener Kleinbürgerfamilie, deren Gäste und ‚kleine Probleme‘ zur österreichischen Norm(al)familie machte – ein Anspruch, der auch in den Familiennamen Leitner – Leitbild im Sinne des pädagogischen Gestus der Beratung zu sein – latent eingeschrieben war. Die Beschränkungen und Sorgen des Lebens dieser Normfamilie – das war das dramaturgische Konzept – wurden mit Werten besetzt, deren ultimativer Zielpunkt der Zusammenhalt der Familie war. (Geschlechter- und Generationenkonflikte wurden inszeniert, um sich als Irrtum oder zeitlich begrenzte Störung zu erweisen.) In der Konvention des Happy-End, die jeder einzelnen Folge als abgeschlossener Handlungsform verbindlich eingeschrieben war, formalisierte sich dieser moralische Konsens. Die dargestellte Perspektive der *Fernsehfamilie Leitner* war die einer Elterngeneration, deren Kinder gerade erwachsen werden, es war die Perspektive der Kriegsgeneration, aus der vom Aufbau eines ‚normalen‘ Alltags und eines ‚besseren‘ Lebens für die nachfolgende Generation erzählt wurde. Die dialogisch artikulierten Beziehungen der Figuren fungierten als Mediatoren von Widersprüchen, die sich aus binären Oppositionen (Jung/Alt, Frauen/Männer, Stadt/Land, kinderlos/kinderreich) ergaben. Familiäre oder nachbarschaftliche Beziehungen markierten kontroverielle Wertorientierungen und materielle beziehungsweise soziale Differenzen, die im Verlauf der einzelnen Folgen verhandelt und letztlich aufgelöst wurden. Der Plot einer Folge vom 23. Juni 1963, wie er in der EDV-Erfassung des ORF-Archivs formuliert wird, führt dieses Muster paradigmatisch vor:

Karl (der älteste Sohn der Leitners, M.B.) und die Seinen sind bereits auf Urlaub in Spanien, in zwei Tagen will Walter (der Schwiegersohn der Leitners, M.B.) mit seiner

11 Der Vater Leitner war Prokurist, die Mutter Hausfrau, der Sohn leitender Angestellter, die Berufstätigkeit der Töchter („im Büro“) war ein zentrales Thema, das bei den Leitners immer wieder verhandelt wird. Der Erzählstrang Gerda (die jüngste Tochter) und ihre Verehrer endete im vorletzten Jahr der Laufzeit der Serie mit Gerdas Entscheidung für den Bankbeamten, gegen den Vertreter und auch gegen den Akademiker, die beiden Mitbewerber. Das soziale Profil der Fernsehfamilie unterschied sich damit ganz wesentlich von jenem der ersten medial vermittelten österreichischen Musterfamilie der Nachkriegsjahre, einer Wiener Beamten- und Akademikerfamilie, der „Radiofamilie Floriani“.

kleinen Familie zu einer Österreich-Rundfahrt aufbrechen. Jetzt stellt sich die Frage, lohnt sich für diese und weitere Reisen die Anschaffung eines Camping-Zeltes samt Ausrüstung? Papa und Mama wollen sich in einen kleinen, behaglichen Urlaubsort zurückziehen, um sich richtig auszuruhen, doch sie haben nicht mit Tante Frieda gerechnet, die einfach voraussetzte, die ganze Familie würde mit ihr den Sommerurlaub in ihrem neuen Haus in Obersdorf verbringen.<sup>12</sup>

Der Kontinuität der Darsteller/innen, der Plots, des Schauplatzes und der Dramaturgie der Fernsehfamilie standen während des Jahrzehnts, in dem die Leitners einen monatlichen Fixbestandteil des österreichischen Fernsehprogramms bildeten, grundlegende Veränderungen der Rahmenbedingungen von Produktion, Rezeption und Distribution gegenüber.<sup>13</sup> In den ersten Sendejahren der Fernsehfamilie gab es nur ein Programm im österreichischen Fernsehen, es wurde noch live produziert. Seit 1961 setzte sich die MAZ, die magnetische Bildaufzeichnung langsam durch, ein zweites Programm begann, zunächst als Versuchsprogramm, aufgebaut zu werden. Erst 1966, im Jahr des Regierungswechsels und ein Jahr vor der Einstellung der Serie, wurde das Zweite Programm auch sonntags, also am Sendetag der Fernsehfamilie, ausgestrahlt.<sup>14</sup> Das hieß, die Sonntag abends gesendete Familienserie war, außer für Zuschauer/innen in den Grenzregionen, die längste Zeit ohne Programmalternative.

Die kollektive Rezeption in öffentlichen Räumen überwog bis Mitte der 1960er Jahre gegenüber der im privaten Innenraum. Die Zahl der bei der Postverwaltung registrierten Fernsehteilnehmer/innen betrug 1958 49.510. Fast die Hälfte der Anschlüsse entfiel auf Wien und von diesen ein großer Teil auf Gasthäuser und Elektrofachgeschäfte. Im Jahr 1964 stieg die Zahl der Teilnehmer/innen auf 463.273, zu Jahresbeginn 1967 schließlich wurden von der Österreichischen Postverwaltung 850.262 angemeldete Fernsehteilnehmer/innen registriert.<sup>15</sup> Fernsehen als häusliche Unterhaltungsform – und das ist ein wesentlicher Teil der Geschichte, die es hier zu erzählen gilt – wurde erst nach der Einstellung der ersten Familienserie in Österreich zur erschwinglichen und verbindlichen Alltagsrealität eines großen Teils der

12 EDV-Erfassung der *Familie Leitner* (Folge 1–100), Historisches Archiv des ORF, Wien (Ausdruck bei der Autorin).

13 Vgl. dazu Monika Bernold, *Austrovision und Telefamilie. Von den Anfängen einer „historischen Sendung“* in: Sieder u. a., *Österreich, wie Anm. 3*, 223–236.

14 Vgl. Franz Rest, *Die Explosion der Bilder. Entwicklung der Programmstrukturen des Österreichischen Fernsehens*, in: Hans-Heinz Fabris u. Klaus Luger, Hg., *Medienkultur in Österreich*, Wien, Köln u. Graz 1988, 265–316, hier 278.

15 Vgl. Statistisches Handbuch der Republik Österreich, 11 (1960), 321; ORF-Almanach 1969, 76.



Bevölkerung. Die Ausstrahlung der Fernsehfamilie fiel also in jene Jahre, in denen der familiäre Innenraum in Österreich erst langsam zum Zentrum einer modernen Konsumordnung wurde. Die Ausstattung der Wohnzimmer mit einem Fernsehapparat war Ausdruck und Impuls für den Prozeß der elektronischen Möblierung des Privaten, die mit der spezifischen Repräsentation von Familie im Medium engstens verbunden war.

Im Sommer 1967 war das Jahrzehnt der *Familie Leitner* endgültig abgelaufen. Bereits vor ihrer Einstellung wurde die Serie über die Figur des Jubiläums im populären Diskurs zum televisuellen Monument.<sup>16</sup> Versuche, eine Nachfolgeserie zu installieren, scheiterten. Die Einstellung der Fernsehfamilie hatte nicht nur mit produktionsbedingten Problemen und institutionellen Veränderungen zu tun, sondern auch damit, daß der kollektive Konsens über die Identifizierung der Leitners als ‚wirkliche‘ österreichische Familie in den späten 1960er Jahren nicht mehr wirksam war. Die dominante televisuelle Vorstellung von Familie wurde im Kontext des österreichischen Fernsehens zwei Jahre später in einem ganz anderen Genre neu definiert.

Der Erfolg von *Wünsch dir was* bemißt sich nicht an der Dauer der Ausstrahlung und der damit verbundenen Kontinuität. Die Sensation des Neuen – mit den Leitners wurde zum ersten Mal familiäre Privatheit am Fernsehschirm sichtbar – beruhte im Fall von *Wünsch dir was* auf dem Bruch mit bereits tradierten Darstellungskonventionen des Mediums selbst. Es war die Figur des Skandals, die den Erfolg von *Wünsch dir was* über eine Popularität herstellte, die von Konfrontation und nicht, wie im Falle der Leitners, von Konsens geprägt war. In einem Vorbericht zu dem „großen ORF-Familienspiel“<sup>17</sup> in der Zeitschrift des Österreichischen Rundfunks hieß es 1969:

Dieses neue Quizspiel, das von ORF, SRG und ZDF gemeinsam produziert wird, birgt die Möglichkeit für österreichische, schweizer und deutsche Familien, sich durch Beteiligung an einem amüsanten Wettstreit die Erfüllung eines materiellen Wunsches zu gestatten. (...) Die Familien sollen aus Vater, Mutter, einer etwa siebzehnjährigen Tochter und einem etwa vierzehnjährigen Sohn bestehen. Die drei miteinander konkurrierenden Familien erhalten Aufgaben, deren Thematik sich aus der Konfrontation der Familie mit der Realität ergibt. Bei diesem Wettstreit zwischen drei Familien (je eine aus Österreich, der Schweiz und der deutschen Bundesrepublik) kommt es nicht auf das lexikale Wissen der Teil-

16 „Im Juni feiert sie ihr hundertstes Jubiläum. Und dazu dürfen wir herzlich gratulieren. Die ‚Familie Leitner‘ hat sich damit, nehmen wir einmal die Conrads-Sendung aus, zweifellos als ‚hartnäckigste Sendung‘ erwiesen“, Fernseh Zeitung, 20. 5. 1967, 6.

17 Kurier, 23. 12. 1969, 12.

nehmer, sondern vielmehr darauf an, daß die Familienmitglieder gut zusammenarbeiten. Jene Familie siegt, die die größte Harmonie aufweist.<sup>18</sup>

Die Tatsache, daß das Genre Gameshow nach anderen Adressierungslogiken funktioniert als jenes der Familienserie, läßt fragen, inwieweit die frühen 1970er Jahre eine Verschiebung von der Theatralisierung einer (Norm-)Familie im Paradigma des Monopols und des Konsenses zur Simulation einer (Test-)Familie im Paradigma der Konkurrenz nahelegten. Das würde auch eine Verschiebung von der Pädagogik der Normativität (Leit-) zur Ökonomie des Wunsches (was?) bedeuten.

Die Dramaturgie der Beratung beziehungsweise des Verhörs, wie sie bei den Leitners als zentraler Kommunikationscode zwischen den Akteuren festzustellen ist, transformierte sich in *Wünsch dir was* zu einem Feld der Verhandlung über Intimitätscodes wetteifernder Familien im Rahmen einer Quizshow. Wurde das Verhältnis zum Publikum bei den Leitners eher durch Komplizenschaft geprägt, verschob sich die Adressierung des Publikums in *Wünsch dir was* zu einer Inszenierung der Teilnahme. Teilnahme wurde suggeriert, und zwar über den Kommunikationsmodus Quizmaster-Kandidat/innen-Saalpublikum einerseits, über den Modus der sogenannten aktiven Publikumsbeteiligung als Wertungsrichter/innen andererseits. Suggestiert wurde auch eine Teilhabe an der Realitätsmacht des Fernsehens als Apparat, die sich im Genre der großen Quizshow als „Gemeinschaftsproduktion“ über den jeweiligen nationalen (ORF/ZDF/SRG) Sender selbstreferentiell inszenierte. Im Zentrum der Adressierung des Publikums als Teilnehmer stand in *Wünsch dir was* die Ordnung von Blickverhältnissen und Sichtbarkeiten, in der die als Blick des Saalpublikums inszenierte Sicht auf die Kandidatenfamilien zur zentralen Schnittstelle mit dem Fernsehpublikum wurde. Es ist eine doppelte Repräsentationsbeziehung, die den Raum der Fernsehshow konstituiert: „Der Raum der Show, der Ort zwischen Moderator, Kandidaten und Saal/Studio-Publikum verdoppelt den Übertragungsraum. Das Spiel zwischen Bühne und Zuschauererraum ist die Spiegelung des Spiels zwischen Sender und Empfänger. Der Saalzuschauer gewährleistet die Sichtbarkeit der Übertragung; d. h. der Show-Raum fungiert als Doppelung des Senderraums.“<sup>19</sup> Den unsichtbaren Übertragungs/Senderraum des Fernsehens selbst in die sozialen Räume und Wahrnehmungsweisen des Publikums einzuschreiben war die eigentlich innovative Qualität des Familienspiels

18 „Wünsch dir was“. Das große Familienspiel mit Dietmar Schönherr und Vivi Bach, in: Radio Österreich, 15 (1969), H. 49, 2.

19 Johannes-Peter Meier, Der himmlische Blick. Raum und Medium in der TV-Show, in: Wolfgang Tietze u. Manfred Schneider, Hg., Fernsehshows. Theorie einer neuen Spielwut, München 1991, 80–104, hier 86.



und die wesentliche Differenz zum Repräsentationsmodus der Fernsehfamilie. War der Einsatz der Darstellung des Familialen im Falle der Leitners das Leben in einer fiktiven Alltagschronologie, über dessen ‚äußere‘ Organisierung Wissenswertes zu erfahren war, so wurde nun das Wissen über die Anderen, ihr ‚Inneres‘ im Modus des Spiels/Wettkampfs und im Paradigma des testenden Blicks in der Gameshow selbst zum Einsatz. Von der Theatralisierung von Familie in der Bühnen- und Radiotradition legt sich hier eine Spur zur televisuellen Inszenierung des Tests, der Teilhabe beziehungsweise Beteiligung – in der es auch ganz wesentlich um eine neue Anordnung des Publikums zum Apparat Fernsehen im Kontext der Herausbildung einer österreichischen Konsumkultur ging.

Die Fernsehillustrierte *Hör Zu* druckte nach fünf *Wünsch dir was* Sendungen eine an die Programmzeitschrift adressierte Postkarte von einer siegreichen österreichischen Kandidatenfamilie ab. Dort wurde von den Freuden des gewonnenen Preises, einer Schiffsreise, im Stil der Sportberichterstattung erzählt: „Sie erinnern sich vielleicht der Familie Tinti, die in einer der fünf ‚Wünsch dir was‘ Sendungen die einzige ‚Goldene‘ für Österreich errang. Wir haben die gewonnene Kreuzfahrt konsumiert und senden viele Grüße allen Fans aus dem Kanal von Korinth.“<sup>20</sup>

Die Konstruktion der nationalen (der österreichischen, der Schweizer und der deutschen) Familie als Subjekt im Wettstreit um die Erfüllung materieller Wünsche traf ab Ende der 1960er Jahre die Konsumwünsche einer breiten Mittelschicht, die dadurch zu Identifikationsangeboten wurden: Diese Konstruktion erhielt die soziale Hierarchie und die der Geschlechter weiter, indem sie diese durch die nationale Rhetorik zum Verschwinden brachte. Die ökonomischen Unterschiede<sup>21</sup> und das Gefälle in Konsumangeboten und Konsummöglichkeiten zwischen Österreich, der Schweiz und der Bundesrepublik waren im Wettkampf der national identifizierten Familien-Subjekte implizit thematisiert und wurden gleichzeitig in der Form des Wettkampfs gleichberechtigter Familien-Spieler als überwindbar dargestellt.<sup>22</sup>

Zentrale Bedeutung kam dabei dem sogenannten Showmaster-(Ehe-)Paar zu, ohne das die spezifische Repräsentation der Kandidatenfamilien nicht zu denken

20 *Hör Zu* (1970), H. 37, 10.

21 Für die institutionell-organisatorische Ebene der Koproduktion ORF/ZDF/SRG las sich dieses Verhältnis in der zeitgenössischen Berichterstattung so: „Und wenn der ORF auch die Federführung für ‚Wünsch dir was‘ hat – das ZDF hat die Kasse. Die Kosten (pro Sendung im Schnitt eine knappe halbe Million Mark) trägt zu 70 Prozent Mainz, zu 20 Prozent Wien und mit einem Fixbetrag von rund zehn Prozent Zürich.“, Schreiber, was anderes, wie Anm. 2, 140.

22 Vgl. *Hör Zu* (1970), H. 29, 5.

war. Dieses Paar bezeichnete idealtypisch das ‚moderne Paar‘,<sup>23</sup> das die fordistische Ökonomie als eine Modernität artikulierte, bei der nichts an das traditionelle Kleinbürgertum, wie es die Leitners repräsentierten, und schon gar nichts an eine Arbeiterklasse erinnerte. In dieser Form der Repräsentation des Geschlechterverhältnisses wurde Modernität als gelöschte soziale Differenz codiert. Das galt auch für die Kandidatenfamilien, deren Herkunft aus sogenannten gehobenen sozialen Milieus zur Funktion von Telegenität wurde, die das eigentliche Maß des Wettbewerbs war, um den es in *Wünsch dir was* ging.<sup>24</sup>

Mit der sozialen Differenz verschwand die Geschichte, nicht wie im Falle der Leitners über ihre offensive Tabuisierung, sondern ohne diese. Die Kriegsgeneration schwieg nicht, sondern sie war in *Wünsch dir was* nicht mehr im Bild. Diese Figur der Ausblendung ist im Kontext der televisuellen Inszenierung des Privaten ganz wesentlich mit tradierten Repräsentationen des Paares als dominanter Darstellung des Geschlechterverhältnisses verknüpft. Bis weit in die 1950er Jahre war die diskursive Opposition, „österreichischer Heimkehrer / ehrbare Heimkehrer-Frau“ beziehungsweise „fremder Besatzungssoldat / ehrlose Besatzungsbraut“<sup>25</sup> ein zentrales Ordnungsmodell der durch Krieg und Nationalsozialismus erodierten Geschlechterverhältnisse – ein Ordnungsmodell in den Jahren des Kalten Krieges, in dem in Form von geschlechtlichen Bezeichnungspraxen die Verkehrung von Tätern in Opfer, die Neubestimmung des Eigenen an dem bedrohlichen Anderen/Fremden in Kontinuität zu nationalsozialistischen Segmentierungen als Verdrängte möglich

23 In einer Plakatserie der Sozialisten vor den Wahlen im März 1970, die als großformatige Anzeige auch in der Fernsehillustrierten *Hör Zu* abgedruckt war, wurde das Thema Familie („Hunderttausende Familien suchen eine Wohnung“) über die Repräsentation eines jungen Paares visualisiert. Unter dem Slogan „Wählen Sie das moderne Österreich – SPÖ Für eine gute Zukunft“ blickten eine junge Frau und ein junger Mann lachend auf jenen Punkt außerhalb des Bildes, der auf die Zukunft referieren soll. Die Ikonographie des Paares hatte große Ähnlichkeit zu jener des TV-Showmaster-Paares Schönherr/Bach. Zur gleichen Zeit warb die ÖVP mit antisemitischen Tönen und dem Slogan „Ein echter Österreicher“ für Josef Klaus (vgl. *Hör Zu* (1970), H. 9, 12).

24 Auf die Frage, weshalb bisher nur die sogenannten besseren Kreise bei *Wünsch dir was* familiär zum Zuge gekommen seien, antwortete Dietmar Schönherr 1970 in der Fernsehzeitschrift *Hör Zu*: „Man sollte auch andere Gesellschaftsschichten mitspielen lassen. Handwerker, Bauern, Arbeiter. Aber im Scheinwerferlicht sind Vertreter dieser Schichten vielleicht weniger gewandt als die Familien, die bisher gespielt haben. Es könnte also sein, daß da jemand in seiner Verlegenheit komisch wirkt. Nun und eine Familie, die man auslacht, das darf uns einfach nicht passieren.“ *Hör Zu* (1970), H. 37, 11.

25 Vgl. dazu Ingrid Bauer, Die „Ami-Braut“ – Platzhalterin für das Abgespaltene? Zur (De)Konstruktion eines Stereotyps der österreichischen Nachkriegsgeschichte 1945–1955, in: *L’Homme*, 7 (1996), 107–121.



war. Die nach Ela Hornung ‚mythische Figur von Heimkehr und Warten‘<sup>26</sup> die die dominanten Repräsentationen der sozialen Beziehungen von Frauen und Männern der Kriegsgeneration im Nachkriegsösterreich noch grundlegend strukturiert hatte, paßte nicht mehr für die folgende Generation, die in den frühen 1970er Jahren die Stafette des ‚besseren Lebens‘ übernahm, und auch nicht zu den Anforderungen einer industrialisierten Konsumgesellschaft. Das „weit über den katholisch-konservativen Wertkontext hinaus forcierte Nachkriegsarrangement der Geschlechter, in dem eine geduldige und selbstlose Penelope die Wunden des angeschlagenen Helden pflegt,“<sup>27</sup> wie Ingrid Bauer das dominante Modell des Geschlechterdiskurses der Nachkriegszeit beschrieb, war für die televisuelle Repräsentation von „Papa und Mama Leitner“ als „Leitern der Nation“ durchaus noch relevant. Drei Jahre nach dem Ende der Serie beschrieb die Programmzeitschrift *Hör Zu* in einer Replik auf die Fernsehfamilie die Generationsablöse über die Figur der Bildschirmpräsenz/absenz von deren Darsteller/innen:

Die Kinder der unvergessenen TV-Familie machten Karriere, aber die Eltern schickte das Fernsehen in Zwangspension. Nach dem abrupten Familienende verschwanden die beiden ‚Alten‘, die als ‚Leitern der Nation‘ Millionen begeisterten, aus dem österreichischen TV.<sup>28</sup>

Ebenfalls 1970 wurde von der Programmzeitschrift massiv an der Konstruktion eines modernen Traumpaars mitgewirkt, einer Konstruktion, die auf Verschiebungen in den geschlechtspezifischen Identifikationsstrategien und -angeboten schließen läßt:

Das Showmaster-Paar Dietmar Schönherr und Vivi Bach erfreut sich, wie aus noch mehr Briefen ersichtlich ist, allergrößter Beliebtheit. Die beiden gelten als das Traum-Ehepaar schlechthin. Er, gutaussehend und charmant, witzig und last not least von Erfolg und Geld umgeben, ist der Traummann für Millionen. Sie, hübsch, blond und von entzückender Naivität, ist einfach ‚liab‘.<sup>29</sup>

Vivi Bach und Dietmar Schönherr repräsentierten Modernität in Form des jungen, heterosexuellen und kinderlosen Paares in einem mit futuristischem Design aufgela-

26 Ela Hornung, Trennung, Heimkehr und danach. Karls und Melittas Erzählungen zur Kriegs- und Nachkriegszeit, in: Frauenleben 1945. Kriegsende in Wien. Katalog zur 205. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien 1995, 133–150, hier 134.

27 Bauer, „Ami-Braut“, wie Anm. 26, 113.

28 Sag’ wo sind die Leitners hin?, in: *Hör Zu* (1970), H. 5, 13.

29 *Hör Zu* (1970), H. 25, 5.

denen und von sozialen Implikationen scheinbar gereinigt, also enthistorisierten Bühnen-Show-Raum, der dem konkret lokalisierbaren Raum der Übertragung, der Halle (zum Beispiel der Stadthalle in Wien) eingelagert blieb. „Im Leben und auf dem Bildschirm ein Paar“, bezeichneten Schönherr/Bach im Modus des Fernsehens auch die Verschränkung nationaler Selbst- und Fremdbilder mit dem institutionalisierten Geschlechterverhältnis des heterosexuellen Paares.

Vivi Bachs dänische Herkunft, ihre Sprache, ihr Habitus und Styling knüpften an kollektive Vorstellungen von national identifizierter Weiblichkeit an, die im Fall von Skandinavien mit Qualitäten wie „Fortschrittlichkeit“, „sexueller Freizügigkeit“ und „modernem Lebensstil“ gefüllt waren.<sup>30</sup> Das/Die Fremde wurde hier zum Zeichen von Internationalität, was die Provokationen des in diesem Zeichen gespeicherten modernen Lebensstils leichter importierbar machte. (Skandinavien ist nicht Amerika, das Verhältnis zur eigenen Geschichte ist gewissermaßen unbesetzt.)<sup>31</sup> Das primär rassistisch konnotierte Idealbild der blonden Frau (als Mutter) wurde als primär sexistisch konnotiertes Bild der Blondine (als „Sexsymbol“) im Kontext der massenkulturellen Verwertung von Weiblichkeitsimagos zum Scharnier von verdrängter Kontinuität und bedrohlich/faszinierender Modernität.<sup>32</sup> Gleichzeitig war das provokante Spiel mit der Konstruiertheit von Geschlechteridentitäten (Vivi Bach tritt in einer Show mit aufgeklebtem Bart auf) ein Ausdruck dafür, daß die traditionellen Weiblichkeitsimagos und deren Bezeichnungskraft für sozial oder ethnisch begründete Machtverhältnisse unter den Bedingungen anstei-

30 Auch Dietmar Schönherr wurde im printmedialen Diskurs mit Konnotationen „sexueller Freizügigkeit“ ausgestattet, vor allem durch seine Präsentatorfunktion in der Fernsehsendung *Appropos Film*. Über das Produktionsteam hieß es in der Programmzeitschrift *Hör Zu*: „Am 11. April 1969 führten sie den ‚nackerten‘ Busen im österreichischen Fernsehen ein. (...) Die drei von ‚Appropos Film‘ Dietmar Schönherr, Helmut Dimko und Peter Hajek sind also Pioniere des Fernsehens. Sexpioniere“, „Sex-Pioniere vom ORF“, in: *Hör Zu* (1970), H. 15, 12.

31 Zur Bedeutung von Skandinavien, insbesondere von Schweden, als Synonym für den modernen Wohlfahrtsstaat, was unter dem Schlagwort „modernes Wohnen“ von den Sozialisten seit den 1950er Jahren propagiert wurde vgl. Andrea Ellmeier, Zur Konstruktion der „Citizen-Consumer“. KonsumWissen – KonsumPolitik. Österreich 1955–1966. Projektbericht des Ministeriums für Wissenschaft, Verkehr und Kunst, Wien 1996, 87.

32 Während Vivi Bach in der Show im Mini oder im pinkfarbenen Hosenanzug moderne Weiblichkeit symbolisierte, wurde in der printmedialen Berichterstattung über die „private“ Seite des neuen Stars durchaus auch mit der verdrängten Kontinuität nationalsozialistischer Weiblichkeitsbilder operiert. Auf einer Titelseite von *Hör Zu* aus dem Jahr 1970 war Vivi Bach mit weißem Kopftuch und blau-weiß kariertem Bluse zu sehen, in der Hand einen Kinderschuh. Die Schlagzeile lautete: „Wo Vivi Bach der Schuh drückt“. Das Titelbild verwies auf einen Textbeitrag über den weiblichen Fernsehstar, der sich Kinder wünschen würde, aber noch keine hätte (*Hör Zu* (1970), 18, 1).



gender Berufstätigkeit von Frauen, unter dem Druck der Frauenbewegung, aber auch vor dem Hintergrund der zentralen Positionierung von Weiblichkeit in der Ausbildung einer transnationalen und standardisierten Konsumkultur tendentiell neue Qualität gewannen.<sup>33</sup>

Der Tiroler Dietmar Schönherr, zunächst aus Berg- und Schifilmen der Nachkriegsjahre (zum Beispiel *Wintermelodie*, Eduard Wieser 1947),<sup>34</sup> aber seit 1967 auch als Kommandant aus der westdeutschen Science-fiction-Serie *Raumschiff Orion* bekannt, signalisierte die Vereinbarkeit von österreichischer Heimat/Tourismus-Idylle mit technischen Utopien eroberbarer Welt/en/räume. In dieser, mit den Konnotationen der Dynamik (Der Sportler) und des Expertentums (Der Kommandant und Der Showmaster) ausgestatteten Konzeption von Männlichkeit verbanden sich die Idee des technischen und sozialen Fortschritts mit traditionellen Vorstellungen des Soldatischen.<sup>35</sup> Vereinbarkeit signalisierte der Schauspieler Dietmar Schönherr aber auch in bezug auf die Frage der Konstituierung von ‚modernem Lebensstil‘ unter den Bedingungen der vorangehenden Sozialisation in einem Terrorregime. Als „Junger Adler“ spielte Dietmar Schönherr in dem gleichnamigen NS-Propaganda- und „Erziehungsfilm“ (Alfred Weidemann, 1943/44) den aufmüpfigen Sohn eines Flugzeugwerk-Direktors, der schließlich in dessen Fabrik zu Gehorsam und Disziplin erzogen, in die ‚Tugenden deutscher Männlichkeit‘ eingeführt wurde. Dietmar Schönherr (geboren 1926) repräsentierte die HJ-Generation, seine Karriere in Film und Fernsehen – vom Jungen Adler in einer UFA-Produktion über den Tiroler Bergfex im österreichischen Nachkriegsfilm zum Raumschiffkommandanten in einer bundesdeutschen Science-fiction-Serie und schließlich zum Quizmaster von *Wünsch dir was* – war Ausdruck und Produkt eines Konsenses, der die politische Konzeptualisierung von Jugend im Nationalsozialismus über die Chiffre Modernität und Rebellion in den Nachkriegsjahren integrierbar machte, ohne die Frage nach dem Verhältnis zu den Vätern als Tätern explizit zu stellen.<sup>36</sup> Dietmar

33 Vgl. Ellmeier, Konstruktion, wie Anm. 32, 58.

34 Vgl. Gertraud Steiner, *Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946–1966*, Wien 1987, 273.

35 Kontinuierlich wird Schönherr in seiner Film- und Fernsehkarriere mit dem Bild des Fliegers assoziiert: „Dietmar Schönherr hat Mut zur Show. Das bewies er vor Jahren, als er sich für Hör Zu in einen Düsentrainer des österreichischen Bundesheers setzte, um einige atemberaubende Loopings zu drehen“, Hör Zu (1970), H. 17, 5. Die Überwindung räumlicher und sozialer Grenzen im Zeichen des Fortschritts war auch eine zentrale Signatur der *performance* des Showmasters in *Wünsch Dir was*, als er, um mit allen Konventionen traditioneller Unterhaltungssendungen zu brechen, von einem Trampolin in ein Wasserbecken ‚segelte‘, in dem Delphine schwammen.

36 Im Kontext der medialen Aufregung rund um das politische Engagement Schönherr für die SPÖ 1970 thematisierte Werner Urbanek das Verhältnis von Familientradition und Parteienbindung in Form einer familialen Inszenierung der Privatperson Schönherr: „Der Sturm der

Schönherr war es auch, der in den 1950er Jahren James Dean synchronisierte, also jenen amerikanischen Schauspieler, der den Mythos von Jugendkultur und den damit verbundenen familialen Generationskonflikt für die postfaschistischen Gesellschaften in Österreich und der Bundesrepublik als amerikanischen/s Traum/a rezipierbar machte.

Das soziale Feld, das der Repräsentation der *Familie Leitner* als abgeschlossenen Innenraum mit all den Ausschließungen und Beschränkungen eingeschrieben blieb,<sup>37</sup> wich mit dem Showmaster-Paar und dessen Kandidatenfamilien der Repräsentation eines von den ‚Lasten‘ der Geschichte gereinigten und von sozialen Differenzen unbehelligten Show-Raumes, in dem das Ereignis als Sensation und das Spektakel als Zeichen der Teilhabe rezipierbar wurden. „Die Fernseh-Wettspiele“, schrieb Gilles Deleuze, „haben deshalb so großen Erfolg, weil sie die Unternehmenssituation adäquat zum Ausdruck bringen“.<sup>38</sup> Der Übergang von einer am Modell der Fabrik orientierten Disziplinierungsgesellschaft zu einer am Modell des Unternehmens orientierten Kontrollgesellschaft, wie Deleuze ihn skizziert hat, fand in *Wünsch dir was* möglicherweise einen strategischen Ort der Antizipation.

Was Stephen Heath „displacement of representation from political into economic terms“<sup>39</sup> genannt und als die wesentlichste gesellschaftliche Funktion von Fernsehen bezeichnet hat, die engstens mit einer kommerzialisierten Massenkultur in Zusammenhang stehe, gewann in einer wertkonservativ und katholisch geprägten Kultur nur sehr langsam Kontur und Relevanz. Erst ab Ende der 1960er Jahre wurde das Fernsehpublikum auch in Österreich als Zielgruppe definiert (die Institutionalisierung der Publikumsforschung durch den ORF fällt in das Jahr 1968 mit der Einführung des regelmäßigen Infra-Tests),<sup>40</sup> erst dann wurde Politik zu-

Entrüstung war demgemäß im ‚schwarzen‘ Tirol gewaltig. Man konnte dort nicht verstehen, daß gerade der Dietmar so einen Schritt wagte. Ist er doch der Sohn und Enkel eines Generals, und sein Vater war noch Ehrenoffizier des Bundeskanzlers Schuschnigg. Die Reaktionen waren logisch: Die Mutter Dietmars weinte am Telefon und sagte ‚Warum tust du mir das an?‘, ‚Heute rot – morgen tot?‘, in: Hör Zu (1970), H. 44, 5.

37 Zu sehen waren Figuren, die die sozialen und regionalen Differenzen in stereotyper Form und in harmonisierender Weise repräsentierten: der Vater als Prokurist, der Onkel Edi „vom Land“ (aus dem Waldviertel), der Nachbar Herr Haberl, ein Maurer, die Bedienerin, die als „Perle“ eingeführt wurde, oder der Schwiegervater von Karl Leitner, der Hausbesitzer und Unternehmer war.

38 Gilles Deleuze, Das elektronische Halsband. Innenansicht der kontrollierten Gesellschaft, in: Die Neue Rundschau, 101 (1990), H. 3, 7.

39 Stephen Heath, Representing Television, in: Patricia Mellencamp, Hg., Logics of Television. Essays in Cultural Criticism, London 1991, 267–302, hier 271.

40 Vgl. ORF-Almanach 1969, 169.



nehmend auch audiovisuell, das heißt nach der Logik des Marktes repräsentiert und gemacht (der Topos vom „Medienkanzler“ Kreisky ist dafür nur ein Indiz).

Wenn „das Geheimnis der politischen Stabilität der Zweiten Republik in der informellen Vernetzung von Politik und individuellen Lebenschancen ruhte,“<sup>41</sup> die eine Verschaltung des sozialen Interessenausgleiches im vorparlamentarischen Raum der Sozialpartnerschaft mit privaten Lebensentwürfen erlaubte, so hatte diese Vernetzung auch eine wesentliche Fundierung in einer personalen und strukturellen Vernetzung von Medien und Politik. Wenn weiters das Geheimnis der österreichischen Identität im Sinne der fernöstlichen Weisheit meist direkt unter der Lampe zu finden ist, dann wäre das Verhältnis von Medien und Politik auf struktureller und personeller Ebene (von Olah, über Falk, Dichand bis Haider<sup>42</sup>, von Kreisky über Zilk bis Thurnher, von Portisch über Bacher usw.) die Lichtquelle, die studiert werden müßte.

Die Fernsehfamilie war in diesem Kontext ein Produkt des „Proporzrundfunks“ in den Jahren der großen Koalition. Ihr Ende fiel zeitlich mit der Rundfunkreform und der ersten Alleinregierung der Zweiten Republik zusammen. *Wünsch dir was*, das sogenannte linke Familienspiel, eröffnete jenes Jahrzehnt, in dem die Durchsetzung des sozialdemokratischen Wohlfahrtsstaates die Erosion der klassenspezifischen politischen Kulturen nicht zuletzt in deren Mediatisierung vorantrieb.

Die These von der Verschiebung der Repräsentation des Familialen von der Familienserie zur Quizshow wird durch das Fehlen einer Nachfolgeserie zur *Familie Leitner* gestützt. Die in den frühen 1970er Jahren produzierten Serien *Wenn der Vater mit dem Sohne*, in gewisser Weise auch *Hallo, Hotel Sacher Portier*, die implizit auf das Referenzsystem Familie verweisen, zeichneten sich durch das Verschwinden der Mutter/Ehefrau und durch die Inszenierung familialer Beziehungen im Kontext der Berufsarbeit aus. Keine dieser Serien stellte den Anspruch, die ‚reale‘ beziehungsweise die ‚ideale‘ österreichische Familie zu repräsentieren. Erst 1975, mit der Ausstrahlung der Serie *Ein echter Wiener geht nicht unter*, ging erneut eine Familienserie auf Sendung, in der mit der Fokussierung auf den Alltag einer Wiener Arbeiterfamilie der sozialkritische Anspruch auf die Repräsentation

41 Siegfried Matzl, Vor der IV. Republik. Politische Kultur in Österreich im 20. Jahrhundert, in: *Zeitgeschichte*, 22 (1995), Nr. 1–2, 31–45, hier 42.

42 In diesem Zusammenhang wäre etwa auch die Frage zu stellen, was es bedeutet, wenn in einer *Zeit im Bild*-Sendung im Herbst 1996 (deren Name seit fast 40 Jahren das zentrale Emblem für die Verbindlichkeit und Bindungskraft des öffentlich-rechtlichen Rundfunks in Österreich darstellt) von der Moderatorin nach einem Interview mit dem rechten, sich neuerdings als „Teamchef“ der österreichischen Arbeiter inszenierenden Jörg Haider ein Photoband mit dem Titel *Jörg im Bild* in die Kamera gehalten wird.

einer österreichischen ‚Normalfamilie‘ gestellt und zugleich satirisch zurückgewiesen wurde. Diese Darstellung verwies auf die nun erfolgte Integration der österreichischen Arbeiterschaft in ein national definiertes Wir.<sup>43</sup> Die Bewegung von den Leitners zu *Wünsch dir was* erfolgte also im Kräftefeld der ökonomischen, politischen und sozialen Veränderungen der österreichischen Gesellschaft, die in den televisuellen Repräsentationen des Familialen sichtbar und vorangetrieben wurde.

43 Vgl. Kristin Ross, *Fast Cars, Clean Bodies. Decolonization and the Reordering of French Culture*, Cambridge Mass. 1995, 136, untersucht anhand ‚idealer‘ Paar-Repräsentationen in der französischen Literatur der 1950er und 1960er Jahre die Formierung einer sich als französisch definierenden urbanen Mittelklasse. In Frankreich sei es, so Ross, anders als in Österreich, primär das urbane, intellektuelle Künstlerpaar gewesen, das als ideale Konsumeinheit konstruiert worden sei, in der Modernität und nationales Selbstverständnis vereinbar erschienen wären.