

# ***Dallas* - Faszination des Trivialen.**

## **Zum Erfolg einer Massenkultur.**

Schriftliche Hausarbeit für die Magisterprüfung der Fakultät für Philologie  
an der Ruhr-Universität Bochum

Februar, 1996

Gerald Sartison  
Schulze-Vellingausen-Str.27  
44894 Bochum  
Tel.: 0234 / 23 58 29

Gutachter: Prof. Dr. D. Galloway

Prof. Dr. G. Salje

**"Es ist so faszinierend schlecht, daß ich keine Folge versäume.  
Die Handlung ist abstrus und unlogisch,  
die Kameraführung grauenhaft,  
die Regie entsetzlich,  
und unglaublich viele schlechte Schauspieler und Schauspielerinnen  
spielen unglaublich schlecht.**

**Aber es ist irre faszinierend!"**

(Ingmar Bergman)<sup>1</sup>

---


<sup>1</sup> Bergman, Ingmar, zitiert nach: Stern, Nr.44/1982, S.168

## Inhaltsverzeichnis:

<b>I.</b>	<b>EINLEITUNG .....</b>	<b>S.6</b>
<b>II.</b>	<b><i>DALLAS</i> ALS FASZINOSUM IN DER FERNSEHUNTERHALTUNG .....</b>	<b>S.8</b>
II.1	<b>Anfänge der Serie und Reaktion der Kritik .....</b>	<b>S.8</b>
II.2	<b><i>Dallas</i>-Mania und die Auswirkungen.....</b>	<b>S.10</b>
<b>III.</b>	<b>DIE FERNSEHSERIE .....</b>	<b>S.13</b>
III.1	<b>Historische Entwicklung, Definition und Genre-spezifische Abgrenzung.....</b>	<b>S.13</b>
III.2	<b>Konzeption und Charakteristika der Fernsehserie.....</b>	<b>S.15</b>
<b>IV.</b>	<b>SOAP OPERAS - EINE AMERIKANISCHE FERNSEHKULTUR .....</b>	<b>S.18</b>
IV.1	<b>Entstehung und Entwicklung: Ein historischer Abriß .....</b>	<b>S.18</b>
IV.2	<b>Grundstruktur und Aufbau .....</b>	<b>S.20</b>
IV.3	<b>‘Soap Opera goes Prime Time’ .....</b>	<b>S.23</b>
<b>V.</b>	<b><i>DALLAS</i> - CHRONIK EINES PHÄNOMENS AMERIKANISCHER FERNSEHUNTERHALTUNG .....</b>	<b>S.26</b>
V.1	<b>Entstehungsgeschichte .....</b>	<b>S.26</b>
V.2	<b>‘Who shot J.R. ?’ .....</b>	<b>S.28</b>
V.3	<b>Weitere Entwicklung und <i>Dallas</i>-Rip-Offs .....</b>	<b>S.30</b>
V.4	<b><i>Dallas</i> und die Amerikanisierung der europäischen Fernsehkultur.....</b>	<b>S.34</b>

<b>VI.</b>	<b>DIE FIKTIVE REALITÄT DER <i>DALLAS</i>-WELT .....</b>	<b>S.37</b>
VI.1	Zum Verhältnis zwischen Realität und Fiktion.....	S.37
VI.2	Emotion und Melodramatik.....	S.40
VI.3	Familie .....	S.43
VI.4	Charaktere .....	S.46
VI.5	Die Figur 'J.R. Ewing' .....	S.51
<b>VII.</b>	<b>INHALTSANALYTISCHER TEIL -</b>	
	<b>ZUR STRUKTUR DER <i>DALLAS</i>-EPISODEN .....</b>	<b>S.54</b>
VII.1	Produktionstechnische Elemente .....	S.55
VII.1.1	Produktion und Setting.....	S.55
VII.1.2	Visuelle Umsetzung: Kamera, Schnitt, Ausstattung.....	S.56
VII.2	Dramaturgische und Erzählerische Elemente .....	S.59
VII.2.1	Konflikt.....	S.59
VII.2.2	Das auslösende Moment.....	S.61
VII.2.3	Der Pay-Off .....	S.62
VII.2.4	Dialoge .....	S.63
VII.2.5	Der Cliffhanger .....	S.69
VII.2.6	Storylines .....	S.71
VII.2.7	Perspektivenwechsel.....	S.78
VII.2.8	Zufall.....	S.79
VII.2.9	Zeit .....	S.80
VII.2.10	Das Stilmittel des Western .....	S.81
<b>VIII.</b>	<b>REZEPTIONSANALYTISCHER TEIL -</b>	
	<b>ZUR POSITION DES ZUSCHAUERS .....</b>	<b>S.85</b>
VIII.1	Wer sieht Soaps?	
	Zur Zusammensetzung des Zuschauerpotentials .....	S.85
VIII.2	Wirkungstheorien - Generelle Soap-Rezeption .....	S.86
VIII.3	Motivation .....	S.88
VIII.4	<i>Dallas</i> als Erlebnis:	

	<b>Projektion, Identifikation und emotionale Bindung .....</b>	<b>S.90</b>
<b>VIII.5</b>	<b>Das Vergnügen an <i>Dallas</i>.....</b>	<b>S.95</b>
<b>VIII.6</b>	<b>Die interaktive Beziehung zwischen <i>Dallas</i> und Publikum .....</b>	<b>S.98</b>
<b>IX.</b>	<b>RESÜMEE UND AUSBLICK .....</b>	<b>S.101</b>
<b>X.</b>	<b>ANHANG.....</b>	<b>S.107</b>
<b>X.1</b>	<b>Inhaltsangaben der einzelnen Folgen .....</b>	<b>S.107</b>
<b>X.2</b>	<b>Bibliographie.....</b>	<b>S.134</b>



## I. Einleitung

---

"Die Diskussion bleibt so häufig an der Oberfläche und verstellt den Blick auf das, was den Reiz dieser Serie ausmacht. Denn klar ist, das wir alle dieser Faszination unterliegen, die von *Dallas* [...] ausgeht."<sup>2</sup>

---

Das Phänomen, daß ein Fernsehprogramm, ein Kinofilm oder ein literarisches Werk einen immensen Erfolg und eine daraus resultierende enorme Popularität von internationalem Ausmaß erreicht, ist innerhalb der Populärkultur häufig zu verzeichnen. Man erinnert sich an die amerikanische Fernsehserien *The Fugitive* oder *StarTrek*, an die *Star Wars*- und *Indiana Jones*-Filme oder an die Romane von Stephen King. Oft wird dabei die beispiellose Intensität solcher Erfolge hervorgehoben, wobei ihr stets eng begrenzter zeitlicher Rahmen größtenteils außer Acht gelassen wird.

Die Fernsehserie *Dallas* kann ohne Zweifel dieser Kategorie der massenpopulären Erfolge zugeordnet werden.

Erstaunlich ist dabei nicht nur der amerikanische Erfolg von *Dallas*, sondern vielmehr die Leichtigkeit, mit der das Programm kulturelle und sprachliche Grenzen überwand: In über 90 Ländern ist *Dallas* in den 80er Jahren zu einer Manie geworden.

Zahlreiche Untersuchungen, Analysen und wissenschaftliche Betrachtungen zeugen von einem unzweifelhaften akademischen Interesse an dem Mysterium *Dallas*. Die theoretischen Ansätze erstrecken sich dabei auf die unterschiedlichsten Bereiche: Rezeptionsforschungen, Strukturanalysen, Fragen nach genre- oder gattungsspezifischen Charakteristika. Unzählige Gelehrte haben den Versuch unternommen, dem Geheimnis des Erfolges eines trivialen Fernsehprogramms auf die Spur zu kommen, präzise Erkenntnisse oder Resultate existieren jedoch bis heute nicht.

Ziel und Zweck dieser Arbeit soll es sein, einen weitreichenden Überblick über das Phänomen *Dallas* zu offerieren. Da der gesamte Gegenstand allerdings als zu komplex

---

<sup>2</sup> Möller, Beate & Mikos, Lothar, "Supermärkte der Gefühle - Erste Ergebnisse zur *Dallas*- und *Denver* Rezeption", in: *Medien Journal*, Nr.3/1986, S.132

für eine derartige Untersuchung erscheint, sollen die Ausführungen auf die Thematik der 'Faszination', die von der Serie augenscheinlich ausgeht, eingegrenzt werden und der grundlegenden Fragestellung unterworfen sein, warum ein Millionenpublikum das Programm weltweit konsumiert, worin der Reiz und das Faszinierende in *Dallas* liegt und welche Kriterien oder Merkmale innerhalb der Struktur der Serie auszumachen sind, die eventuell als potentielle Ursachen für den Erfolg angesehen werden können.

Zu diesem Zweck soll in einer allgemeinen Einführung in die Thematik zunächst einmal die offenkundige Divergenz zwischen der Popularität der Serie beim Zuschauer und der überwiegend ablehnenden Haltung der Kritik dargestellt werden. Anschließend wird in einer kurzen historischen Abhandlung auf die Entwicklung der Programmformen Fernsehserie und Soap Opera eingegangen sowie deren Konzeption und Grundstruktur erarbeitet, um *Dallas* im Anschluß daran einem eigenständigen Genre zuordnen zu können. Dieser von der allgemeinen Programmform Serie zum speziellen Programm *Dallas* zulaufende erste Teil der Arbeit endet mit einer chronologischen Abhandlung der wichtigsten Entwicklungsphasen von *Dallas*.

Im folgenden orientieren sich die Ausführungen stärker an analytischen Aspekten. Zunächst wird die fiktive Realität von *Dallas* Gegenstand der Untersuchungen sein, wobei im besonderen auf das Verhältnis zwischen Realität und Fiktion, auf die Thematik der Familie sowie auf die Komponenten Emotion, Melodramatik und Charakterkonzeption eingegangen wird. Den Schwerpunkt der Arbeit bildet eine Inhaltsanalyse der Struktur der einzelnen Episoden, eine Vorgehensweise, die die Sekundärliteratur bisher weitgehend vermissen läßt. Abschließend soll im rezeptionsanalytischen Abschnitt die Position des Zuschauers näher beleuchtet werden, wobei vor allem der Erlebnischarakter von *Dallas* und die interaktive Beziehung zwischen Zuschauer und Programm erörtert werden sollen.

Am Schluß der Arbeit stehen ein Resümee der gewonnenen Resultate und ein Ausblick auf die weitere Entwicklung der deutschen Fernsehlandschaft unter dem Einfluß amerikanischer Fernseh-Programmformen.

## II. *Dallas* als Faszinosum in der Fernsehunterhaltung

---

"There is something about this decade. The world was just ready for this kind of portrayal of an American family, whose money and power is so vast it doesn't mean anything"<sup>3</sup>

---

### II.1 Anfänge der Serie und Reaktion der Kritik

Am 2. April 1978<sup>4</sup> strahlte die amerikanische Fernsehgesellschaft CBS die erste von zunächst fünf vorgesehenen *Dallas*-Episoden aus und setzte den Maßstab als bis dato erfolgreichste Fernsehserie der Welt. Die deutsche Sendeanstalt ARD startete die Familiensaga der Ewings am 30. Juni 1981<sup>5</sup>, einem Dienstag um 21.45 Uhr; dieser Sendeplatz wurde bis zum Ende der Ausstrahlung aller 349 Folgen<sup>6</sup> beibehalten.

Seitdem wird die Diskussion um *Dallas* und den Erfolg der Serie weitgehend sehr emotional geführt, geprägt vom Mythos des amerikanischen Traums und vor allem vom Vorurteil der Kulturlosigkeit Amerikas und der Abneigung gegen alles, was den Anschein von Trivialität hat. Gerade dieser Aspekt des Trivialen, der immer wieder mit Attributen wie Geistlosigkeit, Oberflächlichkeit und Banalität behaftet wird, stellt für Kritiker und Kunstrichter stets eine willkommene Angriffsfläche dar. Dabei stellt sich doch die Frage, ob es unter anderem nicht gerade das Element des Banalen, also des Alltäglichen ist, was *Dallas* und die Ewings für eine so breite Masse faszinierend, fesselnd und unterhaltend macht.

---

<sup>3</sup> David Jacobs, Autor und Urheber von *Dallas*, zitiert nach: Kingsley, Hillary, *The Soap Box*, London (1988), S.183

<sup>4</sup> Vgl. Mikos, Lothar, *Es wird dein Leben! Familienserien im Fernsehen und im Alltag der Zuschauer*, Münster (1994), S.214

<sup>5</sup> Vgl. Rössler, Patrick, *Dallas und Schwarzwaldklinik*, Stuttgart (1988), S.54

<sup>6</sup> Ursprünglich wurden 356 *Dallas*-Episoden produziert und in den USA auch ausgestrahlt, in Deutschland wurden jedoch nur 349 Folgen gesendet. Die übrigen sieben Folgen fielen einer ARD-internen Zensur zum Opfer und wurden dem Publikum vor allem aufgrund 'dramaturgischer Mängel' vorenthalten. In der Arbeit werden diese sieben Folgen ebenfalls nicht berücksichtigt. Vgl. Fischer, Tom, *Alles über Dallas*, München (1982), S.25



*Dallas* war neu, und es erhob keinen Anspruch, in irgend einer Form links, kritisch oder dekuvierend zu sein; 'Entertainment' war der Tenor, auf den die Konzeption der Serie ausgerichtet war. Eine Mischung aus Soap Opera mit Elementen anderer Serienformen<sup>7</sup> war mit der Entstehung einer neuen, anderen Gestalt der Serie in Form eines "massenkulturellen Kunstwerks des 20. Jahrhunderts"<sup>8</sup> exemplarisch erreicht und faszinierte sein Publikum nahezu von Beginn an.

Trotzdem (oder auch vielleicht gerade deshalb), wurde *Dallas* vor und während seiner Ausstrahlung größtenteils negativ beurteilt, teilweise sogar heftigst kritisiert. Die Serie sei klischeebeladen, unrealistisch und simpel, ihre Figuren stereotyp und oberflächlich, die Handlung unglaubwürdig und banal - das waren die wiederholten Vorwürfe seitens der schreibenden Presse. *Dallas* galt als typisches Produkt US-amerikanischer Fernsehkultur, "hochgetrommelt von der amerikanischen Fernsehindustrie", wie Hellmuth Karasek es formulierte.<sup>9</sup> Der französische Kulturminister Jack Lang erklärte während einer Konferenz in Paris im Februar 1983 *Dallas* gar zum "'Symbol des amerikanischen Kulturimperialismus'".<sup>10</sup>

Diese Haltung, die alles Unterhaltende und Vergnügliche als destruktiv und minderwertig ansieht, hat eine lange Tradition. Schon Platon differenzierte zwischen 'vornehmen' Sinnen wie Sehen und Hören und anderen, kulturell geringwertigen Sinnen. Im Zeitalter der Aufklärung unterschied Kant zwischen 'Wohlgefallen', 'Genuß' und 'Schönem' einerseits und dem 'Angenehmen, das gefällt und vergnügt' andererseits.<sup>11</sup> Der französische Kultursoziologe Pierre Bourdieu deutet aus diesen Zusammenhängen eine Unterscheidung zwischen dem 'Reflexions-Geschmack' und dem 'Sinnen-Geschmack.' "Fernsehserien, die als Unterhaltung für den 'Sinnen-Geschmack' angesehen werden können, laufen damit jeglicher Form bürgerlicher Unterhaltung, die den 'Reflexions-Geschmack' anspricht - und so auch Bildungsideale verkörpert - zuwider."<sup>12</sup>

Trotz dieser eher negativen Vorzeichen entwickelte sich bereits unmittelbar nach dem Start von *Dallas* nahezu weltweit eine regelrechte Manie, und die Serie erreichte eine

<sup>7</sup> Zu detaillierten Ausführungen bezüglich einer Genre-spezifischen Zuordnung von *Dallas* siehe Kapitel III, "Die Fernsehserie" und IV "Soap Opera - Eine amerikanische Fernsehkultur"

<sup>8</sup> Diederichsen, Diedrich, "*Dallas* oder *Denver*?", in: Der Spiegel, Nr. 18 v. 30.8.1984, S.223

<sup>9</sup> Hellmuth Karasek, zitiert nach: Mikos, Lothar, "Fernsehserien. Ihre Geschichte, Erzählweise und Themen", in: Medien und Erziehung, Nr. 1/1987, S.2

<sup>10</sup> Jack Lang, zitiert nach: ebd.

<sup>11</sup> Vgl. Mikos, Lothar, "Fernsehserien. Ihre Geschichte, Erzählweise und Themen", a.a.O., S.3

<sup>12</sup> ebd.

immense Popularität beim Publikum (bekannteste Ausnahmen sind Brasilien und Japan). Fast jeder kannte *Dallas*, doch nur wenige gaben es zu, was einen 'heimlichen' Konsum, das Phänomen des sogenannten "covert Soap-watching"<sup>13</sup> zur Folge hatte.

## II.2 *Dallas*-Mania und die Auswirkungen

"*Dallas* became the show that made us forgive that city for killing Kennedy."<sup>14</sup> Dieses Statement läßt nur erahnen, welchen Stellenwert *Dallas* zu Beginn der 80er Jahre beim amerikanischen Fernsehpublikum eingenommen haben muß. Die wöchentliche Ausstrahlung der Erlebnisse der Ewing-Familie zog soziale, gesellschaftliche und teilweise sogar politische Konsequenzen ungeahnten Ausmaßes nach sich, die bis heute in der Fernsehgeschichte als einmalig anzusehen sind. So war die Episode Nr. 47, in der das berühmt-berüchtigte Attentat auf J.R. Ewing verübt wurde, der amerikanischen Fernsehgesellschaft CBS die Top-Schlagzeile in den abendlichen Hauptnachrichten um 21.00 des folgenden Tages wert.<sup>15</sup> Eine Sitzung des türkischen Parlaments soll früher als sonst üblich beendet worden sein, damit sich ein Großteil der Parlamentsmitglieder die Folge 'Who shot J.R.' ansehen konnte, in der der Attentäter entlarvt wird. Der Demokrat Jimmy Carter bemerkte während einer Wahlkampfreden in der texanischen Hauptstadt "I came to Dallas to find out confidentially who shot J.R.", die Republikaner hingegen verteilten Buttons mit der Aufschrift "A Democrat shot J.R.". Amerikanische Geiseln in Beirut haben angeblich ihre Geiselnnehmer beim *Dallas*-Konsum beobachten können und walisische Geschäfte boten Dart-Zielscheiben zum Verkauf, aus denen das signifikante Lachen J.R. Ewings ertönte, wenn man mit dem Pfeil in die Mitte der Scheibe traf.<sup>16</sup> In Israel überreichten die Kinobesitzer der Regierung, die auch Inhaber der größten Fernsehstation war, eine Petition, in der um eine Verlegung des *Dallas*-Sendetermins von Samstag auf Montag gebeten wurde, weil die Kundschaft am traditionellen Kinotag zum Wochenende zusehends ausblieb.<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> Kilborn, Richard, *Television Soaps*, London (1992), S.9

<sup>14</sup> Kingsley, Hilary, S.181

<sup>15</sup> ebd.

<sup>16</sup> ebd.

<sup>17</sup> Fischer, Tom, S.32

Solche Berichte oder Anekdoten in bezug auf die beträchtliche, weltweite Faszination, die die Ausstrahlung von *Dallas* zur Folge hatte, finden sich in der Literatur zuhauf.<sup>18</sup> Explizit tritt in diesem Zusammenhang die offensichtliche Divergenz zwischen der Ablehnung seitens der Kritiker und der überwiegenden Akzeptanz der Serie durch das Publikum zu Tage. Diese Ambivalenz zwischen der Einstufung als triviale und infolgedessen 'schlechte' Form der Fernsehunterhaltung einerseits und dem enormen Erfolg bei einem Massenpublikum andererseits bleibt bis dato trotz inzwischen zahlreicher wissenschaftlicher Analysen und rezeptionstheoretischer Untersuchungen weitgehend unerklärt. Faktum ist: *Dallas* wurde und wird gesehen und konsumiert, und zwar weltweit von Millionen von Fernsehzuschauern - aus welcher Motivation heraus auch immer. Auf den Punkt bringt dieses Phänomen die Äußerung eines amerikanischen Fernsehjournalisten: "*Dallas* was just plain sleaze, but I have to confess that it was sleaze I couldn't do without."<sup>19</sup>

*Dallas* muß als Paradebeispiel für die professionell organisierte Konzeption amerikanischer Fernsehkultur angesehen werden, die, als 'logische Schlußfolgerung', konsequenterweise auch außerhalb des amerikanischen Kontinents Erfolg haben mußte, was nicht zuletzt auch auf den gezielten Einsatz von Werbekampagnen und Promotion-Touren der Stars zurückzuführen war. Werbeverträge mit zahlreichen namhaften Produkten und wiederholte TV-Auftritte einiger Schauspieler in Deutschland (z.B. in Sendungen wie *Das aktuelle Sportstudio*, *Wetten daß...* oder *Bio's Bahnhof*<sup>20</sup>) sorgten für Starhilfe im Vorfeld der Ausstrahlungen und für die ständige mediale Präsenz im weiteren Verlauf der Serie. Als die Direktfluglinie der American Airlines von Frankfurt nach Dallas wiedereröffnet wurde, intonierte eine Kapelle auf dem Frankfurter Rhein-Main-Flughafen die *Dallas*-Hymne und in der Berliner Boulevardzeitung 'BZ' wurde während der Hochphase der *Dallas*-Manie regelmäßig ein *Dallas*-Comic veröffentlicht.<sup>21</sup>

Die Konzeption von *Dallas* funktionierte auch in Deutschland; der Funke der Begeisterung sprang hierzulande gleichermaßen auf das Publikum über. Der publizistisch gut vorbereitete Start und die Marketing-Strategie taten ihr übriges: Der Erfolg im Mut-

<sup>18</sup> Zugegebenermaßen ist der Wahrheitsgehalt dieser Informationen an dieser Stelle nicht mehr nachvollziehbar; die Geschehnisse werden jedoch, unabhängig voneinander, immer wieder in verschiedenen Quellen angeführt und wiederholt und werden vom Verfasser erwähnt, um die Wirkung der Ausmaße der Ausstrahlung einzelner *Dallas*-Episoden zu illustrieren.

<sup>19</sup> Adams, Leon, *Larry Hagman - A Biography*, New York (1987), S.81

<sup>20</sup> Vgl. Mikos, Lothar und Möller, Beate, "Leben mit *Dallas* und *Denver*. Symbol- und Gebrauchswert im Medienverbund", in: *Medium*, Nr. 9/1985, S. 23

<sup>21</sup> Vgl. ebd.

terland USA wiederholte sich mit all seinen Begleiterscheinungen. Am 1. Juni 1982 übersprang die Einschaltquote die 50%-Hürde; bis zur 184. Episode (‘Schwanengesang’), nach der der Schauspieler Patrick Duffy alias Bobby Ewing aus der Serie ausstieg, pendelten sich die Werte zwischen 45% und 50%<sup>22</sup> ein, was eine Zuschauerschaft von 16 bis 18 Millionen pro Folge bedeutete. Dies entsprach ungefähr dem Publikumsinteresse in den USA.<sup>23</sup> Zudem stellte sich bei der ARD ein weiteres Kuriosum ein: Die Zuschauerzahlen der jeweils um 21.00 Uhr gesendeten Politmagazine stiegen ebenfalls an, was jedoch keine Folge ihrer Qualitätssteigerung war, sondern im Zusammenhang mit den nachfolgenden *Dallas*-Ausstrahlungen stand.<sup>24</sup>

Als Reaktion auf den *Dallas*-Erfolg verstärkte sich auch die deutsche Serienproduktion. Unmittelbare Antwort darauf waren die ZDF-Serie *Die Schwarzwaldklinik* und die von der ARD produzierte *Lindenstraße*, daran wiederum anknüpfend Produktionen wie z.B. *Das Erbe der Guldenburgs*, *Rivalen der Rennbahn*, *Forsthaus Falkenau* oder *Praxis Bülowbogen*.

*Dallas* war und ist bis heute unbestreitbar ein Phänomen, was leicht zu einer Mystifizierung führen kann. Sein Erfolg und seine Beliebtheit beim Publikum sind jedoch nicht zu widerrufen. Offensichtlich hat *Dallas* einen beim Publikum vorhandenen Bedarf gedeckt, der zuvor vom Medium Fernsehen noch nicht bedient worden war. Dieser Faszination, die die Serie offenkundig ausstrahlt, soll der weitere Verlauf der Arbeit gewidmet sein, um sich ihr zu nähern und sie zu analysieren. Elke Heidenreich bringt sie auf den folgenden Nenner:

"*Dallas* sind wir alle. Wir kriegen nur nicht soviel Geld dafür, daß wir die gleichen Probleme leben, die die spielen. Und deshalb sind wir so neidisch, das ist es nämlich, Freunde!"<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Die Prozentzahlen beziehen sich auf die Anzahl aller Haushalte mit Fernsehanschluß und sind nicht zu verwechseln mit den Prozentangaben der Marktanteile, die nur den Anteil einer Sendung in bezug auf alle in diesem Moment eingeschalteten Programme wiedergeben.

<sup>23</sup> Vgl. Rössler, Patrick, S.55

<sup>24</sup> Vgl. Fuchs, Wolfgang J., "Zwei konkurrierende Fernsehserien: *Dallas* contra *Denver-Clan*", in: Medien und Erziehung, Nr. 28/1984, S.141

<sup>25</sup> Heidenreich, Elke, "*Dallas*, *Dallas* über alles...", in: Medien und Erziehung, Nr. 28/1984, S.152

## III. Die Fernsehserie

---

"Die Fernsehserien verändern die alltägliche Wirklichkeit ihres Millionenpublikums, während die analytisch geschulten Intellektuellen nicht einmal beschreiben können, auf welche Weise das geschieht."<sup>26</sup>

---

Um die Voraussetzungen für den analytischen Teil der Arbeit zu schaffen, soll im folgenden ein geraffter Überblick über die Gattung 'Fernsehserie' und die Teilkategorie 'Soap Opera' gewährt werden. Dies dient nicht zuletzt der Zuordnung von *Dallas* zu einem bestimmten Genre.

### III.1 Historische Entwicklung, Definition und Genre-spezifische Abgrenzung

Der Begriff 'Serie' evoziert auf den ersten Blick fast immer zwei extreme Betrachtungsweisen: Entweder werden Serien nahezu kritiklos geliebt und konsumiert oder als vermeintlich minderwertige Unterhaltungsprodukte einer manipulativen Industrie verurteilt.

Betrachtet man die Serie als eine Aneinanderreihung verschiedener untereinander in Beziehung stehender Ereignisse, so läßt sich ihr Ursprung bis zu den Märchen von *Tausend und einer Nacht* zurückverfolgen, in denen die Erzählerin Scheherazade ihre Hinrichtung aufzuschieben sucht, indem sie Tag für Tag eine neue Geschichte erzählt und den König mit der Ungewißheit, was als nächstes passieren wird, zurückläßt.<sup>27</sup> Mittelalterliche Geschichtenerzähler verwendeten ein ähnliches Prinzip der 'Einrahmung' ver-

---

<sup>26</sup> Gumbrecht, Hans, Ulrich, "Fernsehfamilien", in: *FAZ* v. 8. Juli 1987, Nr.154, S.29

<sup>27</sup> Vgl. Schemering, Christopher, *The Soap Opera Encyclopedia*, New York (1985), S.1

schiedener Ereignisse, zusätzlich machten sie sich erstmalig die Technik der Einarbeitung verschiedener Handlungsstränge zu Nutze.<sup>28</sup>

Von der Massenkultur des letzten Jahrhunderts, angefangen bei Feuilletonromanen wie Victor Hugos 'Les Misérables' über die Kolportage bis hin zu den Groschenromanen oder 'Dime Novels', entwickelten sich bis heute gültige Formen der Serienstruktur. Zu Beginn dieses Jahrhunderts wurde diese Entwicklung von der Literatur auf andere Medien transferiert, z.B. auf Comic und Film. Die 'Serials' wie *The Perils of Pauline* bestimmten zwischen 1910 und 1940 die amerikanische Kinolandschaft und nutzten die Serienstruktur und ihren hohen Wiedererkennungswert für die Zuschauergewinnung,<sup>29</sup> bis die Serie zu Beginn der 50er Jahre schließlich auf das Medium Fernsehen übergriff.

Der Überbegriff 'Serie' umfaßt einen sehr weitgesteckten Bereich und soll an dieser Stelle zunächst einmal abgegrenzt und in seine einzelnen Untergruppen unterteilt werden. Der Diplomsoziologe und Fernseh-spezifisch orientierte Journalist Lothar Mikos differenziert zunächst zwischen 'Serie', 'Mehrteiler' und 'Sendereihe':

"Eine Serie ist [...] eine narrative, erzählerische Programmform, die eine offene, zukunftsorientierte Geschichte beinhaltet, in der mehrere Handlungsstränge miteinander verwoben sind. Die Protagonisten, deren Serienleben in der Organisation der Zeit dem Leben der Zuschauer angepaßt ist, sind durch die Gemeinschaft miteinander verbunden."<sup>30</sup>

"Ein Mehrteiler [...] ist eine narrative, erzählerische Programmform mit einer abgeschlossenen Geschichte. Die Organisation der Zeit ist nicht der der Zuschauer angepaßt, und die Handlung ist nicht zukunftsorientiert. Die Protagonisten müssen nicht durch Gemeinschaft miteinander verbunden sein, es kann z.B. auch das Leben einer Einzelperson geschildert werden. Die Geschichte des Mehrteilers behandelt meist einen historischen Zeitabschnitt, in dem das Leben einer Familie über Generationen hinweg, oder die Geschichte einer Firma, einer Vertreibung, einer Verfolgung u.ä. in mehreren Folgen (in der Regel vier bis zwölf) geschildert werden."<sup>31</sup>

"[...] eine Sendereihe ist eine narrative, erzählerische Programmform, mit einzelnen Episoden aus dem Leben von durch Gemeinschaft verbundenen Personen oder Einzelpersonen. Lediglich die Personen und Grundsituationen sind von Folge zu Folge gleich. Die einzelnen Episoden existieren jedoch völlig getrennt

---

<sup>28</sup> Vgl. ebd.

<sup>29</sup> Vgl. Compant, Martin, "Die ganze Welt vor der Glotze", in: Die Tageszeitung v. 11.5.1991, Nr.360, S.35

<sup>30</sup> Mikos, Lothar, "Fernsehserien. Ihre Geschichte, Erzählweise und Themen", a.a.O., S.8

<sup>31</sup> ebd.

voneinander und werden in der Regel innerhalb einer einzelnen Folge abgeschlossen. Die Organisation der Zeit ist dem Zuschauerleben nicht angepaßt.<sup>32</sup>

Ein Mehrteiler wäre also z.B. eine Produktion wie *Via Mala* oder *Der große Bellheim*, die von der jeweiligen Sendeanstalt in mehreren, üblicherweise ca. 90 minütigen Abschnitten ausgestrahlt wird. Beispiele für eine Sendereihe sind vor allem die populären Krimireihen wie *Tatort*, *Derrick* oder *Columbo*.

Der deutsche Begriff der 'Serie' wiederum wird im Englischen noch einmal unterteilt in die Begriffe 'Series' und 'Serial', wobei eine 'Series' eine Serie mit in sich abgeschlossenen Folgen bezeichnet, die Folgen des 'Serial' hingegen jeweils ein offenes Ende haben und - häufig in Verbindung mit dem Einsatz eines Cliffhangers<sup>33</sup> - in Beziehung zueinander stehen.<sup>34</sup> Eine Soap Opera z.B. muß demzufolge also immer ein 'Serial' sein, was den ersten Anhaltspunkt für eine eventuelle Zugehörigkeit von *Dallas* zum Genre der Seifenoper bedeutet.

### III.2 Konzeption und Charakteristika der Fernsehserie

Wie in der oben zitierten Definition von Mikos schon angedeutet, stützt sich die Konzeption der Serie überwiegend auf vier relevante Komponenten: Zeit, Unendlichkeit, Handlungsstränge und Protagonisten.

Die Organisation der Zeit wird im besonderen von dem Faktor der Gleichzeitigkeit bestimmt, d.h. das Leben der Personen in der Serie verläuft gleichzeitig mit dem Leben des Zuschauers. Umberto Eco hat als Besonderheit der seriellen Zeit herausgestellt, daß die Serie dem Leser "einen Leserythmus aufzwingt und dadurch sozusagen die Spannungspunkte, die Momente, in denen eine Erwartungshaltung herrschen soll, bestimmt."<sup>35</sup> Gerade solche, vom Zuschauer auch erwarteten Spannungspunkte werden von der Fernsehserie immer wieder angeboten.

---

<sup>32</sup> ebd.

<sup>33</sup> Der Cliffhanger und weitere dramaturgische Elemente der Serie werden ausführlich in Kapitel VII, "Inhaltsanalytischer Teil - Zur Struktur der *Dallas*-Episoden" behandelt

<sup>34</sup> Vgl. Frey-Vor, Gerlinde, "Charakteristika von Soap Operas und Telenovelas im internationalen Vergleich", in: *Media Perspektiven*, Nr. 8/1990, S.492

<sup>35</sup> Eco, Umberto, "Die Zeit der Kunst", in: Baudson, Michael (Hrsg.), *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*, Mannheim (1985), S.80

Das Element der auf Unendlichkeit konzipierten Handlung ist dagegen etwas umstritten. Während Lothar Mikos in seinen Ausführungen die endlosen und zukunftsorientierten Geschehnisse als Charakteristikum der Serie anführt und das typische offene Ende als Merkmal deklariert,<sup>36</sup> stellt Knut Hickethier diesen Ansatz einer Definition in Frage:

"Das Prinzip der Endlosigkeit als Kriterium zu definieren ist problematisch, weil Serien nie endlos produziert werden, sondern in Staffeln oder doch zumindest in größeren Produktionseinheiten. So sind Serien, die auf wenige Folgen begrenzt bleiben sollten, nach anhaltender Zuschauerresonanz doch weiter produziert worden [...], andererseits sind alle Serien, die auf Endlosigkeit angelegt waren, auch einmal beendet worden. Selbst der als beispiellos gefeierte Erfolg von *Dallas* hat nach einem Jahrzehnt 1991 sein Ende gefunden."<sup>37</sup>

Das dritte Charakteristikum bezieht sich auf die Erzählweise und die Vernetzung einzelner Handlungsstränge oder 'Storylines', die parallel nebeneinander laufen, untereinander in Beziehung stehen können und von denen einer oft dominant erscheint.

Hinzuzufügen sind als letztes Merkmal die durch eine Gemeinschaft miteinander verbundenen Personen, "wobei die Gemeinschaft sowohl eine soziale [in *Dallas* die Familie] wie auch eine räumliche Komponente [die Southfolk-Ranch] aufweist."<sup>38</sup>

All diese Komponenten weisen eindeutige Analogien zu *Dallas* auf, so daß der amerikanischen Familiensaga zweifelsfrei Elemente des Genres 'Fernsehserie' zugewiesen werden können.

Weitere Kriterien, die im besonderen in bezug auf eine Langzeitserien-typische Definition und damit gerade für *Dallas* relevant erscheinen, sind z.B. die besondere Dramaturgie dieser Form von Serien, weil der Anfang der Serie dem Blickfeld des Zuschauers entrückt und das Ende noch nicht absehbar ist, oder die Struktur der scheinbar endlos verlaufenden Handlung und das Voluminöse des von ihnen behandelten Stoffes. Hickethier spricht diesbezüglich von einer sogenannten "doppelten Formstruktur", die einerseits zeitlich und inhaltlich begrenzte Einheit bietet, sich andererseits wiederum auf einen größeren, häufig auch vom Zuschauer gekannten Gesamtzusammenhang bezieht.<sup>39</sup> Es entsteht eine Ambivalenz zwischen verschiedenen überschaubaren Einzelteilen und diesem größeren Gesamtzusammenhang, zwischen konstanten und jeweils neu hinzutretenden Erzählmomenten.

<sup>36</sup> Vgl. Mikos Lothar, "Fernsehserien. Ihre Geschichte, Erzählweise und Themen", a.a.O., S.6

<sup>37</sup> Hickethier, Knut, "Die Fernsehserie - eine Kette von Verhaltenseinheiten", in: Hoff, Wiedemann (Hrsg.), *Serie - Kunst im Alltag*, Berlin (1992), S.11-12

<sup>38</sup> Mikos, Lothar, "Fernsehserien. Ihre Geschichte, Erzählweise und Themen", a.a.O., S.6

<sup>39</sup> Hickethier, Knut, *Die Serie und das Serielle des Fernsehens*, Lüneburg (1991), S.10



Obwohl Serien (vor allem in bezug auf ihre Inhalte) in der Regel trivial erscheinen und oft mit dem Prädikat der banalen Unterhaltung und geistlosen Nahrung für ein Massenpublikum behaftet sind, haben sie ihren eigenen ästhetischen Wert, ihre eigene Dramaturgie und ihre eigene Erzählweise. Sie sind inzwischen allgegenwärtig und zu einem gesellschaftlichen Phänomen geworden. Spätestens seit den 80er Jahren sind sie (unter anderem auch durch den Erfolg von *Dallas*) aus der fernsehkulturellen Landschaft nicht mehr wegzudenken.



## IV. Soap Operas - Eine amerikanische Fernsehkultur

---

"A bastard art - like the movies - the soaps are essentially a fusion of theatrical conventions and novelistic devices, perfectly suited for television. Problems are not solved in an hour or two but in days or months."<sup>40</sup>

---

### IV.1 Entstehung und Entwicklung: Ein historischer Abriss

Der Terminus 'Soap Opera' stellt in gewisser Weise ein telling name<sup>41</sup> dar, aus dem sich eine Definition quasi ablesen läßt. Der Begriff 'Soap' nimmt dabei Bezug auf die ursprüngliche Finanzierung dieser speziellen Serienform durch Seifenartikel-Firmen, die als Urheber des Genres gelten und ihre Sendungen speziell auf das weibliche Publikum bzw. Hausfrauen hin konzipierten. Die Bezeichnung 'Opera' spielt auf die voluminösen und melodramatischen Inhalte an, die die Emotionen des alltäglichen Lebens intensivieren und um ein gehöriges Maß potenzieren.

Obwohl diese Art von Unterhaltungsfernsehen sich erst Mitte der 40er Jahre in der amerikanischen TV-Landschaft etablierte, können ihre Ursprünge weitaus früher angesiedelt werden. Benedikt Erenz vertritt in seinem Artikel "*Dallas 1788*" die These, daß der deutsche Dichter August von Kotzebue bereits im 18. Jahrhundert den Grundstein für die dramaturgische Form der Seifenoper gelegt habe. Kotzebues Werke gelten als erste triviale Massenware mit jenem Unterhaltungsstil, "der uns heute so amerikanisch vorkommt, in seinem heillosen Eklektizismus aus Spannung, Rührung, moralisierendem Rasonement, billigen Effekten und teuren Garderoben, alles zu 'Fernsehen' verwurstet, was an gesellschaftlichem Konfliktstoff im Raum liegt, was auf den Nägeln brennt und

---

<sup>40</sup> Schemering, Christopher, S.6

<sup>41</sup> Ein telling name ist ein 'bezeichnender Name'.

drückt."<sup>42</sup> Die Wünsche und Phantasien des Publikums zu erfüllen und Illusionen zu schaffen, war der Grundtenor der über 230 Stücke des Dichters aus Weimar.<sup>43</sup>

Weitere Vorläufer waren dann im 19. Jahrhundert die sogenannten 'domestic novels', die in der Regel von weiblichen Autoren geschrieben waren, im häuslichen Milieu spielten und von der Dominanz weiblicher Figuren, dem Mangel an aktiver Handlung und der Soap-typischen Dialoglastigkeit geprägt waren, sowie die 'Film Chapter Plays' (ab 1912 in den USA), welche als Fortsetzungsgeschichten einmal pro Woche im Kino zu sehen waren.<sup>44</sup>

In den 20er Jahren dieses Jahrhunderts begann der Siegeszug des Radios als neues Massenmedium und mit ihm die endgültige Etablierung des Genres Soap Opera. Etwa 1926 entstanden die ersten Radio-Soaps *Painted Dreams* und *Clara* auf dem NBC Blue Network.<sup>45</sup> Die erste von der Firma 'Procter & Gamble' produzierte Soap, die auch den gewünschten Verkaufserfolg brachte, war die 1933 gestartete Serie *Ma Perkins*, konzipiert zur werbewirksamen Inszenierung des Waschmittels 'Oxydol'.<sup>46</sup> Einige der in den 30er und 40er Jahren eingeführten Radio-Soaps hielten sich bis in die 50er Jahre; durch die Ausbreitung des Fernsehens nahm die Zuhörerschaft der Radiosender dann jedoch merklich ab und die meisten Radio-Soaps wurden abgesetzt; nur wenige wurden in das neue Medium Fernsehen transferiert und fortgeführt.<sup>47</sup>

1947 wurde die erste tägliche TV-Soap *A woman to remember* ausgestrahlt. Mit der Anzahl der Fernsehanschlüsse in der Bevölkerung stieg auch die Zahl der Seifenoperen. 1957 begann der amerikanische Sender CBS, mehrere Soaps in einem täglichen, zweieinhalbstündigen Vormittagsblock zusammenzufassen.<sup>48</sup> Trotz allem blieb der Erfolg der TV-Soaps zunächst relativ gering (Ausnahme: *The Guiding Light*, ab 1952) bis Anfang der 60er Jahre eine neue Generation von Soaps gestartet wurde. Die Produktionen wurden etwas aufwendiger, die Geschichten bekamen aktuelle Bezüge und wurden konzeptionell umstrukturiert.<sup>49</sup> ABC startete 1963 *General Hospital*, das neben der britischen Alltagsserie *Coronation Street* die langlebigste Soap Opera der Fernsehgeschich-

<sup>42</sup> Erenz, Benedikt, "Dallas 1788", in: Die Zeit v. 13.12.1985, S.49

<sup>43</sup> Vgl. ebd.

<sup>44</sup> Vgl. Frey-Vor, Gerlinde, S.488

<sup>45</sup> Vgl. Compart, Martin, "Soaps - Drei Annäherungen an ein Medium: Geschichte, Rezeption und Wirkung von Fernsehserien", in: Steadycam, Nr. 2/1994, S.24

<sup>46</sup> Vgl. Frey-Vor, Gerlinde, S.490

<sup>47</sup> Vgl. ebd.

<sup>48</sup> Vgl. Compart, Martin, "Soaps - Drei Annäherungen an ein Medium", a.a.O., S.24

<sup>49</sup> Vgl. Compart, Martin, "Soaps - Drei Annäherungen an ein Medium", a.a.O., S.25

te wurde. Weitere im Laufe der Jahre erfolgreiche Soaps waren *One Life to Live* (1968), *All My Children* (1970) und *Days of Our Lives* (1971). In den USA entwickelten sich große Fangemeinden für die Seifenopern, Zeitschriften wie 'Soap Operas Digest' wurden herausgebracht und für die Stars wurde das neue Wort 'Soaperstar' geprägt.<sup>50</sup> In Lateinamerika entwickelte sich das mit der Soap Opera verwandte Genre der 'Telenovela', welches dramaturgisch und strukturell fast identisch konzipiert ist, jedoch die typische lateinamerikanische Lebensweise und Kultur in das Seriengeschehen integriert.<sup>51</sup>

Ende der 70er Jahre schließlich nahmen die Soaps auch Einzug in das Abendprogramm, wobei *Dallas* die Vorreiterrolle übernahm. Dieser Aspekt soll jedoch erst in Abschnitt IV.3 "Soap Opera goes Prime Time" eingehender beleuchtet werden.

## IV.2 Grundstruktur und Aufbau

Im folgenden soll eine knappe und umrißartige Übersicht über die grundlegenden Charakteristika der Seifenoper gegeben werden, wobei zunächst auf die klassische 'Daily Soap' Bezug genommen wird, die in den Vormittags- oder Nachmittagsstunden ausgestrahlt wird, um anschließend Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen diesen Soaps und *Dallas* herauszuarbeiten.

Das vermutlich prägnanteste Strukturelement der Soap Opera liegt in dem Umstand, daß sie offensichtlich niemals angefangen hat und niemals enden wird. Die auf Langzeit angelegte Erzählstruktur stützt sich nicht auf traditionelle dramaturgische oder narrative Elemente, es existiert kein Plot im eigentlichen Sinne, keine Exposition, keine 'rising' und 'falling action' und demzufolge auch keine Klimax. Vielmehr besteht die Soap aus einer scheinbar endlos ausgedehnten Mitte, bei der der Zuschauer Anfang und Ende aus den Augen verliert oder verlieren soll, obwohl auch diese beiden Komponenten de facto natürlich existieren. Die Konsequenz daraus ist eine extrem langsame Entwicklung der Storylines, was dem Betrachter wiederum die schon angeführte Gleichzeitigkeit des dargestellten Geschehens mit den Ereignissen im eigenen Leben suggeriert. Die Lösung

---

<sup>50</sup> Vgl. Fuchs, Wolfgang, J., S.141

der Problematik bezüglich dieser 'Langsamkeit' und einer damit eventuell verbundenen Monotonie des Geschehens ohne Höhepunkte ist der Einsatz des Cliffhangers, der in bestimmten zeitlichen Abständen künstliche Höhepunkte erzeugt und das Interesse auf diese Weise aufrecht erhält.<sup>52</sup> In bezug auf die schleppende Entwicklung der Handlungsstränge kristallisiert sich in diesem Zusammenhang der erste eindeutige Gegensatz zu *Dallas* heraus: Ereignisse, die in den herkömmlichen, täglichen Seifenopern im Verlaufe mehrerer Episoden erzählt werden, werden bei *Dallas* in wenigen Minuten abgehandelt, das Tempo ist deutlich forciertes.

Das Herzstück in der Dramaturgie einer jeden Soap Opera besteht darin, daß es 'in der nächsten Episode schon irgendwie weitergehen wird', eine Art ungeschriebener Kontrakt zwischen dem Rezipienten und dem Produzenten, in dem letzterer verspricht, die Handlungen voranzutreiben und weiterzuentwickeln.<sup>53</sup>

Die Inhalte der Seifenoper werden in der Regel eher erzählt denn gezeigt, es herrscht eine eindeutige Dominanz der Dialoge vor, Visualisierung und direkte Handlung bleiben minimal. Die 'Handlung' einer Soap manifestiert sich fast ausschließlich in der Diskussion über Probleme, in die irgendwann neue, kleine Informationen eingestreut werden, was seinerseits wiederum zu neuen Problemen und Diskussionen führt. Den Mittelpunkt von Diskussion und Kommunikation bilden immer kleine Gemeinschaften, wie z.B. die Familie, eine Nachbarschaft, ein Krankenhaus o.ä., aus denen zahlreiche Handlungsstränge entstehen. Diese werden dann miteinander verwoben und bilden somit das Potential für offene Episoden und Cliffhanger. Patrick Rössler spricht in diesem Zusammenhang von einem "fast inzestuösen Gemenge verschiedener Leben", was infolgedessen "eine Vielzahl von Beziehungsklumpen innerhalb der Gemeinschaft" schafft, "- wie im richtigen Leben".<sup>54</sup> Den überwiegenden Teil der allgemeinen Inhalte der Soaps nehmen Themen wie Liebe, zwischenmenschliche Beziehungen und persönliche Probleme ein; soziale, gesellschaftliche oder weltpolitische Inhalte spielen nur eine untergeordnete Rolle.

Ien Ang führt noch ein weiteres Kriterium der Soaps an:

---

<sup>51</sup> Vgl. Mikos, Lothar, "Fernsehserien. Ihre Geschichte, Erzählweise und Themen", a.a.O., S.4

<sup>52</sup> Siehe Kapitel VIII.2.5 "Der Cliffhanger"

<sup>53</sup> Vgl. Kilborn, Richard, S.12

<sup>54</sup> Rössler, Patrick, S.27

"Eine Seifenoper verfolgt das individuelle Leben der Charaktere einer Gemeinschaft, aber sie ist nicht an ihrem ganzen Leben interessiert. Mit anderen Worten, sie enthüllt nicht all ihre Aktivitäten und all ihre Erfahrungen. Die Seifenoper ist selektiv; sie erzählt uns eine Menge über die verschiedenen Charaktere, aber sie läßt auch weite Strecken ihres Lebens im Dunklen."<sup>55</sup>

Dieser Sachverhalt läßt sich zwar auch auf andere Formen narrativer Medienunterhaltung anwenden (Spielfilme, Sitcoms), er stellt jedoch unzweifelhaft gleichermaßen ein Charakteristikum für Seifenopern dar.

Als letztes Kriterium der Konzeption von Soap Operas soll die industrielle, preiswerte und dadurch sehr ökonomische Produktion angeführt werden, die für diese Form der Fernsehunterhaltung charakteristisch ist und ihre Dramaturgie und die visuelle Stilistik in beträchtlichem Maße bestimmt.

Die wenigen Settings der einzelnen Soaps sind immer die gleichen, es existieren in der Regel drei bis vier Orte, an denen sich das Geschehen, sprich die Kommunikation, abspielt. Das hat zwei entscheidende Vorteile: erstens können die Produktionskosten auf diese Weise minimal gehalten werden, zweitens tritt beim Rezipienten ein gewisser Gewöhnungsprozeß an diese Settings ein, der häufig mit einem Wiedererkennungseffekt und dem Aspekt der Vertrautheit mit einer bestimmten Umgebung verbunden ist.<sup>56</sup>

Die Geschichten spielen sich in der Regel in verschiedenen Innenräumen oder Zimmern ab, Außenaufnahmen bilden mangels direkter Handlung oder Action Ausnahmen. Die Produktion von Seifenopern ist mit nur geringem Kostenaufwand verbunden, die Gagen der Schauspieler sind relativ niedrig und eine Soap entwickelt sich im allgemeinen, wenn sie sich einmal auf einem festgesetzten Sendeplatz mit einem Stammpublikum etabliert hat, zum Selbstläufer.

Vor dem Hintergrund dieser Informationen sollen im nun folgenden Kapitel Parallelen zwischen den 'Daily Soaps' und *Dallas* aufgezeigt sowie Gegensätze herausgearbeitet werden, um *Dallas* anschließend einem bestimmten, neuen Genre, dem der 'Prime Time Soap', zuordnen zu können.

<sup>55</sup> Ang, Ien, Das Gefühl Dallas - Zur Produktion des Trivialen, Bielefeld (1986), S.74

<sup>56</sup> In diesem Zusammenhang deutet sich ein erster Hinweis auf die interaktive Beziehung zwischen der Soap und dem Rezipienten an, die deutlich intensiver ist als bei anderen Fernseh-Genres und die später in Kapitel VIII, "Rezeptionsanalytischer Teil - Zur Position des Zuschauers", behandelt wird.

### IV.3 'Soap Opera goes Prime Time'

Die Frage nach einer definitiven Zuordnung von *Dallas* zu einem bestimmten Fernsehgenre war seit der Ausstrahlung stets ein zentraler Aspekt in der Sekundärliteratur und konnte schließlich erst geklärt werden, indem der Überbegriff 'Soap Opera' in zwei Unterkategorien unterteilt wurde, nämlich in die bereits etablierte 'Daytime Soap' und in das neue Sub-Genre 'Prime Time Soap'.<sup>57</sup>

Bezugnehmend auf das vorangegangene Kapitel lassen sich zunächst einige deutliche Unterschiede zwischen *Dallas* als Paradigma der Prime Time Soap und den Daytime-Soaps erkennen. So ist beispielsweise die für die täglichen Seifenopern typische extrem langsame Entwicklung der Handlungsstränge bei *Dallas* nicht wiederzufinden. Die visuelle Umsetzung der *Dallas*-Geschichten ist um ein erhebliches Maß aufwendiger, *Dallas* wirkt eleganter,<sup>58</sup> die einzelnen Episoden werden, im Gegensatz zu den Daily Soaps, auf Film- und nicht auf Videomaterial gedreht. Die Produktion einer *Dallas*-Folge dauerte in der Regel sieben Tage, bei den Daytime-Soaps wird an jedem Drehtag eine Folge fertiggestellt.<sup>59</sup> Die Produktionskosten für eine *Dallas*-Episode sind vergleichsweise astronomisch, ebenso wie die Gagen der Schauspieler, die sich, wie z.B. Larry Hagman, Patrick Duffy oder Victoria Principal, zu echten TV-Stars entwickelten und aus dem Status der Anonymität unzähliger Seriendarsteller heraustraten.<sup>60</sup> Erzähltechnisch unternahm *Dallas* den Versuch, die Reduktion der Dramaturgie auf immer wiederkehrende Schemata und der Charaktere auf Klischees zu vermeiden. Zusätzlich wurde wesentlich mehr Gewicht auf die männlichen Hauptrollen gelegt, um sich vom Image der für das überwiegend weibliche Publikum konzipierten 'Hausfrauen-Fernsehunterhaltung' zu lösen und das andere Zielpublikum der Prime-Time (zwischen 20.00 und 23.00 Uhr) anzusprechen.<sup>61</sup>

<sup>57</sup> Weniger gebräuchlich, aber in der Literatur hin und wieder anzutreffen ist in diesem Zusammenhang auch der Terminus 'Night Time Soap', der sich auf die abendliche Sendezeit bezieht und mit dem Begriff 'Prime Time Soap' identisch ist.

<sup>58</sup> Siehe Kapitel VII.1.2, "Visuelle Umsetzung: Kamera, Schnitt, Ausstattung"

<sup>59</sup> Vgl. Kalter, Suzy, *The complete book of Dallas*, New York (1986), S.36

<sup>60</sup> Die aufgeführten Darsteller spielten während und nach der *Dallas*-Ausstrahlung in zahlreichen anderen amerikanischen Fernsehproduktionen mit. Patrick Duffy erhielt die Hauptrolle in der sehr erfolgreichen Sitcom *Step by Step* (dt. Titel: *Eine starke Familie*), Linda Gray in dem *Beverly Hills 90210*-Ableger *Models Inc.* Larry Hagman drehte sogar einige Kinofilme (z.B. *Duell in den Wolken*, USA 1986) und ist in dem am 22.2.96 gestarteten Blockbuster *Nixon* in einer Nebenrolle zu sehen.

<sup>61</sup> Vgl. Nochimson, Martha, *No End to Her - Soap Opera and the Female Subject*, Los Angeles (1992), S.35

Einige Daily Soap-typische Elemente sind bei *Dallas* noch vorhanden, treten jedoch in abgeschwächter oder abgeänderter Form in Erscheinung. Das fast völlige Fehlen direkter Handlung - für tägliche Seifenopern charakteristisch - ist bei *Dallas* bei weitem nicht so ausgeprägt, auch wenn 'Action' im handlungsorientierten Sinne natürlich weniger vorkommt als beispielsweise in Spielfilmen. Ebenso verhält es sich mit der damit in Verbindung stehenden Dialoglastigkeit und der Selektivität von Seifenopern. Dialoge bilden nach wie vor einen Großteil der Handlung, dennoch wird das Geschehen von ihnen nicht in einem Daytime Soap-signifikanten Ausmaß dominiert und bestimmt. Auch *Dallas* erzählt nur selektiv und läßt weite Strecken des Lebens der Charaktere unbeachtet, die Figuren und ihre Erlebnisse sind jedoch umfangreicher und themenübergreifender gestaltet, immer wieder finden sich Anspielungen auf frühere Lebensabschnitte und Darstellungen relativ komplexer Entwicklungen der einzelnen Personen. Das Geschehen bei *Dallas* spielt sich größtenteils in einer bestimmten, abgegrenzten Gemeinschaft (der Familie der Ewings) ab, ergänzt wird diese jedoch zusätzlich durch weitere Bestandteile wie Beruf, Ölgeschäft oder andere Familien (Barnes, Krebs). Die Settings beschränken sich nicht nur auf den Familienwohnsitz (die Southfork Ranch), die Handlung spielt an zahlreichen weiteren Orten, wie etwa in Bobbys oder J.R.s Büro, im Restaurant 'Oil Barons's Club', im Haus von Donna und Ray Krebs, in diversen Hotelzimmern, Country-Bars oder Geschäften usw. Diese Handlungsorte sind in ihrer Gesamtheit als fast gleichwertig mit dem Setting Southfork Ranch anzusehen. Dabei sind Außenaufnahmen keine Seltenheit, teilweise bilden sie sogar immer wiederkehrende Motive (Viehweiden auf dem Ewing-Besitz, die Stadt Dallas, Ölfelder und Bohrtürme u.a.) oder sie stellen Orte von dramatischer Handlung bzw. Action dar (explodierende Bohrtürme, Verfolgungsjagden im Auto, Mordanschläge auf offener Straße); vor allem in den späteren Episoden lösen sich die Settings sogar vereinzelt von der Stadt Dallas und wechseln zu exotischeren Schauplätzen (Martinique, Venezuela, Paris, Wien).

Die Inhalte der einzelnen *Dallas*-Folgen werden, wie bei den Daily Soaps, weitgehend von den Themen Liebe, zwischenmenschliche Beziehungen und persönliche Probleme bestimmt, des weiteren werden noch andere Komponenten wie Macht, Reichtum oder 'Big Business' mit eingearbeitet, aus denen sich zusätzliches Konfliktpotential entwickelt.



Trotz dieser bisher angeführten Unterschiede zwischen *Dallas* und den tagsüber ausgestrahlten Seifenoperen bestehen zwischen beiden Programmen genügend strukturelle Ähnlichkeiten, um zu rechtfertigen, daß die Wurzeln von *Dallas* und anderen in ähnlicher Weise konzipierten 'Supersoaps'<sup>62</sup> in der klassischen Daytime Soap zu finden sind. Diese Ähnlichkeiten liegen hauptsächlich in der auf Langzeit angelegten Erzählstruktur, die durch den scheinbar endlosen Charakter der Serie diktiert wird, und in den verschiedenen, parallel zueinander verlaufenden Storylines, welche nach wie vor das Grundgerüst der *Dallas*-Dramaturgie darstellen.

Die Mischung aus traditionellen Komponenten der Fernsehserie mit Grundelementen der klassischen Seifenoper definiert den eigenen und Genre-spezifischen Status von *Dallas*, das als eine Mischform von Serie und Soap, eine Art Zwitter, ein neues Genre konstituiert.

Sowohl in den USA als auch in Deutschland schafften die Soaps durch *Dallas* den Sprung in das Hauptabendprogramm. In diesem Sinne kann *Dallas* als Pionier eines neuen Sub-Genres der Seifenoper angesehen werden, indem es eine neue und andere Form der Fernsehunterhaltung, die Prime Time Soap Opera, in der TV-Landschaft etabliert hat.

---

<sup>62</sup> Vgl. Kilborn, Richard, S.52

## V. *Dallas* - Chronik eines Phänomens amerikanischer Fernsehunterhaltung

---

"Not that America wasn't in hysterics as well. In the dead heat of the presidential campaign, J.R. Ewing had stolen the show to the extent that both political parties got into the act. [ ... ] Was the president above this silliness? Of course not. At a golf match in Las Vegas, Gerald Ford sidled up to Jim Davis<sup>63</sup> and whispered, 'You've got to tell me who shot J.R. or Betty's going to kill me'"<sup>64</sup>

---

### V.1 Entstehungsgeschichte

Urheber von *Dallas* und gleichzeitig Autor der ersten fünf Episoden ist der ehemalige New Yorker Kinderbuchautor David Jacobs, der Ende der 70er Jahre mit seinem Skript bei verschiedenen Produktionsgesellschaften in den USA vorsprach und schließlich bei 'Lorimar Telepictures' in Los Angeles auf Interesse stieß.<sup>65</sup> 'Lorimar', das z.B. auch für die erfolgreiche Serie *Die Waltons* verantwortlich zeichnete, realisierte das Projekt 1977, Leonard Katzman und Lee Rich fungierten als Produzenten, Philip Capice als 'Executive Producer'. Hauptautoren und neben den Produzenten verantwortlich für die einzelnen Storylines waren die beiden Writer David Paulsen und Arthur Bernhard Lewis, zusätzlich waren 12 weitere Autoren an *Dallas* tätig, die vor allem detaillierte Drehbuchentwürfe und Dialogpassagen erarbeiteten.<sup>66</sup>

Die ursprüngliche Konzeption wies jedoch einige Unterschiede zu der letztlich realisierten Fassung auf; die Rolle der Pamela Ewing war zu Beginn als leitender Charakter angelegt und noch deutlicher auf den Familienkonflikt Barnes-Ewing ausgerichtet, ein Entwurf, der im weiteren Verlauf der einzelnen Episoden in abgeschwächter Form beibehalten wurde. *Dallas* war auf eine direkte Konfrontation zwischen Pamela Barnes und J.R. Ewing konzipiert, Bobby Ewing sollte am Ende der fünften Folge sterben und die

---

<sup>63</sup> Der Schauspieler Jim Davis verkörperte in den ersten drei Seasons die Figur des Jock Ewing

<sup>64</sup> Adams, Leon, S.90

<sup>65</sup> Vgl. Kingsley, Hilary, S.181

Figur somit aus der Serie herausgeschrieben werden. Für die Rolle der Pamela war zunächst Linda Evans vorgesehen (der Arbeitstitel von *Dallas* vor der Realisation lautete 'The Untitled Linda Evans Project'<sup>67</sup>), doch die Schauspielerin bekundete kein Interesse; später spielte sie als Krystle Carrington die Hauptrolle in *Dynasty* (in Deutschland bekannt unter dem Titel *Der Denver-Clan*).

*Dallas* war ursprünglich als Mini-Series geplant, bestehend aus fünf abgeschlossenen Folgen. Im Winter 1977 begannen die Dreharbeiten, innerhalb von fünf Wochen wurden die ersten Episoden abgedreht. Dabei schrieb Jacobs, der ebenfalls am Set war, fast täglich Teile der Handlung um.<sup>68</sup> Bei der ersten Ausstrahlung erreichten drei der fünf Folgen Ratings von über 30%, die anderen beiden mußten gegen die fast übermächtige TV-Konkurrenz 'Holocaust' und eine Fred Astaire-Fernsehproduktion antreten.<sup>69</sup> So gab CBS 13 weitere Skripts in Auftrag und im Herbst 1978 begann die erste offizielle Season<sup>70</sup> von *Dallas*.

Die Resonanz von seiten des Publikums indes war so groß, daß Jacobs und 'Lorimar' sich zu einigen Änderungen bezüglich einzelner Charaktere und Storylines entschlossen. Die Figur des Bobby Ewing wurde aufgrund der weitreichenden Zuschauersympathien beibehalten, Bobby und J.R. wurden zu leitenden Charakteren gemacht. Das Konfliktpotential sollte in zunehmendem Maße aus dieser Personenkonstellation geschöpft und die Kontroverse Pamela-J.R. abgeschwächt werden. Ebenso wandte man sich etwas von der als moderne Version von Shakespeares 'Romeo und Julia' geplanten Beziehung zwischen Bobby und Pamela<sup>71</sup> ab und konzentrierte sich mehr auf das andere Ehepaar, J.R. und Sue Ellen Ewing. Generell wurde der Charakter des J.R. Ewing, der sich zur schillerndsten und vielschichtigsten Figur der Serie entwickelte, beträchtlich aufgewertet. Der Schauspieler Larry Hagman verkörperte einen faszinierenden Bösewicht, der vom Publikum gleichermaßen gehaßt wie geliebt wurde.<sup>72</sup> Mit der stetig ansteigenden Bedeutung der Figur entwickelte sich eine immense Popularität Larry Hagmans und

---

<sup>66</sup> Vgl. Mikos, Lothar, Es wird dein Leben!, S.217

<sup>67</sup> Vgl. Kingsley, Hillary, S.181

<sup>68</sup> Vgl. Kalter, Suzy, S.39

<sup>69</sup> Vgl. ebd.

<sup>70</sup> Der Begriff 'Season' beschreibt eine zeitliche Produktionseinheit einer Serie, die hierzulande auch mit dem Terminus 'Staffel' bezeichnet wird. Eine *Dallas*-Season beinhaltet in der Regel 25-30 Episoden.

<sup>71</sup> Vgl. Mikos, Lothar, Es wird dein Leben!, S.216

damit verbunden eine zunehmende Machtposition des Schauspielers im Team und bei den Produzenten.

## V.2 'Who shot J.R. ?'

Im Laufe der ersten beiden Seasons etablierte sich *Dallas* endgültig als Massenunterhaltungsprogramm im amerikanischen Fernsehen. Die Ratings stiegen zusehends an und die ersten Anzeichen der *Dallas*-Euphorie beim Publikum wurden erkennbar. Seinen Höhepunkt erreichte der Aufruhr um *Dallas* gegen Ende der zweiten und zu Beginn der dritten Season.

Am 21.März 1980 wurde in den USA die Episode ausgestrahlt, in der das Attentat auf J.R. Ewing verübt wurde.<sup>73</sup> CBS ließ seine Zuschauer an diesem Tag mit dem wohl spektakulärsten und meistdiskutierten Cliffhanger der Fernsehgeschichte zurück - die Spekulationen hinsichtlich des Täters steigerten sich ins Unermeßliche.

Die Idee zu dieser Folge beschreibt Produzent Leonard Katzman wie folgt:

"We were sitting around and Phil Capice says, 'Let's have J.R. get his'. We didn't know who shot him. We said the hell with it, let's shoot him and figure out who did it later."<sup>74</sup>

'Lorimar' sah sich nun jedoch mit zwei Problemen konfrontiert. Erstens lag zunächst kein Konzept vor, wie der Cliffhanger zu Beginn der nächsten Season wieder aufgenommen und die Handlung zu Ende geführt werden sollte. Zweitens hatte man sich, ohne es zu beabsichtigen, in Abhängigkeiten begeben. Das Publikum forderte lauthals die umgehende Fortsetzung von *Dallas*, und die Boulevardpresse verbreitete eine regelrechte Hysterie. Der Druck der Öffentlichkeit war enorm. Zusätzlich war die Aufklärung des Attentats an die Figur J.R. Ewing gebunden, eine Voraussetzung, die sich Larry Hagman zunutze machte und eine Gagenerhöhung von 35.000 \$ auf 75.000 \$ pro Folge forderte. Nach langem Vertragspoker wurde ihm diese für damalige Verhältnisse

---

<sup>72</sup> Nähere Ausführungen zu der Figur J.R.Ewing und seiner Wirkung auf das Publikum siehe ab Kapitel VI "Die fiktive Realität der *Dallas*-Welt".

<sup>73</sup> Vgl. Adams, Leon, S.82

<sup>74</sup> ebd.

astronomische Summe zugebilligt; aus der Serie herausschreiben konnte man den Charakter unter keinen Umständen, dazu war er zu populär und etabliert.<sup>75</sup>

Am 12. Juni begannen die Dreharbeiten zur dritten Season.<sup>76</sup> Die Dallas-Autoren hatten in den letzten 15 Minuten der Schlußfolge der zweiten Season sämtliche über zahlreiche Episoden entwickelten Storylines zu Ende geführt und in Form eines klassischen Whodunit mit dem Attentat auf J.R. Ewing in Verbindung gebracht, so daß fast jeder Figur ein Mordmotiv zugewiesen werden konnte. Um die Komplexität dieser Struktur zu verdeutlichen und einmal aufzuzeigen, wie eine raffiniert gestaltete Entwirrung diverser Handlungsstränge in Verbindung mit dem richtigen Timing eine optimale Ausgangsposition für den effektiven Einsatz eines Cliffhangers schafft, der auf den Punkt funktioniert, soll an dieser Stelle ein kurzer Überblick über die Ausgangsposition der Folge 'Abrechnung' gegeben werden:

- Sue Ellen sollte als Alkoholabhängige gegen ihren Willen in ein Sanatorium eingeliefert werden;
- Cliff Barnes hatte Rache für eine schwere geschäftliche Niederlage geschworen;
- Sue Ellens Liebhaber Dusty Farlow war bei einem Flugzeugabsturz offenbar ums Leben gekommen, doch seine Leiche wurde bisher nicht gefunden;
- der Rechtsanwalt Alan Beam hatte für J.R. spioniert und wurde von ihm verraten;
- der Bankier Vaughn Leland war aufgrund eines undurchsichtigen Geschäfts finanziell ruiniert;
- das Kartell-Mitglied Seth Stone hatte nach einem Geschäft mit J.R. Selbstmord begangen, die Witwe Marilee Stone sann auf Rache;
- J.R.s Geliebte Kristin Shephard (gleichzeitig Sue Ellens Schwester) war von dem bestochenen Polizisten Harry McSween aus der Stadt beordert worden;
- Bobby Ewing wollte aus Verärgerung über J.R.s geschäftliche Methoden Dallas und die Familie verlassen;
- Pamela Ewing haßte J.R., weil dieser ihre Beziehung zu Bobby zu zerstören drohte.

Zu Beginn der Dreharbeiten wurden mehrere Auflösungen mit verschiedenen Tätern gedreht, das Studio wurde von zahllosen Security-Guards bewacht und abgesichert. Nichts durfte an die Öffentlichkeit dringen. Am 19. September wurde die Episode 'Who

---

<sup>75</sup> Vgl. Adams, Leon, S.85-88

<sup>76</sup> Vgl. Adams, Leon, S.88

Shot J.R.' in den USA und Großbritannien gleichzeitig ausgestrahlt und Kristin Shephard als Täter entlarvt. Die endgültige Kopie der 'Who Shot'-Folge für England wurde erst am Tag der Ausstrahlung per Kurier nach London gebracht, der Überbringer wurde in einer kugelsicheren Limousine, begleitet von einer Eskorte, zum BBC-Gebäude gefahren.<sup>77</sup>

Der Aufwand lohnte sich und der Erfolg war enorm. 'Who Shot J.R.' erreichte eine Quote von geschätzten 80%<sup>78</sup> und brach damit den bisherigen Rekord aus dem Jahr 1967, den die letzte Folge der Serie *The Fugitive* innehatte. Am 19. September saß fast die gesamte amerikanische Nation vor dem Fernseher. "Selbst pulsierende Städte wie New York City oder San Francisco hielten eine Stunde lang den Atem an. Theatervorführungen wurden verschoben, Busse und U-Bahnen fahren nicht mehr, und Einladungen zu Botschaftsparties blieben zum größten Teil unbeantwortet. Selbst das State Department wurde mit offiziellen Anfragen nach dem Attentäter bombardiert."<sup>79</sup>

Der Boom hielt an. Eine komplette Season lang war *Dallas* die meistgesehene Sendung in den USA. CBS setzte für jede Werbeminute einen Betrag von 500.000 \$ an, was bei den durchschnittlichen Kosten von ca. 650.000 \$ bis 700.000 \$ pro Folge einen Gewinn von über 2,3 Millionen Dollar bedeutete.<sup>80</sup>

Den einzigen Wermutstropfen bildeten die im folgenden Sommer erstmalig ausgestrahlten Wiederholungen. Die erreichten Ratings waren eine tiefe Enttäuschung und entsprachen zu keiner Zeit den Erwartungen der Verantwortlichen von CBS: *Dallas* wurde zum Opfer der eigenen Popularität und des eigenen Erfolges.

### V.3 Weitere Entwicklung und *Dallas*-Rip-Offs

Nach dem überwältigenden Erfolg der dritten Staffel hielt die Popularität von *Dallas* weiter an, und die Serie verzeichnete auch in den folgenden Jahren eine nahezu ungebrochene Beliebtheit beim amerikanischen Publikum. Erst nach Ende der 84/85er Sea-

<sup>77</sup> Vgl. Adams, Leon, S.91-92

<sup>78</sup> Vgl. Copeland, Mary Ann, *Soap Opera History*, New York (1991), S.65. Diese Angabe stellt einen Mittelwert dar, in verschiedenen Quellen schwanken die Prozentzahlen zwischen 76% und 83%

<sup>79</sup> Vogt, Erich, "Who Shot J.R. - Demnächst auch bei uns", in: *epd / Kirche und Rundfunk*, Nr.99 v. 17.12.1980, S.3

son (Folge 184, 'Schwanengesang'), als der Schauspieler Patrick Duffy alias Bobby Ewing ausstieg, vollzog sich bei *Dallas* ein merklicher Quoten-Bruch, und die Zuschauerzahlen gingen um ein erhebliches Maß zurück. Bis heute herrscht Unklarheit bezüglich der Gründe für das Ausscheiden Duffys. Presse und Medien berichteten einerseits von gescheiterten Gagen-Verhandlungen zwischen dem Schauspieler und 'Lorimar', andererseits wurden Vermutungen angestellt, Patrick Duffy habe die Motivation an der Darstellung des Bobby Ewing verloren und *Dallas* aus persönlichen Motiven heraus verlassen. Suzy Kalter führt in diesem Zusammenhang eine weitere, weniger bekannte, aber durchaus nachvollziehbare Variante an. Laut ihrer Recherche ging die Initiative für den Serientod Bobbys von der Produktionsgesellschaft 'Lorimar' aus, die nach nunmehr sieben Jahren endlich durchsetzte, was ursprünglich schon für das Ende der fünften Episode geplant war: das Herausschreiben der Figur des Bobby Ewing, um das Konfliktpotential nahezu ausschließlich auf die Konfrontation zwischen den Charakteren Pamela Barnes und J.R. Ewing zu fokussieren und eine neue Richtung in der *Dallas*-Dramaturgie einzuschlagen.<sup>81</sup>

Unabhängig von dem Wahrheitsgehalt dieser verschiedenen Auslegungen bleibt die Tatsache, daß die Konsequenzen des Ausstiegs von Patrick Duffy von allen Seiten falsch eingeschätzt worden waren. *Dallas* hatte mit dem Charakter des 'Everybody's Darling' Bobby Ewing einen Gegenpol zum Bösewicht J.R. und damit einen Sympathieträger und eine Identifikationsfigur des Publikums verloren, und die Zuschauer reagierten dementsprechend verärgert. Die Einführung einer neuen Figur (Jack Ewing) als Bobby-Ersatz funktionierte nicht, die Verpflichtung der renommierten Schauspielerin Barbara Carrera, durch die gleichzeitig mehr Erotik in die Serie eingebracht werden sollte, und die Verlegung einiger Schauplätze auf exotische Settings wie Venezuela oder Griechenland (später auch Wien und Paris) blieben ebenfalls ohne Wirkung. Die ursprüngliche Konzeption von *Dallas* und die damit verbundene Handlung waren zu sehr mit der Stadt Dallas und der Southfork Ranch als Orten des Geschehens verbunden und bedeuteten für einen Großteil des Publikums einen inakzeptablen Stilbruch. Zusätzlich mußte die Schauspielerin Barbara Bel Geddes (Miss Ellie Ewing) aufgrund einer ernsthaften Erkrankung durch Donna Reed ersetzt werden, die das Publikum, welches 1982 durch den Tod des Darstellers Jim Davis schon den Verlust des Charakters Jock Ewing hinnehmen mußte, zu keiner Zeit überzeugen konnte. Ende der 85/86er Staffel

---

<sup>80</sup> Vgl. Adams, Leon, S.92

<sup>81</sup> Vgl. Kalter, Suzy, S.35

stieg der verantwortliche Produzent Philip Capice aus der Serie aus und Leonard Katzman, dem ein deutlich engeres Verhältnis zu Larry Hagman nachgesagt wurde, übernahm die Funktion des Executive Producers.<sup>82</sup>

Zu Beginn der folgenden Staffel reagierte 'Lorimar' sofort. Patrick Duffy kehrte als Bobby Ewing zurück, Barbara Bel Geddes konnte nach überstandener Krankheit ebenfalls wieder verpflichtet werden. Der erhoffte Erfolg stellte sich jedoch nicht ein. Das Publikum akzeptierte die Rückkehr eines 'Toten' nicht ohne weiteres, die lediglich dadurch begründet wurde, daß Pamela Barnes den Tod Bobbys und alle damit verbundenen Handlungen nur geträumt hatte. Dennoch ergab sich ein letztes Mal die Möglichkeit, einen überaus effektiven Cliffhanger einzusetzen. In den letzten 20 Minuten der 215. Episode ("Bobby?") entwarfen die *Dallas*-Autoren ein furioses Szenario: Pamela Ewing heiratet ihren langjährigen Liebhaber Mark Graison, Jamie Ewing kommt bei einem Attentat ums Leben und Sue Ellen Ewing wird bei einem Bombenanschlag auf das Ewing-Gebäude ebenfalls getötet. Als Pamela in der Schlußszene aus einem Alptraum erwacht und den seit 31 (!) Folgen totgeglaubten Bobby unter der Dusche vorfindet, wurde das Publikum erneut für einige Monate ratlos und verwirrt zurückgelassen.

An frühere Erfolge konnte *Dallas* nach diesem Schachzug von 'Lorimar' dennoch nicht anknüpfen. Zu viele dramaturgische Mängel und Ungereimtheiten blieben unaufgeklärt, mehrere Storylines waren entweder überhaupt nicht oder nur unzureichend zu Ende geführt worden. *Dallas* wies zu Beginn 1987<sup>83</sup> die ersten Abnutzungserscheinungen auf.

Trotz dieser Erläuterungen zur weiteren Entwicklung von *Dallas* soll an dieser Stelle keineswegs der Eindruck vermittelt werden, daß die Serie nicht mehr erfolgreich war. Ein solides Potential an Stammzuschauern sorgte weiterhin dafür, daß *Dallas* gute bis sehr gute Ratings erzielte, ein Trend, der sich später auch während der Ausstrahlung in Deutschland bestätigte. Zumindest bis zur 87/88er Season blieb *Dallas* ein kommerzieller Erfolg, der zwar mit der zweiten und dritten Staffel in den frühen 80er Jahren nicht mehr vergleichbar, aber dennoch beachtlich war. In den letzten drei Jahren jedoch (die letzte *Dallas*-Episode lief in den USA Anfang 1991) verlor *Dallas* immer mehr an Popularität und Zuschauerpotential. Ursachen waren die allmählich schwächer und dramaturgisch minderwertiger werdenden Drehbücher und vor allem der Ausstieg zahlreicher

<sup>82</sup> Vgl. Bonderhoff, Jason, *Soap Opera Babylon*, New York (1987), S.53

<sup>83</sup> Diese und alle bisher angeführten Jahreszahlen beziehen sich auf die Erstaussstrahlung in den USA.



Stars. Im Laufe der Zeit verließen Charlene Tilton (Lucy Ewing), Susan Howard (Donna Krebbs), Victoria Principal (Pamela Barnes-Ewing), Steve Kanaly (Ray Krebbs), Barbara Bel Geddes (Miss Ellie Ewing), Linda Gray (Sue Ellen Ewing), Howard Keel (Clayton Farlow) und der Victoria Principal-Ersatz Sheree J. Wilson (April Stevens) die Serie. Vor allem der Verlust der beiden weiblichen Hauptfiguren Sue Ellen und Pamela Ewing machte sich deutlich bemerkbar, tragende Charaktere mußten um- oder aus der Serie herausgeschrieben werden, zahlreiche neue Personen wurden eingeführt, doch keine konnte eine zuvor ausgeschiedene Figur in der Publikumsgunst ersetzen. Von der ursprünglichen Besetzung blieben in der 13. und letzten Season lediglich die Schauspieler Larry Hagman (J.R. Ewing), Patrick Duffy (Bobby Ewing) und Ken Kercheval (Cliff Barnes). Mit der 90-minütigen Folge 'Endspiel' wurde *Dallas* im Februar 1991 schließlich eingestellt.

Der enorme Erfolg von *Dallas* zog eine ganze Reihe von weiteren ähnlich konzipierten und strukturierten Prime Time-Soaps, sogenannten 'Rip-Offs', nach sich, die mehr oder weniger direkt an den Vorläufer angelehnt waren. Neben den weniger erfolgreichen Produktionen *Flamingo Road* und *Texas* (NBC) sind in diesem Zusammenhang vor allem der direkte *Dallas*-Ableger (Spin-Off) *Knots Landing* (in Deutschland bekannt unter dem Titel *Unter der Sonne Kaliforniens*) und die Serie *Falcon Crest* (beide CBS) zu erwähnen. Insbesondere *Falcon Crest* (ebenfalls von 'Lorimar' produziert) entwickelte sich zu einem großen TV-Erfolg und dominierte in den USA zusammen mit *Dallas* den Freitag abend zwischen 21.00 und 23.00 Uhr.<sup>84</sup>

Den größten Erfolg verzeichnete jedoch die von ABC ins Rennen geschickte Prime-Soap *Dynasty*, die in Konzeption und Handlung zahlreiche Parallelen zu *Dallas* aufwies: die Grundthematik des Ölgeschäfts, den harten, aber gerechten Ölmagnaten Blake Carrington (analog zur Figur des Jock Ewing); dessen Ehefrau Krystle Carrington, die, ebenso wie Pamela Ewing, nach der Heirat in eine große Familie von dieser zunächst nicht akzeptiert wird, die Ex-Frau Alexis Carrington, die in ihrer Funktion als (in diesem Fall weiblicher) Bösewicht als Äquivalent zum Charakter J.R. Ewing fungiert, sowie etliche Handlungsstränge mit eindeutigem *Dallas*-Bezug.

Das Konzept von *Dallas* als Prime Time-Soap Opera und ihr Erfolg haben seit Ende der 70er Jahre eine Entwicklung ausgelöst, die in der Geschichte der Fernsehunterhaltung

einmalig ist. *Dallas* muß als Begründer eines neuen Fernsehgenres, als Vorreiter bezüglich der Etablierung desselben und als Auslöser einer Welle von weiteren Serien dieser Form angesehen werden. Interessant erscheint in diesem Kontext, daß sich der globale Erfolg der amerikanischen Serienunterhaltung nicht nur auf *Dallas* beschränkte. Auch ein Großteil der Rip-Offs und zahlreiche weitere US-typische Fernsehproduktionen nahmen weltweit ihren Einzug in den verschiedenen nationalen Sendeanstalten, vor allem der europäische Markt zeigte sich gegenüber der amerikanischen Fernseh-Massenkultur sehr aufnahmebereit. Kritiker warnten allerdings vor einem drohenden Medienimperialismus amerikanischer Sendeanstalten und standen der neuen, durch den Erfolg von *Dallas* mit-initiierten Entwicklung eher ablehnend gegenüber.

#### **V.4 *Dallas* und die Amerikanisierung der europäischen Fernsehkultur**

Der Erfolg US-amerikanischer Fernsehprogramme führte Mitte der 80er Jahre zunehmend zu Mißtrauen und Abneigung. Vor allem die Serien wurden als "Bedrohung der nationalen Kultur und den damit verbundenen kulturellen Werten"<sup>85</sup> empfunden. Da *Dallas* in den vorangegangenen Ausführungen in seiner Funktion als typisch amerikanische Serie als Begründer und Mit-Initiator der Etablierung amerikanischer Fernsehformen in Europa deklariert wurde, soll an dieser Stelle noch einmal auf den Bezug zwischen dem konservativ-amerikanisch konzipierten *Dallas* und dem internationalen Publikum eingegangen werden. Dazu ein Zitat von Leonard Katzman, Executive Producer:

"[*Dallas*] is an American program, designed for Americans and presented in a thoroughly American perspective of what entertainment should be, and yet these special qualities of *Dallas* have allowed to cross every cultural boundary. [ ... ] In short, the Ewings have been accepted by every economic group and every social structure, including millions of people worldwide who have never seen or done any of the things they see in the show. This universal appeal is but one of the firsts we have been extremely proud to be a part of."<sup>86</sup>

Katzman führt also einerseits den typischen Amerikanismus von *Dallas*, andererseits auch eine gewisse universelle Allgemeingültigkeit des dargestellten Geschehens als

<sup>84</sup> Vgl. Marc, David & Thompson, Robert J., *Prime Time, Prime Movers*, New York (1992), S.199

<sup>85</sup> Mikos, Lothar, "Fernsehserien. Ihre Geschichte, Erzählweise und Themen", a.a.O., S.2

mögliche Erklärungen für den internationalen Erfolg der Serie an. Alessandro Silj äußert sich in Bezug auf den Amerikanismus noch expliziter und zählt drei relevante Komponenten auf:

1. Es existiert eine 'American Message' innerhalb der inhaltlichen Form des Programms;
2. Diese Botschaft wird von den Zuschauern wahrgenommen;
3. Sie wird von verschiedenen Zuschauern in verschiedenen Ländern auf die gleiche Art und Weise wahrgenommen.<sup>87</sup>

Das amerikanische Fernsehen hat die europäische und in besonderem Maße auch die deutsche Fernsehlandschaft kolonialisiert. Seit den Anfängen dieser Entwicklung beherrscht das Schlagwort der Amerikanisierung die Diskussion. Was mit dem steigenden Import von amerikanischen Kinofilmen begann, wird nun auf der Ebene der TV-Unterhaltung fortgeführt. Mit dieser Entwicklung verbunden scheint die Angst "um die nationale kulturelle Identität."<sup>88</sup>

Dieses Phänomen manifestierte sich sogar in den einzelnen Sendeanstalten. So formierte sich im Winter 1981/82 in verschiedenen Rundfunkräten der ARD Widerstand gegen den Kauf von 40 neuen *Dallas*-Episoden, die sich an die ersten 52 anschließen sollten. Dabei führten die Gegner weniger die Preiserhöhung von 40.000 auf 50.000 DM pro Folge, sondern vielmehr kulturpolitische Gründe als Argumente gegen den Kauf an. Der Rundfunkrat des Senders Freies Berlin (SFB) sah in der Serie eine zynische Grundhaltung im Zusammenleben der Menschen und eine Darstellung der Frau ausschließlich in Objektfunktion. Radio Bremen konstatierte eine Unverträglichkeit der Serie mit den Satzungen dieser Rundfunkanstalt und bemängelte die Qualität von *Dallas*.<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> Katzman, Leonard, zitiert nach: Copeland, Mary Ann, S.72

<sup>87</sup> Vgl. Silj, Alessandro, East of Dallas - The European Challenge To American Television, London (1988), S.44

<sup>88</sup> Schneider, Irmela, "Zur Theorie des Stereotyps", in: Hoff/Wiedemann (Hrsg.), Serie - Kunst im Alltag, Berlin (1992), S.129

<sup>89</sup> Vgl. Deich, Ingrid, "Schläge auf den Hinterkopf. Die *Dallas*-Psychose in den USA", in: Film und Fernsehen, Nr.5/1984, S.22

Trotz der Bedenken bezüglich eines Kulturimperialismus haben sich amerikanische Programmformen auf dem europäischen und deutschen Fernsehmarkt durchgesetzt. Sie gehören zur Fernsehsozialisation der Zuschauer, haben Standards gesetzt und bestimmen heute große Teile der Programmstruktur vor allem bei den privaten Sendeanstalten. Nicht nur Serien in Form von täglichen oder Prime Time Seifenoperen, auch Krimi-Reihen, Talkshows, Nightshows und andere Programmformen werden nach amerikanischen Mustern konzipiert und umgesetzt. *Dallas* und sein bahnbrechender Erfolg muß heute rückblickend als eine der wesentlichen Komponenten dieser Entwicklung betrachtet werden.

## VI. Die fiktive Realität der *Dallas*-Welt

---

"'Jede Fiktion ist dokumentarisch'" (Bernardo Bertolucci)

"'Jede Dokumentation ist Fiktion'" (Gideon Bachmann)

"'Das einzig Fiktive ist die Realität'" (Woody Allen)<sup>90</sup>

---

In den folgenden drei Kapiteln soll unter den Aspekten Realitätsbezogenheit, Struktur der Episoden und Zuschauerposition anhand einiger Beispiele aus einzelnen Episoden eingehender und detaillierter auf *Dallas* und seine Faszination eingegangen werden.<sup>91</sup>

Zunächst wird der Versuch einer Analyse der *Dallas*-typischen Realität unternommen, um die autonome Welt, in der sich das Geschehen von *Dallas* abspielt und in die jeder einzelne Zuschauer auf eine bestimmte Art und Weise involviert wird, einer genaueren Betrachtung zu unterziehen. Dabei wird nachhaltig auf das Verhältnis zwischen Realität und Fiktion, auf den Aspekt der Emotion und auf die Thematik der Familie, auf einzelne Charaktere und im besonderen auf die Figur des J.R. Ewing als Bestandteile der *Dallas*-Realität eingegangen.

### VI.1 Zum Verhältnis zwischen Realität und Fiktion

Jede Familienserie, so auch *Dallas*, beschreibt eine kleine, eigene Welt für sich, in der Personen und Charaktere nebeneinander und miteinander existieren und ein bestimmtes Geschehen dargestellt wird. Die Gesamtheit aller Figuren und Handlungen sind lediglich Fiktion bzw. Phantasieprodukte von Autoren und Produzenten. Dennoch sind Ereignisse und Personen möglichst eng an der tatsächlichen bzw. persönlichen, alltäglichen Realität des Zuschauers orientiert, um die in der Regel angestrebte Wirklichkeits-

---

<sup>90</sup> Bertolucci, Bachmann und Allen, zitiert nach: Mikos, Lothar, Es wird dein Leben!, S.213

<sup>91</sup> Der Inhalt sämtlicher *Dallas*-Folgen wird als bekannt vorausgesetzt. Komprimierte Inhaltsangaben aller 349 in Deutschland ausgestrahlten Episoden sind im Anhang, Kapitel X.1, nachzulesen. Bei Dialogzitatzen oder Szenenbeschreibungen einzelner Episoden werden diese stets mit Nummer und deutschem Titel genannt.

nähe zu erreichen. Dieser Realismus findet jedoch in den dramaturgischen und ästhetischen Mitteln des Genres seine Grenzen. Alle Handlungen und Ereignisse sind der fiktiven, konstruierten Welt untergeordnet und darauf ausgerichtet, in sich (idealerweise) stimmig zu sein. Die Handlungen der Personen folgen den Kriterien der sozialen Angemessenheit im Rahmen der fiktionalen, sozialen Realität.

Die fiktionale Realität muß also "keineswegs dem tatsächlichen, sozialen Leben der Zuschauer entsprechen. Sie muß sich aber aus den bewußten und unbewußten Bedürfnissen, Wünschen und Phantasien der Zuschauer zusammensetzen, d.h. sie verkörpert eine Vorstellung der Zuschauer [...] von einem Leben, das sich von der alltäglichen sozialen Realität abhebt und unterscheidet, aber dennoch den lebensweltlichen Bezügen und kulturellen Kontexten verhaftet bleibt."<sup>92</sup>

In *Dallas* werden also in fiktiven Geschichten Inhalte dargestellt, die das reale Leben in dramaturgisch übersteigter Form widerspiegeln, um das Geschehen attraktiver und interessanter zu gestalten. *Dallas* ist in seinen Grundstrukturen auf Realismus ausgerichtet, es wird dargestellt, was wirklich passiert und was das Leben eines jeden Zuschauers beeinflusst: Liebe und Haß, Trennungen und Scheidungen, Konflikte in der Familie, Krankheit und Tod, Niederlagen und Erfolge im Berufsleben, Schicksale usw. Dabei sind all diese Komponenten stets mit einem Attribut des Außergewöhnlichen und Besonderen behaftet, das sich beispielsweise in Themen wie Reichtum und Maßlosigkeit, Ölgeschäft, exotische Settings, Intrigen oder ähnlichem manifestiert.

Ien Ang beschäftigt sich in ihren Ausführungen ebenfalls mit dem Phänomen des Realismus bei *Dallas*. Basierend auf den Eindrücken von 42 Briefen, die von verschiedenen Personen aufgrund einer Zeitungsanzeige an sie geschickt wurden und in denen die Verfasser ihre Meinung über *Dallas* zu Papier bringen sollten, gelangt sie zu der Erkenntnis, daß die Serie in bezug auf den Realismus unterschiedlich rezipiert wurde, einige empfanden *Dallas* als realistisch, andere als eher unrealistisch:

"Ich finde *Dallas* super und zwar aus folgendem Grund: Sie geben das tägliche Leben einer Familie wieder." (Brief Nr. 3)

"Es ist realistisch (zumindest für mich), andere Leute finden mich verrückt, es passieren Dinge, die ebensogut uns eines Tages passieren könnten (oder bereits sind)." (Brief Nr.12)

---

<sup>92</sup> Mikos, Lothar, *Es wird dein Leben!*, S.214

"Es ist ein Programm, das ziemlich weit außerhalb der Wirklichkeit angesiedelt ist. [...] Was in dieser Serie abläuft, würde einem niemals auf der Straße oder im Bekanntenkreis widerfahren. [...] Die familiären Beziehungen, die sind so eigenartig miteinander verwoben. [...]" (Brief Nr. 41)<sup>93</sup>

Ang vertritt in der darauffolgenden Analyse die These, daß *Dallas* zwar als Spiegelbild der Wirklichkeit angesehen werden könne, daß es sich dabei jedoch um ein abgeändertes, ein entstelltes Bild der Realität handle. Diese Realismusdefinition umschreibt sie mit dem Begriff des "empirischen Realismus"<sup>94</sup> und deutet an, daß die Elemente der wirklichen Welt als Rohmaterial für die Entstehung von Texten fungieren. Die Tatsache, daß der Realitätsbezug der *Dallas*-Episoden von den einzelnen Zuschauern unterschiedlich rezipiert wurde legt die Vermutung nahe, daß einige Rezipienten stärker für den Aspekt des Realismus empfänglich sind als andere.

Offenkundig erscheint in diesem Zusammenhang eine gewisse Widersprüchlichkeit bzw. Ambivalenz zwischen der Abbildung einer tatsächlichen, existenten Realität und der Konstruktion eines inszenierten, außergewöhnlichen und exotischen Kontextes um diese Realität herum, der sie im Endeffekt verzerrt. Durch die Kombination dieser beiden Extreme entsteht, gewissermaßen als Mischform, die neue und eigenständige fiktive *Dallas*-Realität.

Irrelevant ist dabei die Überlegung, ob diese konstruierte Serienrealität von *Dallas* überzeugend, nachvollziehbar oder im eigentlichen Sinne 'realistisch' ist. Entscheidend ist lediglich, ob sie vom Zuschauer als glaubwürdig empfunden wird oder nicht. Die Tatsache, daß sowohl im gesamten Dallas County als auch in der Stadt selbst weder Ölvorkommen, noch Hurrikans oder Palmen existieren, wird in dem Moment hinfällig, wenn der Zuschauer diese konstruierten Gegebenheiten als Faktum akzeptiert und das Dargestellte für sich persönlich als realistisch betrachtet. Auch dramaturgische Ungeheimheiten oder Übertreibungen und Fehler bei der Charakterisierung oder der Entwicklung einzelner Figuren werden verziehen, wenn sich gewisse Darstellungsformen und Funktionen einmal etabliert haben. Richard Kilborn interpretiert diese Zusammenhänge als Indiz für den immensen Einfluß von *Dallas* auf das imaginative und emotionale Erleben des Zuschauers: "All this is [...] proof of the extent to which soaps can tap into people's imaginative and emotional lives and of the vicarious pleasure or pain which viewers can experience as a result of their long-term involvement with charac-

<sup>93</sup> Briefe nach genauem Wortlaut zitiert nach: Ang, Ien, S.48, S.54

<sup>94</sup> Ang, Ien, S.47

ters."<sup>95</sup> Effizient ist die Akzeptanz der *Dallas*-Realität von seiten des Publikums allerdings nur innerhalb eines bestimmten dramatischen Spielraums, der zwar relativ großzügig gesteckt ist, dessen Grenzen jedoch auf keinen Fall überschritten werden dürfen. Geschieht dies dennoch, bleibt eine entsprechend negative Reaktion des Zuschauers in der Regel nicht aus.<sup>96</sup> Verlaufen die dargestellten Geschehnisse innerhalb bestimmter Spielräume, bleibt die Mischung aus trivialer, also alltäglicher Realität und reizvollem, exotischem Umfeld für den Rezipienten akzeptabel: Die Symbiose aus fiktionalem Realismus, mit dem der Zuschauer sich identifiziert, und phantastischer Fiktion, mit deren Hilfe er eben diese Realität bewältigen und sich in eine Scheinwelt flüchten kann, läßt die *Dallas*-Welt als eine mögliche, im Endeffekt persönlich-realistische Welt erscheinen.

## VI.2 Emotion und Melodramatik

Der Aspekt der Emotion ist bei *Dallas* eng mit der Fundierung im Realismus verbunden. Es existiert gewissermaßen eine interaktive Beziehung zwischen diesen beiden Komponenten, die sich wie folgt erklären läßt:

Wenn *Dallas* von einem Großteil der Konsumenten als realistisch oder wirklichkeitsnah empfunden wird - und das haben die Ausführungen im vorangegangenen Kapitel ergeben -, stellt sich die Frage, worauf dieses Empfinden basieren könnte. Da viele Handlungen und Storylines nicht gerade aus dem Leben gegriffen oder sogar unglaubwürdig erscheinen, muß eine andere Ursache für die Einschätzung von *Dallas* als realitätsnah existieren. Einer Analyse von Ang zufolge, stützt sich die individuelle 'Wirklichkeits-erfahrung' einzelner Rezipienten weniger auf den dargestellten Inhalt als auf die symbolische Darstellung allgemeiner Lebenserfahrungen: Streit, Intrigen, Probleme, Glück und Unglück. "Und genau in diesem Sinne finden die Briefeschreiber *Dallas* realistisch. Mit anderen Worten: Sie schreiben *Dallas* hauptsächlich emotionale Bedeutungen zu. So kann der Realismus in *Dallas* auch ein 'emotionaler Realismus' genannt werden".<sup>97</sup> Die interaktive Beziehung zwischen den Motiven Realität und

<sup>95</sup> Kilborn, Richard, S.11

<sup>96</sup> So geschehen in Form des Zuschauerrückgangs beispielsweise nach dem Ausstieg Patrick Duffys als Bobby Ewing bzw. nach seiner 'Auferstehung von den Toten' und der damit verbundenen Rückkehr, ebenfalls nach dem Ausscheiden von Victoria Principal anderen Darstellern in den letzten vier Seasons. Detaillierte Ausführungen zu diesem Themenkomplex werden im weiteren Verlauf der Arbeit geleistet.

<sup>97</sup> Ang, Ien, S.57



Die interaktive Beziehung zwischen den Motiven Realität und Emotion wird an dieser Stelle deutlich: Während auf der Ebene des 'empirischen Realismus' das Leben texanischer Ölmagnate in so übersteigerter (wenn auch in der Realität fundierter) Form und in so exotischem Kontext dargestellt wird, daß es nicht mehr als naturalistisch empfunden werden kann, ermöglicht der 'emotionale Realismus' über die (unten noch zu behandelnden) Techniken der Identifikation und Projektion eine Gesamteinschätzung der Serie als realistisch.

Das in *Dallas* offerierte Angebot an Emotionen und Gefühlen indes ist so umfangreich, daß jeder Rezipient in gewisser Weise seine persönlichen Themen oder auch Themenbereiche auswählen kann, um sich anhand dieses selektiven Prozesses auf bewußter oder unbewußter Ebene für die ein oder andere persönlich relevante emotionale Komponente zu entscheiden. Auffällig erscheint in diesem Zusammenhang, daß sämtliche Themenkomplexe (z.B. Ehe, Beruf, Liebe oder Partnerschaft) in latenter Form ständig präsent sind. Erst an der einzelnen Folge ist es dann möglich, diese konkret in das Seriengeschehen einzuarbeiten. Die realistische Darstellung von Gefühlen stellt einen entscheidenden Faktor dar, um die Seriengeschichte bei einem Massenpublikum zu etablieren und einen Projektions- oder Identifikationsprozeß beim einzelnen Zuschauer zu evozieren.

Neben den offenkundigen emotionalen Elementen (Liebe, Haß, Trauer, Sehnsucht, Glück o.ä.) sind in *Dallas* auch gesellschaftliche und soziologische Aspekte mit emotionalem Bezug von Bedeutung, häufig in Verbindung mit Schicksalsschlägen (Miss Ellys Brustamputation, Jocks Herzinfarkt). Diese Themen sind jedoch nur dann relevant, wenn sie im Rahmen der Handlung und der Identität der Serienfiguren emotional bearbeitet werden können. So wird in *Dallas* beispielsweise die Thematik der Euthanasie aufgegriffen. Das geschieht jedoch nur in Verbindung mit der Figur des Ray Krebs, der an der wissentlichen Tötung seines im Koma liegenden Neffen Mickey Trotter beteiligt war. Das Motiv der Sterbehilfe wird nur deshalb angeführt, weil es für den Abschluß einer Storyline in *Dallas* emotional verwertbar ist. Ebenso verhält es sich mit dem Thema Alkoholismus, das vor allem aus folgendem Grund Gegenstand zahlreicher *Dallas*-Episoden ist: dem beträchtlichen Potential an Dramatik und Emotion in Verknüpfung mit dem Charakter Sue Ellen Ewing, der als Identifikationsfigur vor allem für das weibliche Publikum eine besondere Bedeutung zukommt.

Mit dem Aspekt der Emotion verwandt ist auch das Motiv der Melodramatik, das ebenfalls eine entscheidende Rolle in der dramaturgischen Konzeption von *Dallas* einnimmt. Produzent Leo Katzman sieht die Melodramatik darin, daß Situationen aus dem normalen Familienleben gezeigt werden, die aber in der Serie überhöht sind, "slightly larger than life".<sup>98</sup> Als Beispiel lassen sich hier die Geschehnisse der Episode Nr.184, 'Schwanengesang', anführen: Bobby Ewing will seine Ex-Frau Pamela wieder heiraten, obwohl er bereits seiner Jugendliebe Jenna Wade das Jawort versprochen hat. Nachdem er die Nacht bei Pamela verbracht hat, wird er am darauffolgenden Morgen von seiner Schwägerin Kathreen Wentworth aus ebenfalls verschmähter Liebe zu ihm angefahren und stirbt wenig später im Kreis der Familie im Krankenhaus. Die Folge zeichnet sich durch eine wahre Flut von melodramatischen Dialogpassagen und Handlungen aus (unter anderem fordert Pamela ihren früheren Mann in einem Anfall von totaler Selbstlosigkeit auf, trotz ihrer Liebe zueinander seine Verlobte Jenna zu heiraten) und setzt den Zuschauer extremen und divergenten Emotionen aus. Dennoch zeigen sich an diesem Punkt auch die möglichen negativen Auswirkungen einer melodramatischen Inszenierung, denn der (zeitweilige) Ausstieg Patrick Duffys hatte (wie schon erwähnt) den ersten großen Einbruch der Zuschauerzahlen zur Folge. Nach den bisherigen Untersuchungen liegt die Vermutung nahe, daß dieser Zuschauerrückgang nicht nur mit dem Verlust einer Serienfigur als Sympathieträger des Publikums oder als Gegenspieler zum Bösewicht J.R. Ewing verbunden war, sondern daß auch emotionale Ursachen von seiten der Zuschauer in Betracht gezogen werden müssen. Die Beziehung zwischen Bobby und Pam als 'Das Traumpaar' war über 184 (!) Folgen eines der zentralen Themen von *Dallas*. Dieses moderne 'Romeo und Julia'-Motiv wird nun auf ihrem Höhepunkt, der endgültigen Erfüllung der Liebe nach einer über Jahre andauernden Wartezeit des Publikums, in der die Erwartungshaltung von den *Dallas*-Autoren stets aufrecht erhalten wurde, zerstört, um dem Schauspieler Duffy einen emotionsgeladenen, tragischen Abgang zu verschaffen. Ein Manöver, das in das Mark eines jeden typischen *Dallas*-Rezipienten, wie er in Kapitel XIII.1 dargestellt wird, treffen mußte. Wäre der Ausstieg Duffys nicht in dieser Intensität inszeniert worden, wäre die Reaktion des Publikums eventuell weniger extrem ausgefallen. Diese These scheint sich auch in den Briefen an Ien Ang zu bestätigen, von denen einer exemplarisch zitiert werden soll:

---

<sup>98</sup> Katzman, Leonard, zitiert nach: Mikos, Lothar, Es wird dein Leben!, S.219

"Wenn sie (die Autoren) Pamela oder Bobby aus der Serie streichen, wird sie für mich zu Ende sein. Die gute Beziehung zwischen den beiden ist der Grund, aus dem ich sie sehe. Freilich glaube ich auch noch an die wahre Liebe." (Brief Nr.8)<sup>99</sup>

Resümierend läßt sich festhalten, daß die *Dallas*-Welt vor allem eine emotionale Welt ist, in der die emotionale Seite insbesondere der Familie und der familiären Interaktionsstrukturen eines der elementaren, vielleicht sogar das zentrale Moment der Seriengeschichte darstellt. Das Motiv der Familie soll im folgenden Abschnitt eingehend untersucht werden.

### VI.3 Familie

Die Familie ist der entscheidende Handlungsrahmen der *Dallas*-Dramaturgie, auf den alle Ereignisse in der Erzählung ausgerichtet sind. Auf sie ist fast jede Handlung bezogen, die Geschichten werden um die Familie herum aufgebaut, und die Charaktere und Ereignisse erhalten erst durch die Familie ihre Bedeutung. Dabei ist die Familie und das familiäre Leben einem kontinuierlichen Fortgang ständiger Veränderungen und Entwicklungen unterworfen. Jede neue Heirat (z.B. Miss Ellie und Clayton Farlow), jede Trennung (Bobby und Pamela) und jede Geburt eines Kindes (John Ross jr.) verursacht unweigerlich gewisse Störungen der Harmonie innerhalb der familialen Lebensgemeinschaft.<sup>100</sup>

Dabei wird in *Dallas* die Familie und das Familienanwesen, die Southfork Ranch, immer als sicherer Hafen, als Sphäre des privaten Glücks und als schützende Festung dargestellt, die ihre Mitglieder vor den negativen Einflüssen der Außenwelt, die stets als Bedrohung angesehen wird, bewahrt. Geradezu signifikant für *Dallas* sind die zahllosen Szenen, in denen im Kreis der Familie Neuigkeiten, Veränderungen oder Probleme gemeinsam besprochen oder diskutiert werden (häufig gefolgt von dem sich anschließenden traditionellen Abendessen). Demgegenüber stehen die interfamiliären Streitereien und Intrigen, die größtenteils von Einzelpersonen ausgehen (insbesondere von J.R.) und die Grundlagen der Familie erschüttern bzw. teils das familiäre Zusammenleben sogar zerstören und somit neben der Außenwelt als zusätzliche, innere Bedrohung fungieren.

<sup>99</sup> Brief zitiert nach: Ang, Ien, S.61

<sup>100</sup> Vgl. Ang, Ien, S.85

Die Familie als Institution existiert jedoch nicht nur im Rahmen der Großfamilie, die im allgemeinen als 'Die Ewings' betitelt wird. Traditionell entwickeln sich aus einer großen Familie auch mehrere kleinere, wie z.B. die Familie von J.R. Ewing, seiner Frau Sue Ellen und seinem Sohn John Ross oder die von Bobby Ewing, seiner Frau Pamela und seinem Sohn Christopher. Diese Konstellationen beinhalten ihrerseits wiederum ein erhebliches Konfliktpotential, welches dann in einem gewissen Ausmaß wieder auf die Großfamilie der 'Ewings' übertragen wird.

Im Rahmen der Serienhandlung hat das Motiv der Familie zahlreiche Funktionen. Schon in der Pilotfolge von *Dallas*, die signifikanterweise den Titel 'Die Familie' trägt, wird die Bedeutung der Familienthematik für das Geschehen ausgearbeitet. So wird Bobbys frisch angeheiratete Frau Pamela, die überdies Mitglied des verhaßten Barnes-Clans ist, als Fremdkörper innerhalb der Familie empfunden und kann sich im weiteren Verlauf der Handlung nur mühevoll etablieren. Als Bobby Ewing seine Frau der Familie vorstellt, verläuft ein Dialog zwischen ihm und J.R. wie folgt:

Bobby: "Will noch jemand einen Schluck?"

J.R. (mit grimmigem Gesichtsausdruck): "Ja, einen kräftigen ..."

Das Verhalten J.R.s deutet unzweifelhaft auf das von Beginn an gespannte Verhältnis zwischen ihm und Pamela hin, wobei der Konflikt J.R.-Pamela gleichzeitig als Teil der Auseinandersetzungen zwischen den Familien Ewing und Barnes betrachtet werden kann.

Als J.R. Ewing kurz darauf erste Unternehmungen anstellt, Bobbys Frau mit Hilfe einer Intrige von der Ranch zu vertreiben, reagiert Bobby auf Pamelas Vorwurf, warum er sich auf die Intrige eingelassen habe, mit den Worten: "Es geht um die Familie, was sollte ich sagen?" (Nr.1, 'Die Familie').

In der Episode Nr.47 ('Abrechnung') wird die Familie als Rechtfertigung für eine geschäftliche Intrige der Ewings gegen das Ölkartell eingesetzt. Der Bankier Vaughn Leland, der infolgedessen einen schweren finanziellen Verlust einstecken muß, befragt Bobby in Anwesenheit von J.R. und Jock Ewing erregt nach seinen Ansichten über die Undurchsichtigkeit des Geschäfts:

Leland: "Und wie stehen Sie dazu?"

Bobby: "Was für eine Frage, die Ewings sind eine Familie!"

Nachdem Bobby am Ende der Episode erkennt, daß er zum wiederholten Male den üblen Machenschaften seines Bruders J.R. aufgesessen ist und die Southfork Ranch aus diesem Grund verlassen will, unternimmt Pamela den Versuch, ihn über den Gemeinschaftsgeist und das Zusammengehörigkeitsgefühl der Familie umzustimmen:

Pamela: "Aber du kannst nicht gehen, es ist deine Familie, Bobby."

Bobby: "Ist sie nicht, nicht mehr!"

Steht die Familie durch interne Unstimmigkeiten so sehr unter Druck, daß sie zu zerbrechen droht, werden sofort einschneidende Maßnahmen ergriffen. So wird der von Jock Ewing testamentarisch verfügte Kampf zwischen Bobby und J.R. um die Firma 'Ewing Oil' beendet, weil er sich nach geraumer Zeit als unerträgliche Belastung für die Familie und ihre Mitglieder erweist.

In der 126. Folge ('J.R.s Drohung') stehen Bobby und Pamela kurz vor ihrer Scheidung, obwohl die Liebe zwischen beiden noch immer nicht erloschen ist. Wiederholt werden Szenen mit Bobby, Pamela und ihrem gemeinsamen Sohn Christopher eingesetzt, die immer wieder das Bild einer heilen Familie vermitteln und dem Zuschauer die Hoffnung suggerieren, daß die bevorstehende Zerstörung des Eheglücks zweier füreinander bestimmter Menschen doch noch abzuwenden sei.

Als Bobby in Episode Nr.184 ('Schwanengesang') von allen Familienmitgliedern umringt im Krankenhaus stirbt, beziehen sich seine letzten Worte ebenfalls auf seine Familie: "Ihr müßt gut zueinander sein, bitte seid eine Familie. Ich liebe euch alle ..."

Interessant erscheint bei diesen Zusammenhängen die Überlegung, ob die enorme Dominanz der Familienthematik eventuell darauf zurückzuführen ist, daß die Großfamilie, wie sie sich in *Dallas* darstellt, in den USA heutzutage eine Anomalie ist.<sup>101</sup> *Dallas* bringt jenes Wunschbild familiären Lebens zum Ausdruck, nach dem sich vielleicht jeder (amerikanische) Zuschauer sehnt: Zusammengehörigkeit und Zusammenhalt gegenüber äußeren Faktoren und negativen Einflüssen; verschiedene Generationen unter einem Dach; ein Familienoberhaupt als harte, aber gerechte Respektsperson; die pietät-

---

<sup>101</sup> Vgl. Uhde, Jan, "Zum Erfolg von *Dallas* und *Dynasty*", in: Medien und Erziehung, Nr.28/1984, S.134

volle Erinnerung an ein verstorbene Familienmitglied usw.<sup>102</sup> Aus jeder *Dallas*-Episode lassen sich verschiedene Wertvorstellungen, Ideale, Normen und Rollenbilder innerhalb der Familie herausarbeiten: Frauen sind für die Erziehung zuständig, wenn sie arbeiten, tun sie dies eher freiwillig; Männer verdienen das Geld und sorgen für den Lebensunterhalt; Väter sind für das Erbe zuständig und bewahren die Familientradition, indem sie das Erbe auf den eigenen Sohn übergehen lassen; beruflicher Erfolg allein zählt nicht, wenn gleichzeitig das Privatleben darunter leidet. Diese Normen und Werte existieren bei *Dallas* jedoch nur als Idealvorstellungen und werden niemals realisiert. "Sie bilden lediglich das Gerüst, auf dem Probleme und Konflikte gedeihen, die dann erst in ihrer emotionalen Abarbeitung durch die Protagonisten ihre Bedeutung erlangen."<sup>103</sup> Die Idealvorstellung einer Ehe beispielsweise, die einen ständig präsenten Faktor im Seriengeschehen von *Dallas* darstellt, ist zwar als Ideologie vorhanden, sie wird jedoch von den Protagonisten niemals tatsächlich erreicht, selbst von dem Traumpaar Bobby und Pamela Ewing nicht.

Die Thematik der Familie hat sich als der Angelpunkt herausgestellt, um den die Gesamtheit aller Ereignisse und Charaktere in einer fiktiven Lebenswelt konstruiert ist. Unter Umständen ist der zunehmende Rückgang der Zuschauerzahlen in den letzten drei bis vier Seasons der Serie nicht zuletzt auch darauf zurückzuführen, daß das über Jahre hinweg propagierte Bild der Großfamilie als 'Fels in der Brandung' mit zunehmender Dauer zerstört wurde. Durch den Weggang vieler Schauspieler und dem damit zusammenhängenden Ausscheiden zahlreicher Charaktere mußte die Familie der Ewings immer mehr reduziert werden, selbst tragende Figuren wie Miss Ellie Ewing, Sue Ellen oder Pamela wurden aus der Serie herausgeschrieben. Die Familie hatte ihre Identität und ihren Status als Institution verloren. Die Einheit von *Dallas* wird "nicht durch die einzelnen Charaktere in ihrer Gesamtheit geschaffen, sondern durch die Gemeinschaft, in der sie leben."<sup>104</sup> Insofern erscheinen die innerhalb der Gemeinschaft 'Familie' existierenden Charaktere weder entbehrlich noch austauschbar.

## VI.4 Charaktere

<sup>102</sup> Vgl. Becker, Wolfgang & Heike, "Das Ideal vom privaten Glück der Familie", in: Medien und Erziehung, Nr. 1/1993, S.7

<sup>103</sup> Mikos, Lothar, Es wird dein Leben!, S.225

<sup>104</sup> Ang, Ien, S.72

Den Charakteren in *Dallas* kommt als Träger der zwischenmenschlichen Beziehungen innerhalb der Familie eine entscheidende Bedeutung zu. Sie zeigen, wie sich Menschen lieben und hassen, wie sie streiten und sich wieder versöhnen können, sie demonstrieren die positiven und negativen Seiten des Familienlebens.

Bei der nun folgenden Analyse soll auf eine detaillierte Einzelcharakterisierung der verschiedenen Figuren weitgehend verzichtet werden, da dies den Rahmen der Arbeit sprengen würde und die verschiedenen Eigenschaften, Wesenszüge und Funktionen innerhalb der Serie aus der Fülle der Episoden ohnehin ersichtlich sind. Vielmehr sollen - auch an Einzelbeispielen - grundsätzliche Komponenten der Charakterzeichnung erarbeitet werden. Außerdem werden die Untersuchungen auf die wesentlichen Figuren, d.h. vor allem auf die Mitglieder der Ewing-Familie, beschränkt bleiben und die Vielfalt der weiteren Personen, die besonders im letzten Drittel der *Dallas*-Ausstrahlung eingeführt werden und dort auch der Kategorie der Hauptakteure zugeordnet werden können, außer acht gelassen.

Eines der grundlegenden Merkmale für die Personenkonstellation von *Dallas* ist die Tatsache, daß der Zuschauer nicht nur mit einem (oder wenigen) Hauptcharakter(en) konfrontiert wird, sondern daß deren gleich mehrere existieren. Von keiner der Hauptfiguren kann behauptet werden, daß sie aus erzählerischer Sicht die wichtigste Stellung in der Serie einnimmt.<sup>105</sup> Dabei werden die Protagonisten, obwohl sie für die Serie in ihren jeweiligen Funktionen die gleiche Wertigkeit besitzen, niemals alle zur gleichen Zeit behandelt. Die Anzahl der Sequenzen, in denen sie auftreten und die Intensität, mit der sie den einen oder anderen Handlungsstrang (mit-)bestimmen ist abhängig vom jeweiligen dramatischen Geschehen. So erleben die Charaktere in gewisser Regelmäßigkeit Phasen, in denen sie mehr, und solche, in denen sie weniger intensiv in das Seriengeschehen eingearbeitet werden.

Bezüglich der Typisierung von Seriencharakteren stellt Lothar Mikos drei Varianten heraus: den individualisierten Charakter, den Serientyp und den Inhaber einer Statusposition. Dabei dominiert bei *Dallas* die Kennzeichnung als Serientyp und Inhaber einer Statusposition oft den individualisierten Charakter:

---

<sup>105</sup> Ien Ang deutet in diesem Zusammenhang darauf hin, daß J.R. Ewing in der Presse oft als die Hauptfigur angesehen wird. Diese Haltung zweifelt sie jedoch stark an und verweist auf eine Fehleinschätzung der breitgefächerten Dimensionalität der *Dallas*-Erzählung und auf einen spezifischen Interpretationszugang, der von einem maskulinen Vorurteil geprägt sein kann. Vgl. Ang, Ien, S.72

"Die individuellen Eigenschaften der *Dallas*-Protagonisten machen nur im Rahmen der Serie und der erzählten Geschichte Sinn, wodurch die Personen als Charaktere brüchiger und widersprüchlicher werden, weil sie nicht auf einzelne Charaktermerkmale festgelegt sind. Sie bekommen quasi im Lauf der Handlung eine eigene Lebensgeschichte, die den regelmäßigen Zuschauern bekannt ist. Dadurch werden die Personen glaubwürdiger und lebensnäher."<sup>106</sup>

Damit spielt Mikos bereits auf das prägnanteste Spezifikum der *Dallas*-Charaktere an, durch das sich *Dallas* von anderen Produktionen des Serien- oder Soap-Genres abgrenzt: die Multidimensionalität der Charaktere. Sämtliche Figuren weisen verschiedene Charakterzüge und Eigenschaften auf, kaum eine ist stereotyp angelegt, wie es bei Serien häufig der Regelfall ist. Selbst zunächst einfach konzipierte Charaktere, wie dies z.B. bei Miss Ellie und Bobby in den ersten Episoden der Fall ist, machen im Laufe der Handlung eine oder sogar mehrere Entwicklungen durch und bilden auf diese Weise überaus komplexe Charakterstrukturen heran.

Natürlich erscheinen bei den einzelnen Protagonisten bestimmte Eigenschaften dominierend, aber sie bestimmen ihre Persönlichkeit nicht ausschließlich. Anhand der Figur Miss Ellie Ewing soll dieser Zusammenhang einmal veranschaulicht werden:

Der Schwerpunkt der Charakterisierung von Miss Ellie liegt zweifelsfrei in ihrer Darstellung als treue und liebende Mutterfigur, die ein eher sanftmütiges Wesen besitzt und vor allem um das Wohl ihrer Familie bemüht und besorgt ist. In der Episode Nr.215 (‘Bobby?’) sieht man Miss Ellie vor der Southfork Ranch beim Eintopfen von Blumen, bevor sich ein Dialog mit der kurz darauf auftretenden Sue Ellen entwickelt. Zur Einführung einer Sequenz erledigt einer der Protagonisten hier eine Tätigkeit, die seinem Charakter entspricht und typisch für seine Rolle ist bzw. seine entsprechende Funktion innerhalb der Serie repräsentiert und illustriert.

Ebenso verhält es sich beispielsweise bei der Reaktion Miss Ellies auf Bobbys Entschluß, Southfork verlassen zu wollen (Folge 47, ‘Abrechnung’). Während ihr Ehemann Jock Ewing versucht, Bobby mit rationaler Argumentation von seinem Vorhaben abzubringen, reagiert Miss Ellie emotional: Sie bricht in Tränen aus und fleht ihren Sohn an, die Familie nicht zu verlassen.

Etwas erschüttert wird das Bild der ruhigen und die Familie umsorgenden Mutter dann während des testamentarisch verfügtten Wettstreits zwischen Bobby und J.R. um die Firma ‘Ewing Oil’, der sich mit zunehmender Dauer und Härte zu einer unerträglichen



Belastung für die Familie entwickelt. Als ihr Freund und Vertrauter Clayton Farlow den Vorschlag macht, einige Tage zu verreisen, um dem familiären Chaos zu entfliehen, reagiert Miss Ellie zunächst aufgebracht: "Ich kann nicht weg! Sehen sie doch was mit meiner Familie los ist, ich werde hier gebraucht. Ich muß doch da sein und ihr helfen!" Wenige Augenblicke später jedoch wird ihr Charakter gebrochen, indem sie aus gesundheitlichen Gründen schließlich doch in die Reise einwilligt und die Familie zurückläßt. Als sie sich im weiteren Verlauf der Handlung in Clayton Farlow verliebt und ihn später sogar heiratet, wird die Wandlung des Charakters endgültig vollzogen und der Figur eine breitere Palette an komplexen Motivationsstrukturen verliehen. "Miss Ellie ist nicht nur die treusorgende Seele, die sich Gedanken um den Zusammenhalt der Familie macht, sondern sie ist auch die Geliebte, die Ehefrau, die Großmutter oder die Organisatorin von Festen."<sup>107</sup>

Noch deutlicher werden die Zusammenhänge in bezug auf die Figur der Sue Ellen Ewing, die im Gegensatz zu Miss Ellie keine Entwicklung durchläuft, sondern deren Charakter von Beginn an vielschichtig angelegt ist. Insbesondere tritt dies in ihrer Beziehung zu J.R. zu Tage. Zu Beginn der 124. Episode (‘Inferno auf Southfork’) stellt sich folgende Ausgangssituation dar: Sue Ellen hat J.R. ein zweites Mal geheiratet, nachdem dieser ihr nun endgültig Treue geschworen hat. Doch der Schein trügt, Sue Ellen ertappt ihren Mann im Bett mit einer Geschäftspartnerin. Als sie sich kurz darauf mit Bobby über diesen Vorfall unterhält, fällt der Satz "Vor dir steht die größte Masochistin von ganz Dallas." Diese Bemerkung impliziert eine Anspielung auf die Haßliebe zu J.R., Sue Ellens Abscheu vor ihrem Mann und die gleichzeitige Unfähigkeit, sich von ihm lösen zu können. Zwei Episoden später (‘J.R.s Drohung’ Nr.126) wird sie im Gespräch mit ihrer Freundin Pam noch konkreter: "Ich kann nicht ohne Southfork sein. Ich weiß, alleine bedeute ich nicht viel. So sehr ich J.R. jetzt auch hasse, so notwendig ist es für mich, Mrs. J.R. Ewing zu sein."

Die Liste dieser Beispiele ließe sich, auch für den Großteil aller anderen Charaktere, in beliebigem Ausmaß fortführen, keine der Figuren bleibt im Laufe der Handlung eindimensional. Cliff Barnes ist keinesfalls der häufig titulierte ‘ewige Verlierer’, sondern er entwickelt sich mit der Zeit zu einem ernsthaften geschäftlichen Konkurrenten J.R.s. Pamela erscheint einerseits eher häuslich, anlehnsbedürftig und zerbrechlich, andererseits zeichnet sie sich durch ein gesundes Selbstbewußtsein und ein beträchtliches

---

<sup>106</sup> Mikos, Lothar, "Fernsehserien. Ihre Geschichte, Erzählweise und Themen", a.a.O., S.11

Durchsetzungsvermögen aus. Jock Ewing ist ein harter und rücksichtsloser Geschäftsmann, gleichzeitig verkörpert er jedoch gewisse Ideale und ist stets bemüht, trotz aller Härte fair und gerecht zu bleiben. Selbst der Southfork-Verwalter (und, wie sich später herausstellt, vierte Ewing-Sohn) Ray Krebbs bleibt nicht nur der einfältige und gegenüber seinen Mitmenschen stets opportun eingestellte Trottel, sondern entwickelt im Laufe der Zeit eine eigene Persönlichkeit. Die deutlichste Wandlung vollzieht sich zwischenzeitlich bei Bobby, der sich von seiner Funktion als konturloser 'Mr. Nice Guy' löst und eine fast vollkommen neue Identität erhält. Auch dazu abschließend ein exemplarischer Dialog:

Pamela: "Verlaß 'Ewing Oil', und ich komme sofort mit dir nach Hause."

Bobby: "Schatz, ich würde fast alles für dich tun, aber das kann ich nicht!"

Pamela: "Das ist es doch, was uns auseinanderbringt! Solange du davon besessen bist, 'Ewing Oil' zu gewinnen, bist du nicht der Bobby Ewing, in den ich mich verliebt habe."

Bobby: "Wenn ich jetzt damit aufhören sollte, das zu tun, was ich will, dann existiert auch der Bobby Ewing, den du gekannt hast, nicht mehr."

Pamela: "Der hat vor langer Zeit schon aufgehört zu existieren."<sup>108</sup>

Die Konsistenz der *Dallas*-Charaktere, die überwiegend von Multidimensionalität, Entwicklung oder Wandlung gekennzeichnet ist, erlaubt es den Zuschauern, die einzelnen Figuren als glaubwürdig und ihre Handlungen als nachvollziehbar und zugänglich zu betrachten. Die gewisse Widersprüchlichkeit der Charaktere zeichnet die Figuren als menschliche Wesen mit eigenen Biographien und bestimmten familiären Wurzeln. "If the audience understands the reasons why someone behaves in a certain way, if those reasons coincide with what the audience believes, the characters become likeable."<sup>109</sup> Sind die Charaktere zu simpel konstruiert, verfehlt die angestrebte Funktion ihre Wirkung. So erweist sich beispielsweise Pamelas zeitweiliger Geliebter Mark Graison als zu eindimensional. Durch seine ständigen Selbsteinschränkungen, Liebesschwüre und Rücksichtnahmen erscheint er zu konturlos, zu verständnisvoll, fast zu perfekt. Nicht

---

<sup>107</sup> Mikos, Lothar, "Übertragungserleben - Soziale Aspekte des Umgangs mit Familienserien", in: Medium, Nr.3/1987, S.29

<sup>108</sup> Folge Nr. 109, 'Spaltung der Familie'

<sup>109</sup> Silj, Alessandro, S.19

zuletzt deswegen verliert er den Kampf um die Liebe Pamelas gegen Bobby - auch beim Zuschauer. Eine stereotyp angelegte Figur ist nicht realistisch und somit für das Publikum auf Dauer inakzeptabel. In *Dallas* ist es größtenteils gelungen, diese Form der Charakterisierung zu umgehen und andere, komplizierte Strukturen in bezug auf die einzelnen Figuren und die gesamte Personenkonstellation zu schaffen. Die Popularität und die Faszination von *Dallas* sind somit unter anderem auch auf die komplexe und widersprüchliche Konzeption der Charaktere zurückzuführen. "Der Charakter erscheint dem Zuschauer [...] als eine Person, die unabhängig von den in der Serie gezeigten Erzählsituationen existiert. Der Charakter wird zu einer Person, die scheinbar ein autonomes Leben außerhalb der erdachten Handlung der Serie führt; er oder sie wird zu einer Person aus Fleisch und Blut, eine(r) von uns."<sup>110</sup>

## VI.5 Die Figur 'J.R. Ewing'

Obwohl J.R. Ewing nur einer von vielen Protagonisten ist, wird er in zahlreichen Rezensionen als Zentralfigur des Geschehens oder als heimliche Hauptfigur angesehen, eine Annahme, die in gewissem Maße durchaus nachvollziehbar erscheint.

Zunächst einmal fällt auf, daß die Rolle des Schurken in *Dallas* mit einem Mann (J.R.) und nicht mit einer Frau besetzt ist, was als relativ untypisch für TV-Produktionen des Genres angesehen werden kann.<sup>111</sup> Das Casting von Larry Hagman als Bösewicht der Serie mag neben den in Kapitel IV dargelegten formalen Aspekten ein weiteres Kriterium für die Konzeption von *Dallas* als Prime Time-Soap bilden, die zur Hauptsendezeit ausgestrahlt und einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden soll.

Noch deutlicher als bei allen anderen *Dallas*-Charakteren ist die Ambivalenz der Figur ausgeprägt. Zunächst einmal vereinigt J.R. natürlich zahlreiche Elemente des klassischen Bösewichts in sich. Er mißachtet konstant die Rechte und Gesetze der Gesellschaft und zwingt den Entwicklungen seinen eigenen Willen auf. Seine unehrbaren Machenschaften und Intrigen sind die wesentlichen Ursachen für Leid und Unglück in *Dallas*.<sup>112</sup> Er ist korrupt, untreu, rücksichtslos, eigensinnig und machtgierig. "J.R. just bares his brilliant smile, tips his ten-gallon hat, and strides on toward more oil, more money

---

<sup>110</sup> Ang, Ien, S.40

<sup>111</sup> Vgl. andere Produktionen wie *Springfield Story*, *Falcon Crest* oder *Knots Landing*

<sup>112</sup> Vgl. Ang, Ien, S.93

and, of course, more power."<sup>113</sup> Das Element des Zerstörerischen ist eng mit der Figur des J.R. verbunden. Wenn er seine Frau Sue Ellen betrügt, diese daraufhin in den Alkohol flüchtet und von ihm in ein Sanatorium eingewiesen wird, dann tut J.R. dies nicht, um ihr zu helfen (obwohl er es gegenüber der Familie stets beteuert), sondern um sich ihrer zu entledigen. "He's the biggest, most unmitigated and dastardly &%#\$!! on television ... He has woman tucked away all over the country. He has millions of bucks. He's a business genius with a heart of lead."<sup>114</sup>

In der 47. Folge (‘Abrechnung’) belügt J.R. aus Machtgier sogar seinen eigenen Vater, um kurz darauf seine Lebensphilosophie mit dem Satz "Ich erreiche immer, was ich will" auf den Punkt zu bringen. Im anschließenden Streit mit Sue Ellen bezeichnet er diese als Hure und unternimmt während einer Unterredung mit seinem Vater Jock den Versuch, seinen Bruder Bobby aus der Familie auszustoßen: "Bobby ist zu weich, Daddy, einfach zu weich, er hört sich eigentlich kaum noch wie ein Ewing an." Auf den ersten Blick scheint J.R. die Inkarnation des Unmenschlichen und des fast unvorstellbar Bösen zu sein.

Dieser Eindruck ist jedoch nur vordergründig. Die Figur gewinnt ein zusätzliches Maß an Komplexität und Widersprüchlichkeit durch die -oftmals eher subtilen- Andeutungen von positiven Charaktereigenschaften, sogar von Schwachpunkten und Verletzlichkeit. Dabei zeigen sich diese Komponenten vor allem in seinem Familienleben, besonders in der Beziehung zu seinem Sohn John Ross, teilweise auch zu seiner Frau und anderen Mitgliedern der Familie. In der Episode Nr.101 (‘Jocks Testament’) findet sich eine besonders eindrückliche Sequenz, in der J.R. als liebevoller Vater gezeichnet wird. In der darauffolgenden Szene erweist er sich als überaus charmanter Liebhaber, der Sue Ellen mit Komplimenten überhäuft ("Schatz, du tanzst wie eine Gazelle"), um ihr kurz darauf einen zweiten Heiratsantrag zu machen. Nachdem er Sue Ellen ein weiteres Mal geheiratet und einige Zeit danach wieder betrogen hat, zeigt er erstmalig Reue. Am Bett seiner schlafenden Frau sitzend, die sich nach dem Vorfall erneut betrunken hat, gesteht er sein Fehlverhalten ein: "Was habe ich dir nur angetan, es tut mir so leid. Ich weiß, du wirst mir nie wieder vertrauen können, ich liebe dich wirklich."<sup>115</sup> Als wenig später ein Brand auf der Southfork Ranch ausbricht, hastet J.R. verzweifelt durch die Flammen, um das Leben seiner Frau und seines Sohnes zu retten und begibt sich damit selbst in

<sup>113</sup> Van Wormer, Laura, *Dallas - The Complete Ewing Family Saga*, New York (1985), S.45

<sup>114</sup> Larry Hagman über J.R., zitiert nach: Denis, Christopher Paul & Michael, *Favorite Families of TV*, New York (1992), S.183

<sup>115</sup> Folge Nr. 124, ‘Inferno auf Southfork’

Lebensgefahr. "[J.R.] has a vulnerability that very few so-called villains ever have shown. First toward his father and then his son and his mother and his brother. J.R. can be hurt."<sup>116</sup>

Lothar Mikos stellt diesbezüglich die These auf, daß der augenscheinlich abscheuliche Charakter J.R.s ihn eigentlich ständig zum Unterlegenen macht, daß jeder Triumph auch wiederum von einer Niederlage gefolgt ist und daß all seine Gemeinheiten und Intrigen im Grunde nur einen Kampf um Liebe und Anerkennung darstellen, die er von seinem Vater Jock, seiner Mutter Miss Ellie, seinem Bruder Bobby, seinem Sohn John Ross und zeitweise seiner Frau Sue Ellen erhofft.<sup>117</sup>

Die dargestellte Diskrepanz zwischen offenkundiger Abscheulichkeit und der latent vorhandenen Verletzlichkeit und Fähigkeit, menschliche Regungen zu empfinden bestimmt eindeutig die Charakterisierung der Figur J.R. Ewing. In bezug auf die in diesem Charakter ständig vereinten Gegensätze zwischen Liebe und Haß, Zerstörung und Bewahren oder Vernichtung und Aufbau verfolgt Ien Ang einen interessanten theoretischen Ansatz. Sie betrachtet J.R. als die Figur, die die Gemeinschaft zum Leben erweckt und dafür sorgt, daß etwas geschieht.<sup>118</sup> Offensichtlich ist J.R. Ewing der wesentliche Initiator des Geschehens, auf den seine Umwelt oft nur reagieren oder gegenhalten kann. Das Böse ist also in die Ordnung der Gemeinschaft selbst hineinverwoben, so daß diese Gemeinschaft konfliktbeladen ist, da sie den Ursprung des Konflikts selbst in sich trägt. "Harmonie existiert nur als unerreichbare Utopie. Daher würden die Familie Ewing und *Dallas* sicher aufhören zu existieren, wenn J.R. aus der Handlung entfernt würde: Das Familienleben kann in der *Dallas*-Logik nur durch die Gunst desjenigen Charakters bestehen, der regelmäßig gerade das Überleben der Familie gefährdet."<sup>119</sup>

Besonders bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang die außergewöhnliche Anziehungskraft J.R.s auf das Publikum, welches die gleiche Haßliebe zu ihm empfindet, wie sie sich in der Beziehung zwischen J.R. und seiner Frau Sue Ellen manifestiert. Aufgrund der Ambivalenz seines Charakters scheint J.R. die Massen in einer Art und Weise zu faszinieren, die über das sonst übliche Maß an Anteilnahme weit hinausgeht. "Er ist so richtig schön hinterhältig, geht über Leichen. Und manchmal ist er ja auch großzügig, aber nur, wenn er einen Vorteil davon hat. Das Beste ist: Man kann ihm nie

---

<sup>116</sup> Leonard Katzman über J.R., zitiert nach: Mikos, Lothar, Es wird dein Leben!, S.218

<sup>117</sup> Vgl. ebd.

<sup>118</sup> Vgl. Ang, Ien, S.94

<sup>119</sup> ebd.

was nachweisen.<sup>120</sup> Diese Faszination, dieses Vergnügen an der Darstellung des Bösen hält jedoch offensichtlich nur an, solange die Distanz zum Geschehen gewährleistet ist: "Aber was mich betrifft, da hab´ ich doch lieber meine Rückfahrkarte. Also, wenn ich ausschalte, will ich nicht in Dallas sein, sondern in meinem Sessel."<sup>121</sup>

Fazit: J.R. fasziniert den Zuschauer, weil er über den gesellschaftlichen Richtlinien steht, weil er sich Dinge erlaubt, die als verboten und normwidrig angesehen werden, weil er trotz allem ein latentes Potential an Menschlichkeit und Verletzlichkeit in sich birgt und weil er vor allem eine Ideologie und Tugend vertritt: "Was wir an J.R. sehen, ist die Weigerung, aufzugeben. Er ist hartnäckig."<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> Zuschauerzitat, nach: Rogge, Jan-Uwe, "... da kann ich mich so richtig fallenlassen. Zur subjektiven Bedeutung von Familienserien im Alltag", in: Medium, Nr. 3/1987, S.23

<sup>121</sup> Zuschauerzitat, nach: ebd.

<sup>122</sup> Horace Newcomb, zitiert nach: Ang, Ien, S.93

## VII. Inhaltsanalytischer Teil - Zur Struktur der *Dallas*-Episoden

---

"All dramatic action demands the same structure to make it effective. Soap Opera is merely effectiveness gone effusive. *Dallas* is soap at its best."<sup>123</sup>

---

Eine Analyse von Fernsehserien, in diesem Fall *Dallas*, ist kein einfaches Unterfangen. Das Problem liegt vor allem in der in Kapitel III schon dargelegten Konzeption, die auf eine vermeintliche Unendlichkeit des Geschehens angelegt ist. Eine Filmanalyse beginnt in der Regel mit der ersten Sequenz des Films und endet mit der letzten. Dabei stellt der Film ein in sich geschlossenes Werk dar, welches für sich analysierbar ist. Bei einer Serienanalyse stellt sich demnach die Frage, wo und wie man beginnen und enden soll, denn ein Anfang und ein Schluß im narrativen Sinne existieren auch bei *Dallas* nicht: Die erste Folge steigt ohne eine Exposition direkt ins dramatische Geschehen ein, der Zuschauer wird erst im Verlauf der Handlung über eventuell oder tatsächlich vorangegangene Ereignisse und Entwicklungen aufgeklärt, und auch die 349. und letzte Episode ('Endspiel') beinhaltet keinesfalls den Abschluß sämtlicher aktueller oder weiter zurückliegender Storylines, sie endet, wie jede andere Episode auch, offen und läßt den Zuschauer in Ungewißheit zurück.<sup>124</sup>

Eine detaillierte Analyse einer einzelnen exemplarisch behandelten Episode erscheint wenig sinnvoll, da keine Einzelfolge die Gesamtheit aller für die Struktur relevanten Elemente in sich vereinigt. Ebenso wenig können alle *Dallas*-Folgen für die Analyse in Betracht gezogen werden: Umfang sowie Zeit- und Arbeitsaufwand wären zu hoch und stünden letztendlich in einem Mißverhältnis zu den gewonnenen Resultaten. Deshalb soll der Versuch unternommen werden, die dramaturgischen und erzählerischen Mo-

---

<sup>123</sup> Kalter, Suzy, S.24

<sup>124</sup> Die Episode 'Endspiel' endet wie folgt: J.R. Ewing liegt mit einem Revolver in der Hand auf seinem Bett. Die Kamera verläßt den Raum und zeigt den Flur der Southfork Ranch, dann fällt ein Schuß. Bobby stürzt herbei, es folgt eine Großaufnahme seines erschrockenen Gesichtsausdrucks. Unklar bleiben Ursprung und Konsequenzen des Schusses.

mente an verschiedenen Folgen herauszuarbeiten, die im besonderen Spannung erzeugen, ein emotionales Beteiligtsein fördern, aber gleichzeitig auch Distanz zulassen und die Protagonisten und ihre Handlungen in den Alltag hinein verlängern. Neben den produktionstechnischen Elementen sollen dabei vor allem die dramaturgischen Mittel eingehender untersucht werden: das Konfliktpotential in *Dallas*, das auslösende Moment und der Pay-Off, die Dialogstruktur und der Cliffhanger, die Verschachtelung der Handlungsstränge in Verbindung mit dem Perspektivenwechsel sowie die Zeitkonstruktion, der Zufall und das Stilmittel des Western. In der folgenden Analyse soll versucht werden, zu zeigen, daß diese Komponenten in Verbindung mit anderen, zuvor behandelten Aspekten für die Faszination und die massenhafte Zuschauerresonanz verantwortlich sind.

## VII.1 Produktionstechnische Elemente

### VII.1.1 Produktion und Setting

*Dallas* wurde das ganze Jahr über produziert, abgesehen von einer sechswöchigen Drehpause im Frühjahr. Die Dreharbeiten verliefen dabei nicht chronologisch: In den ersten zwölf Wochen eines neuen Produktionsjahres wurde an Originalschauplätzen in der Stadt Dallas und auf der 60 Kilometer entfernten Southfork Ranch gedreht. Alle anderen Aufnahmen entstanden dann in den Studios der Lorimar Productions in Los Angeles und in den MGM-Studios in Culver City.<sup>125</sup> In den späteren Episoden wurden neben der Stadt Dallas auch andere Städte, z.B. Wien und Paris, als Originalschauplätze hinzugezogen. Der Etat einer Episode stieg nach dem relativ schnellen Erfolg der ersten Seasons auf ca. 700.000 bis 800.000 Dollar, im Vergleich dazu liegt das übliche Budget amerikanischer Serienproduktionen bei bis zu 300.000 Dollar.<sup>126</sup> Pro Drehtag wurden etwa sieben bis neun Minuten Material fertiggestellt, so entstand wöchentlich eine neue Folge. Diese Zahlen verdeutlichen erneut den beträchtlichen Unterschied zwischen *Dallas* und den Soap-Produktionen, der sich in diesem Fall auf die produktionstechnischen Bedingungen bezieht. "At the other end of the scale we have relatively modest, small-

<sup>125</sup> Vgl. Mikos, Lothar, Es wird dein Leben!, S.216

<sup>126</sup> Vgl. ebd.



scale productions where the emphasis is on cost efficiency and quite a short production cycle."<sup>127</sup>

In der Drehpause im Frühjahr fanden die jeweiligen Klausurtagungen von Produzenten und einigen Autoren statt, in denen die Storylines für das folgende Produktionsjahr festgelegt wurden. Dabei entstand die etwa 200 Seiten starke 'Bibel', in der der Fortgang der Geschichten in groben Zügen festgehalten wurde.<sup>128</sup>

Anschließend waren bis zu zwölf Autoren mit dem Schreiben der Drehbücher beschäftigt, während die ersten Folgen der neuen Season bereits umgesetzt wurden. Aufgrund der Vorgaben von CBS, das während der einzelnen Folgen Werbung schaltete, waren die Episoden in vier, jeweils zwölf bis dreizehn Minuten lange, Blöcke aufgeteilt. Inklusive der Werbung hatte eine *Dallas*-Folge in den USA eine Länge von 60 Minuten. Die im deutschen Fernsehen gezeigten Folgen waren in der Regel etwa zwei bis vier Minuten kürzer als die amerikanischen Originalfassungen.<sup>129</sup>

So zeichnet sich *Dallas* als eine kostenintensive und relativ aufwendig in Szene gesetzte Produktion aus, die sich jedoch auch gewissen Restriktionen der kommerziellen Fernsehanstalten unterwerfen mußte.

## VII.1.2 Visuelle Umsetzung: Kamera, Schnitt, Ausstattung

Trotz einer im Vergleich zur gängigen Serienherstellung um ein gehöriges Maß aufwendigeren Inszenierung orientiert sich die *Dallas*-Ästhetik in ihren Grundzügen an den charakteristischen Merkmalen der visuellen Umsetzung von Soap- und Serienproduktionen, die sich im Regelfall auf die einfachsten Mittel beschränkt. Die Dialoge werden in visuell vertrauter Form dargestellt, die Kameraeinstellungen verwirren dabei nicht und die Montage orientiert sich an typischen Schnitt-Gegenschnitt-Konventionen. "Zum Denken und Kombinieren bleibt da kein Raum, besteht keinerlei Anlaß; Wort und Bild-

---

<sup>127</sup> Kilborn, Patrick, S.53

<sup>128</sup> Der Begriff 'Bibel' wurde von Produzent Leo Katzman geprägt und bezieht sich auf die 'heiligen' und geheimen Inhalte des Storybooks, die bis zur Ausstrahlung der jeweiligen Episoden niemandem außerhalb des Teams zugänglich gemacht werden durften.

<sup>129</sup> Das hing mit der Programmstruktur der ARD zusammen. Da die um 21.00 Uhr gesendeten Politmagazine fast immer länger als 45 Minuten waren, begannen die *Dallas*-Ausstrahlungen in der Regel erst gegen 21.48 Uhr. Um die exakte Sendezeit von 22.30 Uhr für die darauffolgenden *Tagesthemen* einhalten zu können, wurden die einzelnen *Dallas*-Episoden vorsorglich um einige Minuten gekürzt.

Syntax entsprechen sich, die Wort-Bild-Schere ist simpel angelegt und damit leicht begreifbar, gut nachvollziehbar."<sup>130</sup>

Dennoch lassen sich in einigen Punkten recht prägnante Unterschiede zu den Daytime-Soaps erkennen. An erster Stelle stehen diesbezüglich die Außenaufnahmen, die bei der Inszenierung der täglichen Seifenopern so gut wie überhaupt nicht eingesetzt und in keinem Fall an Originalschauplätzen gedreht werden. Aber auch die Kameraarbeit weist bei genauer Betrachtung deutliche Bemühungen um eine gewisse Visualisierung auf, die von den Standards sich abzuheben bestrebt ist. So wechseln die Einstellungen innerhalb einer Sequenz häufiger als es in der Daytime Soap üblich ist, die Kamera übernimmt oft die Position des Zuhörenden, d.h. die Blickrichtung der Kamera ist stärker als üblich dem Standort und der Körpergröße des Zuhörenden angepaßt; dabei werden die Dialogpartner nicht mehr nur in wechselseitigen Nahaufnahmen gezeigt, vereinzelt werden sogar ungewöhnliche Perspektiven benutzt. Als J.R. seine Frau Sue Ellen zum wiederholten Male betrogen hat, überschüttet diese ihn daraufhin mit einer Flut von Vorwürfen und Haßtiraden (Folge Nr.124, 'Inferno auf Southfork'). Dabei steht J.R. in der Mitte des Raumes, während Sue Ellen ihn wild gestikulierend und schreiend umkreist wie ein Raubvogel sein Opfer. Die Kamera nimmt neben der Einstellung einer amerikanischen Totalen<sup>131</sup> immer wieder die Position Sue Ellens als Aggressor ein und umkreist quasi mit ihr zusammen den regungslosen J.R. als Betroffenen, um zwischenzeitlich auch einmal aus der Sicht des in Zentrum der Umkreisung stehenden 'Opfers' zu fotografieren. Diese Art der Kameratechnik, die unter dem Fachterminus 'subjektive Kamera' bekannt ist und vor allem in Kinofilmen häufig zur Erzeugung von Spannung genutzt wird, wird z.B. auch bei den Mordanschlägen auf J.R. (Folge Nr.47, 'Abrechnung') und Bobby (Folge Nr.154, 'Das letzte Spiel') eingesetzt: Eine Person betritt aus der Sicht des Zuschauers das Büro der Firma 'Ewing Oil' und gibt einen oder mehrere Schüsse auf eine andere Person ab.

Eine besondere Bedeutung wird der Kameraarbeit auch bei der Inszenierung des jede Folge abschließenden Cliffhangers zuteil. Am Ende einer Episode steht meist die Großaufnahme einer Person, die sich mit einer neuen, psychologisch konfliktgeladenen Situation konfrontiert sieht. Dieser eingefrorenen Großaufnahme geht häufig ein Zoom oder

---

<sup>130</sup> Stocker, Karl, "Dallas und Denver-Clan - ein intellektuelles Vergnügen?", in: Medien und Erziehung, Nr.28/1984, S.146

<sup>131</sup> Die amerikanische Totale (oder auch amerikanische Einstellung) beschreibt eine Darstellung vom Kopf bis zur Hüfte einer Person; der Begriff ist an eine typische Einstellung des Westerns angelehnt, bei der der Cowboy-Hut und der Revolver den oberen bzw. unteren Bildrand markieren.

sogar eine Kamerafahrt voraus, die neben der dramaturgischen Spannung zusätzliche Dynamik evoziert und die Effektivität des Cliffhangers somit nochmals steigert. Als letzter Aspekt sollen die sogenannten Establishing Shots angeführt werden, die der Trennung einzelner Sequenzen dienen und die Lokalität des nachfolgenden Geschehens einführen. Diese Establishing Shots sind eines der markantesten Stilmittel jeder Serienproduktion. Um dem Zuschauer zu veranschaulichen, in welchem Gebäude oder in welcher Umgebung eine nachfolgende Sequenz ablaufen soll, wird in einer kurzen statischen Einstellung die entsprechende Örtlichkeit gezeigt (üblicherweise die Frontansicht eines Gebäudes). Solche Aufnahmen werden in der Regel einmal gedreht und in einer Serie immer wieder verwendet. Auch bei *Dallas* werden diese Establishing Shots eingesetzt, insbesondere bei den Settings Southfork Ranch und Ewing-Gebäude. Die Einstellungen sind jedoch keineswegs statisch und nur selten identisch. Das Bürogebäude von 'Ewing Oil' wird fast immer mit einem Schwenk an dem Gebäude entlang oder mit einem Zoom auf ein bestimmtes Fenster abgefilmt, die Außenaufnahmen der Southfork Ranch werden ebenfalls häufig mit bewegter Kamera in unterschiedlichen Perspektiven fotografiert, oder man konzentriert sich in Standardeinstellungen auf ständig wechselnde Details: die Hausfront der Ranch, die Eingangstür, die Terrasse, die Garagen, die Einfahrt, den Swimmingpool, den Garten vor dem Haus usw., wobei immer wieder wechselnde Einstellungsgrößen, Winkel und Perspektiven eingesetzt werden.

Die Schnittfolge von *Dallas* unterscheidet sich kaum von den gängigen Soap-Konventionen. Aufgrund der zwei- bis vierminütigen Kürzungen der ARD wirkt *Dallas* allerdings schneller als es in Wahrheit ist. Da größtenteils vermieden werden sollte, ganze Sequenzen herauszuschneiden, wurden viele einzelnen Szenen in sich gekürzt, so daß sich für den diesbezüglich analytischen Betrachter ein verfälschtes Bild ergibt.<sup>132</sup>

Die Ausstattung hingegen wirkt vergleichsweise opulent. Bauten, Kostüme und Requisiten erscheinen weitestgehend detailgetreu und nuanciert, insbesondere bei der Darstellung der verschiedenen Räumlichkeiten der Southfork Ranch (Salon, Wohnraum, Esszimmer) und der Inszenierung von gesellschaftlichen Ereignissen und Festen (Ball der Ölbarone, Barbecue, Geschäftsessen im 'Oil Baron's Club'). Dies wird nicht zuletzt durch die zahlreichen Außenaufnahmen und die Drehs an Originalschauplätzen in Verbindung mit modernen, großzügig ausgestatteten Studios gewährleistet.

Resümierend läßt sich festhalten, daß *Dallas* sich produktionstechnisch und stilistisch an den grundlegenden Standards typischer amerikanischer Serien- und Soap-Produktionen orientiert und keine gravierenden Abweichungen von den vertrauten Konventionen aufweist. Jedoch war man in Ansätzen bestrebt, vor allem in Bezug auf die Kameraarbeit und die Ausstattung Verbesserungen und Veredelungen vorzunehmen, was nicht zuletzt auf die Konzeption als Prime Time-Sendung und auf die aufgrund des immensen Erfolges zur Verfügung stehenden finanziellen Mittel zurückzuführen ist. *Dallas* zeigt sich als "ein professionell hergestelltes Beispiel für die Hauptströmungen des Fernsehens in Hollywoodmanier."<sup>133</sup>

## VII.2 Dramaturgische und erzählerische Elemente

### VII.2.1 Konflikt

In der klassischen Erzähltheorie wird jede Erzählung im Sinne eines ganz bestimmten und festgelegten Schemas definiert: Ordnung - Störung der Ordnung durch einen oder mehrere Konflikte - Wiederherstellung der Ordnung durch die Aufhebung des Konfliktpotentials. Am Ende einer Geschichte sind immer alle Probleme gelöst, die das Gleichgewicht der Eingangssituation gestört haben.<sup>134</sup> Dieses Erzählschema greift jedoch nicht im Falle einer Fernsehserie, die, wie *Dallas*, auf eine vermeintliche Unendlichkeit des Geschehens hin konzipiert ist. Obwohl fast in jeder Folge Probleme gelöst und Konfliktpotentiale eliminiert werden, bilden sich sogleich neue heran, die dann die Ausgangssituation für die folgenden Episoden darstellen. Ein Happy-Ending im klassischen Sinne existiert nicht, der Zustand des Glücks kann immer nur vorübergehend bestehen. Jede Heirat ist beispielsweise nicht nur der Endpunkt einer langen Liebesgeschichte, sie stellt gleichzeitig den Beginn von zahllosen neuen Verwicklungen und Problemen dar. Bei *Dallas* sind "alle Lösungen nur vorläufig und Anlaß zu neuen Konflikten."<sup>135</sup> In der Episode Nr.126 ('J.R.s Drohung') versichert Bobby seiner inzwischen von ihm geschie-

---

<sup>132</sup> Vgl. dazu auch Fuchs, Wolfgang J., S.140

<sup>133</sup> Ang, Ien, S.18

<sup>134</sup> Vgl. Ang, Ien, S.68

<sup>135</sup> Mikos, Lothar, "Heile Welt und kalter Kaffee - Familienbilder in Fernsehserien", in: Medien Konkret, Nr.2/1988, S.43

denen Frau Pamela, er wäre bereit, Dallas, 'Ewing Oil' und die Southfork Ranch um ihrer Liebe willen zu verlassen und einen neuen Anfang zu machen. Dadurch scheint eine sich über zahlreiche Folgen erstreckende Konfliktsituation zwischen Bobby und Pamela bereinigt worden zu sein. Schon in der darauffolgenden Sequenz berichtet Clayton Farlow dem jüngsten der Ewing-Brüder, daß die aus gesundheitlichen Gründen verreiste Miss Ellie diesem die Ranch anvertraut und ihn darum gebeten habe, sich bis zu ihrer Rückkehr intensiv um das Familienanwesen zu kümmern, wodurch wiederum ein Gewissenskonflikt bei Bobby ausgelöst wird. Dieses Beispiel illustriert sehr anschaulich, wie die einzelnen Konfliktsituationen ineinander übergreifen und miteinander verwoben sind.

Träger von Konfliktpotentialen sind ausschließlich die Protagonisten. Häufig gehen mit Konfliktsituationen Entwicklungen oder Wandlungen einzelner Figuren einher. Wann immer ein Charakter mit Problemen oder Konflikten konfrontiert wird, entwickelt sich eine entsprechende Reaktion, die ihrerseits wiederum eine Gegenreaktion evoziert und somit Dynamik und Dramatik in der Handlung initiiert. Suzy Kalter sieht in der Thematik des Konfliktpotentials die treibende Kraft des dramatischen Geschehens: "It is the driving force behind the action, [...] the backbone of good story-telling."<sup>136</sup> Dabei existieren bei *Dallas* überwiegend zwei Formen des Konfliktpotentials. Dies sind zum einen die beschriebenen physischen und zwischenzeitlichen Kontroversen zwischen einzelnen Personen oder Personengruppen, die sich in der Regel über mehrere Episoden erstrecken und einem ständigen Turnus unterworfen sind (aus gelösten Problemen erwachsen neue oder abweichende). Zum anderen gibt es aber auch Konflikte, die Bestandteil der Gesamtheit aller *Dallas*-Episoden sind und auf diese Weise als unveränderliche Komponenten eine thematische Grundstruktur der Serie repräsentieren und deren Tenor von der ersten bis zur letzten Folge aufrecht erhalten wird (die Feindschaft zwischen den Familien Barnes und Ewing, die Differenzen zwischen den Ewing-Brüdern Bobby und J.R., die gespannten Beziehungen zwischen J.R. und seinen Ehefrauen Sue Ellen und später Cally Harper-Ewing, der Haß zwischen J.R. und Pamela, der ständige Kampf um die Firma 'Ewing Oil' in Verbindung mit Aspekten wie Macht, Reichtum und Einfluß, der permanente Kontrast zwischen familiären und persönlichen Wertvorstellungen usw.).

---

<sup>136</sup> Kalter, Suzy, S.25

Fast alle Probleme und Konflikte resultieren aus Auseinandersetzungen der Protagonisten mit Normen und Werten oder aus Kommunikationsschwierigkeiten im Bereich der zwischenmenschlichen Beziehungen. "Die Protagonisten befinden sich ständig im Kampf mit den an sie herangetragenen Verhaltenserwartungen und damit ihrer eigenen Rolle und ihrem Selbstverständnis sowie den gesellschaftlich vermittelten Wertvorstellungen und idealtypischen Normen."<sup>137</sup>

## VII.2.2 Das auslösende Moment

Das auslösende Moment ist eng mit dem Motiv des Konflikts verbunden. Es beinhaltet in seiner dramaturgischen Funktion gewissermaßen den Initiator, den Auslöser einer Konfliktsituation, der jeder weiteren dramatischen Entwicklung eines jeweiligen Plots vorausgeht. Dabei kann ein auslösendes Moment gleichzeitig Ausgangssituation für mehrere Konflikte sein, wie zum Beispiel der Autounfall Sue Ellens (Folge Nr.122, 'Am Rande des Abgrunds'), der die Querschnittslähmung Mickey Trotters, die Selbstvorwürfe und Flucht in den Alkoholismus Sue Ellens sowie die Selbstvorhaltungen von Ray Krebbs initiiert, der sich für den Zustand Mickeys ebenfalls mitverantwortlich fühlt (obwohl dies, wie sich später herausstellt, nicht gerechtfertigt ist). Auf der anderen Seite können mehrere auslösende Momente Ursache für einen Konflikt darstellen: Die Wandlung Bobbys, die Drohungen J.R.s, die Intrigen Kathreen Wentworths und die Beziehung zwischen Pamela und Mark Graison haben die Scheidung zwischen Bobby und Pamela zur Konsequenz (Folge Nr.128, 'Scheidung!').

Des weiteren kann, ähnlich der Differenzierung zwischen phasischen und ständigen Konflikten, unterschieden werden zwischen Auslösern, deren Konsequenzen sich über eine oder mehrere Episoden erstrecken (z.B. der Mord an Jenna Wades Ex-Mann; die Veröffentlichung eines Dokuments, welches eine Teilung von 'Ewing Oil' vorsieht, oder das Testament Jocks, das den Zweikampf der Ewing-Brüder um die Führung der Firma nach sich zieht) und solchen, die sich auf die Gesamtstruktur aller *Dallas*-Episoden auswirken (die Heirat von Bobby und Pamela als auslösendes Moment des Ur-Konflikts Barnes-Ewing, das berufliche Machtstreben von Cliff Barnes und J.R. als Triebfeder für die ständigen Auseinandersetzungen und Haßtiraden zwischen beiden). Interessant erscheint in diesem Zusammenhang, daß der Ursprung des Barnes-Ewing-

---

<sup>137</sup> Mikos, Lothar, "Dallas - Eine Welt für sich. Probleme und Perspektiven der Analyse von Serien", in: Medien Praktisch, Nr.2/1988, S.16

Konflikts auf Ereignissen und Begebenheiten basiert, die in den einzelnen Episoden niemals gezeigt werden, weil sie sich schon im Vorfeld des dargestellten Geschehens zugetragen haben (was dem Zuschauer wiederum später mit Hilfe von Dialogtexten vermittelt wird).

Bei *Dallas* werden auslösende Momente häufig auch in Form eines dramaturgischen Schachzuges zur Steigerung der Dramatik eingesetzt. Dabei fungieren diese Momente, oftmals in Verbindung mit Cliffhangern, als Initiatoren von Scheinkonflikten, deren Effizienz auf den ersten Blick beträchtlich erscheint, die sich jedoch im weiteren Verlauf der Handlung relativ schnell als gegenstandslos und hinfällig erweisen. So verliert J.R. Ewing beispielsweise das Sorgerecht für seinen Sohn John Ross (Folge Nr.195, 'Finsteres Geschäft'), doch unmittelbar darauf kehrt Sue Ellen zu ihm zurück, so daß sich der potentielle Konflikt von selbst auflöst (Folge Nr.196, 'Sue Ellens Stunde'). In der 132. Episode ('Der Ölbaron des Jahres') wird Ray Krebbs zu fünf Jahren Gefängnis wegen Totschlags verurteilt; das Urteil wird jedoch zur Bewährung ausgesetzt, und die Vorstrafe Rays bleibt für den gesamten weiteren Verlauf des Geschehens vollkommen unerheblich und wird nie mehr erwähnt.

Das auslösende Moment wird also, neben seiner Funktion als Wegbereiter von Konfliktsituationen, verstärkt als Mittel zur Steigerung der Dramatik eingesetzt, wobei kaum Wert auf weitere Entwicklung, Plausibilität oder dramaturgische Logik gelegt wird.<sup>138</sup>

### VII.2.3 Der Pay-Off

Der Pay-Off stellt den dekuvierenden und erklärenden Abschluß einer Storyline dar und dient vor allem dazu, Zusammenhänge aufzuklären und aufzuschlüsseln oder eine Konfliktsituation zu lösen. Dabei wird ihm häufig auch eine emotionale Komponente zugewiesen, durch die sich der Rezipient bestätigt oder widerlegt sieht bzw. die eine gewisse emotionale Nähe oder auch Distanz zum Geschehen evoziert. Suzy Kalter spricht diesbezüglich von einem "emotional jackpot",<sup>139</sup> welcher den Zuschauer für seine sich teilweise über zahlreiche Folgen erstreckende Aufmerksamkeit entlohnt. Der

<sup>138</sup> Dies zeigt sich insbesondere in der einführenden Sequenz der Folge Nr.216 ('Bobby's Rückkehr'), in der das gesamte Konfliktpotential von 31 Episoden mit einem Schlag aufgehoben wird, indem sämtliche Geschehnisse als Traum von Pamela erklärt werden.

<sup>139</sup> Kalter, Suzy, S.33

Pay-Off ist ein immer wiederkehrendes Motiv der kontinuierlich fortschreitenden und sich entwickelnden Handlung, das den Zuschauer im Verlauf des Seriengeschehens zwischenzeitlich befriedigt. Je langsamer sich ein Plot dabei entwickelt, je behutsamer er aufgebaut und je umfangreicher er strukturiert ist, desto größer fällt die Genugtuung aus. Gewöhnlich involviert der Pay-Off einen Protagonisten oder einen sympathischen Charakter.

Jede Heirat, Scheidung oder Versöhnung, jeder berufliche oder private Erfolg bzw. Mißerfolg stellt also auch einen Pay-Off dar. Dabei kann der Pay-Off, in Anlehnung an seine wörtliche Bedeutung, vereinzelt auch als ein 'Akt der Heimzahlung' betrachtet werden. Das Geschehen konzentriert sich auf eine Figur, der ein Ereignis zustößt, welches aus der Sicht des Zuschauers zu erwarten oder vorhersehbar war bzw. seinen Wunschvorstellungen entspricht. In diesem Fall ergibt sich neben der Befriedigung aufgrund der Aufklärung von Zusammenhängen zusätzlich noch eine persönliche Genugtuung, die sich darauf bezieht, daß eine Person 'bekommt, was sie verdient hat' (das Motiv der ausgleichenden Gerechtigkeit), und die eine sehr intensive emotionale Bindung zum dargestellten Geschehen voraussetzt. Als prägnantes Beispiel mögen an dieser Stelle das Attentat auf J.R. Ewing und die im Vorfeld komplex strukturierten potentiellen Motive angeführt werden (Folge Nr.47, 'Abrechnung').

Die Pay-Offs stellen immer wiederkehrende kleine Höhepunkte innerhalb der scheinbar endlosen Handlung dar. Obwohl sie dabei einzelne Storylines zu Ende führen, wird ihnen zu keiner Zeit eine endgültig abschließende, eine finale Funktion zuteil. Analog zur Eigenschaft des Konflikts ist auch der Pay-Off gleichzeitig Initiator und Urheber von neuen Storylines und Handlungen in Verbindung mit anderen Konflikten, Spannungen und Problemen.

## VII.2.4 Dialoge

Der Dialog ist *das* erzählerische Instrument bei *Dallas*. Durch ihn werden die Geschichten im wesentlichen vorangetrieben; das Geschehen wird mehr erzählt denn gezeigt, außergewöhnliche Handlungen wie Unfälle, Feuersbrünste oder andere aktionsorientierte Handlungsabläufe bilden die Ausnahme von der Regel. Zwar wird das Prinzip des Dialogs als Träger der Handlung bei *Dallas* weniger explizit verfolgt, als dies bei den Daily Soaps der Fall ist, dennoch bleibt es das vorherrschende Element für



Entwicklung und Ausarbeitung des Geschehens: Dialoge fungieren als Träger sämtlicher dramaturgischer Elemente.

Im Rahmen dieser Bestimmung existiert eine Fülle von zusammenwirkenden Funktionen und Bedeutungen des Dialogs, durch die die Handlung entwickelt werden kann. Die zentralen und primären Funktionszuweisungen des Dialogs sollen an dieser Stelle eingehender beleuchtet werden.

Eine der wesentlichen Bedeutungen des Dialogs ist seine Funktion als Träger der Psychologie der Protagonisten. Die Unterhaltungen, die die Charaktere miteinander führen, bringen immer zum Ausdruck, wie hier und jetzt ein Konflikt erlebt oder verarbeitet wird. "Dadurch werden dem Zuschauer zahlreiche Übertragungs-, Identifikations- und Projektionsangebote gemacht."<sup>140</sup> Dabei dient der Dialog nie der intellektuellen Darlegung eines Sachverhalts oder dem Austausch von Ideen; fast jedes gesprochene Wort spiegelt die subjektive innere Welt eines Charakters wider: Wünsche, Träume, Ängste und Befürchtungen, Freude und Leid. In *Dallas* "tragen die Protagonisten quasi ihre Psychologie auf der Zunge, Gefühle werden in Form sprachlicher Symbole in den Dialogen dargestellt."<sup>141</sup>

So dienen Dialoge zum Beispiel als Vermittler von Emotionen, wobei diese nicht nur von einem Charakter auf einen anderen, sondern vor allem auf den Zuschauer übertragen werden:

Pamela: "Nur du und ich gegen den Rest der Welt?"

Bobby: "Wenn es sein muß ja." (Folge Nr.126, 'J.R.s Drohung')

Häufig wird die Funktion des Dialogs als Träger von Psychologie und Emotion durch sogenannte Vulgärpsychologismen aufgefangen, die bei *Dallas* in der Regel in Form von allgemeingültigen Lebensweisheiten oder Belehrungen geäußert werden:

Sue Ellen: "Ich habe gelernt, daß man nur den nächsten Tag bewältigen muß, Schritt für Schritt." (Folge Nr.192, 'Der neue Boß')

<sup>140</sup> Mikos, Lothar, *Es wird dein Leben!*, S.221

<sup>141</sup> Mikos, Lothar, "Serien als Fernsehgenre", in: Hoff & Wiedemann (Hrsg.), *Serie - Kunst im Alltag*, Berlin (1992), S.22

Pamela: "Was geschehen ist, ist geschehen, das kannst du nicht mehr rückgängig machen. Das Leben geht weiter, Lucy, auch für dich."

(Folge Nr.101, 'Jocks Testament')

Eine weitere Funktion der Dialoge liegt in der zusammenfassenden Abhandlung des vorangegangenen Geschehens. Immer wieder werden vergangene Ereignisse nacherzählt, um den Zuschauer, der die eine oder andere Episode nicht gesehen hat, über den aktuellen Stand der Dinge zu informieren oder ihm weiter zurückliegende Inhalte ins Gedächtnis zurückzurufen. So werden beispielsweise in der Episode Nr.101 ('Jocks Testament') die komplexen Vorkommnisse um den Tod Jock Ewings während einer Gerichtsverhandlung für den Rezipienten noch einmal minutiös rekapituliert. Die Sequenz wird am Schluß zusätzlich noch emotional verwertet: Die Kamera zeigt die Reaktion einzelner Mitglieder der Ewing-Familie auf die vorangegangene Debatte, Miss Ellie bricht in Tränen aus und die beiden Ewing-Brüder J.R. und Bobby zeigen sich ebenfalls emotional bewegt aufgrund der Tatsache, daß ihr Vater endgültig für tot erklärt worden ist.

Ein weiterer Beleg für die repetierende Funktion des Dialogs findet sich in der 154. Episode ('Das letzte Spiel'): Pamela klärt ihren Sohn Christopher über ihre momentane Situation und ihre psychische Verfassung auf. Dabei versucht diese Sequenz im voraus Verständnis beim Zuschauer für eine eventuell in Aussicht stehende Handlungsweise der sprechenden Person zu erwecken; eine unkonventionelle aber offensichtlich notwendige Maßnahme wird von vornherein legitimiert, dem Zuschauer wird sein Einverständnis nahegelegt. Interessant erscheint in dieser Szene die Personenkonstellation zwischen Sender (Pamela) und Empfänger (Christopher): Pamelas Sohn kann seiner Rolle als Ansprechpartner überhaupt nicht gerecht werden, da er erst vier oder fünf Jahre alt und somit außerstande ist, die Zusammenhänge zu begreifen. Infolgedessen liegt die Vermutung nahe, daß die Ausführungen Pamelas eher einem Schein-Dialog gleichkommen, bei dem in erster Linie der Zuschauer angesprochen wird, der anstelle der Serienfigur als Rezipient die Position des Zuhörenden übernimmt.

Darüber hinaus wird dem Dialog neben seiner Funktion der Komprimierung zurückliegender Handlungen auch eine aufklärende oder aufschlüsselnde Bedeutung zuteil. In der 158. Folge ('Die geheimnisvolle Fremde') wird Kathreen Wentworth, die das Attentat auf Bobby Ewing verübt hat, von der Polizei festgenommen und zu einem Geständnis bewegt. Während sie den Tathergang detailliert schildert, bekommt der Zuschauer

genau die gleichen Bilder zu sehen, die vier Episoden vorher schon einmal gezeigt wurden: Eine Person, gefilmt aus der Sicht der subjektiven Kamera, betritt das Büro von 'Ewing Oil' und gibt drei Schüsse ab, Bobby sinkt getroffen aus einem Sessel. Diese Sequenz, die den Zuschauer zuvor in völliger Ungewißheit zurückgelassen hat, bekommt durch die unterlegte Sprache eine erweiterte Bedeutung. Die zunächst nur auf bildlicher Ebene dargestellten undurchsichtigen und rätselhaften Zusammenhänge erscheinen aufgrund der Ergänzung durch die Sprache einleuchtend, logisch und schlüssig.

Die Dialogtechnik in *Dallas* dient generell der Einleitung einer Szene bzw. dem Übergang von einer Sequenz zur nächsten. Sie wird verwendet, um verschiedene Szenen zu überbrücken oder miteinander zu verknüpfen. Dabei bedienen sich die Autoren gängiger Floskeln und Redewendungen, die bei derartigen Expositionen zu den einzelnen Teilstücken obligatorisch verwendet werden. Offener tritt die Bedeutung des Dialogs dagegen in solchen Szenen zu Tage, bei denen ein Thema oder ein Motiv innerhalb einer Sequenz wechselt. Der Dialog bietet hier die Möglichkeit, eine oder mehrere Personen aus einer Szene (und damit aus dem dramatischen Geschehen) auszuschließen und neue einzuführen oder die Handlung auf die übrig gebliebenen Charaktere zu fokussieren. In der Episode Nr.127 ('Eine Falle für Pam') bemüht sich Sue Ellen Ewing um eine private Unterhaltung mit J.R. Ihr Sohn John Ross soll das Gespräch jedoch nicht mitanhören:

Sue Ellen: "John Ross, hättest du nicht Lust, in deinem Spielzimmer all deine Sachen aufzuräumen?"

John Ross: "Oh ja, Mama!"

Diese indirekten Aufforderungen an Personen, den Ort des Geschehens zu verlassen, beschränken sich in der Regel auf mehr oder weniger belanglose Phrasen ohne jeden narrativen Wert; die Bedeutung der Sprache wird auf eine rein dramaturgische Funktion reduziert ("Würden Sie mich bitte entschuldigen!", "Theresa, ich brauche sie heute nicht mehr", "Es war nett, ihre Bekanntschaft gemacht zu haben" usw.).

Des Weiteren ist in bezug auf die Dialogstruktur in *Dallas* offenkundig, daß die Darstellung komplexer Geschehnisse häufig ausgeblendet wird, wenn nur ein bestimmtes Er-

gebnis für den Fortgang der Handlung relevant ist. Auffällig ist bei *Dallas* beispielsweise, wie oft irgendwelche 'Tests' in den unterschiedlichsten Situationen durchgeführt werden: medizinische Tests im Krankenhaus (Mickey Trotter, Donna Krebs), psychologische Tests des Psychiaters (Sue Ellen, John Ross), Tests bei Probebohrungen (Öl-Sektor 'Gold Canyon 340') etc. Dabei wird niemals ins Detail gegangen, warum ein solcher Test notwendig ist und wie er weshalb unter welchen Voraussetzungen abläuft. Die Äußerung "Man macht noch einige Tests" läßt sich in *Dallas* unzählige Male wiederfinden; sie umschreibt dabei lediglich, daß irgend eine Person sich mit einem umfangreichen Problem oder einer weitläufigen Thematik beschäftigt, um zu einem Ergebnis zu kommen, das der weiteren Entwicklung des dramatischen Geschehens nützlich ist. Eine detaillierte Annäherung wird dabei bewußt unterlassen, um den Zuschauer nicht zu verwirren oder zu überfordern bzw. eine Zerfaserung der Handlung zu vermeiden. Komplizierte fachspezifische Zusammenhänge werden unter allen Umständen umgangen und die Themen somit als durchschaubar und verständlich behandelt.

Eine weitere Funktion der Dialoge liegt in der Charakterisierung der einzelnen Figuren. Menschliche Eigenschaften und Wesenszüge werden dem Zuschauer neben der direkten Handlung auch mit Hilfe von Dialogen vermittelt. Dabei lassen sich vor allem drei Formen der Charakterisierung durch Sprache fixieren.

#### 1. Selbstreflexive Charakterisierung:

J.R.: "Ich erreiche immer was ich will." (Folge Nr. 47, 'Abrechnung')

#### 2. Charakterisierung durch eine andere Person:

Sue Ellen: "J.R. ist besessen von der Macht. 'Ewing Oil' ist alles für ihn."  
(Folge Nr. 66, 'Der Sturm zieht auf')

#### 3. Generelle Charakterisierung durch einen Dialogwechsel:

J.R.: "Ich konnte gar nicht verlieren. Sie mußten die Firma ihrer Mutter in den Ruin treiben, und ich konnte mich zurücklehnen und dabei zusehen."  
Cliff: "Aber warum, warum haben Sie das getan?"

J.R.: "Weil sie einen Tritt in den Hintern brauchten, Cliff.[ ...] Endlich bin ich Sie los."

Cliff: "Nein ... ich bin noch nicht erledigt."

J.R.: "Natürlich sind sie das. Morgen früh, wenn hier sauber gemacht wird, wird man Sie mit dem übrigen Dreck rauskehren. Es sei denn, sie tun das einzig Ehrenwerte: Sie nehmen den Fahrstuhl, klettern aufs Dach und springen runter." (Folge Nr.154, 'Das letzte Spiel')

Neben ihrer Bedeutung für die Charakterisierung der Figuren dienen die Dialoge auch dazu, Personen innerhalb der Serie präsent zu halten, obwohl sie über mehrere Folgen hinweg nicht aufgetreten sind oder nicht aktiv am dramatischen Geschehen teilgenommen haben. Dies zeigt sich beispielsweise innerhalb der letzten Folgen vor dem Serientod Jock Ewings. In der Episode Nr.68 ('Neuer Anfang') unternehmen Jock und Miss Ellie eine Reise, um Abstand von ihren vergangenen Eheproblemen zu gewinnen. Von dieser Reise kehrt Miss Ellie in der 73. Folge ('Der Trick') allein zurück und berichtet der Familie, Jock sei zu geschäftlichen Verhandlungen nach Südamerika geflogen. Während der darauffolgenden Episoden tritt Jock nicht mehr auf, seine Präsenz wird jedoch ständig durch Briefe, Telefonate oder Diskussionen über seine Person im Kreis der Familie dokumentiert. Zu Beginn der 82. Folge ('Ein Fest für Jock') wird dann per Telegramm sogar seine Rückkehr nach Dallas angekündigt, bevor Miss Ellie in der abschließenden Sequenz die Nachricht vom Absturz seines Hubschraubers erhält. Die Suche nach Jock erstreckt sich noch einmal über zwei Folgen, bis sein Tod am Schluß der 84. Folge ('Offene Wunden') als gewiß erscheint.<sup>142</sup>

Das Motiv, physisch abwesende Figuren über einen längeren Zeitraum hinweg durch unilaterale Sprache und Konversation präsent zu halten, findet sich z.B. auch in Verbindung mit den Charakteren Miss Ellie und Mark Graison wieder. Während Miss Ellie zwischen den Episoden Nr.124 ('Inferno auf Southfork') und Nr.136 ('Ein Schock für J.R.') verreist, wird Mark Graison nach seinem Verschwinden fast eine komplette Season lang von Pamela gesucht (Episode Nr.159, 'Die liebe Familie' bis Episode Nr.176, 'Sackgasse'), bevor er in der 188. Folge ('Zum Verkauf: 'Ewing Oil') tatsächlich wieder auftaucht.

<sup>142</sup> Gegen Ende der Dreharbeiten für die dritte *Dallas*-Season erkrankte der Jock-Darsteller Jim Davis an Krebs und verstarb wenige Monate später. Da Davis in der Endphase seiner Krankheit nicht mehr in der Lage war, ohne Rollstuhl vor der Kamera zu agieren, mußte das Drehbuch kurzfristig umge-

Abschließend soll noch auf die humoristischen und böartig-komischen Dialoge, insbesondere in Verbindung mit den Figuren Cliff Barnes und J.R. Ewing, hingewiesen werden. Elke Heidenreich umschreibt den *Dallas*-Humor wie folgt:

"Und kein Drumherumgerede! 'Bobby', sagt J.R., 'du hast den redlichen Weg gewählt, ich den hinterlistigen. Also werde ich gewinnen.' Hören wir je von Genscher, von Graf Lambsdorff solche Sätze? Da wären wir doch selig. [ ... ] Welche Dialoge! Deutsche Fernsehserien beginnen gern mit Sätzen wie: 'Wie du ja weißt, Hilde, sind wir nun 20 Jahre verheiratet und unser einziger Sohn will die Firma nicht übernehmen.' oder 'Alfons, wir müssen Mutter zu uns nehmen, ich werde nicht dulden, daß man sie in ein Altersheim steckt, wo sie dann unter Umständen schwermütig wird.' Wie beginnt *Dallas*? Nehmen wir wahllos eine Folge heraus - es ist Morgen auf der Southfork Ranch, Pam sitzt beim Frühstück, J.R. kommt gut gelaunt aus dem Haus und sagt: 'Guten Morgen Pam! Wieso sitzt du noch hier und mischst dich nicht schon längst in das Leben fremder Leute?' Ist das je einem deutschen Schreiber eingefallen?"<sup>143</sup>

## VII.2.5 Der Cliffhanger

Der Cliffhanger gehört zum dramaturgischen Grundrepertoire der Soap Opera und beschreibt das Phänomen, daß die Handlung "im Augenblick der höchsten Spannung abgebrochen wird, um für die Zuschauer den Spannungsbogen für die nächste Folge zu erhalten. Wer wissen will, wie es weitergeht, muß schon die nächste Folge sehen. Auf diese Weise werden die Zuschauer immer mehr ins Seriengeschehen hineingezogen."<sup>144</sup>

Die Ursprünge des Cliffhangers liegen in den Serials der Stummfilmzeit: Der Zuschauer mußte in der nächsten Woche wieder ins Kino gehen, um zu sehen, ob und wie der Protagonist aus einer (lebens-)gefährlichen Situation gerettet wurde.<sup>145</sup> Im Bereich der Fernsehunterhaltung manifestierte sich dieser Trend erstmals in den 60er Jahren mit der von der amerikanischen Fernsehgesellschaft ABC ausgestrahlten Serie *The Fugitive*, in der ein wegen Mordes verurteilter, aber unschuldiger Arzt auf der Flucht vor der staatlichen Obrigkeit ist und gleichzeitig nach dem wahren Mörder sucht. Obwohl die einzelnen Folgen inhaltlich abgeschlossene Geschichten erzählten, war die an eine Cliffhanger-Struktur angelehnte Konzeption der Gesamtheit aller *Fugitive*-Episoden unverkennbar.<sup>146</sup>

---

schrieben werden. Man schickte Jock auf die Südamerika-Reise, um die Figur im Falle des Todes von Jim Davis auch in der Serie sterben zu lassen.

<sup>143</sup> Heidenreich, Elke, a.a.O., S.151

<sup>144</sup> Mikos, Lothar, "Fernsehserien. Ihre Geschichte, Erzählweise und Themen", a.a.O., S.10

<sup>145</sup> Vgl. Kalter, Suzy, S.26

<sup>146</sup> Vgl. Kinnard, Roy, *Fifty Years of Serial Thrills*, London (1983), S.403

In *Dallas* wurde diese Form der Erzähltechnik endgültig in ihrer typischen Beschaffenheit eingeführt und perfektioniert. Der berühmteste Cliffhanger der Serie war der Schluß der 47. Episode (‘Abrechnung’) mit dem Attentat auf J.R. Ewing; weitere Folgen mit überaus effektivem Cliffhanger waren ‘Der Stammhalter’ (Nr.24), ‘Anklage’ (Nr.70), ‘Inferno auf Southfork’ (Nr.124), ‘Das letzte Spiel’ (Nr.154) und ‘Bobby?’ (Nr.215).

Der wesentliche Zweck des Cliffhangers lag in der manipulativen Beeinflussung des Publikums. Den von den Daily Soaps bekannten Elementen Gewöhnung und Vertrautheit mit dem Seriengeschehen sollte mit dem Motiv der Neugier ein zusätzlicher Bestandteil hinzugefügt werden: "The calculation on the part of the producers is that if sheer force of habit is not sufficient to get you to watch the next episode, then the curiosity to know ‘what happens next’ will."<sup>147</sup> Der ausführende *Dallas*-Produzent Phil Capice weist diesbezüglich auf die mit dem Einsatz des Cliffhangers einhergehende gesteigerte Erwartungshaltung des Zuschauers hin: "‘Now audiences have a ‘show me’ attitude, or they ‘ve totally lost interest because there have been so many cheats.’"<sup>148</sup>

In *Dallas* lassen sich zunächst drei Arten von Cliffhangern unterscheiden: kleinere Cliffhanger, die etwa alle 12 bis 13 Minuten für zwischenzeitliche Höhepunkte vor den einzelnen Werbeblöcken innerhalb einer Episode sorgen;<sup>149</sup> solche, die sich im letzten ‘Act’ einer Episode zu einem ausgewachsenen Cliffhanger steigern und den Abschluß einer Folge markieren, und schließlich die großen Cliffhanger, die das Ende einer ganzen Season kennzeichnen und die Erwartungshaltung des Publikums über mehrere Monate hinweg aufrecht erhalten.

Innerhalb dieser Formstruktur muß zwischen zwei weiteren Kategorien differenziert werden.

Ein Teil der Cliffhanger ist dahingehend konzipiert, Fragen über den direkten Fortgang der Serie aufzuwerfen und den Zuschauer anzuregen, die Serienhandlung selbst fortzuspinnen. Mit anderen Worten: Die Struktur orientiert sich an einem sehr einfachen Muster: Stirbt der Protagonist oder stirbt er nicht, hat diese Person ein Attentat verübt

---

<sup>147</sup> Kilborn, Richard, S.40

<sup>148</sup> Capice, Philip, zitiert nach Kalter, Suzy, S.29

<sup>149</sup> Im Gegensatz zu den in den USA von CBS ausgestrahlten Folgen wurden die deutschen Episoden von der ARD nicht durch Werbung unterbrochen, damit erscheine die Bedeutung dieser Mini-Cliffhanger bei der Ausstrahlung durch öffentlich-rechtliches Fernsehen hinfällig. Der Privatsender RTL zeigte 1993 jedoch als Wiederholung ebenfalls einige *Dallas*-Folgen und setzte seine Werbeblöcke an den von CBS vorgegebenen Positionen ein.

oder war es jemand anderes, kann der Brand gelöscht werden oder wird die Southfork Ranch ein Raub der Flammen? Zur Auflösung eines solchen Gegenstands muß die Handlung in der nächsten Episode exakt an der gleichen Stelle wieder aufgenommen und von dort aus weitergeführt werden. Diese Form des Cliffhangers wird im besonderen für den Abschluß einer Season eingesetzt (z.B. das Attentat auf J.R., der Brand der Ranch oder die Rückkehr Bobbys).

Wesentlich häufiger verwendet wird jedoch ein anderer Modus: Eine Episode endet meistens mit der eingefrorenen Nahaufnahme einer Person, die sich mit einer neuen, psychologisch konfliktgeladenen Situation konfrontiert sieht. Der Zuschauer wird mit diesem Problem alleingelassen und "dazu verleitet, sich Möglichkeiten der Konfliktbewältigung auszumalen."<sup>150</sup> Die Wiederaufnahme der Situation muß, im Gegensatz zu der vorher angeführten Form des Cliffhangers, nicht in der darauffolgenden Episode und an gleicher Stelle erfolgen, sie kann auch in einer späteren Folge oder zu einem späteren Zeitpunkt einsetzen. Für den Zuschauer bedeutete das: Es bleibt nicht nur die Spannung, was passieren wird, sondern auch die, was möglicherweise in der Zwischenzeit passiert ist, denn die Zeit schreitet weiter fort und das Leben der Serienfiguren geht, genau wie das des Zuschauers, weiter. Dieser "psychologische Cliffhanger"<sup>151</sup> trägt dazu bei, daß der Zuschauer die Gleichzeitigkeit von Serienhandlung und eigenem Leben verstärkt empfindet und sich sein Alltag in den Serienalltag hinein verlängert.

## VII.2.6 Storylines

Die Erzähltechnik von *Dallas* stützt sich auf die Methode, verschiedene Handlungsstränge parallel zueinander mit offenem Ende zu erzählen. Obwohl diese Storylines innerhalb einer Episode sukzessiv abgehandelt werden, entsteht beim Rezipienten der Eindruck, daß die in dieser Manier dargestellten Ereignisse gleichzeitig ablaufen. Die Bedeutsamkeit der einzelnen Storylines kann dabei von Folge zu Folge wechseln. Auf diese Weise entstehen in jeder Episode in der Regel zwei (vereinzelt auch mehrere) Haupthandlungsstränge, denen auch die meiste Zeit eingeräumt wird: Die entsprechenden Sequenzen sind länger als alle anderen und kommen häufiger vor.

---

<sup>150</sup> Mikos, Lothar, "Fernsehserien. Ihre Geschichte, Erzählweise und Themen", a.a.O., S.10

<sup>151</sup> Ang, Ien, S.67



Ein besonderes Merkmal in bezug auf die Konstellation der einzelnen Storylines ist die Tatsache, daß sie stets ineinander verschachtelt sind; dabei stehen sie teilweise in Beziehung zueinander oder entwickeln solche Beziehungen im Verlauf der Handlung. Der Sinn dieser Vernetzung liegt in dem Leitgedanken, dem Zuschauer möglichst viele Ereignisse und Geschichten gleichzeitig präsentieren und diese bei Bedarf in einen bestimmten Gesamtzusammenhang bringen zu können.

Innerhalb der einzelnen Handlungsstränge werden häufig Verweise eingeschoben, die sich nicht nur auf das aktuelle Geschehen, sondern auch auf - teilweise zahlreiche Episoden zurückliegende - frühere Ereignisse beziehen und somit einen Zusammenhang mit der Serienvergangenheit herstellen. Diese Hinweise oder Bemerkungen können allerdings nur von regelmäßigen Zuschauern erkannt und dementsprechend verwertet werden. Nur der Serienfan versteht den Hinweis auf Tante Lil im Gespräch zwischen Donna und Ray Krebbs (Folge Nr.213, 'Aller guten Dinge sind drei'), weil er weiß, daß sie die Mutter von Rays Neffen Mickey Trotter ist, der wiederum bei einem durch Sue Ellen verschuldeten Unfall schwer verletzt wurde und starb, wobei Ray angeblich Sterbehilfe leistete.

Die Vernetzung der Storylines weist noch eine weitere Funktion auf. Aufgrund der Vielzahl der parallel dargestellten Ereignisse weiß der Rezipient immer mehr, als die Protagonisten selbst, denn er hat den Überblick über *alle* Handlungsstränge und dadurch einen eindeutigen Wissensvorsprung gegenüber jeder Serienfigur.<sup>152</sup> Der Zuschauer weiß, daß das auslösende Moment für die endgültige Trennung zwischen Bobby und Pamela auf eine Intrige von Pamelas Schwester Kathreen Wentworth zurückzuführen ist. Demzufolge beruht der Zusammenbruch dieser 'Traum-Ehe'<sup>153</sup> auf einem Mißverständnis, welches ausschließlich durch äußere Faktoren ausgelöst worden ist. Bei einem abschließenden Treffen zwischen Bobby und Pamela am Schluß der 127. Episode ('Eine Falle für Pam') beendet Bobby die Beziehung zwischen beiden in dem Glauben, Pamela wolle ihre Liebe zu ihm nur seinetwillen aufrecht erhalten, wohingegen Pamela wirklich einen neuen Anfang machen will und eine dahingehende Entwicklung des Gesprächs auch erwartet. Beide gehen also mit vollkommen unterschiedlichen Voraussetzungen in die Unterhaltung, die, in gekürzter Form, wie folgt verläuft:

---

<sup>152</sup> Im Theater wird dieser Wissensvorsprung der Zuschauers mit dem Begriff der 'dramatischen Ironie' umschrieben.

<sup>153</sup> In den Kapiteln V und VI ist schon auf das Motiv einer 'Romeo und Julia'-Beziehung zwischen Bobby und Pamela sowie auf die Konzeption und ihre Folgen hingewiesen worden.

Bobby: "Entschuldige wenn ich dich unterbreche, aber ich möchte dir etwas sagen. Hör mich bitte zu."

Pamela: "Ja gerne!"

Bobby: "Manchmal, wenn ein Mensch sich für etwas stark einsetzt, das für ihn von großer Bedeutung sein mag, dann verrennt er sich manchmal. [...] Mir ist klar geworden, daß es so nicht funktionieren kann ..."

Pamela: "Bobby ..."

Bobby: "Nein, laß mich ausreden, ich hab viel darüber nachgedacht. Und es ist mir klargeworden daß das, wofür ich so hart gekämpft hatte, um es zu behalten, daß das schon lange nicht mehr existiert. Wir hatten füreinander wunderschöne Gefühle, aber heute sind sie Erinnerungen an Vergangenes."

Pamela (begreift allmählich die Zusammenhänge): "Erinnerungen an Vergangenes? [ ... ] Nein, sie sind mehr als das!"

Bobby: "Vielleicht, ein wenig, ich weiß es nicht. Ich weiß jedoch, es [sic!] sind nicht dieselben. Denn, Pam, zwischen uns hat sich zuviel geändert."

Pamela (schaut verzweifelt): "Aber ..."

Bobby: "Also, bevor du sagst, was du auf dem Herzen hast, möchte ich dir sagen, daß ich dich nicht mehr halten werde. Ich werde dich nicht mehr bedrängen [ ... ], ich glaube einfach, daß das uns beiden gegenüber nicht fair ist."

Pamela: "Bobby ..."

Bobby: "Es ist das Beste, Pam, für uns beide. Es ist ehrlicher, glaube ich, wenn wir einsehen, daß es vorbei ist."

Pamela verläßt weinend die Szene, Bobby blickt ihr mit Tränen in den Augen hinterher.

Dieses Beispiel demonstriert sehr anschaulich, wie in *Dallas* der Wissensvorsprung des Rezipienten genutzt wird, Emotionen zu erzeugen, welche wiederum um so effektiver erscheinen, als der Zuschauer in seiner Position nicht in der Lage ist, in das Geschehen einzugreifen. Der Rezipient wird gewissermaßen allwissend, aber machtlos mit der Situation alleingelassen.

Solche Sequenzen, in denen der Zuschauer aufgrund der Parallelität der einzelnen Storylines über Zusammenhänge informiert ist, die den Protagonisten zunächst verschlossen bleiben, lassen sich bei *Dallas* in fast jeder Episode wiederfinden. Diesem

Wissen auf der einen Seite steht dabei jedoch immer die Unsicherheit über den Aus- und Fortgang der Handlung gegenüber, so daß die Spannung hinsichtlich der weiteren Entwicklung des Geschehens stets gewährleistet ist.

Die Storylines konstituieren (neben den Dialogen) den Inhalt der Serie. Erscheinen einzelne Handlungsstränge zu phantastisch, zu verwirrend oder zu unübersichtlich, wird ihre Glaubwürdigkeit in Frage gestellt und somit ihre Akzeptanz von seiten des Publikums gefährdet. Für den Zuschauer muß jede Handlung in einem gewissen Rahmen dramaturgischer Logik nachvollziehbar sein, und er muß mit dem Abschluß eines Handlungsstranges immer über den Pay-Off zufriedengestellt werden. Geschieht dies nicht, verliert der Zuschauer über kurz oder lang das Interesse. Dieses Problem stellte sich für die Autoren im besonderen nach der Rückkehr Bobby Ewings (Folge Nr.216, 'Bobbys Rückkehr'). Während man sich einerseits bemühte, die Handlungen vor der als Traumsequenz deklarierten achten Season wieder aufzugreifen, blieben andererseits einige Storylines unaufgeklärt. So verschwindet der als Jock Ewing anmutende Vorarbeiter der Southfork Ranch Ben Stivers zu Beginn der neunten Staffel völlig, bevor er drei Episoden später unter dem Namen Wes Parmelee erneut auftaucht. Ebenso wird die Beziehung zwischen Pamela Ewing und Mark Graison nicht weitergeführt. Insbesondere die Figur des Mark Graison hat unter der Verknüpfung von vollkommen unzusammenhängenden und unlogischen Storylines zu leiden, was an dieser Stelle einmal kurz veranschaulicht werden soll:

- in der 112. Folge ('Ein Ewing bleibt ein Ewing') tritt Mark Graison in seiner Funktion als Kontrahent zu Bobby Ewing erstmalig auf; er verliebt sich in Pamela;
- in der 152. Folge ('Love Stories') stirbt er offensichtlich bei einem Flugzeugabsturz;
- in der 159. Folge entdeckt Pamela Marks Auto vor ihrem Firmengebäude, sie startet daraufhin eine Suchaktion;
- die Suche nach ihm (er tritt dabei nie auf) erstreckt sich bis zur 176.Folge ('Sackgasse'), danach ist Pamela von seinem Tod endgültig überzeugt;
- während der Traum-Season tritt er plötzlich in Folge Nr.188 ('Zum Verkauf: 'Ewing Oil') wieder auf;
- am Schluß der Folge Nr.215 ('Bobby?') heiratet er Pamela;
- ab Folge Nr.216 ('Bobbys Rückkehr') ist er in *Dallas* nicht mehr zu sehen.

Das Beispiel zeigt, daß es kaum möglich ist, auf einzelne Storylines unter Verstoß gegen eine kohärente Chronologie zu einem willkürlich gewählten Zeitpunkt der Serie zurückzugreifen, um sie beispielsweise zum Zwecke einer Steigerung der Dramatik entsprechend einzusetzen.

Im folgenden soll auf eine spezielle und bei *Dallas* immer wieder verwendete Erzähltechnik eingegangen werden: das Zusammenführen von zuvor voneinander vollkommen unabhängigen Storylines zu einer Thematik. In den letzten 15 Minuten der 47. Episode (‘Abrechnung’) werden nahezu sämtliche Handlungsstränge, die sich teilweise über die gesamte Season erstreckten und in keiner Beziehung zueinander standen, fokussiert und mit dem in Aussicht stehenden Attentat auf J.R. Ewing in Verbindung gebracht. Jeweils der letzte Satz in den abschließenden Sequenzen von fünf Storylines stellt eine Anspielung auf den bevorstehenden Anschlag dar und läßt gleichzeitig die sprechende Person als potentiellen Attentäter erscheinen:

Vaughn Leland: "Dafür kriege ich Sie dran, und wenn es das Letzte ist, was ich tue!"

Kristin Shephard: "Ich bringe ihn um, ich schwöre es, ich bringe ihn um!"

Alan Beam: "Setzen Sie sich auf die Warteliste, es sind noch einige vor Ihnen dran."

Cliff Barnes: "Ich kann beim besten Willen nichts dagegen tun, außer mit ihm Schluß zu machen, endgültig. [...] Ich muß es tun, hörst du Daddy, ich muß!"

Sue Ellen: "Ich kann wirklich nicht darauf warten, daß ein anderer tut, was ich zu tun habe."

Die Dynamik der einzelnen Storylines entlädt sich in der abschließenden Sequenz, in der der Mordanschlag auf J.R. gezeigt wird. Mit Beginn der nächsten Folge werden die zuvor zusammengeführten Handlungsstränge wieder entwirrt, jede Spur wird einzeln verfolgt, von denen eine zur Auflösung führt.

Abschließend soll anhand einer Sequenztabelle illustriert werden, in welcher Weise die Montage der verschiedenen Storylines angelegt und wie eine *Dallas*-Folge strukturiert ist. Zu diesem Zweck wird die Episode Nr.184 (‘Schwanengesang’) exemplarisch einer genaueren Betrachtung unterzogen, um Rückschlüsse bezüglich der Konstruktion einer Episode zu erhalten.

Nr	Zeit	Sequenz	Personen	Ort	Handlung	Thematik
1	1:15	A	Bobby, Jenna, Ray, Charlie, J.R., Lucy, Mitch, Sly, Phylis	Festsaal	Gespräch über den Ball der Ölbarone	Firma/ Familie
2	3:10	B	Miss Ellie, J.R., Ray, Clayton, Donna, Sue Ellen	Festsaal	Sue Ellen ist betrunken, Gespräch über ihre Alkoholabhängigkeit, Ray und Clayton tragen sie nach Hause	Familie
3	5:15	A	Bobby, Jenna, Charlie	Southfork Ranch	Bobby bringt die schlafende Charlie in ihr Zimmer	Familie
4	5:32	B	Miss Ellie, Clayton, Ray, Donna, Sue Ellen	Southfork Ranch	Ray und Clayton bringen Sue Ellen in ihr Schlafzimmer	Familie
5	6:55	C	Ray, Donna	Southfork Ranch	Gespräch über Sue Ellen und über Donnas Schwangerschaft	Familie/ Ehe
6	9:30	D	J.R., Mandy Winger	Mandys Wohnung	Gespräch über ihre Beziehung	Liebe
7	11:28	A	Bobby, Jenna, Charlie	Southfork Ranch	Gespräch über die eventuelle Hochzeit zw. Bobby und Jenna	Liebe/ Ehe
8	13:35	H	Pamela	Pamelas Haus	Pamela liegt in ihrem Bett, neben ihr eine Zeitung mit der Meldung von Jennas Entlassung	Liebe
9	14:05	F	Kathreen Wentworth	Hotel	Kathreen sieht einen TV-Bericht über den Ball der Ölbarone, wirft ein Glas gegen die Mattscheibe	Haß
10	15:20	B	Clayton, Miss Ellie, Sue Ellen	Southfork Ranch	Gespräch über Sue Ellens Sucht und über Dusty Farlow	Familie/ Liebe
11	18:30	G	Lucy, Mitch, Clayton, Sue Ellen, Miss Ellie	Southfork Ranch	Lucy und Mitch geben ihre Hochzeit bekannt	Ehe/ Liebe
12	19:45	H	Bobby, Pamela	Pamelas Haus	Gespräch über ihre Beziehung und Bobbys bevorstehende Heirat mit Jenna	Liebe
13	22:10	F	Kathreen, Bobby	Vor Pamelas Haus	Kathreen beobachtet Bobby	Haß
14	22:42	I	Cliff, Anwalt	Cliffs Büro	Gespräch über eine evtl. Scheidung zw. Cliff und Jamie	Ehe
15	25:57	K	Clayton, Dusty	Restaurant	Gespräch über Dustys Beziehung zu Sue Ellen	Liebe
16	27:05	B	J.R., Miss Ellie	J.R.s Büro	Gespräch über Sue Ellens Alkoholabhängigkeit / Sanatorium	Familie
17	29:30	G	Lucy, Mitch, Familie	Southfork Ranch	Lucy und Mitch werden getraut	Ehe/ Liebe

18	31:25	G + A	Lucy, Mitch, Bobby	Southfork Ranch	Bobby gratuliert dem Brautpaar, Lucy spricht Bobby auf seine Hochzeit mit Jenna an, diese bemerkt seine Reaktion	Ehe/ Liebe
19	31:58	I	Cliff, Jamie	Cliffs Wohnung	Cliff gesteht Jamie seine Erbkrankheit	Ehe
20	34:45	G + A	Lucy, Mitch, Bobby, Jenna	Southfork Ranch	Lucy verläßt Dallas, Jenna stellt die Hochzeit mit Bobby in Frage	Familie/ Liebe
21	38:05	B	Sue Ellen, J.R.	Southfork Ranch	Streit zw. beiden wegen Sue Ellens Alkoholsucht, Sue Ellen leert ein Glas Wodka	Ehe
22	41:20	H	Bobby, Pamela	Pamelas Haus	Gespräch über ihre Beziehung, Bobby macht Pamela einen Heiratsantrag	Liebe
23	44:35	F	Kathreen Wentworth	vor Pamelas Haus	Kathreen beobachtet das Haus	Haß
24	44:45	C	Donna, Ray	Southfork Ranch	Gespräch über ihre Ehe und über Donnas Schwangerschaft	Ehe
25	48:28	H	Bobby, Pamela, Christopher	Pamelas Haus	Bobby verläßt das Haus um ins Büro zu fahren	Liebe/ Familie
26	50:43	H + F	Bobby, Pamela, Kathreen	vor Pamelas Haus	Bobby und Pamela treten auf die Straße, Bobby wird von Kathreen überfahren	Liebe/ Haß
27	52:30	B	Dusty, Sue Ellen	Restaurant	Gespräch über ihre Beziehung, Sue Ellen bittet Dusty um Hilfe	Liebe
28	55:40	D	J.R., Mandy Winger	Mandys Wohnung	J.R. will den Tag mit Mandy verbringen und ruft im Büro an, er erfährt von Bobbys Unfall	Liebe
29	57:15	I	Jamie, Cliff, Jack	Cliffs Wohnung	Jack besucht Jamie, Cliff stößt dazu, im Radio hören sie von Bobbys Unfall	Familie
30	1:0:25	K	Bobby, Ewing-Familie	Hospital	Bobby stirbt im Kreis der Familie	Tod/ Familie

Anhand dieses Beispiels läßt sich eine eindeutige Hierarchie in bezug auf die Bedeutsamkeit der einzelnen Storylines erkennen. An oberster Stelle stehen die Sequenzen A (Beziehung Bobby-Jenna Wade) und H (Beziehung Bobby-Pamela), denen als potentielle Bedrohung die Sequenz F (die Observierungen Kathreens Wentworths) entgegengesetzt wird. Dieses Dreieck konstituiert den Hauptplot der Episode: Bobby steht zwischen zwei Frauen und muß eine Entscheidung treffen, in Frage gestellt wird das voraussichtliche Glück durch eine außenstehende (und für den Zuschauer zunächst nicht zu identifizierende) Person, die offensichtlich ein erhebliches Aggressionspotential in sich birgt.

An zweiter Stelle der Rangordnung liegt die Sequenz B, in der die Alkoholabhängigkeit Sue Ellens abgehandelt wird. Danach folgen auf etwa gleichem Level die Sequenzen C

(Ehekrise zwischen Donna und Ray Krebbs) und G (Liebe und später Hochzeit von Lucy und Mitch Cooper). Es folgen die Sequenzen D (Beziehung J.R.-Mandy Winger) und I (Beziehung Cliff Barnes-Jamie). Abschließende Positionen der Hierarchie nehmen kleinere Abschnitte ein, in denen auf die Figuren Dusty Farlow oder die Sekretärin Sly eingegangen wird. Am Ende der Folge steht mit der Sequenz K die Sterbeszene.

Neben dieser präzisen Definition der Gewichtung der einzelnen Handlungsstränge ist ebenfalls eine eindeutige standardisierte Struktur in der Aufeinanderfolge der Sequenzen erkennbar. Zu Beginn der Episode plant Bobby eine Heirat mit Jenna Wade, gegen Ende macht er jedoch seiner Ex-Frau Pamela einen (erneuten) Heiratsantrag. Demzufolge sind im ersten Teil der Folge vornehmlich A-Sequenzen integriert, wohingegen im zweiten Abschnitt die H-Sequenzen überwiegen. Interessant erscheint, daß auf jede H-Sequenz eine F-Sequenz folgt, die in ihrer Funktion eine Bedrohung für die Liebe zwischen Bobby und Pamela darstellt. Nach 50 Minuten werden beide Handlungsstränge schließlich kombiniert, indem sich diese potentielle Bedrohung letztlich zu einer konkreten und faktischen ausweitet: Kathreen Wentworth fährt Bobby mit ihrem Wagen an, dieser stirbt wenig später im Krankenhaus. Das gleiche Phänomen manifestiert sich in den Szenen Nr. 18 und 20 (etwa in der Mitte der Episode), in denen die tatsächliche Hochzeit zwischen Lucy und Mitch Cooper (G) mit der in Aussicht stehenden Heirat zwischen Bobby und Jenna Wade (A) in Beziehung gesetzt wird. Diese Zusammenführung zweier zunächst voneinander unabhängiger Storylines impliziert eine Wandlung des dramatischen Geschehens, welches sich von nun an in eine neue Richtung orientiert: Jenna stellt die Hochzeit in Frage, woraufhin Bobby sich endgültig seiner 'wahren Liebe' Pamela zuwendet.

Auch die anderen Handlungsstränge folgen einem fest disponierten Schema innerhalb der Episode. Während die Sequenzen C (Beziehung Donna-Ray) und D (Beziehung J.R.-Mandy Winger), jeweils einmal zu Beginn und gegen Ende der Folge eingefügt werden, sind die Sequenzen G (Beziehung Lucy-Mitch) und I (Beziehung Cliff-Jamie) vornehmlich im Mittelteil der Folge positioniert. Die Sequenz B, die die Alkoholabhängigkeit Sue Ellens beinhaltet, zieht sich in relativ regelmäßigen zeitlichen Abständen durch die gesamte Episode.

Der Schluß der 184. Folge stellt ein weiteres strukturelles Merkmal der Dramaturgie innerhalb einer *Dallas*-Episode heraus: Zwischen die Sequenz, die den Unfall Bobbys beschreibt (ab 50:43) und die Sterbeszene im Krankenhaus (ab 1:00:25) werden noch

drei weitere Sequenzen eingeschoben, um die Ungewißheit des Zuschauers hinauszuzögern, die Spannung zu erhöhen, die Reaktionen direkt vom Geschehen betroffener Figuren zu zeigen und noch einmal kurz Handlungen aufzugreifen, die mit der nächsten Folge weitergeführt werden müssen (Das Gespräch zwischen Sue Ellen und Dusty, Sequenz B).

## VII.2.7 Perspektivenwechsel

Ein weiteres Merkmal der Erzähltechnik von *Dallas* ist die Schilderung von Ereignissen aus der persönlichen Sicht der Protagonisten. Erst durch diese Sichtweise erhalten alle behandelten Themen ihre Bedeutung und machen im Rahmen der Seriengeschichte Sinn. Die im Verlauf einer Episode vorkommenden Storylines werden dabei fast immer aus der Sicht aller Betroffenen geschildert. So werden zum Beispiel die Eheprobleme zweier Protagonisten sowohl aus der Perspektive des Ehemanns als auch der Ehefrau gezeigt, wobei die Position des Liebhabers/der Liebhaberin zusätzlich noch mit eingefügt werden kann. Die Folge Nr.210 (‘Scherben’) beschreibt unter anderem die Ehekrise zwischen J.R. und Sue Ellen. Während die Affäre Sue Ellens mit dem Arzt Dr. Jerry Kenderson zunächst aus der Sicht J.R.s dargestellt wird, dürfen in der darauffolgenden Sequenz Sue Ellen und Kenderson selbst Stellung beziehen. Lothar Mikos umschreibt dieses dramaturgische Mittel mit dem Begriff der ‘Spiegeltechnik’, der zuerst von der Literaturwissenschaft in bezug auf den Briefroman geprägt wurde.<sup>154</sup>

Die Dynamik, die aus den ständigen geschäftlichen oder privaten Intrigen J.R.s, vor allem gegen seinen Erzfeind Cliff Barnes, erwächst, wird nicht durch die objektive Schilderung eines außenstehenden Beobachters erreicht. Die Dramatik funktioniert erst dadurch, daß die entsprechende Situation sowohl aus der Sicht des agierenden Initiators als auch aus der Perspektive des ahnungslosen potentiellen Opfers der Intrige gezeigt wird und gelangt schließlich durch den zuvor beschriebenen Wissensvorsprung des Zuschauers, der den Überblick über das gesamte Geschehen innehat und persönlich Stellung beziehen kann, zur Wirkung.

---

<sup>154</sup> Vgl. Mikos, Lothar, Fernsehen im Erleben der Zuschauer, München (1994), S.168



Somit läßt sich generell festhalten, daß die Position eines neutralen Beobachters bei *Dallas* meist vermieden wird, "da sie der emotionalen Einbindung der Zuschauer in das Seriengeschehen nicht förderlich ist."<sup>155</sup>

## VII.2.8 Zufall

Der Zufall wird bei *Dallas* in regelmäßigen Abständen eingesetzt, das dadurch (mit-)initiierte Geschehen kann die Seriengeschichte über einige wenige Episoden oder über eine größere Produktionseinheit hinweg beeinflussen oder sogar bestimmen. Zufällige Ereignisse und Wendungen bedeuten für den Zuschauer Überraschungen und somit Steigerung der Dramatik, sowie eine erhöhte Aufmerksamkeit für eine abgeänderte oder andere Storyline. Ein Zufall steht in der Regel zu Beginn eines Handlungsstranges und gibt in dieser Funktion den Ausschlag für ein neues Seriengeschehen, das im weiteren Verlauf der Handlung weiterentwickelt wird. Er kann jedoch auch innerhalb einer gegenwärtigen Geschichte eingesetzt werden und eine unvermutete Wandlung des Geschehens nach sich ziehen. Entscheidend ist, daß ein zufällig eintretendes Ereignis für den Zuschauer glaubwürdig, überzeugend und somit tolerierbar erscheint. Demzufolge ist die Form und die Positionierung dieses erzählerischen Moments von grundlegender Bedeutung. Wenn Bobby in der 40. Episode (‘Alte Liebe, neue Liebe’) seine frühere Jugendliebe Jenna Wade wiedertrifft, nachdem er seine Frau Pamela, die während einer Ehekrise eine Reise nach Paris unternimmt, zum Flughafen gebracht hat, erscheint die Entwicklung des Geschehens in Verbindung mit dem resultierenden Konflikt für den Rezipienten zugänglich und somit effektiv. Demgegenüber ist die zufällige äußerliche Ähnlichkeit Jack Ewings mit dem Präsidenten der griechischen Marinos-Reederei eher unglaubwürdig und zweifelhaft (Folge Nr.207, ‘Im Visier’). Da das narrative Grundgerüst der gesamten achten Season auf dieser Verwechslung basiert, werden sämtliche mit dieser Thematik zusammenhängenden Geschichten vom Zuschauer nicht akzeptiert. Der Zufall treibt demnach das dramatische Geschehen immer voran, er funktioniert jedoch beim Betrachter nur dann, wenn er die zuvor angeführten Voraussetzungen bezüglich einer gewissen Logik und Nachvollziehbarkeit erfüllt.

---

<sup>155</sup> Mikos, Lothar, "Fernsehserien. Ihre Geschichte, Erzählweise und Themen", a.a.O., S.14

## VII.2.9 Zeit

Das schon mehrfach angedeutete Motiv der emotionalen Integration des Zuschauers in das Seriengeschehen wird neben den bisher angeführten dramaturgischen Elementen auch durch die Organisation der Zeit erreicht. Die aufeinanderfolgenden Sequenzen gleiten immer weich ineinander über, Sprünge in Raum und Zeit müssen so stattfinden, daß sie vom Zuschauer nicht als störend oder verwirrend empfunden werden, da dies "zu einem Verlust der Illusion der erzählerischen Kontinuität und Kohärenz"<sup>156</sup> führen könnte. Die zeitliche Abfolge der einzelnen *Dallas*-Geschichten ist, abgesehen von vereinzelten Flashbacks, immer linear und nicht umkehrbar gestaltet, die Ereignisse werden in einer festgelegten, chronologischen Reihenfolge erzählt. Dabei weist *Dallas* ein Charakteristikum auf, das schon im Abschnitt VII.2.5 ('Der Cliffhanger') in seinen Grundzügen angedeutet worden ist: Zwischen den einzelnen Episoden scheint das Leben der Serienfiguren in Abwesenheit des Zuschauers weiterzugehen und die Entwicklungen fortzuschreiten, das Seriengeschehen wird nur in Ausnahmefällen (zum Beispiel bei den großen Action-orientierten Cliffhangern) zu einem bestimmten Zeitpunkt angehalten, um in der nächsten Episode von eben diesem Punkt aus weitergeführt zu werden. Auf diese Weise spricht *Dallas* ein historisches Zeitgefühl an, in den Zuschauern wird "die Vorstellung einer nicht in den Drehbüchern vermerkten Fortentwicklung"<sup>157</sup> erweckt. Diese Gleichzeitigkeit zwischen dem Leben der Rezipienten und der Serienfiguren ist eine gängige und allgemeingültige Methode in der Serienproduktion.<sup>158</sup> Wird dieses Prinzip attackiert, nachdem es sich einmal etabliert hat, funktioniert das Übertragungserleben auf den Zuschauer nicht mehr. Als Beispiel kann diesbezüglich die vom Publikum niemals akzeptierte Rückkehr Bobby Ewings angeführt werden. Hinter der vielzitierten Argumentation, Bobbys 'Auferstehung von den Toten' sei unrealistisch und absurd, scheint sich eine andere Essenz zu verbergen, denn der tödliche Unfall Bobbys ist von den Autoren eindeutig als Traum deklariert worden und hat infolgedessen niemals wirklich stattgefunden, eine Erklärung, die sich für jeden Rezipienten im Grunde als einleuchtend und durchaus logisch erweisen sollte. Das eigentliche Problem liegt jedoch in dem völligen Zusammenbruch der zeitlichen Konstruktion des Geschehens, da der Traum in seiner dargestellten Form und Länge (31 Episoden) unvereinbar

---

<sup>156</sup> Ang, Ien, S.52

<sup>157</sup> Ang, Ien, S.67

<sup>158</sup> Vgl. Ausführungen in Kapitel III.2

mit dem Zeitempfinden des Publikums erscheint. Die Gleichzeitigkeit von dargestelltem und rezipiertem Erleben ist also in dieser Phase des Geschehens nicht mehr gewährleistet, der imaginäre zeitliche Fortgang wird durchbrochen und die dargestellten Geschichten erweisen sich im Nachhinein für den Zuschauer als inakzeptabel.

## VII.2.10 Das Stilmittel des Western

Einer der Erfolgsgründe von *Dallas* besteht offensichtlich in der Suche nach Tradition in den USA.<sup>159</sup> Die Popularität der Ewing-Saga kann diesbezüglich mit einigen in Nordamerika relativ populären Serien wie *The Forsythe-Saga* oder *Upstairs Downstairs* in Verbindung gebracht werden, für deren Milieu die Werte Tradition, Kultur und Kontinuität prägend waren.<sup>160</sup>

Die kulturellen Formen und Werte der traditionellen ländlichen Lebensweise wurden in den USA schon in den 20er Jahren kommerziell ausgebeutet und für die Propaganda des 'American Way of Life' genutzt. Neben dem Filmgenre 'Western' waren dies vor allem die Western- und Grenzlandromane, die Country-Musik und der Square-Dance.<sup>161</sup>

In *Dallas* scheint viel von diesem Western-Mythos übriggeblieben bzw. in eine neue, moderne Welt transferiert worden zu sein. Dabei treten zunächst einmal der Vorspann und die Titelmelodie der einzelnen Folgen in Erscheinung, die dem Betrachter eindeutige Western-Motive suggerieren. Zudem ziehen sich zahllose weitere, traditionelle Elemente durch die gesamte Ausstrahlung aller Episoden: Ölmillionäre, Geschäftsleute und Mitglieder der Ewing-Familie treten immer wieder in Western-Kluft auf (J.R. verläßt die Ranch oder sein Büro niemals ohne seinen Stetson) und besuchen häufig Bars und Restaurants, die im Western-Stil eingerichtet sind (Oil Baron's Club, Cattleman's Club). Die innerhalb des Seriengeschehens regelmäßig stattfindenden Viehauktionen in Fort Worth werden wiederholt als Orte der Handlung gewählt, um das Western-Motiv in einer seiner ursprünglichsten Formen darzustellen. Dabei dienen diese Auktionen lediglich als Setting; die Konflikte und Probleme, die innerhalb dieser

---

<sup>159</sup> Die folgenden Ausführungen beziehen sich nahezu ausschließlich auf das amerikanische Publikum, für das die Thematik des Western eine besondere Bedeutung darstellt. Die auf diesem Motiv basierende Faszination mag für den europäischen Zuschauer in weitaus geringerem Maße nachvollziehbar erscheinen, an ihre Stelle tritt wohl eher die allgemeine Anziehungskraft der geographischen Landschaft.

<sup>160</sup> Vgl. Uhde, Jan, S.132

<sup>161</sup> Vgl. Deich, Ingrid, S.25

Passagen abgehandelt werden, stehen mit den Elementen Western und Tradition nur selten in direktem Zusammenhang.

In der 125. Folge (‘Schutt und Asche’) befreit Ray Krebs beim Zusammentreiben einer Viehherde ein verlorengegangenes Kalb aus einem Stacheldraht (die Sequenz dauert fast vier Minuten). Im Anschluß reitet er von dort aus zu einem Treffpunkt mit J.R. und Bobby, um mit beiden ein Gespräch über den Brand der Southfork Ranch zu führen. Dieses Beispiel verdeutlicht, daß solche zwischenzeitlich eingefügten Minimalhandlungen im Regelfall für die Fortentwicklung des dramatischen Geschehens vollkommen bedeutungslos sind und in keinem Zusammenhang zur eigentlichen Handlung stehen, sie sorgen lediglich für die ständige Präsenz der Western-Motive.

In Ausnahmefällen bestimmt das Stilmittel des Western jedoch auch das Seriengeschehen. In der 11. Season beschreibt eine der Storylines die Konfrontation zwischen der Ewing-Familie und ihrem Nachbarn Carter McKay, der Ansprüche auf Teile des Southfork-Gebietes erhoben hat. Der Konflikt gipfelt in einem wahren Krieg zwischen den Cowboys der Ewings und den von McKay angeheuerten Männern in der Episode Nr.281 (‘Wildwest auf Southfork’). Horace Newcomb äußert sich zu dem Einsatz der Western-Motive wie folgt:

"Wahrscheinlich ohne sich dessen bewußt zu sein, pumpen die Initiatoren der Show Nahrung in die Venen der Zuschauer. [...] Die großen alten Städte des Ostens und des mittleren Westens werden von finanziellem Mißerfolg und von bitterkalten Wintern heimgesucht. So kann es kaum verwundern, daß der Sunbelt, der sonnige Gürtel des Westens gedeiht und daß *Dallas* an höchster Stelle in der Gunst der Zuschauer liegt."<sup>162</sup>

Offenkundig erscheint die Ambivalenz zwischen den Komponenten Western und Tradition auf der einen, sowie Progression und Kapitalismus auf der anderen Seite. Die Büros und das Ölgeschäft sind Bestandteile des Ewingschen Lebens, in denen sich ihr kapitalistischer Geist offenbart; auf der anderen Seite steht die Southfork Ranch, die fest in der Tradition des amerikanischen Westens verankert ist. Insofern stehen sich in *Dallas* stets die Prinzipien ‘Alt’ und ‘Neu’ gegenüber. Diese Konstellation manifestiert sich auch in der Charakterisierung der einzelnen Figuren: Jock Ewing liebt die von ihm gegründete Firma ‘Ewing Oil’, seine Frau Miss Ellie fühlt sich eher zu der Ranch hingezogen; J.R. ist Präsident der Firma, sein Bruder Ray Verwalter des Ewing-Anwesens. Bobbys Zuordnung hingegen ist nicht eindeutig abgegrenzt. Zunächst arbeitet er bei

‘Ewing Oil’, doch nachdem er sich mit J.R. zerstritten hat, wendet er sich vom Ölgeschäft ab und widmet sich ausschließlich der Viehzucht (Folge Nr.8, ‘Die Herzoperation’). Später wird ihm eine Doppelfunktion zuteil: Er arbeitet in der Spitze der Firma, verliert dabei jedoch niemals seine Leidenschaft für die Viehzucht und die Ranch.

Interessant erscheint in diesem Zusammenhang eine weiterführende Überlegung. Die offensichtliche Gegensätzlichkeit zwischen traditionellen Elementen, die mit dem Western-Motiv einherzugehen scheinen und progressiven Aspekten, die sich in der modernen Welt der Ölmagnate darstellen, führt bei genauerer Betrachtung in eine ganz andere Richtung. Er ergibt sich ein neues Bild, denn auch im Western gibt es oft einen Konflikt zwischen konservativ-traditionalistischen und progressiv-kapitalistischen Werten. Die traditionelle Seite des wilden Westens wird durch die Motive der Freiheit, der unbegrenzten Landschaft oder der zahlreichen Indianerstämme mit ihren eigenen, weitgehend unzivilisierten Kulturen konstituiert; der Einzug neuer Siedler hat dann eine als fortschrittlich zu interpretierende Entwicklung zur Folge, das Land wird kultiviert und aufgeteilt, das Leben im Westen zunehmend zivilisiert. Die Siedler übertragen ihre Lebensformen in eine zuvor unberührte Landschaft: Viehzucht, Ackerbau, Errichten von kleinen Städten, was ihnen das Zusammenleben in einer sozialen, durch die Werte des frühen Kapitalismus geprägten Gemeinschaft ermöglicht. Und genau diese, im Western ehemals fortschrittlichen Faktoren, werden in der modernen Welt von *Dallas* zu traditionellen und bodenständigen Werten transformiert. So werden zum Beispiel die innerhalb des Seriengeschehens immer wieder auftretenden Vieh-Auktionen (die signifikanterweise gerade in Fort Worth, einer alten Western-Stadt, stattfinden) in *Dallas* als *das* ursprüngliche Element der Tradition des amerikanischen Westens behandelt.

Die Konflikte und Konfrontationen des Wilden Westens sowie deren Motive indes sind überwiegend in das Leben des modernen Westens übertragen worden. So wird der klassische Western-Konflikt von traditionellen (das ungebundene Leben weniger Einzelgänger) und progressiven Momenten (die Ausbildung frühkapitalistischer Strukturen in der Entwicklung großer Viehzuchten) in *Dallas* in eine modernisierte Auseinandersetzung transformiert, die nun zwischen dem als ursprünglich empfundenen Lebensstil auf den großen Ranches und den neuen Möglichkeiten industrieller Erschließung ausgetragen wird: Beispielhaft läßt sich die Entdeckung eines riesigen Ölvorkommens unter

---

<sup>162</sup> Newcomb, Horace, zitiert nach: Ang, Ien, S.12

dem Ewing-Besitz und der daraus resultierende Konflikt anführen. J.R. ist nicht nur Geschäftsmann, sondern - im Bewußtsein des amerikanischen Zuschauers - gleichzeitig Cowboy; seine Waffe ist nicht der Revolver sondern sein messerscharfer Geschäftssinn. Die 'Action' und die Intrigen haben sich aus den Weiten der Prärie in die Direktionsbüros von Firmen verlagert. Der Einzelkampf im John-Wayne-Stil hat subtilere, aber nicht weniger intensive Formen angenommen. Horace Newcomb sieht diese Interpretation unter folgendem Gesichtspunkt: "Wir in Amerika haben immer Western, auch wenn sie hochgebaute, verglaste, sechsspurige Betonwestern sind."<sup>163</sup>

---

<sup>163</sup> Newcomb, Horace, zitiert nach: Uhde, Jan, S.134. Das übersetzte Zitat stammt aus der Studie "Texas: A Giant State of Mind", in: Channels of Communication, Nr.2/1981

## VIII. Rezeptionsanalytischer Teil - Zur Position des Zuschauers

---

"Warum sehen die Leute sich *Dallas* an? Natürlich, weil sie es amüsant finden. Niemand ist gezwungen, fernzusehen; die Leute können höchstens durch effektive Werbung dazu gebracht werden. Was sind dann die bestimmenden Faktoren dieses Genusses, dieser vergnüglichen Unterhaltung? [ ... ] Wir sollten uns fragen, was sich im Zuschauer abspielt, wenn er *Dallas* sieht."<sup>164</sup>

---

Für den rezeptionsanalytischen Teil der Arbeit ergibt sich das Problem der Unterscheidung zwischen dem amerikanischen und dem europäischen bzw. deutschen Publikum. Den deutschen Betrachter beeindrucken die faszinierende geographische Umgebung und die Details des opulenten Lebensstils, wohingegen viele Aspekte dieses typisch amerikanischen kulturellen Umfelds dem einheimischen Zuschauer eher vertraut erscheinen.

Die nun folgenden Ausführungen werden die besondere Position des amerikanischen und somit für *Dallas* 'heimischen' Publikums außer Acht lassen und sich ausschließlich auf den europäischen und deutschen Zuschauer beziehen, da diesem die Funktion eines weitgehend untendenziösen und unbefangenen Rezipienten zuteil wird, indem er durch *Dallas* mit einem Novum konfrontiert wird.

---

<sup>164</sup> Ang, Ien, S.18

## VIII.1 Wer sieht Soaps? Zur Zusammensetzung des Zuschauerpotentials

Einem Rezeptionsprojekt von Frank und Greenberg zufolge setzt sich die Zuschauerschaft von Soaps im wesentlichen aus drei Gruppen zusammen:

1. ältere Menschen und Rentner
2. Hausfrauen, sowie Familien- und Hausorientierte Menschen
3. Jugendliche, vornehmend weiblich<sup>165</sup>

Generell werden Soaps vor allem von Zuschauern aus der unteren und mittleren Bevölkerungsschicht rezipiert, Intellekt und sozialer Status sind relativ gering.<sup>166</sup>

Von allen Soap-Zuschauern sind ca. 80% weiblich; mit den steigenden Arbeitslosenzahlen und der Zunahme von Freizeit durch geringere Arbeitszeiten sowie dem zunehmenden Anteil von Schichtarbeitern und Studenten in der Bevölkerung geht die weibliche Dominanz im Publikum in den letzten Jahren etwas zurück.<sup>167</sup> Die Konzeption von *Dallas* hinsichtlich einer Entwicklung, die sich von der klassischen Soap zu lösen und der Prime-Serie zu nähern versucht, um nicht zuletzt ein breiteres Publikum anzusprechen legt die Vermutung nahe, daß der Anteil der männlichen Seher nur unwesentlich geringer ist als der der weiblichen.

## VIII.2 Wirkungstheorien - Zur generellen Soap-Rezeption

Bis heute existieren keine wirkungsspezifischen Untersuchungen, die sich in ihren Ausführungen ausschließlich mit *Dallas* oder dem Genre der Prime Time-Soap befassen. Wissenschaftliche Analysen konzentrieren sich bisher allein auf die klassische Day-time-Soap, in der die Gattung Prime-Soap verwurzelt ist. Doch auch die Resultate dieser Untersuchungen erscheinen oft nur wenig konkret oder ergiebig und können auf einige wesentliche Aspekte reduziert werden:

---

<sup>165</sup> Vgl. Cantor, Muriel & Pingree, Suzanne, *The Soap Opera*, Beverly Hills (1983), S.123-125

<sup>166</sup> Vgl. Cantor, Muriel & Pingree, Susanne, S.127

<sup>167</sup> Vgl. Rössler, Patrick, S.13



In einer 1981 durchgeführten Studie gelangen Muriel Cantor und Suzanne Pingree zu dem Ergebnis, daß Seifenopern eine besondere Wirkung auf den Zuschauer ausüben und daß der Rezipient auf Soaps aktiver reagiert als auf andere Formen der (seriellen) Fernsehunterhaltung.<sup>168</sup> Weiterhin verfolgen sie die Auffassung, daß die Wirkung und der Einfluß der Soaps proportional zu der Zeit ansteigt, in der der Zuschauer dem Programm ausgesetzt ist.<sup>169</sup>

Einen aktuelleren wirkungsspezifischen Ansatz bilden die sogenannten 'Uses and Gratifications Studies'. Sie stellen den derzeit vielversprechendsten Versuch dar, eine Theorie der Wirkung von Massenmedien und deren Nutzung von seiten des Zuschauers zu entwickeln. Studien und Veröffentlichungen existieren inzwischen zu Hunderten.<sup>170</sup>

Patrick Rössler definiert den Nutzen- und Belohnungsansatz wie folgt:

"Der Nutzen- und Belohnungsansatz erforscht [...] die Erwartungen, mit denen der Rezipient einem Medium begegnet, seine Motive für die Medienuwendung, den Nutzen, den er anstrebt. Denn dieser subjektive, soziale Hintergrund ist entscheidend für die Bedeutungszuweisung der jeweiligen medialen Botschaft, die relativ unabhängig von der Intention ihres Produzenten ist. Es existiert ein zielorientiertes, selbst-bewußtes Zuschauerhandeln."<sup>171</sup>

Ein Großteil der Untersuchungen greift auf das auf Katz und Foulkes zurückgehende 'Eskapismus-Konzept' zurück: Der Zuschauer wendet sich von der realen Welt ab und der Traumwelt der Massenmedien zu, um den eigenen Alltagssorgen zu entfliehen und Unterhaltung in Form von Entspannung oder Ablenkung finden zu können.<sup>172</sup>

Compesi ließ 259 freiwillige Seher von Soap Operas die Funktionen, die die Sendungen für sie erfüllten, anhand von 52 Gratifikationsitems auf einer fünfstufigen Skala beurteilen und entwickelte mit Hilfe einer Analyse eine Faktorenliste, in der unter anderem die Aspekte Unterhaltung, Gewöhnung, Entspannung, Vertreiben der Langeweile, Wirklichkeitsexploration und Information als wirkungsorientierte Komponenten aufgeführt sind.<sup>173</sup>

---

<sup>168</sup> Vgl. Cantor, Muriel & Pingree, Suzanne, S.131

<sup>169</sup> Vgl. Cantor, Muriel & Pingree, Suzanne, S.141

<sup>170</sup> Ein ausführlicher Überblick über Geschichte, Entwicklung und theoretische Ansätze der 'Uses and Gratifications Studies' ist nachzulesen bei: Palmgreen, Philip & Wenner, Lawrence A. & Rosengren, Karl E., "Uses and Gratifications Research: The Past Ten Years", in: Palmgreen, L. & Wenner, L.A. & Rosengren, K.E. (Hrsg.), Media Gratifications Research. Current Perspectives, London (1985), S.11-37

<sup>171</sup> Rössler, Patrick, S.35

<sup>172</sup> Vgl. Rössler, Patrick, S.37

<sup>173</sup> Vgl. Rössler, Patrick, S.41

Andere Analysen befassen sich mit den Aspekten des ritualisierten Konsums von Soap Operas oder der allgemeinen Nutzung des Mediums Fernsehen als Träger von Botschaften und Informationen. Teilweise wird die Wirkung von Seifenopern auf die bloße Unterhaltungsfunktion in Form von Entspannung und Amüsement reduziert.<sup>174</sup>

Dieser Überblick über einige grundlegende theoretische Ansätze zeigt, daß die Resultate der Daytime-Soap-spezifischen Untersuchungen nur wenige präzise und fundierte Ansatzpunkte aufweisen, sie verbleiben in ihren Ausführungen überwiegend an der Oberfläche und erschöpfen sich bei detaillierteren Analysen weitgehend in Spekulationen und Hypothesen. Studien, die sich konkret mit *Dallas* oder dem Genre der Prime Time-Soap befassen, existieren bislang noch nicht.

### VIII.3 Motivation

*Dallas* kann aufgrund der absoluten Zuschauerzahlen zwar als weltweiter Massenerfolg bezeichnet werden, doch diese mit Hilfe der Einschaltquoten ermittelten numerischen Dimensionen liefern keinerlei Aufschluß über Motive und Bewertungen des Konsums. Patrick Rössler hat mit Hilfe seines 'Integrierten Modells zum Programmvergleich' den Versuch unternommen, die Ursachen und Motive zu analysieren, aus denen die Konsumierung des Programms *Dallas* erwächst.<sup>175</sup>

Den Untersuchungen Rösslers zufolge werden die *Dallas*-Inhalte überwiegend mit eher negativ geladenen Begriffen umschrieben: 'Macht, Reichtum, Haß, Skandale' und 'Gewalt'; positive Items wie 'Liebe' oder 'Erfolg' bleiben in der Unterzahl. Aus dieser Wahrnehmung folgt eine Gesamtbeurteilung der Serie anhand von weiteren Programm-Attributen. Als überwiegend zutreffend gelten für *Dallas* in der Reihenfolge die folgenden Items: 'aufwendig gemacht, gewaltsam, sexy, brutal' und 'nichtssagend', mit einigem Abstand folgen die Zuschreibungen 'aufregend, abstoßend' und 'kompliziert'.<sup>176</sup>

Diese vorwiegend negative Beurteilung von *Dallas* führt dabei offensichtlich nicht notwendigerweise zu einer ablehnenden Haltung seitens der Rezipienten, wie die Ein-

---

<sup>174</sup> Vgl. Rössler, Patrick, S.44-47

<sup>175</sup> Voraussetzungen, Durchführung und detaillierte Ergebnisse der Untersuchung werden ausführlich in Rösslers Buch *Dallas und Schwarzwaldklinik*, S.75-138, erläutert. Die Arbeit verzichtet auf eine umfangreiche Darstellung dieser Zusammenhänge und greift lediglich die gewonnenen Resultate auf.

<sup>176</sup> Vgl. Rössler, Patrick, S.103

schaltquoten beweisen. Vielmehr scheinen gerade die Inhalte Auslöser der Faszination zu sein.

Die auf den ersten Blick befremdliche Bewertung, die augenscheinlich konträr zu der immensen Popularität der Serie steht, erklärt sich bei einer genaueren Betrachtung der Motivationsstrukturen des Rezipienten. *Dallas* wird allgemein als 'unterhaltend' und 'spannend' bezeichnet, es 'vertreibt die Zeit und macht einfach Spaß'. Soziale Identifikation, Problemlösung oder Informationssuche spielen dagegen eine untergeordnete Rolle.

Im einzelnen lassen sich die Motive in vier Komplexe bündeln, die mögliche übergeordnete Motivationen zur Nutzung des Programms darstellen:

### **1. Unterhaltungsfunktion:**

- weil es entspannt;
- weil es unterhält;
- weil es einfach Spaß macht;

### **2. Machart der Sendung:**

- weil die Hauptdarsteller gefallen;
- weil im Vergleich zu anderen Sendungen außergewöhnliche Handlungen vorkommen;
- weil der Ort der Handlung besonders gefällt;
- weil es spannend und aufregend ist;

### **3. Beschäftigungsersatz:**

- um die Zeit zu vertreiben;
- wenn man einmal allein ist;
- weil zur Sendezeit nichts besseres läuft.

Diese drei Faktoren erklären für *Dallas* 87,5% der Gesamtvarianz. Etwas weniger relevant ist der vierte und letzte Komplex:

### **4. Soziale Funktion:**

- weil man davon lernen kann, wie man besser mit Menschen umgeht;

- weil *Dallas* zeigt, wie andere Leute ähnliche Probleme bewältigen, wie ich sie auch habe;
- weil man sich in manchen Personen wiedererkennt;
- weil man für eine Weile die eigenen Sorgen vergessen kann.<sup>177</sup>

Innerhalb dieser Motivationsstruktur muß jedoch zusätzlich unterschieden werden zwischen Zuschauern, die als Fans oder Anhänger von *Dallas* bezeichnet werden können und solchen, die kein ausgeprägtes Interesse an der Serie haben: Während die ersten beiden Komplexe 'Unterhaltungsfunktion' und 'Machart der Sendung' von der Fangruppe verstärkt für sich in Anspruch genommen werden, erweist sich der 'Beschäftigungsersatz' für sie als weniger wichtig. Demgegenüber ist dieser Bereich jedoch das elementare Motiv für jene Zuschauer, die keine besonderen Anhänger der Serie sind.<sup>178</sup>

Resümierend läßt sich festhalten: *Dallas* wird vom Publikum als gewaltsam, brutal und nichtssagend beurteilt, neben den Begriffen 'Liebe' und 'Erfolg' werden der Sendung auch inhaltlich überwiegend negative Attribute zugeordnet. Gleichwohl wird sie als aufwendig gemacht, aber nicht sonderlich intelligent oder überzeugend beschrieben. Ihren hohen Unterhaltungswert bezieht die Serie aus einem Szenario, in dem der gewaltsame Kampf um materielle Güter, Macht und Erfolg mit emotional orientierten Geschichten um Familie, Liebe und Schicksal einhergeht. Der Zuschauer ist von dieser Mischung fasziniert: *Dallas* erscheint im Endeffekt vor allem unterhaltend, spannend und aufregend.<sup>179</sup>

#### VIII.4 *Dallas* als Erlebnis:

##### Projektion, Identifikation und emotionale Bindung

---

<sup>177</sup> Vgl. Rössler, Patrick, S.128

<sup>178</sup> Vgl. Rössler, Patrick, S.122

<sup>179</sup> Die Untersuchung Rösslers ist nur eine von zahllosen weiteren rezeptionsspezifischen Annäherungen, die sich mit den Ursachen für den Konsum von Soaps und Serien beschäftigen. Sie weist jedoch gegenüber anderen Analysen einige entscheidende Unterschiede auf: Rösslers Ausführungen sind verhältnismäßig aktuell, überaus umfangreich und vor allem *Dallas*-spezifisch. Andere rezeptionstheoretische Untersuchungen (z.B. von Compesi, Blumler oder Herzog) sind nachzulesen bei: Cantor, Muriel & Pingree, Suzanne, S.128-131 oder Carveth, Rodney & Alexander, Allison: "Soap Opera Viewing Motivations and the Cultivation Process", in: Journal of Broadcasting and Electronic Media, Nr.29/85, S.259-273

Der *Dallas*-Zuschauer 'erlebt' das Programm mehr und intensiver als andere Sendungen, er fungiert nicht nur als passiver Rezipient vorgegebener Bedeutungen (wie im deterministischen Kommunikationsmodell vorgegeben), sondern nimmt in gewisser Weise aktiv am Seriengeschehen teil. Diese These soll in den nun folgenden Ausführungen Gegenstand des Kapitels sein.

Zunächst einmal steht fest, daß die Zuschauer das Programm unterschiedlich erleben und verschieden interpretieren. Letztlich ist dafür auch der Rezeptions-Kontext des Betrachters relevant. Unter Berücksichtigung dieser Voraussetzungen hat Herta Herzog im Rahmen einer Untersuchung<sup>180</sup> drei unterschiedliche Erlebnisschemata erarbeitet: die Serialität, die Funktion von *Dallas* als Lerninhalt und die persönliche Relevanz. Die ersten beiden Komponenten weisen für die Erlebnissituation des Zuschauers nur eine geringere Bedeutung auf und werden deshalb in knapper und geraffter Form behandelt. Die persönliche Relevanz hingegen erscheint in besonderem Maße interessant und soll demzufolge umfassend erörtert werden.

Die Serialität von *Dallas* als Erlebnis für den Zuschauer beschreibt das Phänomen, daß der Zuschauer das Programm nahezu ausschließlich konsumiert, um den Fortgang der Geschichte zu erfahren. Herzog deutet in diesem Zusammenhang an, daß der Fortsetzungscharakter nicht nur als vorhersehbares 'Füllsel' der Zeit erlebt wird, sondern einen fast triebhaften Wiederholungszwang bedeutet, der es dem Rezipienten ermöglicht zu sehen, wie die Handlung weitergeht. "Etwas überspitzt ausgedrückt: [Die Zuschauer] erleben die jeweilige Sendung daraufhin, daß und wie sie sich weiterentwickeln wird. Ihre Spannung gilt der Zukunft. Die Gegenwart ist vor allem Träger neuer Möglichkeiten, die Vergangenheit nur insofern wichtig, als sie den verpflichtenden Zwang zum Zusehen kreierte."<sup>181</sup>

Das Erlebnisschema '*Dallas* als Lerninhalt' ist ausschließlich für den nicht-amerikanischen Zuschauer von Bedeutung und deutet einen pädagogischen Wert an, wobei *Dallas* vor allem als Träger von Informationen fungiert. Der Rezipient sieht das Programm unter dem Gesichtspunkt 'nützlicher Einblicke' in das amerikanische Geschäftsleben und Familienmilieu. Dabei werden häufig gewisse Vorurteile oder Meinungen bestätigt. Vereinzelt kann *Dallas* auch als dramatische Dokumentation angese-

<sup>180</sup> Zur Durchführung und Methodik der Untersuchung siehe Herzog, Herta, "Der Stich ins Böse. *Dallas* und *Der Denver-Clan*: Garantiert anders als der Alltag", in: Medien Journal Nr.4/1990, S.191

<sup>181</sup> Herzog, Herta, "Der Stich ins Böse", a.a.O., S.195

hen werden, wobei die Grenze zwischen primärem emotionalem Erleben und rationaler Nutzung fließend ist.<sup>182</sup>

Wesentlich produktiver für eine weitere Diskussion der Thematik des Erlebens von *Dallas* erscheint jedoch das Motiv der persönlichen Relevanz, welches sich in zwei unterschiedlichen Formen konstituiert:

1. durch Projektion ("der Zuschauer schreibt eigene, oft uneingestandene Tendenzen auf einen Charakter der Serie zu und erreicht damit ein temporäres Erlebnis der Erleichterung von Unsicherheits- oder Angstgefühlen");<sup>183</sup>
2. durch Identifikation (der Zuschauer setzt sich mit einem Charakter oder einer Situation der Serie gleich, was eine Art temporäre Umwandlung bedeutet und "einem Verlangen nach Reduktion und Dissonanz entgegenkommt").<sup>184</sup>

Projektion spielt zum Beispiel in Bezug auf J.R. eine Rolle. Seine Rücksichtslosigkeit, seine Maßlosigkeit, sein Erfolg bei Frauen und sein ständiger Widerstand gegen die alltäglichen, frustrierenden konventionellen Normen und Wertvorstellungen bedeuten für den Zuschauer die Gelegenheit, eigene Empfindungen oder Instinkte dieser Art auf einen anderen Charakter zu übertragen. Dabei tritt jedoch das Bewußtsein einer trotzdem immer noch vorhandenen Distanzierung zu Tage, wenn der Zuschauer erklärt: "Ich schaue zu und freue mich, daß ich nicht so böse sein kann wie er."<sup>185</sup>

Auch andere Charaktere laden zur Projektion ein. So illustriert Sue Ellen beispielsweise das Bild einer Frau, die von ihrem Ehemann betrogen wird und deshalb unglücklich ist. Als Reaktion darauf wird sie J.R. ebenfalls untreu und verkörpert dadurch eine unabhängige Frau, die lediglich aus einer für sie beschämenden Situation auszubrechen versucht.<sup>186</sup>

Auf J.R. oder Sue Ellen kann man also Verbote, Schuld, Ängste, Unsicherheiten und emotionale oder sexuelle Phantasien projizieren. Sie gestatten imaginierte Normüberschreitungen, die der Zuschauer sich im normalen Alltag nicht getrauen würde. Ein solches Hineinversetzen bleibt jedoch stets auf die Fiktion begrenzt, man läßt nichts an

<sup>182</sup> Vgl. Herzog, Herta, "Der Stich ins Böse", a.a.O., S.199. Zu bedenken ist an dieser Stelle jedoch, daß durch diese Form der Rezeption ein verzerrtes Bild der amerikanischen Realität vermittelt wird.

<sup>183</sup> Herzog, Herta, "Der Stich ins Böse", a.a.O., S.195

<sup>184</sup> ebd.

<sup>185</sup> Zuschauerzitat, nach: Herzog, Herta, "Der Stich ins Böse", a.a.O., S.196

<sup>186</sup> Vgl. ebd.

sich herankommen. Die Schlechtigkeit, die in *Dallas* pausenlos suggeriert wird, offeriert dem Rezipienten somit die Möglichkeit eines "schuldfreien Ausbruchs aus seinen eigenen schmutzigen Phantasien",<sup>187</sup> indem die geheimen Wünsche und Bedürfnisse der zuschauenden Masse aufgegriffen und in die Erzählstruktur integriert werden.

Die zweite Form des subjektiven Bezugs erfolgt über den Mechanismus der Identifikation. Dabei beschränkt sich dieser Mechanismus jedoch nicht auf die bloße Gleichsetzung der eigenen Person mit Figuren aus dem Seriengeschehen, die Zusammenhänge müssen auch hier differenzierter betrachtet werden.

Zunächst einmal findet der Rezipient in *Dallas* die Möglichkeit einer Mehrfachidentifikation, d.h. er muß sich aufgrund seiner Position als 'allwissender Betrachter', der den Überblick über alle Handlungsstränge hat, demzufolge auch in mehrere Figuren hineinversetzen können. Ein Beispiel: Miss Ellie zögert, Jock von ihrem Brustkrebs zu erzählen, weil sie befürchtet, daß er sich daraufhin von ihr abwenden könnte. (Folge Nr.31, 'Rodeo'). Zur gleichen Zeit weiß Jock nicht, wie er Miss Ellie beibringen kann, daß er schon einmal verheiratet war, weil er sich vor ihrer Reaktion fürchtet. Bei beiden bestehen Zweifel und Ungewißheit, was wiederholt zu Ärgernissen und Mißverständnissen führt. Da der Zuschauer über beide Geheimnisse informiert ist, muß er sich in die Lage beider Charaktere versetzen, um die Handlung weiterhin verfolgen zu können. Es genügt also nicht, daß der Zuschauer sich mit nur *einem* Charakter identifiziert, wenn er *alle* Entwicklungen aus der Sicht dieses Charakters verstehen und beurteilen will.

Ein anderes Merkmal für die Identifikation bei *Dallas* ist die Eigenschaft der Charaktere, von verschiedenen Personengruppen auf verschiedene Arten interpretiert werden zu können. Eine 64jährige Frau identifiziert sich mit Miss Ellie als Liebhaberin von Clayton Farlow, eine 78jährige Rentnerin hingegen erkennt sich eher in der mütterlichen Rolle Miss Ellies wieder, und eine 23jährige sieht sich als Enkelin der Oma, die langsam alt wird und um die man sich kümmern muß.<sup>188</sup> Das Beispiel illustriert, wie vielseitig eine Figur für den Rezipienten verwendbar ist. Diese Nutzbarkeit der Charaktere deutet darauf hin, daß das Hineinversetzen des Zuschauers in das dramatische Geschehen im Endeffekt nicht auf der Identifikation mit bestimmten Charakteren, sondern auf der Identifikation mit wechselnden Rollenmodellen in bestimmten Situationen beruht, die einen Bezug zur Alltagserfahrung des jeweiligen Betrachters herstellen.

<sup>187</sup> von Roques, Valeska, "Cesare Borgia der Prärie - Über die amerikanische Fernsehserie *Dallas*", in: *Der Spiegel*, Nr. 26/1981, S.133

<sup>188</sup> Vgl. Möller, Beate & Mikos, Lothar, "Supermärkte der Gefühle - Erste Ergebnisse zur *Dallas*- und *Denver*-Rezeption", a.a.O., S.138

Neben diesen beiden Formen einer primären Identifikation existiert zusätzlich noch eine sekundäre Identifikationsmöglichkeit, die zum Beispiel am luxuriösen Lebensstil der Ewings ansetzen kann: dem großen Anwesen, den teuren Autos und Kleidern oder dem Ewing-eigenen Helikopter. Diese Merkmale werden von den Zuschauern zwar bewundernd registriert, bilden jedoch lediglich den Ansatz einer Identifikation mit dem Besitz dieser Luxus-Objekte, weil sie im nachhinein als unerreichbar erscheinen und auf diese Weise eine gewisse Resignation des Rezipienten nach sich ziehen. In diesem Fall wird das emotionale Empfinden von rationalem Beurteilungsvermögen kontrolliert.<sup>189</sup>

Über diese persönliche Relevanz in Verbindung mit den Motiven Projektion und Identifikation wird eine enge emotionale Bindung des Zuschauers an die Serie gefördert. Da die Identifikationen aber an die Rollen und damit an häufig wechselnde Figuren gebunden sind, "kommt es in der Rezeptionssituation zu einem Bruch, emotionale Nähe zum Geschehen wird zur kritisch distanzierten Beobachtung."<sup>190</sup> Das gleiche Phänomen zeigt sich ebenfalls in der Thematik der Projektion. Wie zuvor schon angedeutet, ist das Hineinversetzen des Zuschauers in das Geschehen stets auf die Fiktion begrenzt. Lothar Mikos argumentiert in diesem Zusammenhang in ähnlicher Weise, indem er behauptet: "Die Zuschauer können sich [...] beruhigt auf die Seriengeschichte einlassen und in die Serienwelt wegtauchen, weil es für sie selbst folgenlos bleibt."<sup>191</sup>

Auf diese Weise kommt es zu einem ständigen Wechselspiel zwischen Distanz und emotionaler Nähe zu dem, was auf dem Bildschirm geschieht. Dies geschieht vor allem in den Szenen, in denen sich die Serienfiguren anders verhalten, als es der Zuschauer in einer entsprechenden Situation getan hätte. In diesem Fall wird die Handlung dann mit eigenen Handlungsmöglichkeiten verglichen:

"Ja, also man, irgendwo, doch man vergleicht so'n bißchen und denkt, wie ist es denn, wie würdest du jetzt handeln. Würdest du jetzt, doch man bezieht alles so'n bißchen - also jedenfalls ich - [...] Naja, und meistens kommt's ja anders, als Sie es gemacht hätten, nicht?"<sup>192</sup>

<sup>189</sup> Vgl. Herzog, Herta, "Der Stich ins Böse", a.a.O., S.197-198

<sup>190</sup> Möller, Beate & Mikos, Lothar, "Supermärkte der Gefühle", a.a.O., S.137

<sup>191</sup> Mikos, Lothar, "Serien als Fernsehgenre", a.a.O., S.25

<sup>192</sup> Zuschauerzitat, nach: Möller, Beate & Mikos, Lothar, "Supermärkte der Gefühle", a.a.O., S.137



Äußerungen wie diese zeugen davon, daß für den Zuschauer trotz der emotionalen Nähe gleichzeitig die Möglichkeit besteht, sich von dem Seriengeschehen zu distanzieren. Der Rezipient ist psychisch bewegt und gewinnt den Eindruck, daß das Dargestellte nicht nur Fiktion und Fernsehen ist, sondern daß es so wirklich sein könnte. Insofern läßt sich anhand des Identifikations- und Projektionspotentials von *Dallas* und der daraus resultierenden, durch den Wechsel von Nähe und Distanz verstärkten emotionalen Bindung an das Geschehen verdeutlichen, daß der Zuschauer *Dallas* intensiver erlebt als andere Fernsehprogramme.

### VIII.5 Das Vergnügen an *Dallas*

In Abschnitt VIII.3, der sich mit der Rezeptionsmotivation des Zuschauers beschäftigte, hat sich eine überwiegend negative Beurteilung der *Dallas*-Inhalte und eine eher kritische Gesamteinschätzung der Serie herauskristallisiert. Trotzdem wurde *Dallas* als unterhaltsam, spannend und aufregend empfunden. Das Publikum sieht es, weil es einfach Spaß macht. *Dallas* erzeugt folglich in erster Linie eine Form von Vergnügen. Aber worin bestehen die Merkmale, mit deren Hilfe das Vergnügen des Zuschauers organisiert wird, warum wird *Dallas* als unterhaltsam empfunden?

Vom Allgemeinverständnis her wird Unterhaltung normalerweise mit einfacher, nicht intellektueller Vergnügung gleichgesetzt - daher stammt zum Beispiel die Redewendung 'Reine Unterhaltung'.<sup>193</sup> Damit umgeht man die Verpflichtung, zu untersuchen, welche Mechanismen dem Vergnügen zugrunde liegen, man stellt es als etwas Natürliches oder Automatisches dar. Dieser Eindruck trägt jedoch, denn jede Form des Vergnügens ist konstruiert und funktioniert nur in einem bestimmten Zusammenhang.

Bei *Dallas* scheint das Phänomen des Vergnügens nur schwer konkretisierbar. Selbst Produzenten oder Autoren der Serie können den Erfolg und die Faszination kaum erklären. Dennoch soll im folgenden versucht werden, die unzweifelhaft vorhandene spezifische Struktur des *Dallas*-Vergnügens einmal genauer zu betrachten, um einige wesentliche Merkmale herauszuarbeiten.

Ien Ang hat sich in ihrem Buch "*Dallas - Zur Produktion des Trivialen*" bemüht, dem Prinzip des Vergnügens auf den Grund zu gehen. In den Zuschauerbriefen, auf denen

ihre Untersuchungen basieren, wird versucht, den Reiz des Programms rational zu erklären. Zur Annäherung an die Thematik sollen einige dieser Zuschriften zunächst exemplarisch zitiert werden:

"Ich weiß nicht, aber ich sehe es gern." (Brief Nr.4)

"Ich weiß nicht genau, was es ist, aber *Dallas* zieht mich an, das ist ein gewisser Charme, den die Schauspieler und das ganze Ding selbst ausstrahlen. Ich sehe es wirklich einfach sehr, sehr gern." (Brief Nr.13)

"Mit einem Wort, es ist von allem etwas in diesem Film. Es ist vielleicht verrückt, so zu denken, aber das sehe ich eben darin." (Brief Nr.16)

"Hier ein paar Meinungen meines Bruders und eines Mädchens, das in unserem Haus wohnt. Sie sehen es gern, es kommen amüsante und gutaussehende Leute darin vor, und es ist gut gemacht. So sagen sie. Mein Vater sagt einfach, daß es Mist sei. Ich hoffe, daß Dir das irgendwie nützlich ist. Leider gibt es nicht sehr viel, was man dazu sagen könnte" (Brief Nr.37)<sup>194</sup>

Offensichtlich entzieht sich das Vergnügen dem rationalen Bewußtsein der Briefeschreiber, denn kein Zuschauer zeigt sich in der Lage, das *Dallas*-Vergnügen spezifizieren oder analysieren zu können. Als unmittelbare Erfahrung scheint das Vergnügen ein mehr oder weniger 'spontanes' Phänomen zu sein: Jemand sieht das Programm gern oder mag gewisse Aspekte daraus. "Vergnügen zu empfinden ist keine bewußte, gelenkte Betätigung (obwohl man sich darum bemühen kann), sondern etwas, das 'sich ereignet', etwas, das den Zuschauer entsprechend seiner eigenen Gefühle überkommt."<sup>195</sup>

Die Grundtheorie Angs stützt sich nun auf die Annahme, daß sich das Vergnügen in zwei wesentliche Komplexe differenzieren läßt: die "Wahrnehmung von Ideen",<sup>196</sup> die sich auf die Anhänger der Serie bezieht und die ironische Betrachtungsweise, welche die Zuschauer anbelangt, die *Dallas* im Grunde nicht mögen, es aber trotzdem konsumieren.

---

<sup>193</sup> Vgl. Ang, Ien, S.29

<sup>194</sup> Briefe zitiert nach: Ang, Ien, S.101-102

<sup>195</sup> Ang, Ien, S.100

<sup>196</sup> Ang, Ien, S.99

Der erste Aspekt umschreibt Angs These, daß das Vergnügen an *Dallas* in der Wahrnehmung von Ideen besteht, die in die Vorstellungswelt der Zuschauer hineinpassen. Dabei bietet die Serie Bezugspunkte für viele Formen der Phantasie, wobei sich der Rezipient vor allem Aspekten der Inhalte zuwendet, auf die er reagieren kann.<sup>197</sup> Dies sind insbesondere die mythischen Western-Elemente, die technischen Diskussionen über das Ölgeschäft, der gehässige Humor J.R. Ewings usw. Das Vergnügen resultiert aus der Art und Weise, in der der Zuschauer das Programm von seiner spezifischen subjektiven Warte aus sieht.

Überdies ist auch die Gewohnheit, *Dallas* zu sehen und die Entwicklungen zu verfolgen, Teil des Vergnügungsprozesses, ebenso wie die Möglichkeit der Identifikation mit einzelnen Personen oder Situationen, welche entsprechend in das alltägliche Leben integriert werden, so daß Vergnügen in erster Linie aus der Analogie zu persönlichen Erfahrungen erwächst.

Den wichtigsten Ansatzpunkt stellt jedoch die emotionale Komponente dar. Der Zuschauer kann sich in *Dallas* 'verlieren', weil das Programm eine Gefühlsstruktur realisiert, die Bezugspunkte zu seiner emotionalen Alltagsbewältigung aufweist. Und insoweit die Phantasie ein grundlegendes Element unserer psychologischen Welt darstellt, "ist das Vergnügen an *Dallas* [...] weder eine *Kompensation* für die vorgebliche Farblosigkeit des alltäglichen Lebens, noch eine *Flucht* vor diesem Leben, sondern eine *Dimension* dieser alltäglichen Existenz. Denn nur durch die Phantasie, die immer subjektiv ist, wird die 'objektive Wirklichkeit' aufgenommen: Ein Leben ohne Phantasie gibt es nicht."<sup>198</sup>

Auf der anderen Seite, Vergnügen an *Dallas* zu empfinden, steht die Motivation aus einer ironischen oder spöttischen Haltung heraus. Offensichtlich empfinden einige Zuschauer überhaupt keinen Genuß bei *Dallas*, was ihnen letztendlich doch wiederum Spaß zu bereiten scheint: Sie bringen dem Programm eher Ironie entgegen:

"Meine Gefühle sind zumeist eher überlegener Art, also etwa: was für ein Haufen von Idioten. Und ich kann darüber lachen. Oft finde ich es auch übertrieben sentimental. Eine gute Sache an *Dallas*: Es ist nie langweilig." (Brief Nr.29)

"Wie Du vielleicht bemerkst, sehe ich es sehr oft, und (vielleicht meinst Du, daß das ein wenig großmäulig klingt) ich finde es unterhaltsam, gerade weil es so

<sup>197</sup> Vgl. ebd.

<sup>198</sup> Ang, Ien, S.100

haarsträubend ist (wenn Du weißt, was ich meine). Wenn ich zum Beispiel Miss Ellie hätte spielen müssen, als ihre Brust amputiert wird, würde ich mich wirklich totlachen, sobald dieser schluchzende Jock vollgestopft mit guten Absichten über mir hinge.“ (Brief Nr.36)<sup>199</sup>

Auf diese Weise wird *Dallas*, das in ernster Absicht (unter anderem als Melodram) konzipiert ist, in das Gegenteil verkehrt: in eine Komödie, über die man lachen muß. Ironisierende Zuschauer lesen die Inhalte also anders bzw. nehmen sie in der Form, in der sie sich darstellen, überhaupt nicht an. Was zuvor durch die subjektive Wahrnehmung von Ideen noch funktionierte, wird in diesem Falle invertiert. Dabei sind Soaps, in denen melodramatische Elemente verwendet werden, in diesem Zusammenhang ein sehr verletzbares Genre, denn der melodramatische Effekt ist nur dann wirksam, wenn der Zuschauer sich mit der überhöhten Welt der Seifenoper identifiziert. Ist dies nicht der Fall ist und fühlt sich der Zuschauer in dieser Welt als Außenseiter, wird die melodramatische Überhöhung der Emotionen vollkommen sinnlos und lächerlich, jede Relativierung wirkt sich für das Melodram katastrophal aus.<sup>200</sup>

Die ironische Haltung versetzt den Zuschauer jedoch in die Lage, in gewissem Sinne das Beste aus *Dallas* zu machen, darüber zu stehen. Die Beurteilung von *Dallas* als schlechte, übertriebene oder minderwertige Massenkultur und das Bewußtsein darüber hat eine deutliche Distanz zum Geschehen zur Folge, aus der im Endeffekt dann doch ein Genuß oder ein Vergnügen resultiert, auch wenn sich dieses Vergnügen in allen Belangen von den Empfindungen der *Dallas*-Anhänger unterscheidet und sich nicht mit den Erwartungen der Produzenten deckt. Das Vergnügen ist nichts Statisches oder Permanentes, es wird von verschiedenen Rezipienten unterschiedlich empfunden. Am Schluß steht jedoch die Tatsache, daß es bei einem Massenpublikum definitiv vorhanden ist; die Motivation, aus der heraus Vergnügen empfunden wird, erscheint letztendlich irrelevant.

## VIII.6 Die interaktive Beziehung zwischen *Dallas* und Publikum

<sup>199</sup> Briefe zitiert nach: Ang, Ien, S.118-119

<sup>200</sup> Vgl. Ang, Ien, S.118

Was im vorangegangenen Abschnitt schon angedeutet wurde, soll an dieser Stelle abschließend konkretisiert werden: *Dallas* wird vom Zuschauer nicht nur gesehen, sondern erlebt. Der Rezipient verläßt die Position des passiven Konsumenten eines Programms und wendet sich dem Geschehen mit eigenem Engagement zu. Es kommt tendenziell zu einem Interaktionszusammenhang zwischen dem Programm und seinem Empfänger. Der Zuschauer wird Teil Seriengeschehens; durch die Organisation der Zeit verlängert sich der Serienalltag in den Alltag des Rezipienten, durch die Struktur der Serienrealität erkennt er diese als mögliche eigene Wirklichkeit an, über die Konstruktion des Konfliktpotentials wird er dazu angeregt, potentielle Lösungen dieser Konflikte selbst zu erarbeiten und mit Hilfe der emotionalen Mittel kann er sich mit Situationen oder Personen identifizieren oder eigene Verhaltensweisen auf sie projizieren: Der Zuschauer leidet mit Sue Ellen, wenn sie von ihrem Mann betrogen wird; er empfindet Schadenfreude, wenn J.R. seine Intrigen spinnt und in gleichem Maße Genugtuung, wenn J.R. selbst Opfer von Hinterhältigkeiten wird; er freut sich mit Pamela über die Adoption eines Kindes und trauert mit Miss Ellie um ihren verstorbenen Ehemann Jock. *Dallas* vollzieht eine Art Kontrakt zwischen Publikum und Programm. "It presupposes a knowing relationship, if not a binding contract, between viewer and programme maker as to the nature of what is being offered and how it is presented."<sup>201</sup>

Auch Knut Hickethier sieht die Quintessenz von *Dallas* in seinen interaktiven Zusammenhängen. Er leitet die wechselseitige Beziehung zwischen Zuschauer und Serie vor allem von der Konstellation der Charaktere her. "Die Serie zieht [...] einen Rahmen auf, innerhalb dessen die Figuren dann handeln. Dieser Rahmen schafft Vertrautheit, legt die Spielregeln fest, nach denen sich auch die Figuren zu richten haben, an die sich auch der Zuschauer als kontinuierlich Zuschauender gewöhnt."<sup>202</sup> Den entscheidenden Faktor sieht Hickethier in der Überlegung, daß *Dallas* Verhaltensweisen von Figuren vorführt, die zwar als fiktionale Handlung in einen erzählerischen Kontext eingebettet sind, für den Zuschauer jedoch immer wieder aus diesem herauslösbar erscheinen. Auf diese Weise kann der Rezipient einzelne Verhaltenssegmente isolieren und mit Verhaltensanforderungen, die er aus dem Alltag kennt, in Beziehung setzen. Dabei müssen diese Verhaltensmodelle nicht unbedingt imitiert oder übernommen werden, sie können auch abgelehnt oder einfach nur zur Kenntnis genommen werden. Sie bilden jedoch das omnipräsente Angebot eines Orientierungsrahmens, in dem sich der Zuschauer mit einiger

---

<sup>201</sup> Kilborn, Richard, S.15

<sup>202</sup> Hickethier, Knut, "Die Fernsehserie - Eine Kette von Verhaltenseinheiten", a.a.O., S.14

Sicherheit bewegen kann.<sup>203</sup> Voraussetzung für diesen Isolierungsprozeß von Verhaltensweisen ist natürlich eine ausreichende (Selbst-)Erklärung der Handlungsmodelle, die Ursache für ein Verhalten muß erkennbar sein und die handelnde Figur hinreichend motiviert erscheinen.

Ien Ang hingegen bezieht den Interaktionszusammenhang eher auf die Zeit- und Konfliktstruktur und die damit einhergehende Erwartungshaltung des Publikums. Sie deutet das Phänomen der 'Verzögerung' bei *Dallas* an (Hindernisse, Irrtümer, abwegiges Verhalten, Täuschungen, Halbwahrheiten usw.), die ständig den Lösungen von Problemen und Konflikten entgegenarbeiten oder sie zwischenzeitlich sogar blockieren. Während in einer klassischen, linearen Erzählung ein Konfliktpotential am Schluß durch eine Endauflösung überwunden wird, ist bei *Dallas* die Verzögerung der Konflikte an der Tagesordnung. Auf diese Weise wird der Zuschauer in eine Position der permanenten Erwartungshaltung gelenkt, was wiederum ein Gefühl der Ziel- und Richtungslosigkeit evoziert. Diese Tatsache versetzt den Zuschauer in eine merkwürdige Lage: Er weiß, daß die Serie (vermeintlich) niemals enden und sein eigener verzweifelter Kampf um Konfliktbewältigung, Erklärung oder Auflösung niemals nachlassen wird.<sup>204</sup>

Mit welchen Komponenten der Serie man die interaktive Beziehung zwischen Sendung und Publikum auch in Verbindung bringt, nur wenigen Programmen ist es bis dato gelungen, ihre Zuschauer in einem solchen Maße in ihren erzählerischen Kontext einzubinden und Reaktionen auf das dargestellte Geschehen zu erzeugen, wie dies bei *Dallas* der Fall war und ist. Durch die dramaturgische Struktur, die Konstruktion der Serienrealität, die Charakterisierung der Figuren und den Einsatz von Emotion und Melodramatik wird dem Rezipienten die Rolle eines am Seriengeschehen (auch wenn dieser Begriff paradox erscheinen mag) 'aktiv teilnehmenden Betrachters' zuteil.

---

<sup>203</sup> Vgl. ebd.

<sup>204</sup> Vgl. Ang, Ien, S.91

## IX. Resümee und Ausblick

---

"Es ist abzusehen, daß in den nächsten Jahren, wenn das kommerzielle Fernsehen durch die verstärkte Bereitstellung terrestrischer Frequenzen und die Verbreitung per direktstrahlendem Satellit technisch einen größeren Zuschauerkreis erreichen kann, gerade die scharf kalkulierenden privaten Anbieter möglicherweise auf billige Eigenproduktionen zurückgreifen müssen und vollkommen marktfremde Sponsoren wie Seifenhersteller in das Privatfernsehen involviert werden."<sup>205</sup>

---

Was Patrick Rössler 1988 als prognostische Überlegung zur Zukunft der deutschen TV-Landschaft anstellte, hat sich bis heute inzwischen weitgehend zu Gewißheit verdichtet. Im abschließenden Teil der Arbeit soll eine kurze Bestandsaufnahme der gegenwärtigen Programmkonstitution des deutschen Fernsehens in bezug auf das Serien-Genre sowie ein flüchtiger Ausblick auf eine weitere, mögliche Entwicklung gegeben werden. Zuvor jedoch werden die bisher gewonnenen Resultate noch einmal in komprimierter Form rekapituliert.

*Dallas* war seit seiner ersten Ausstrahlung weltweit in der Kritik umstritten, gleichwohl übte es eine beträchtliche Faszination auf ein Massenpublikum aus. Seine Struktur ist an die amerikanische Programmform Soap Opera angelehnt, die Wurzeln liegen in den seit den 50er Jahren in den USA bekannten, täglichen Seifenoperen. *Dallas* war die erste Serie, die aufgrund einer aufwendigen visuellen Umsetzung, umfangreichen Geschichten und erhöhtem Erzähltempo die Gattung Soap Opera in die Prime-Sendezeit transferiert und dort auch etabliert hat, insofern kann es heute als Wegbereiter für eine neue, teilweise noch immer aktuelle Programmstruktur angesehen werden.

Der *Dallas*-Realismus zeigt sich als eine Symbiose aus fiktionalem Realismus und phantastischer Fiktion, was *Dallas* im Endeffekt als mögliche, persönlich-realistische Welt erscheinen läßt. Hinzu kommt die bestrebt wirklichkeitsnahe Darstellung von Emotion und Melodramatik, wobei die emotionale Darstellung allgemeiner Lebenserfah-

---

<sup>205</sup> Rössler, Patrick, S.48

rungen (Liebe, Haß, Intrigen, Glück, Unglück o.ä.) die narrativen Inhalte überwiegt. Somit erscheint die *Dallas*-Welt vor allem als emotionale Welt.

Die Familie erweist sich als der entscheidende Handlungsrahmen für die Dramaturgie. Sie stellt den zentralen Angelpunkt dar, auf den die Gesamtheit aller Ereignisse und Charaktere innerhalb der fiktiven Lebenswelt ausgerichtet ist.

Die Charaktere zeichnen sich durch Multidimensionalität und Komplexität aus, die einzelnen Figuren und ihre Konstellation zueinander werden von ambivalenten und widersprüchlichen Beziehungen bestimmt. Infolgedessen wird jeder einzelne Charakter zu einer Person, die scheinbar ein autonomes Leben außerhalb der erdachten Handlung der Serie führt und unabhängig von der Erzählsituation existiert. Als besonders vielschichtig kristallisiert sich dabei die Figur des J.R. Ewing heraus, die augenfällig schlechte und niederträchtige Charakterzüge, aber auch latent vorhandene positive Eigenschaften und Verletzlichkeit aufweist. J.R. ist größtenteils Initiator des Geschehens, das Böse, welches in die Ordnung der Gemeinschaft hineinverwoben ist, so daß diese Gemeinschaft konfliktbeladen erscheint, da sie den Ursprung des Konfliktpotentials selbst in sich trägt.

Die visuelle Umsetzung orientiert sich an den Serien-Standards. Aufgrund der insgesamt vergleichsweise aufwendigen Inszenierung, die sich im besonderen durch die zahlreichen Außenaufnahmen, die teilweise bemühte Kameraarbeit und die opulente Ausstattung bekundet, wirkt *Dallas* eleganter als andere derartige Produktionen. Daher wurde für *Dallas* (und für viele andere Prime Time-Soaps) der Begriff der 'Edel-Soap' geprägt.

Die Inhaltsanalyse ergab eine umfangreiche Palette an erzähltechnischen Elementen, welche für Dramaturgie und Narration verantwortlich zeichnen:

In *Dallas* existieren zwei Formen des Konfliktpotentials. Dies sind zum einen die phasischen und zwischenzeitliche Kontroversen, die das Seriengeschehen für einige Episoden bestimmen und dabei einem ständigen Turnus unterworfen sind (aus alten Problemen entstehen neue). Zum anderen lassen sich umfangreiche und komplexe Konflikte erkennen, die in ihrer Funktion ein narratives Grundgerüst darstellen und sich auf die gesamte Serie beziehen. Dabei dienen die sogenannten auslösenden Momente als Initiatoren dieser Konfliktsituationen. Außerdem fungieren sie als Auslöser von Scheinkonflikten zur Steigerung der Dramatik.



Der Pay-Off stellt den erklärenden und dekuvierenden Abschluß einer Storyline dar, der den Zuschauer für sein Interesse am dramatischen Geschehen entlohnt und für zwischenzeitliche, immer wiederkehrende kleine Höhepunkte sorgt.

Der Dialog ist *das* erzählerische Instrument in *Dallas*, weil durch ihn die Handlung konstituiert wird. Seine Funktionen liegen vor allem in der Übermittlung von psychologischen Inhalten und allgemeinen Lebensweisheiten, in der Zusammenfassung von vorangegangenen dramatischem Geschehen und in der Charakterisierung der einzelnen Figuren.

Der Cliffhanger dient in seiner Funktion der Unterbrechung von Handlungen im Augenblick der höchsten Spannung dazu, den Zuschauer zusätzlich über die Neugier in das Seriengeschehen zu involvieren, woraus wiederum eine gesteigerte Erwartungshaltung des Publikums resultiert.

Die Storylines sind bei *Dallas* stets ineinander verschachtelt, dabei existieren in der Regel zwei Haupthandlungsstränge. Infolge dieser speziellen Struktur behält der Zuschauer zu jeder Zeit den Überblick über alle Handlungen und gewinnt somit einen Wissensvorsprung gegenüber den Seriencharakteren. Dabei erfolgt die Schilderung der Ereignisse immer aus der persönlichen Sicht der Protagonisten.

Zufälle werden in regelmäßigen Abständen in das *Dallas*-Geschehen eingearbeitet und sorgen für Überraschungen, Wendungen und Steigerung der Dramatik.

Die zeitliche Abfolge von *Dallas* ist linear und chronologisch gestaltet. Ihre Struktur suggeriert dem Zuschauer eine Gleichzeitigkeit zwischen dargestelltem und rezipiertem Erleben, das Leben der Serienfiguren geht auch zwischen den einzelnen Folgen weiter. Komplettiert wird die Zusammenstellung der dramaturgischen Elemente durch den Einsatz der mit Mystik und Abenteuer behafteten Western-Motive, die bei *Dallas* von den traditionellen historischen Ursprüngen in eine moderne, progressive Welt übertragen werden.

Die hohe Sehbeteiligung und die starke Verbundenheit mit der Serie belegen die bedeutende Rolle von *Dallas* innerhalb des Programmangebots. Aufgrund der veränderten Lebensgestaltung hat sich auch das ursprüngliche Soap-Publikum verändert; es ist längst nicht mehr allein die Hausfrau, die die Sendung verfolgt.

Die Inhalte von *Dallas* werden mit eher negativ geladenen Begriffen umschrieben (Macht, Reichtum, Haß, Skandale, Gewalt), resultierend aus einer Wahrnehmung der Serie als abstoßend, aufregend und kompliziert. Diese überwiegend abschätzige Beur-

teilung führt jedoch nicht notwendigerweise zu einer ablehnenden Haltung seitens des Rezipienten: *Dallas* wird allgemein als unterhaltend und spannend angesehen, es macht Spaß und vertreibt die Zeit. Die Motivationen, auf denen der Konsum des Programms basiert, lassen sich in vier wesentliche Komplexe aufgliedern: Unterhaltungsfunktion, Machart der Sendung, Beschäftigungsersatz sowie soziale Funktion, wobei dem letztgenannten Bereich nur untergeordnete Bedeutung zukommt. *Dallas* bezieht seinen hohen Unterhaltungswert aus einer Mischung von gewaltsamem Kampf um materielle Güter und der als realistisch erfahrenen Darstellung von Emotionen und Melodramatik. *Dallas* wird intensiver erlebt als andere Programme, das omnipräsente Konfliktpotential, das zu keiner Zeit vollständig bewältigt wird, und die auf Gegensätzlichkeit und Ambivalenz ausgerichtete Grundstruktur der Handlung in Verbindung mit der Zeitkonstruktion haben tendenziell eine interaktive Beziehung zwischen Programm und Zuschauer zur Folge, das Seriengeschehen wird in den Alltag des Rezipienten hineinverlängert.

Die Auswirkungen in der deutschen Fernsehlandschaft, die die Ausstrahlung und der beispiellose Erfolg von *Dallas* nach sich zogen, sind beträchtlich.

Zunächst einmal erscheint es unzweifelhaft, daß *Dallas* als Wegbereiter für die generelle Etablierung US-amerikanischer Programmstrukturen in Deutschland angesehen werden kann. Dabei kann die amerikanische Entwicklung von der billigen Daily Soap zur aufwendigeren und kostspieligeren Prime-Time Soap hierzulande als genau gegensätzlich verlaufend beschrieben werden. Da hierzulande keine Seifenopern-Tradition existiert, wurde das Basisgenre der Fernsehserie erst zu einem späteren Zeitpunkt adaptiert. Zunächst wurden Serien produziert, die sich in ihren Strukturen an die Soap-Konzeption lediglich anlehnten (*Das Erbe der Guldenburgs*, *Rivalen der Rennbahn*, *Forsthaus Falkenau* oder *Diese Drombuschs*). Vor allem das Aufkommen der privaten Sendeanstalten hatte dann die Ausstrahlung der klassischen Daytime Soaps zur Folge. RTL sendet beispielsweise in seinem Vormittagsblock zwischen 8.00 und 10.30 Uhr die Seifenopern *Springfield Story*, *California Clan* und *Reich und Schön* und erzielt damit durchschnittliche Marktanteile von 20-25 %.<sup>206</sup> Die Soap-Ausstrahlung beschränkt sich jedoch nicht nur auf amerikanische Importe, heute hat jeder große Sender seine tägliche Seifenoper in Form einer Eigenproduktion im Programm: *Verbotene Liebe*, *Marienhof* und *Linden-*

---

<sup>206</sup> Die Angaben basieren auf den Einschaltquoten, die für jeden Sender täglich über den Videotext zu erfahren sind.

*straße* (ARD), *Jede Menge Leben* (ZDF), *Gute Zeiten, Schlechte Zeiten* und *Unter Uns* (RTL), *So ist das Leben! - Die Wagenfelds* (Sat.1) sowie *Die Viersteins* (PRO7), wobei der *Lindenstraße*, die sich wiederum an dem britischen Klassiker *Coronation Street* orientiert, bezüglich der Eigenproduktionen in Deutschland eine Vorreiter-Rolle zukommt. Während die meisten dieser selbst produzierten Serien beim Publikum auf gute bis sehr gute Resonanz stoßen (die *Lindenstraße* wird teilweise von über acht Millionen Zuschauern gesehen), entwickelten sich einige Programme hingegen auch als Quoten-Flops. So können die Soaps *Jede Menge Leben*, *So ist das Leben! - Die Wagenfelds* und *Die Viersteins* bisher eindeutig als Mißerfolge bewertet werden.<sup>207</sup>

Interessant erscheint in diesem Zusammenhang, daß sowohl ein Teil der eigenproduzierten Seifenopern als auch andere Programmformen (insbesondere Talk- und Spiel-Shows) auf verschiedenen, teilweise Jahrzehnte alten US-Sendungen basieren, so zum Beispiel *Geh auf's Ganze!* (Sat.1, *Let's make a Deal*, USA 1963), *Glücksrad* (Sat.1, *Wheel of Fortune*, USA 1975), *Herzblatt* (ARD, *The Dating Game*, USA 1965), *Der Preis ist heiß* (RTL, *The Price is Right*, USA 1956), *Unter Uns* (RTL, *Neighbours*, AUS 1985) oder *Sag die Wahrheit* (ARD, *To Tell the Truth*, USA 1956).<sup>208</sup>


Amerikanische Programmstrukturen sind im deutschen Fernsehen heute allgegenwärtig. Sie beschränken sich nicht nur auf die Seifenopern, sondern greifen auch auf andere Programmsparten über (Talk, Krimiserien, Gameshows). Teilweise wurden dramaturgische Techniken aus US-Serien in deutsche Produktionen übertragen. Das Prinzip des Cliffhangers oder der Verschachtelung parallel zueinander laufender Handlungsstränge sind aus dem derzeitigen Fernsehalltag überhaupt nicht mehr wegzudenken. *Dallas* und seine Popularität haben einen nicht zu unterschätzenden Anteil zu dieser Entwicklung, wie immer man diese auch bewerten mag, beigetragen.

Im Zeitalter interaktiver Medienkommunikation, die zur Zeit noch auf Computer- und Telefondienste beschränkt ist (Internet, On-Line und Home- oder Teleshopping), scheint auch das Fernsehen zunehmend in diese Entwicklung involviert zu werden. Schon heute kann der Zuschauer über den Bildschirmtext an Wett- und Gewinnspielen teilnehmen, Reisen buchen oder in den USA sein Programm mit Hilfe des 'Pay per View' oder 'Video on Demand' bestimmen. Das interaktive Fernsehen soll einen Milliardenmarkt erschließen: 1995 fand in den USA die Uraufführung des Hollywood-Films

<sup>207</sup> Die Marktanteile dieser Programme liegen durchschnittlich bei etwa 6-10 %

<sup>208</sup> Vgl. Bickerich, Wolfram, "Öfter mal saunen. Seifenopern - Ihre Vorbilder, Ihre Macher", in: Spiegel

*Mister Payback* statt, bei dem die Zuschauer alle 90 Sekunden per Knopfdruck entscheiden konnten, wie die Handlung weitergehen soll.<sup>209</sup> Und bereits im Frühjahr 1989 wagte die amerikanische Fernsehgesellschaft 'Yorkshire Television' das Experiment der ersten interaktiven Seifenoper: Am Ende der 25-minütigen Sendung *Hollywood Sports* konnte das Publikum per Telefon Vorschläge zum weiteren Verlauf der Handlung machen, die Ideen fanden in der darauffolgenden Umsetzung entsprechende Beachtung.<sup>210</sup> Obwohl *Hollywood Sports* nach 20 Wochen aus dem Programm genommen wurde, bezeichneten die Initiatoren das Experiment als gelungen. Das Phänomen, daß sich der fiktive Alltag des Fernsehgeschehens immer mehr in den persönlichen Alltag des Zuschauers bzw. des Programmnutzers verlängert, hat sich bei *Dallas* auf der Ebene eines fiktiven Seriengeschehens in ersten Ansätzen entwickelt. Ohne daß die Serie als Auslöser dieser Entwicklung betrachtet werden kann, scheint sich rückblickend darin ein unaufhaltsamer Trend widerzuspiegeln, dessen Auswirkungen über die phasenweise Involvierung in ein fiktives, dramatisches Seriengeschehen weit hinausgehen.



---

Special: TV Total - Macht und Magie des Fernsehens, Nr.8/1995, S.100-103

<sup>209</sup> Vgl. Kerbusk, Klaus-Peter, "Masse statt Klasse. Milliardenmarkt interaktives Fernsehen", in: Spiegel Special: TV Total - Macht und Magie des Fernsehens, Nr.8/1995, S.47

<sup>210</sup> Vgl. Kilborn, Patrick, S.14

## X. Anhang

### X.1 Inhaltsangaben der einzelnen Episoden

#### Pilot-Episoden: <sup>211</sup>

##### (1) Die Familie

Bobby Ewing, Sohn des unabhängigen Öl-Giganten Jock Ewing, hat Pamela Barnes, die Tochter von Jocks Erzfeind Digger Barnes, geheiratet und stellt sie der Familie vor. Es kommt zu Konfrontationen. Bobbys älterer Bruder und Präsident der Firma 'Ewing Oil', J.R., versucht mit Hilfe einer Intrige die Beziehung zwischen Bobby und Pamela zu zerstören. Dabei unterstützt ihn der Vorarbeiter der Southfork-Ranch, des Anwesens der Ewings, Ray Krebs. Doch der erste Versuch, einen Keil zwischen Bobby und Pamela zu treiben, schlägt fehl.

##### (2) Die Lektion

Pamela kümmert sich um Jock Ewings Nichte Lucy, die ebenfalls auf der Ranch wohnt und ständig die Schule schwänzt. Ray hat ein Verhältnis mit Lucy. Bobby erfährt von der Beziehung und stellt Ray zur Rede.

##### (3) Spionin im Haus

J.R.s Ehe mit seiner Frau Sue Ellen Ewing wird von einer Affäre belastet: Er hat eine sexuelle Beziehung zu seiner Sekretärin Julie. Diese gibt wichtige Akten der Firma 'Ewing Oil' an den ärgsten Feind der Ewings, den Juristen Cliff Barnes, weiter. Pamela wird als erste verdächtigt, für das Verschwinden der Unterlagen verantwortlich zu sein. Als die Wahrheit herauskommt, kündigt Julie.

##### (4) Das Fest

Bei einem traditionellen Fest auf der Southfork-Ranch erscheint auch Digger Barnes, Erzfeind Jocks und Vater von Cliff und Pamela. Es entwickeln sich Streitereien. Pamela verliert durch einen von J.R. verursachten Unfall ihr Baby. Durch den Vorfall kann sie niemals mehr Kinder bekommen.

#### 1. Season

##### (5) Familientreffen, 1. Teil

Während einer Öl-Konferenz trifft Bobby seinen zweiten Bruder Gary und dessen Frau Valine und nimmt beide mit auf die Southfork-Ranch. Gary und Valine sollen dort wieder einziehen. Dieses Vorhaben stößt jedoch auf den Widerwillen J.R.s, der seine Position bei 'Ewing Oil' zusätzlich gefährdet sieht.

##### (6) Familientreffen, 2. Teil

J.R. bietet Gary eine Firma an, um ihn loszuwerden. Digger Barnes taucht total betrunken auf der Southfork-Ranch auf, um seine Tochter Pamela an die Ewings zu 'verkaufen'. Nachdem Gary gegangen ist, verläßt auch Valine die Ranch.

##### (7) Alte Freundschaft

Bobbys Jugendliebe Jenna Wade und ihre Tochter Charlie erscheinen nach einem Anruf J.R.s bei den Ewings in Dallas. Bobby verbringt viel Zeit mit den beiden und vernachlässigt dadurch seine Frau Pamela. Nach einer Aussprache versöhnen sich Bobby und Pamela wieder.

##### (8) Die Herzoperation

Da J.R. niemandem Einblick in seine (oft dubiosen) Geschäfte bei 'Ewing Oil' gewährt, will Bobby sich von der Firma zurückziehen. Als Jock davon erfährt und J.R. zur Rede stellt, erleidet er einen Herzanfall, der eine Operation nach sich zieht.

##### (9) Der Preis für ein Baby

Jock erholt sich von seiner Herzoperation. J.R. und Sue Ellen warten seit Jahren der Ehe vergeblich auf ein Baby. Pamela erfährt von ihrem Arzt, daß sie aufgrund ihres Unfalls kein Kind mehr bekommen kann. Sue Ellen entschließt sich, ein Baby zu kaufen. Dies wird von J.R. verhindert.

<sup>211</sup> Ursprünglich existierten fünf Pilot-Episoden. Eine von ihnen fiel jedoch der ARD-internen Zensur zum Opfer. Die Folge ist eine von sieben, die von der ARD nie ausgestrahlt wurden.

**(10) Ein Fall von Bigamie?**

Ein junger Mann namens Ed Haince taucht auf und behauptet, mit Pamela verheiratet zu sein. Die Suche nach einer Annullierungsurkunde bleibt zunächst erfolglos, da Haince alle Kopien beseitigt hat. Doch später klärt sich alles als eine weitere Intrige J.R.s auf.

**(11) Die Wahl**

Cliff Barnes kandidiert für den Senat. Der Kandidat der Ewings scheint unterlegen. Nach einer unvorsichtigen Bemerkung von Pamela findet J.R. in Cliffs Vergangenheit belastendes Material, was diesen als Senatsmitglied für unhaltbar erscheinen läßt. Cliff verliert die Wahl.

**(12) Der Flugzeugabsturz**

Zwischen Bobby und Pamela gibt es Unstimmigkeiten, da Pamela immer mehr Zeit für ihren neuen Job (sie arbeitet in der Modebranche) aufwendet. Bobby und J.R. geraten während des Rückfluges von einer Konferenz in ein Unwetter, das Flugzeug muß notlanden. Sue Ellen trifft sich derweil heimlich mit Cliff Barnes. Bobby und J.R. werden von Suchtrupps gefunden.

**(13) Die Affäre**

Sue Ellen verbringt in Abwesenheit J.R.s immer mehr Zeit mit Cliff. Kurze Zeit später ist sie schwanger. Pamela soll befördert werden und eine Reise nach Paris antreten. Es kommt zum erneuten Streit mit Bobby.

**(14) Dreieck**

Der Vorarbeiter Ray Krebbs verliebt sich in die Sängerin Garnet McGee und will sie heiraten. Lucy ist daraufhin enttäuscht und verletzt. J.R. löst das Problem auf seine Weise. Das kostet ihn jedoch beinahe das Leben.

**(15) Das Idol**

Bobby trifft seinen alten Schulfreund Taylor Bennett wieder, der für ihn immer eine Art Vorbild darstellte. Taylor schlägt Bobby vor, auf dem Gelände der Ewings ein Einkaufszentrum zu bauen. Als Jocks Frau Miss Ellie jedoch Bedenken anmeldet, nimmt Bobby von seinem Vorhaben wieder Abstand. Auch J.R. ist über diese Entscheidung erleichtert.

**(16) Die Krise**

Sue Ellen ertappt J.R. mit einer anderen Frau. Daraufhin zieht sie zunächst zu ihrer Mutter, anschließend sucht sie Trost bei Cliff Barnes, der sie heiraten will. Doch J.R. weiß dieses wiederum geschickt zu verhindern.

**(17) Jocks Romanze**

J.R.'s ehemalige Sekretärin Julie Grey kehrt nach Dallas zurück und trifft sich mit Jock, der sich zuhause entmündigt fühlt. Die beiden verabreden sich bald täglich. Miss Ellie, J.R. und Bobby stellen Jock zur Rede, es kommt zur Aussprache.

**(18) Der Sturz, 1. Teil**

Cliff Barnes wird zum Leiter des Büros für Grunderwerbskontrolle ernannt. Um seine Rachepläne gegen die Ewings zu verwirklichen, will er sich der Hilfe von Julie bedienen, die kurz darauf vom Dach eines Hochhauses stürzt. Cliff wird festgenommen.

**(19) Der Sturz, 2. Teil**

Die Verhandlungen gegen Cliff Barnes beginnen, die Entwicklung der Untersuchungen scheint für ihn zu düsteren Konsequenzen zu führen. Doch dann kommt Bobby der Wahrheit auf die Spur. Dabei entdeckt er ein von J.R. gefälschtes Testament Jocks. Pamela entfremdet sich weiter von Bobby und zieht in ein Hotel.

**(20) Sue Ellens Schwester**

Pamela, die weiterhin im Hotel wohnt, leiht Cliff unter Vorspielung falscher Tatsachen 10.000 Dollar. Dieser will das Geld gegen 'Ewing Oil' einsetzen. Sue Ellens Schwester Kristin Shepard taucht in Dallas auf. J.R. ist bemüht, ihre Aufmerksamkeit zu erwecken, doch Kristin zeigt vor allem Interesse für Bobby.

**(21) Callgirl**

Ray und Bobby geraten in eine Prügelei. J.R. setzt alles daran, die Ehe seines Bruders endgültig zu zerstören. Mit Hilfe einer alten Bekannten, einem Callgirl, spinnt er eine weitere Intrige und erledigt im gleichen Zuge einen lästigen Feind.

**(22) Außenseiter**

Cliff Barnes macht den Ewings in zunehmendem Maße das Leben schwer. J.R. plant, ihn mit Hilfe des einflußreichen Senators Sam Culver zu stoppen. Ray Krebbs verliebt sich in Donna, er ahnt nicht, daß sie die Frau des Senators ist.

**(23) Der Stammhalter, 1. Teil**

Große Probleme im Hause Ewing: Sue Ellen trinkt, Lucy Ewing nimmt Drogen. Eines Tages stürzt Sue Ellen betrunken die Treppe hinunter. J.R. trifft daraufhin eine Entscheidung: Er läßt seine schwangere Frau in eine Entzugsklinik einweisen.

**(24) Der Stammhalter, 2. Teil**

In der Klinik verkauft eine Krankenschwester Sue Ellen für viel Geld Alkohol. Sue Ellen vertraut Bobby an, daß Cliff der Vater des Babys sein könnte. Sie flieht betrunken aus der Klinik und verursacht einen Autounfall. Im Krankenhaus bringt sie anschließend einen Sohn zur Welt, der jedoch nach der Geburt in Lebensgefahr schwebt.

**2. Season****(25) Gefahr für Sue Ellens Baby, 1. Teil**

Sue Ellens Sohn erholt sich im Krankenhaus und wird wenige Tage darauf nach Southfork geholt. Doch ihr Interesse an dem Baby scheint nicht besonders groß zu sein. Cliff unternimmt sämtliche Anstrengungen, um das Baby zu bekommen. Zwei Feinde J.R.s werden aus dem Gefängnis entlassen. Plötzlich wird das Baby aus dem Krankenhaus entführt.

**(26) Gefahr für Sue Ellens Baby, 2. Teil**

Bobby hat zunächst Cliff im Verdacht, das Baby entführt zu haben. Gemeinsam mit Pamela unternehmen die beiden einige Nachforschungen, nach einiger Zeit haben sie Erfolg und finden das Kind. Die beiden aus dem Gefängnis entlassenen Erzfeinde J.R.s hatten sich bemüht, aus der Entführung ebenfalls Kapital zu schlagen.

**(27) Tödliche Bedrohung**

Digger Barnes besucht seinen Sohn Cliff. Nach einem Zusammenbruch stellt ein Arzt eine Erbkrankheit fest. Pamela und Cliff sind daraufhin beunruhigt, da auch Sue Ellens Baby von der Krankheit betroffen sein könnte. Diese wiederum kümmert sich kaum um das Kind.

**(28) Geheimnisse**

Gary Ewings Frau Valine erscheint wiederum in Dallas, um ihre Tochter Lucy zu sehen. Cliff mißbraucht seine Macht als Leiter des Büros für Grunderwerbskontrolle zur Blockierung sämtlicher Ölbohrungen von 'Ewing Oil'. Pamela läßt sich von einem Frauenarzt untersuchen und erfährt, daß sie nun doch schwanger ist.

**(29) Zukunftspläne**

Pamela berichtet dem überglücklichen Bobby von ihrer Schwangerschaft, sie verschweigt jedoch die eventuell auftretende Erbkrankheit. J.R. setzt die Southfork-Ranch als Sicherheit für Bohrungen in Südostasien ein. Außerdem zeigt er ein zunehmend stärker werdendes Interesse an seiner Schwägerin

**(30) Der Unfall**

Sue Ellen ist unglücklich in ihrer Ehe mit J.R. und sucht einen Psychiater auf. Dies bleibt J.R. natürlich nicht verborgen. Während eines Ausritts stürzt Pamela vom Pferd und verliert ihr Baby. Im Krankenhaus erzählt sie Bobby von ihrer Krankheit.

**(31) Rodeo**

Sue Ellen lernt bei einer Rodeo-Veranstaltung auf Southfork Dusty Farlow kennen, den Sohn des reichen Ranchers Clayton Farlow. J.R. wird eifersüchtig. Plötzlich erscheint Digger Barnes, um den Sohn Sue Ellens und J.R.s, den kleinen John Ross, zu sehen. Doch der erwartete Streit bleibt aus.

**(32) Angst um Miss Ellie, 1. Teil**

Miss Ellie hat einen Knoten in ihrer Brust entdeckt. Ihr Mann Jock erzählt ihr von Amanda, seiner früheren Frau, die er wegen einer Nervenkrankheit verlassen hat. Bei einer Operation muß Miss Ellie die linke Brust amputiert werden. Sue Ellen trifft sich weiterhin mit Dusty Farlow.

**(33) Angst um Miss Ellie, 2. Teil**

Die Operation gelingt, das Krebsgeschwulst kann vollständig entfernt werden. Miss Ellie verfällt jedoch in tiefe Depressionen, wird mit ihrer neuen Situation nicht fertig und hat Angst, Jock zu verlieren. J.R. intrigiert gegen Cliff, um ihn endgültig auszuschalten.

**(34) Das Komplott**

J.R. schleust den jungen und ambitionierten Rechtsanwalt Alan Beam als Spion bei Cliff Barnes ein, dessen Tarnung um ein Haar auffliegt. Schuld daran ist Lucy, die sich in Beam verliebt hat. Bobby erfährt von J.R.s geplanten Bohrungen in Südostasien und der damit verbundenen Pfändung des Southfork-Anwesens

**(35) Entscheidung**

Die Familie ist schockiert von der Tatsache, daß J.R. die Southfork-Ranch als Sicherheit für seine Geschäfte mißbraucht hat. Die Ölbohrungen in Südostasien werden durch einen Taifun behindert und die Banken fordern die Rückzahlung des Kredits. Miss Ellie rettet die Situation zunächst für ihren Sohn.

**(36) Gefühle einer Mutter**

J.R. macht Sue Ellen Vorwürfe bezüglich ihrer Rolle als Mutter. In letzter Sekunde stößt 'Ewing Oil' in Südostasien auf Öl. Durch die psychiatrische Behandlung findet Sue Ellen endlich Zugang zu ihrem Kind.

**(37) Liebe und Ehe**

Pamela, die sich in den vergangenen Wochen intensiv um das von Sue Ellen vernachlässigte Kind gekümmert hatte, verkraftet das plötzliche Ende ihrer Rolle als Ersatzmutter nicht und flüchtet sich in ihre Arbeit. Es kommt zu einem Streit mit Bobby, der wieder in das Familienunternehmen einsteigen soll, um J.R. zu kontrollieren und notfalls dessen dubiose Geschäfte zu unterbinden. Ray Krebbs trifft sich mit Donna Culver.

**(38) Die Erbin**

Lucy trifft sich heimlich mit Alan Beam, der es jedoch nur auf ihr Geld abgesehen hat. Aus diesem Grund macht er ihr einen Heiratsantrag. Hinter der ganzen Intrige steht J.R. Pamela wird erneut befördert, doch in ihrer Ehe mit Bobby gibt es immer mehr Probleme.

**(39) Vaterschaftsklage**

Digger Barnes läßt gegenüber einer Reporterin verlauten, daß der kleine John Ross Ewing sein Enkel sei. Die Ewings klagen gegen Digger Barnes, Cliff klagt wiederum auf das Sorgerecht. Bluttests müssen entscheiden: J.R. ist der Vater.

**(40) Alte Liebe, neue Liebe**

Sue Ellen verbringt wieder viel Zeit mit Dusty Farlow. Dabei nutzt sie ihre derzeitige Überlegenheit in ihrer Ehe mit J.R. voll aus. Pamela fliegt geschäftlich nach Paris, Bobby trifft Jenna wieder. Beide verabreden sich.

**(41) Die Zerreißprobe**

Bobby will alle Anstrengungen unternehmen, um seine Ehe zu retten. Pamela entwickelt Schuldgefühle, weil sie keine Kinder mehr bekommen kann. Sue Ellen will sich scheiden lassen. Als J.R. damit droht, in diesem Falle das Kind an sich zu nehmen, verläßt sie Dusty Farlow.

**(42) Gewissensprüfung**

J.R. übt Druck auf Alan Beam aus, seine Nichte Lucy bald zu heiraten. Cliff Barnes ist beruflich am Ende. Bobby hat Mitleid und will ihm einen Job verschaffen. Jock durchkreuzt J.R.s intrigante Pläne mit Lucy und Alan Beam, daraufhin verhindert J.R. die für ihn nun nutzlose Hochzeit der beiden.

**(43) Scheidung nach Art des Hauses**

J.R. erfährt an seinem Geburtstag, daß Cliff bei der Staatsanwaltschaft arbeitet. Des weiteren bemüht er sich, seine Frau wieder als Trinkerin darzustellen. Sue Ellen engagiert daraufhin einen Detektiv, der sich schließlich von J.R. kaufen läßt.

**(44) Die Mordanklage, 1. Teil**

Auf dem Gelände von Southfork wird eine Leiche gefunden. Cliff Barnes treibt die Ermittlungen in dem Fall voran, Jock wird verhaftet. Sue Ellen beginnt wieder zu trinken, nachdem sie eine Meldung vom angeblichen Tod Dusty Farlows erhalten hat.

**(45) Die Mordanklage, 2. Teil**

Jock wird gegen Kautions wieder freigelassen. Wegen Befangenheit wird Cliff der Fall entzogen. Währenddessen liegt Digger Barnes im Sterben und gesteht, den Mann, dessen Leiche man auf der Southfork-Ranch gefunden hatte, umgebracht zu haben. Pamela erfährt, daß sie die Tochter des Ermordeten ist. Dann stirbt Digger Barnes.

**(46) Der große Bluff**

Pamela macht sich auf die Suche nach ihrer Mutter. Jock, Miss Ellie, Bobby und Pamela besuchen Jocks ehemalige Frau Amanda in einer Nervenklinik. J.R. erfährt über Umwege, daß die Ölfelder in Südostasien verstaatlicht werden sollen. Er stößt sofort 75 % an das Kartell ab.

**(47) Abrechnung**

Die Mitglieder des Kartells sind ruiniert, ein Ölmagnat begeht Selbstmord. Der Haß auf den Verantwortlichen, J.R. Ewing, manifestiert sich in zahlreichen Drohungen. J.R. läßt Kristin und Alan Beam aus der Stadt werfen und will Sue Ellen endgültig in ein Sanatorium einweisen lassen, die daraufhin eine Waffe aus ihrem Zimmer holt und davonfährt. Auch Bobby und Pamela wollen Southfork verlassen. Dann wird auf J.R. in seinem Büro geschossen.



### 3. Season

#### (48) Auf Messers Schneide, 1. Teil

J.R. wird ins 'Dallas Memorial'-Hospital eingeliefert, der Kampf ums Überleben beginnt. Bobby und Pamela kommen wieder zurück. Sue Ellen kann sich nicht mehr an die vergangene Nacht, in der sie völlig betrunken war, erinnern. Auch Cliff Barnes wird verdächtigt.

#### (49) Auf Messers Schneide, 2. Teil

J.R.s Beine sind gelähmt. Der Grund ist eine zweite Kugel, die noch in seinem Rücken steckt. Trotz großem Risiko entscheidet J.R. sich für eine komplizierte Operation. Bobby leitet vorübergehend 'Ewing Oil'. Auch der dritte Ewing-Sohn Gary kommt aufgrund des Attentats nach Dallas.

#### (50) Alpträume

Sue Ellen wird von Alpträumen geplagt: Sie schießt auf J.R. und die Polizei findet die Waffe mit ihren Fingerabdrücken. Bobby hat kaum eine Chance, 'Ewing Oil' zu leiten, da J.R. vom Krankenbett aus alle Fäden in der Hand hält.

#### (51) Wer hat auf J.R. geschossen ?

Sue Ellen wird verhaftet, kommt gegen Kautions wieder frei und liefert kurz darauf den wahren Täter: ihre Schwester Kristin. Bobby will eine Raffinerie kaufen, doch J.R. blockt alle Geschäfte ab. Kristin behauptet, von J.R. schwanger zu sein.

#### (52) Kampf um die Macht

J.R. sorgt wegen Kristins Schwangerschaft und dem damit verbundenen potentiellen Skandal dafür, daß gegen sie keine Anklage erhoben wird. Er fordert von Jock die Firmenleitung zurück. Bobby gelingt es doch noch, eine Raffinerie zu kaufen.

#### (53) Öl aus Venezuela

Der Machtkampf zwischen Bobby und J.R. wird immer härter. Bobbys Arbeit wird von Jock anerkannt. Er kauft für seine neue Raffinerie Öl aus Venezuela und schließt einen Abnehmervertrag ab. Dann sinkt der Tanker.

#### (54) Der vierte Sohn

Der gesunkene Tanker war überversichert, das Öl dagegen überhaupt nicht. Das fehlende Öl bereitet Bobby große Sorgen. Für J.R. folgt ein schwarzer Tag: Bobby deckt die Intrige gegen ihn auf und Jock stellt den Verwalter Ray als seinen vierten Sohn vor.

#### (55) Explosion

'Ewing Oil' wird erpreßt. Der Erpresser droht das Ölfeld Ewing 23 zu sprengen, falls die Familie keine fünf Millionen Dollar zahlt. Pamela sucht weiterhin nach ihrer Mutter. Als J.R. mit dem Lösegeld erscheint, explodiert das Ölfeld.

#### (56) Mutterliebe

Das Kartell bietet Bobby wieder die Zusammenarbeit bei einem 10-Millionen-Dollar Geschäft an. Lucy will den Medizinstudenten Mitch Cooper heiraten. Jock hegt Überlegungen, in ein Freizeitparkgeschäft einzusteigen. Pamela findet nach langer Suche endlich ihre Mutter.

#### (57) Das 10-Millionen-Dollar Mißverständnis

Bobby will mit dem Kartell-Mitglied Jordan Lee das Geschäft abschließen, doch es fehlt das Geld, da Jock kurz zuvor 10 Millionen Dollar vom Ewing-Vermögen abgezogen hat. Auch sonst hat Bobby Probleme, da er kaum noch Zeit für seine Frau Pamela findet. Diese wird inzwischen von einem neuen Verehrer becirct.

#### (58) Ende des Wegs, 1. Teil

Bobby ist in das Geschäft eingestiegen, obwohl die nötigen finanziellen Rücklagen fehlen. Die Familie von Mitch Cooper besucht die Ewings in Dallas. J.R. interessiert sich sofort für Mitchs Schwester Afton Cooper.

#### (59) Ende des Wegs, 2. Teil

Lucy und Mitch heiraten. Sue Ellen entdeckt J.R.s Verhältnis mit Afton Cooper. Bobbys Probleme werden von Tag zu Tag größer. Er gibt die Leitung von 'Ewing Oil' wieder an J.R. zurück. Miss Ellie macht Jock große Vorwürfe wegen ihres Sohnes Gary, den sie endgültig verloren zu haben glaubt.

#### (60) Aufbruch

'Ewing Oil' bricht in ein neues Zeitalter auf. J.R. ist wieder alleiniger Präsident und engagiert die Public Relation Spezialistin Leslie Stewart. Bobby beginnt, sich beruflich für das Ressort der Sonnenenergie zu interessieren. Pamela und Sue Ellen werden von Verehrern verwöhnt.

#### (61) Veränderungen

J.R. versucht mit allen Mitteln, wieder mit dem Kartell ins Geschäft zu kommen. Pamela und Sue Ellen, in ihren Ehen mit den Ewing-Brüdern beide nicht glücklich, suchen Abenteuer bei ihren Verehrern. Jock

und seine Freunde treiben das Vergnügungspark-Projekt voran, Miss Ellie stellt sich in diesem Punkt gegen ihren Mann.

**(62) Verfolgung**

Sue Ellen wird von einem Detektiv beschattet. Als dieser gestellt wird, verfolgt sie die Spur zum Auftragegeber zurück. Bobby soll für den Senat kandidieren. J.R. finanziert Rebellen in Asien. Pamelas Verhehrer wendet sich von ihr ab.

**(63) Enthüllungen**

Der Regierungssturz in Asien ist geglückt. Das Kartell ist zu einer Zusammenarbeit mit J.R. bereit. Ray und Donna Culver wollen heiraten. Sue Ellen findet den totgeglaubten Dusty Farlow wieder, der einen Flugzeugabsturz schwer verletzt überlebt hat.

**(64) Die neue Mrs. Ewing**

Ray und Donna heiraten. Bobby gewinnt die Wahl zum Senator von Dallas County. Er verpflichtet Cliff als Berater. Lucy erhält einen Job als Fotomodell. Das Freizeitpark-Geschäft wird gestoppt, als Miss Ellie erfährt, daß Jock hinter dem Projekt steht.

**(65) Das Zeichen Kains**

Zwischen Miss Ellie und Jock herrscht eisige Stimmung. Bobby muß als Senator über das Projekt entscheiden. Die Public Relation Expertin Leslie Stewart will kündigen.

**(66) Der Sturm zieht auf**

Wegen Lucys Job als Modell kommt es zu Streitereien mit ihrem Ehemann Mitch. J.R. will sich für Leslie Stewart von Sue Ellen scheiden lassen. Auch Jock will sich von Miss Ellie trennen. J.R. bietet dem Großkonzern 'Weststar' 'Ewing Oil' zum Verkauf an. Cliff untersucht den Regierungssturz von Asien.

**(67) Ewing gegen Ewing**

Es kommt zu einer Verhandlung über das Freizeitpark-Projekt. Trotz eines Kompromisses will Miss Ellie endgültig die Scheidung. J.R. bereitet den Verkauf von 'Ewing Oil' vor. In letzter Sekunde gelingt es Ray, die Ehe von Miss Ellie und Jock zu retten.

**(68) Neuer Anfang**

Jock und Miss Ellie fahren in Urlaub, um einen neuen Anfang in ihrer Beziehung zu machen. J.R. verkauft 'Ewing Oil' nun doch nicht, sehr zum Ärger von Jeremy Vandell, dem Präsidenten von 'Weststar'. Sue Ellen verbringt mehr Zeit mit ihrem Sohn John Ross.

**(69) Der Kreis schließt sich**

Sue Ellens Schwester Kristin ist wieder in Dallas. Sie hat inzwischen ein Kind bekommen. Lucy zieht nach einem heftigen Streit mit Mitch wieder auf die Southfork-Ranch. Sue Ellen trifft sich weiter mit Dusty Farlow. Cliff legt dem Senat belastendes Material gegen J.R. vor.

**(70) Anklage**

J.R. wird vorgeladen. Im Laufe der Verhandlung kann er den Ausschluß von seiner Unschuld überzeugen. Sue Ellen muß Southfork verlassen. Als Cliff Barnes abends auf der Ewing-Ranch erscheint, findet er Sue Ellens Schwester Kristin tot im Swimmingpool vor.

## 4. Season

**(71) Die Tote im Swimmingpool**

J.R. und Cliff beschuldigen sich gegenseitig, Kristin ermordet zu haben. J.R. fliegt zur Farlow-Ranch um seinen Sohn John Ross, den Pamela für Sue Ellen entführt hat, zurückzuholen. Sue Ellen will die Scheidung

**(72) Kampf um das Kind**

Die gerichtlichen Vorverhandlungen entlasten Cliff und J.R., Kristins Tod wird als Unfall hingestellt. J.R. stellt seine neue Sekretärin Sly ein. Sue Ellen, die mit John Ross auf der Farlow-Ranch 'Southern Cross' wohnt, beansprucht das Sorgerecht. Der Kampf um den kleinen John Ross beginnt.

**(73) Der Trick**

Miss Ellie kehrt von dem gemeinsamen Urlaub mit ihrem Mann allein nach Dallas zurück. Jock ist noch geschäftlich unterwegs. Bobby schlägt Pamela eine Adoption vor. Mit einem Trick versucht J.R., sich seinen Sohn zurückzuholen.

**(74) Vor Gericht**

Cliff Barnes wird von seiner Mutter Rebecca als Präsident ihrer Firma eingesetzt. Er lernt Kathreen Wentworth, Pamelas Schwester, kennen. J.R. versucht unterdessen, den zuständigen Richter zu bestechen, doch die Verhandlung wird vorverlegt. Er verliert das Sorgerecht und muß Unterhalt zahlen.

**(75) Der Zusammenbruch**

Pamela unternimmt einen Selbstmordversuch und wird in eine Nervenklinik eingewiesen. J.R. heckt einen Plan aus, um sich seinen Sohn zurückzuholen. Bobby wird von einem Unbekannten angerufen, der behauptet, Kristins Sohn zu haben.

**(76) Rache ist süß**

Jock fliegt nach Südamerika. Bobby erhält von dem Entführer weitere Informationen über das Kind. Der Bankier Vaughn Leland ist wieder in Dallas, um sich an J.R. zu rächen. Ray will ein neues Projekt beginnen und gewinnt seine Frau Donna als Partner.

**(77) Die Blockade**

J.R. benutzt Afton Cooper für seine Pläne, seinen Sohn zurückzuholen. Zu diesem Zweck blockiert er auch alle Öllieferungen der Farlows. Pamela leidet weiter unter Depressionen. Bobby kümmert sich um Christopher, das entführte Baby Kristins.

**(78) Riskantes Spiel**

Bobby versucht herauszufinden, wer für Christopher einen Treuhandfond eingerichtet hat. Jock hat 'Ewing Oil' in Stimmenanteile aufgeteilt. J.R. hat bereits fünf Millionen Dollar durch seine Intrigen gegen die Farlows verloren.

**(79) Mit dem Rücken zur Wand**

Gary Ewing kommt nach Dallas und überträgt Lucy seine Stimmenanteile. Pamela wird aus der Klinik entlassen. J.R. gerät aufgrund ständig fallender Ölpreise in Bedrängnis. Bobby findet heraus, daß das Geld für Christopher von J.R. stammt.

**(80) Engpaß**

Dusty Farlow will sich beim Rodeo beweisen, Sue Ellen trennt sich ein weiteres Mal von ihm. Miss Ellie will Ray aus einer prekären finanziellen Situation helfen. Dabei erfährt sie von dem Kredit von J.R. Bobby erhält das Baby.

**(81) Miss Ellies Stunde**

Ray scheitert mit einem Bauprojekt. Miss Ellie stellt J.R. zur Rede und seine Präsidentschaft bei 'Ewing Oil' in Frage. Bei der Scheidungsverhandlung erhält Sue Ellen das Sorgerecht für den kleinen John Ross zugesprochen.

**(82) Ein Fest für Jock**

Miss Ellie erhält ein Telegramm, in dem Jock seine baldige Rückkehr ankündigt. Bobby arbeitet wieder bei 'Ewing Oil'. Beim traditionellen Ewing-Barbecue wird ein großer Empfang für Jock vorbereitet. Während der Feierlichkeiten erhält Miss Ellie einen Anruf: Jocks Hubschrauber ist abgestürzt.

**(83) Die Suche**

Bobby, J.R. und Ray machen sich auf die Suche nach Jock. Miss Ellie bittet Sue Ellen, auf der Southfork-Ranch zu bleiben. Jocks Hubschrauber ist in einen See gestürzt. Nach dem Wrack suchende Taucher finden Jocks Halskette.

**(84) Offene Wunden**

Ray verkraftet Donnas Erfolge und den Tod Jocks nicht. Es kommt immer häufiger zu Streitereien und Konflikten. Der Anwalt der Ewings, Harvey Smithfield, rät der Familie, Jock für tot erklären zu lassen, damit eine Testamentseröffnung die Leitung von 'Ewing Oil' regelt.

**(85) Das Oberhaupt der Familie**

Miss Ellie unternimmt alles, um die Familie zusammenzuhalten. J.R. kommt seinen Verpflichtungen bei 'Ewing Oil' nicht mehr nach und verfällt in Lethargie. Erst ein Gespräch mit Bobby zeigt Wirkung. Donna beginnt, ein Buch zu schreiben, Ray ist darüber verärgert.

**(86) Phönix aus der Asche**

J.R. zeigt seinem kleinen Sohn die Firma. Pamela will Christopher unbedingt adoptieren, Bobby sucht nach einer Lösung. Ray vernachlässigt die Leitung der Ranch, Bobby weist ihn zurecht. J.R. arbeitet wieder mit dem Kartell zusammen.

**(87) Vater und Sohn**

J.R. bemüht sich, die zehn Stimmenanteile von Ray zu erhalten. Dieser hat große Probleme mit Donna. J.R. kümmert sich sehr um seinen Sohn und auch um Sue Ellen, die sich wiederholt mit Cliff Barnes getroffen hat.

**(88) Ihr Jahrestag**

Bobby erhält den Gerichtstermin für eine Adoption. Um Pamela davon fernzuhalten, kauft er ihr ein Body Building Center. J.R. stellt Cliff und auch Ray eine Falle. Lucy kämpft um Mitch Cooper. J.R. umschwärmt Sue Ellen am Jahrestag ihrer Wahl zur Miss Texas.

**(89) Adoption**

Das Familienleben auf Southfork ist wieder intakt, auch Sue Ellen kehrt wieder zurück. J.R. läßt Ray verhaften und übernimmt seine Stimmenanteile. Bei Lucy hat er jedoch keinen Erfolg. Donna kämpft um Ray. Mit Sue Ellens Hilfe kann Bobby den kleinen Christopher adoptieren.

**(90) Verhärtete Fronten**

In Sue Ellen werden Erinnerungen an ihre Ehe mit J.R. wach. Sie schmiedet Rachepläne und trifft sich wieder mit Cliff. Ray hat den Verlust von Jock überwunden. Lucy und ihr Mann Mitch streiten sich immer häufiger. J.R. stellt Nachforschungen bezüglich Kristin und Christopher an.

**(91) Der verlorene Sohn**

Nach einem Streit mit Cliff verbündet Kathreen Wentworth sich mit J.R. Donna Krebbs entdeckt dunkle Punkte in der Vergangenheit ihres Ex-Mannes Sam Culver. Lucy wird von dem Photographen Roger bedrängt und bedroht. J.R. ermittelt die Identität des Vaters des kleinen Christopher.

**(92) Vergeltung**

Ein Machtkampf zwischen J.R. und Cliff Barnes beginnt. Cliff macht Sue Ellen einen Heiratsantrag, J.R. und das Kartell-Mitglied Marilee Stone stellen ihm eine geschäftliche Falle. Lucy weigert sich, weiterhin mit dem Photographen Roger zusammenzuarbeiten, dieser schmiedet daraufhin Rachepläne und entführt sie. J.R. findet ein Druckmittel gegen Bobby.

**(93) Erpressung**

Cliff hat den Köder von Marilee Stone und J.R. geschluckt und erleidet eine geschäftliche Niederlage. Roger entführt Lucy. Bobby wird von dem leiblichen Vater des kleinen Christopher, Jeff Faraday, erpreßt. Als er Lösegeld überbringen will, findet er den Erpresser tot auf. J.R. hofft, mit Hilfe seines Wissens über Christopher an Bobbys Stimmenanteile zu gelangen.

**(94) Die Untersuchung**

Die Untersuchung im Fall Faraday wird eingeleitet. J.R. und Marilee feiern die Niederlage Cliffs. Bobby und Pamela befreien Lucy, anschließend gerät Bobby unter Mordverdacht. J.R. bittet Sue Ellen, zu ihm zurückzukehren.

**(95) Abschied**

Cliff verliert seinen Posten als Präsident der Firma und das Vertrauen seiner Mutter. J.R. wirbt weiterhin um Sue Ellen. Mitch und Lucy verlassen Dallas. Cliff ist von schweren Depressionen geplagt und denkt an Selbstmord. Miss Ellie überwindet allmählich den Tod Jocks.

**(96) Der Selbstmordversuch**

Sue Ellen söhnt sich mit J.R. aus, beide beschließen, wieder zu heiraten. Als Cliff davon erfährt, unternimmt er einen Selbstmordversuch. Bobby gesteht Pamela die Wahrheit über Christopher. Beide finden heraus, daß Jeff Faraday der leibliche Vater war.

**(97) Waterloo auf Southfork**

Miss Ellie gelingt es, J.R. als Präsidenten von 'Ewing Oil' abzusetzen, Bobby leitet die Firma wieder. Cliff erholt sich von seinem Selbstmordversuch. Lucy ist nach einer Vergewaltigung durch den Photographen Roger schwanger. J.R. lernt die unabhängige Ölproduzentin Holly Harwood kennen, und überredet sie, ihre Firma leiten zu dürfen.

**(98) J.R.s Plan**

J.R. unternimmt sämtliche Anstrengungen, um Jocks Testament einsehen zu können, doch der Anwalt der Familie, Harvey Smithfield, bleibt hart und lehnt ab. Daraufhin setzt J.R. den Sohn des Anwalts unter Druck, der ihm schließlich die Einsicht ermöglicht. Cliff Barnes wird aus dem Krankenhaus entlassen. Lucy berichtet Pamela von ihrer Schwangerschaft.

**(99) Der letzte Schritt**

Nachdem J.R. das Testament Jocks einsehen konnte, fordert er Miss Ellie auf, Jock für tot erklären zu lassen und somit die Testamentseröffnung zu ermöglichen. Cliff wird Vizepräsident bei Stonehurst-Oil. Lucy läßt ihr Baby abtreiben.

**(100) Ball der Ölbarone**

Sue Ellen trifft Dusty Farlow wieder, der mittlerweile verheiratet ist. Ray und Donna besuchen Rays Tante Lilly Trotter und lernen ihren Sohn Mickey kennen. Der Rest der Familie besucht abends das gesellschaftliche Ereignis des Jahres, den Ball der Ölbarone. Punk Anderson, ein alter Freund der Familie, ruft im Rahmen der Veranstaltung die Jock Ewing Memorial Stiftung ins Leben.

**(101) Jocks Testament**

Miss Ellie ist bereit, Jock für tot erklären zu lassen. Ray und Donna bringen Mickey Trotter mit auf die Southfork Ranch. Dann versammelt sich die gesamte Familie im Büro des Anwalts Harvey Smithfield zur Testamentverlesung. Das Testament besagt, daß Bobby und J.R. ein Jahr lang um die Führung 'Ewing Oil's kämpfen müssen.

## 5. Season

**(102) Kriegserklärung**

Der Kampf um 'Ewing Oil' beginnt. Miss Ellie und Pamela befürchten eine harte und unerbittliche Auseinandersetzung zwischen Bobby und J.R. Cliffs Mutter Rebecca 'Barnes-Wentworth' kauft ihrem Sohn eine Ölfirma als Waffe gegen J.R. Der Termin für die Abschlußverhandlung der Adoption Christophers wird festgelegt.

**(103) Konkurrenzkampf**

Lucy will sich von Mitch scheiden lassen und arbeitet wieder als Fotomodell. Cliff hetzt das Kartell gegen J.R. auf. Bobby schließt ein riskantes Geschäft ab. Um die Fördermenge seiner Ölquellen zu erhöhen, spinnt J.R. eine weitere Intrige.

**(104) Der Schachzug**

J.R. erreicht durch eine Erpressung die Genehmigung zur Förderung der Höchstmenge an Öl. Die Adoption Christophers durch Bobby und Pamela wird endgültig abgeschlossen. Lucy wird von Mitch geschieden.

**(105) Liebesdienst**

J.R. benötigt eine Raffinerie für sein Rohöl, doch Cliff erhält den Zuschlag für das Geschäft. Er bemüht sich, sich im Kartell zu etablieren, um den Kampf gegen J.R. erneut aufnehmen zu können. Miss Ellie sorgt sich um den Zustand der zerstrittenen Familie.

**(106) Bedrohte Hochzeit**

J.R. lädt Cliff zu seiner zweiten Hochzeit mit Sue Ellen ein. Punk Anderson mahnt ihn zur Fairneß im Kampf um 'Ewing Oil'. Auch mit Bobby kommt es zum Streit. Während der Hochzeit erscheint Cliff tatsächlich.

**(107) Schwarzer Verdacht**

Auf der Hochzeit kommt es durch den betrunkenen Cliff zu Turbulenzen und Prügeleien. Bobby hegt einen schlimmen Verdacht: Er vermutet, daß J.R. sein Öl an von der Regierung boykottierte Länder verkauft.

**(108) Benzinkrieg**

J.R. läßt die Benzinpreise an seinen Tankstellen drastisch senken. Es kommt zu Auseinandersetzungen mit Tankstellenpächtern und einigen Ölproduzenten. Miss Ellie hegt den Gedanken, das Testament anfechten zu lassen.

**(109) Spaltung der Familie**

Miss Ellie will eine Änderung des Testaments verfügen, um den Streit innerhalb der Familie zu beenden. Bobby und J.R. sind damit jedoch nicht einverstanden. Auch zwischen Bobby und Pamela kommt es deswegen zu erheblichen Meinungsverschiedenheiten.

**(110) J.R. greift an**

Um eine Testamentsanfechtung zu erreichen, muß Miss Ellie Jock für unzurechnungsfähig erklären lassen. Pamela unterstützt sie bei diesem Vorhaben. J.R. benutzt die Firma Holly Harwoods für seine Intrigen und tritt in einer Talkshow auf. Bobby ist außer sich vor Zorn.

**(111) Entscheidung vor Gericht**

Die Probleme in der Beziehung zwischen Bobby und Pamela werden von Tag zu Tag größer, da diese sich auf die Seite Miss Ellies schlägt. Bei einer Gerichtsverhandlung wird der Antrag auf eine Testamentsanfechtung abgewiesen. In der Familie herrscht eisige Stimmung.

**(112) Ein Ewing bleibt ein Ewing**

Miss Ellie ist vom Ausgang der Verhandlung sehr enttäuscht und flüchtet vor weiteren Streitereien nach Galveston. Dort trifft sie Dusty Farlows Vater Clayton. Pamela findet in dem 'Graisco'-Firmenchef Mark Graison einen neuen Verehrer. J.R. läßt sich, kurz nach seiner zweiten Heirat, auf eine Affäre mit Holly Harwood ein. Bobby setzt das Kartell unter Druck.

**(113) Tödlicher Unfall**

Miss Ellie und Clayton Farlow kommen sich näher. Der will seine Ranch daraufhin verkaufen. Pamela zeigt sich enttäuscht von Bobby, dessen Arbeitsmethoden sich kaum noch von denen J.R.s unterscheiden. Cliffs Mutter Rebecca, die an seiner Stelle zu einer Besprechung fliegt, stürzt mit dem Flugzeug ab.

**(114) Requiem für eine Mutter**

Rebecca stirbt vor den Augen ihrer Tochter Pamela im Krankenhaus. Cliff macht sich große Vorwürfe. J.R. wird die Sondergenehmigung bezüglich der Öl-Höchstförderung wieder entzogen. Pamela will die Southfork Ranch mit Christopher verlassen.

**(115) Vermächtnis mit Folgen**

Pamela verläßt das Ewing-Anwesen und zieht in ein Hotel. J.R. muß nach Entzug der Sondergenehmigung einige Tankstellen schließen. Cliff, Pamela und ihre Schwester Kathreen erben die Firma ihrer Mut-

ter, 'Wentworth Industries', zu je einem Drittel. J.R. verschifft illegal Öl, Bobby hat Probleme mit einem Geschäft in Kanada.

**(116) Geschwister unter sich**

Clayton Farlow verkauft seine Ranch, Mickey Trotter verliebt sich in Lucy. Mark Graison kümmert sich um Pamela. Kathreen unternimmt zusätzliche Anstrengungen, um die zerrüttete Ehe zwischen ihrer Schwester Pamela und Bobby endgültig zu zerstören. J.R. beliefert das von der Regierung boykottierte Kuba mit Öl.

**(117) Jede Minute zählt**

Kathreen versucht mit allen Mitteln, Mark Graison und Pamela zu verkuppeln, um Bobbys Aufmerksamkeit an ihrer Person zu wecken. J.R. setzt Holly Harwood unter Druck. Diese wendet sich an Bobby, der dadurch den Verkauf von Rohöl an Kuba aufdeckt. Zusammen mit Ray versucht er, die Aktion zu verhindern.

**(118) Bobby schlägt zurück**

Der Plan von Bobby und Ray hat Erfolg. J.R.s Geschäft scheitert und sein finanzieller Verlust scheint erheblich zu sein. Mickey und Lucy kommen sich näher, Pamela trifft sich immer häufiger mit Mark Graison.

**(119) Katz und Maus**

J.R. reist nach Kuba, um seine Spuren zu verwischen. Bobby wird weiterhin von Sorgen wegen seiner Ölfelder in Kanada geplagt. Pamela fliegt mit Mark Graison nach Frankreich. Sue Ellen erfährt durch Holly Harwood von deren Affäre mit J.R.

**(120) Reise ins Ungewisse**

'Wentworth Intustries' hat eine spezielle Bohrspitze entwickelt, durch deren Einsatz Bobby seine Bohrungen in Kanada erfolgreich abschließen könnte. Kathreen will Bobby diese Bohrspitze zukommen lassen, doch Cliff weigert sich. Sue Ellen zweifelt an Hollys Behauptung, J.R. habe eine Affäre mit ihr. J.R. wird nach seiner Ankunft in Kuba am Flughafen festgenommen.

**(121) Die große Intrige**

J.R. wird wieder freigelassen und kann seine finanziellen Verluste weitgehend abwenden, so daß er einen erheblichen Vorsprung im Kampf um 'Ewing Oil' erreicht. Mark Graison umschwärmt Pamela in Paris. Sue Ellen wird von Holly Harwood in deren Apartment gelockt und ertappt sie dort mit J.R. im Bett.

**(122) Am Rande des Abgrunds**

Sue Ellen ist völlig verzweifelt. Sie flüchtet sich erneut in den Alkohol und sucht Trost bei Clayton Farlow. Pamela kehrt aus Paris zurück, als dritter Firmeninhaber muß sie endgültig über die Vergabe der Bohrspitze entscheiden. Als Sue Ellen eines Abends nach einem Streit mit J.R. betrunken in ihr Auto steigt, fährt sie Mickey Trotter an.

**(123) Vor dem Sturm**

Sue Ellen ist durch den Unfall nur leicht verletzt, Mickey wird ins Krankenhaus eingeliefert und liegt im Koma, er ist vollständig gelähmt. Lucy macht Sue Ellen schwere Vorwürfe. J.R. bietet Holly an, sich von seiner Teilhaberschaft für 20 Millionen \$ freizukaufen.

**(124) Inferno auf Southfork**

Pamela trifft eine schwere Entscheidung: Sie überläßt Bobby die Bohrspitze und will gleichzeitig die Scheidung. J.R. schlägt Bobby vor, den Kampf um 'Ewing Oil' zu beenden. Auf Southfork kommt es zu einer Prügelei zwischen Ray und J.R. Dabei geht plötzlich steht die Ranch in Flammen auf.

## 6. Season

**(125) Schutt und Asche**

Die Southfork-Ranch ist durch den Brand schwer beschädigt. Nach einer Aussprache mit J.R. sind sich Bobby und Ray ihrer Mitschuld an dem Vorfall bewußt. Anwalt Harvey Smithfield stellt klar, daß das Testament Jocks nicht umgangen werden kann und der Kampf um 'Ewing Oil' fortgesetzt werden muß. Mickey Trotter erwacht im Krankenhaus aus dem Koma.

**(126) J.R.s Drohung**

Kathreen Wentworth intrigiert gegen Pamela und rät ihr von einer erneuten Heirat mit Bobby ab. J.R. und Bobby erklären den Kampf um 'Ewing Oil' für beendet, jeder erhält einen Anteil von 50%. J.R. droht Pamela, Bobby und Cliff geschäftlich zu vernichten, falls sie zu Bobby zurückkehren sollte.

**(127) Eine Falle für Pam**

John Ross wird in ein Camp für psychologisch belastete Kinder gebracht, dort freundet er sich sofort mit seinem Betreuer Peter Richards an. Pamela ist sich trotz J.R.s Drohungen ihrer Scheidung von Bobby nicht mehr sicher. Kathreen fälscht einen angeblichen Brief von Pamela an ihren Anwalt, in dem sie scheinbar in die Scheidung einwilligt und spielt diesen Bobby zu. Daraufhin will Bobby endgültig die Scheidung.

#### **(128) Scheidung !**

John Ross fühlt sich im Camp von Tag zu Tag wohler. Mickey Trotter verliert seinen Lebensmut, als ihm die Ärzte die Ausweglosigkeit seiner Situation unterbreiten: er wird für den Rest seines Lebens gelähmt bleiben. J.R. intrigiert gegen Bobby. Dieser wird schließlich von Pamela geschieden.

#### **(129) Ein Akt der Gnade ?**

Bobby verkraftet die Scheidung von Pamela nur sehr schwer. Cliff versucht Pamela zu überreden, mit ihm zusammen 'Barnes-Wentworth' zu leiten. Pamela zieht in das Haus ihrer Mutter, J.R.s Sekretärin Sly wird von Cliff erpreßt und zur Spionage verleitet. Mickey Trotter fällt erneut ins Koma und stirbt, nachdem das Beatmungsgerät abgeschaltet wurde. Als die Ärzte das Krankenzimmer stürmen, ist es zu spät.

#### **(130) Schach und matt**

Ray Krebbs wird nach Mickeys Tod unter dem Verdacht, das Beatmungsgerät abgestellt zu haben, verhaftet. Sly spielt Cliff wichtige Informationen zu, so daß J.R. ein Geschäft entgeht. Bobby hat endlich Erfolg mit seinen Ölquellen in Kanada.

#### **(131) Mordanklage gegen Ray**

Ray wird des Mordes an Mickey Trotter angeklagt, er will auf eine Verteidigung verzichten. Bobby trifft auf einer Viehauktion seine Jugendliebe Jenna Wade wieder. Als Pamela davon erfährt, wird sie eifersüchtig. Bei der Gerichtsverhandlung gegen Ray wird Mickeys Mutter in den Zeugenstand gerufen.

#### **(132) Der Ölbaron des Jahres**

Ray wird wegen Totschlags zu fünf Jahren Gefängnis auf Bewährung verurteilt. Der Ball der Ölbarone steht an. Bobby erscheint in Begleitung von Jenna Wade, Pamela mit ihrem Verehrer Mark Graison zu dem alljährlichen Ereignis. Cliff Barnes wird für die Erfindung des speziellen Tundra-Bohrers zum Ölbaron des Jahres gewählt.

#### **(133) Hiebe und Liebe**

Als Cliff nach seiner Ernennung eine Rede hält, kommt es zu einer Prügelei mit den Ewing-Brüdern. Peter Richards, der Betreuer von John Ross, verliebt sich in Sue Ellen. Kathreen zeigt sich über Bobbys Desinteresse an ihrer Person enttäuscht.

#### **(134) Die Schlacht der Rivalinnen**

Die Ehe von Sue Ellen und J.R. scheint völlig zerrüttet. Kathreen intrigiert gegen ihre Konkurrentin Jenna Wade, die wiederum, auch zum Leidwesen Pamelas, sehr glücklich mit Bobby zu sein scheint. J.R. entgeht erneut ein Geschäft. Er vermutet einen Spion bei 'Ewing Oil'.

#### **(135) Die Verräterin**

J.R. beginnt mit intensiven Nachforschungen bezüglich eines Spions in der Firma. Bobby und Pamela bedauern das Scheitern ihrer Ehe. Lucy will sich mit Peter Richards verabreden. J.R. entlarvt seine Sekretärin Sly als Spionin, stellt sie zur Rede und setzt sie dann seinerseits gegen Cliff Barnes ein.

#### **(136) Ein Schock für J.R.**

Sue Ellen bereitet auf der Ranch das traditionelle Ewing-Barbecue vor. Kathreen durchleuchtet Jenna Wades Vergangenheit. Das Barbecue wird ein voller Erfolg, bis Clayton Farlow der Familie unvermittelt mitteilt, daß er um Miss Ellies Hand angehalten hat. J.R. zeigt sich schockiert.

#### **(137) Schnüffeleien**

Bobby plant für Jenna den Kauf einer Boutique, diese lehnt jedoch zunächst ab. Peter Richards mietet für sich und Sue Ellen eine gemeinsame Wohnung. J.R. durchforstet Claytons Vergangenheit. Als dieser davon erfährt, kommt es zu einer heftigen Auseinandersetzung.

#### **(138) Verbotene Liebe**

J.R. forscht weiter nach dunklen Punkten in Claytons Vergangenheit. Miss Ellie hat bezüglich der Heirat Bedenken. Peter Richards verschwindet spurlos und will sein Studium abbrechen. Als Sue Ellen ihn aufspürt, treffen beide ein Abkommen.

#### **(139) Schmutziger Trick**

Lucy lädt Peter auf die Ranch ein. Sue Ellen will die Affäre mit ihm beenden. J.R. spielt Cliff mit Hilfe seiner Sekretärin falsche Informationen zu. Er versucht den für die Regierung arbeitenden Edgar Randolph zu bestechen. Als das mißlingt, erpreßt er ihn.

#### **(140) Liebhaber in Not**

Pamela versucht, Cliffs Machthunger zu zügeln. Sue Ellen zweifelt weiter an ihrer Beziehung zu Peter. J.R. schläft mit Kathreen und nimmt ihr somit alle Chancen, Bobby jemals heiraten zu können. Miss Ellie stellt die Hochzeit mit Clayton in Frage.

**(141) Miss Ellies Krise**

Lucy verabredet sich erneut mit Peter Richards. Cliff gewinnt Marilee Stone als Partner für ein Ölgeschäft an der Golfküste. Miss Ellie geht Clayton aus dem Weg. Als dieser eine Erklärung für ihr Verhalten verlangt, berichtet sie ihm von ihrer früheren Brustamputation.

**(142) Eiskaltes Spiel**

Die Fronten zwischen Clayton und Miss Ellie sind geklärt, beide wollen nun doch heiraten. J.R. ist darüber sehr erbost. Er setzt seine Erpressungen gegen Edgar Randolph fort, bis dieser einen Selbstmordversuch unternimmt. Mark macht Pamela einen Heiratsantrag, sie fordert jedoch Bedenkzeit.

**(143) Brisante Überraschung**

Ray und seine Frau Donna untersuchen die Umstände des Selbstmordversuchs von Edgar Randolph. Bobby will Clayton als Partner für ein Geschäft gewinnen. Sue Ellen wird von einem Auto angefahren. Als sie in eine Klinik eingewiesen wird, stellt sich heraus, daß der Unfall eine Fehlgeburt verursacht hat.

**(144) Wer ist der Vater**

Peter Richards ist überzeugt, der Vater des Kindes zu sein, das Sue Ellen durch den Unfall verloren hat. Kathreen sucht Jenna Wades Ex-Mann auf. Mark drängt Pamela zu einer Entscheidung bezüglich seines Heiratsantrags. Cliff steigt zusammen mit Pamela in das Golfküstengeschäft ein.

**(145) Die nackte Wahrheit**

Lucy versucht Peter zu überreden, mit ihr als Model zu arbeiten. Jenna Wades geschiedener Mann Renaldo Marcetta taucht in Dallas auf, um zu klären, wer der Vater von Jennas Tochter Charlie ist. Es kommt zum Streit mit Bobby. J.R. und Marilee Stone bereiten eine Falle für Cliff vor.

**(146) Gewinner und Verlierer**

J.R. drängt auf eine Versöhnung zwischen Bobby und Jenna, die sich nach dem Auftauchen Renaldo Marcettas entzweit haben. Kathreen verfolgt ähnliche Pläne. Cliff ersteigert das Ölfeld 'Gold Canyon 340', verliert jedoch Marilee Stone als Partnerin. Peter Richards macht Fotoaufnahmen auf der Southfork-Ranch, um Sue Ellen treffen zu können.

**(147) Weg ohne Hoffnung**

Cliff nimmt Kredite auf, um mit den Bohrungen auf dem Ölfeld '340' beginnen zu können. Miss Ellie schlägt Clayton einen Heiratstermin vor. Pamela entschließt sich, Mark nicht zu heiraten. Dann erfährt sie, daß dieser an einer unheilbaren Blutkrankheit leidet.

**(148) Trügerisches Glück**

Pamela willigt nach dieser Nachricht doch in die Heirat mit Mark Graison ein. Kathreen, die von J.R. erpreßt wird, bestärkt sie in dieser Entscheidung. Cliff erhält einen größeren Kredit von dem Bankier Vaughn Leland. Claytons Schwester Jessica taucht in der Stadt auf. Sie plant, die Hochzeit ihres Bruders mit Miss Ellie zu verhindern.

**(149) Gemischte Gefühle**

Pamela versucht zu verhindern, daß Mark vor der Hochzeit von seiner Krankheit erfährt. Cliff hat große Probleme bei seinen Ölbohrungen, die nach wie vor erfolglos bleiben. J.R. und Jessica wollen gemeinsam die Hochzeit zwischen Clayton und Miss Ellie verhindern.

**(150) Hochzeit in Gefahr**

Cliff gerät durch seine erfolglosen Bohrungen immer mehr in finanzielle Bedrängnis. J.R. läßt in Peters Wohnung Drogen deponieren, die kurz darauf von der Polizei gefunden werden. Lucy erfährt von der Affäre zwischen Sue Ellen und Peter. Pamela verheimlicht weiterhin Mark Graisons Krankheit.

**(151) Wendepunkt**

Miss Ellie und Pamela bereiten ihre Hochzeiten vor. Cliffs Pech bei den Bohrungen hält an. J.R. erfährt, daß Clayton und Jessica ein dunkles Geheimnis hüten: Jessica ist psychisch krank. Peter Richards wird verhaftet.

**(152) Love Stories**

Kathreen beichtet Bobby ihre Nacht mit J.R. Dieser macht Jenna einen Heiratsantrag. Mark erfährt von seiner unheilbaren Krankheit. Cliff ist finanziell fast am Ende. Als er Pamela um Hilfe bitten will, erhalten beide die Nachricht, daß Mark in einem Flugzeug abgestürzt ist.

**(153) Drama um Miss Ellie**

Cliff ist gezwungen, einen Firmenanteil an Kathreen zu verkaufen, um weitere finanzielle Rücklagen zu erhalten. Pamela und Bobby erkennen, daß ihre Scheidung durch eine Intrige Kathreens verursacht wurde. Miss Ellie wird von Jessica entführt.

**(154) Das letzte Spiel**

Jessica wird nach einer Verfolgungsjagd verhaftet und Miss Ellie befreit. Auf Southfork heiratet sie Clayton. J.R. erntet die Früchte seiner Intrigen gegen Cliff, Peter und Sue Ellen. Alle drohen, ihn umzubringen. Cliff stößt in letzter Minute auf Öl. Als Bobby spät abends in J.R.s Büro sitzt, wird dreimal auf ihn geschossen.



## 7. Season

### (155) Der Mörder geht um

Cliffs Freundin Afton Cooper findet Bobby bewußtlos im Büro von 'Ewing Oil'. Im Krankenhaus stellt sich heraus, daß Bobby durch einen Streifschuß am Auge erblindet ist. Cliff erfährt von seinem Bohrerfolg im 'Gold Canyon 340'. Edgar Randolph verübt ein Attentat auf J.R., das jedoch ohne Folgen bleibt.

### (156) Die Festnahme

Bobby verschiebt aufgrund seiner Erblindung die Hochzeit mit Jenna Wade. Die Suche nach dem Attentäter geht weiter, Clayton unterbricht seine Hochzeitsreise. Donna Krebs vertritt Bobby bei 'Ewing Oil'. Cliff genießt seinen Erfolg in vollen Zügen, bis er plötzlich unter dem Verdacht, den Mordanschlag auf Bobby verübt zu haben, verhaftet wird.

### (157) Todesangst

Cliff wird von seiner neuen Geliebten, dem Fotomodell Mandy Winger, entlastet und auf Kautionsfreigabe freigelassen. Pamela droht J.R., alte Rechnungen zu begleichen. In der Nacht taucht ihre Schwester Kathreen im Krankenzimmer Bobbys auf, in ihrer Hand hält sie eine Spritze.

### (158) Die geheimnisvolle Fremde

Kathreens Attentat auf Bobby kann in letzter Minute verhindert werden. Nach ihrer Festnahme gesteht sie auch die Schüsse auf Bobby in J.R.s Büro. Bobby erlangt seine Sehkraft wieder. Donna kauft eine kleine Ölfirma. Ein verrückt aussehendes junges Mädchen taucht auf der Southfork Ranch auf, gibt 'Jamie Ewing' als ihren Namen an und behauptet, eine Tochter von Jocks Bruder Jason zu sein.

### (159) Die liebe Familie

Jamie wohnt bis auf weiteres auf der Ewing-Ranch. J.R. und Bobby stellen sofort Nachforschungen über ihre Identität und Herkunft an. Der Ölgigant 'Weststar' will mit Cliffs Firma 'Barnes-Wentworth' fusionieren. Pamela entdeckt vor dem Firmengebäude den Wagen des totgeglaubten Mark Graison.

### (160) Schatten des Zweifels

Pamela bemüht sich, die Umstände von Mark Graisons Tod zu klären. Dabei stößt sie auf Hinweise, die darauf hindeuten, daß Mark den Flugzeugabsturz überlebt haben könnte. J.R. mißtraut Jamie und versucht, sie loszuwerden. Cliff schlägt das Fusions-Angebot von 'Weststar' aus, weil er eine Intrige J.R.s vermutet.

### (161) Miss Ellies Heimkehr

Pamela beauftragt eine Bergungsfirma, das Wrack des abgestürzten Graison-Flugzeugs aufzuspüren. Clayton und Miss Ellie kehren von ihrer Hochzeitsreise nach Dallas zurück. Bobby und J.R. fällt es schwer, die neue Rolle Claytons als Ehemann ihrer Mutter zu akzeptieren.

### (162) Ein unvergeßliches Fest

Trotz ihrer intensiven Suche nach Mark liebt Pamela Bobby noch immer. J.R. bleibt das nicht unverborgen, und er kündigt während des Balls der Ölbarone offiziell die Heirat von Bobby und Jenna Wade an. Pamela ist geschockt.

### (163) Das Gespenst der Vergangenheit

Bobby macht J.R. Vorwürfe aufgrund des Auftretts beim Ball der Ölbarone. Pamela flüchtet sich wieder in die Suche nach Mark. J.R. beschafft sich Informationen über Cliffs Freundin Mandy Winger. Jennas Ex-Ehemann Renaldo Marcetta taucht bei ihr auf. Um Clayton den Eintritt in die Familie zu erleichtern, entfernt Miss Ellie das Portrait von Jock Ewing.

### (164) Wo ist Charlie?

Jenna berichtet ihrer Tochter Charlie, daß Renaldo Marcetta ihr Vater ist; kurz darauf verschwindet Charlie spurlos. Cliff will Mandy Winger als Spion bei J.R. einschleusen, der zunehmend Interesse für sie bekundet. Ray spürt Charlie im Pferdestall der Ewing-Ranch auf. Pamela gelangt immer mehr zu der Überzeugung, daß Mark Graison noch lebt.

### (165) Jamie schlägt zu

Jamie Ewing arbeitet zum Ärger J.R.s als Empfangsdame bei 'Ewing Oil'. Sie freundet sich immer mehr mit Sue Ellen an. Clayton will seinen Firmensitz nach Dallas verlegen. Charlie lernt ihren Vater kennen. Während eines Grillfestes legt Jamie der Familie ein Dokument vor, das eine Drittelung von 'Ewing Oil' vorsieht.

### (166) Hochzeit unter dunklem Stern

Jamie will ihr Schriftstück nicht einsetzen, dennoch sorgt es für große Aufregung bei den Ewings. Pamela läßt Mark in Kliniken auf der ganzen Welt suchen. Renaldo Marcetta entführt Charlie, so daß die Hochzeit zwischen Bobby und Jenna abgesagt werden muß.

### (167) Gebrochene Herzen

Jenna ist verschwunden, Bobby und J.R. machen sich auf die Suche nach ihr. Pamela erhält erste Hinweise darauf, daß Mark noch am Leben ist. Sie ahnt nicht, daß J.R. die Zusammenhänge inszeniert hat. Cliff begibt sich auf die Suche nach einer Kopie von Jamies Dokument. Bobby findet Jenna: Sie hat Renaldo Marcetta geheiratet.

**(168) Bobbys Schock**

J.R. umwirbt Mandy Winger. Bobby verkraftet Jennas Heirat nur schwer und vermutet einen dunklen Hintergrund. Pamela verfolgt weiterhin die Spur von Mark. Dann wird Renaldo Marcetta tot in einem Hotel aufgefunden, Jenna liegt mit einer Waffe in der Hand bewußtlos neben ihm. Charlie ist verschwunden.

**(169) Eingesperrt**

Jenna wird verhaftet, ein Kautionsantrag wird abgelehnt. Es gibt eine erste Spur von ihrer Tochter Charlie. Jennas Anwalt stellt Nachforschungen bezüglich der Umstände von Marcettas Tod an. Jamie ertappt J.R. mit einer Freundin; sie droht ihm, ihr Dokument nun doch benutzen zu wollen.

**(170) Jamies Rache**

Jamie verläßt nach dem Streit mit J.R. die Southfork Ranch. Sue Ellen gerät wieder in Versuchung, zu trinken. Bobby kann Charlie für ein Lösegeld von 50.000 Dollar von Entführern befreien. Lucy startet mit ihrem neuen Freund Eddie ein Bauprojekt. Cliff überredet Jamie, sich an J.R. zu rächen.

**(171) Falsche Hoffnungen?**

Cliff wähnt sich schon als Sieger im Kampf um 'Ewing Oil'. Jenna kommt gegen zwei Millionen Dollar Kaution frei, eine Heirat mit Bobby macht sie jedoch von einem eventuellem Freispruch abhängig. Pamela erfährt, daß sie von J.R. auf eine falsche Fährte gelockt wurde.

**(172) Saat des Hasses**

Pamela will sich an J.R. rächen, indem sie sich auf Cliffs Seite schlägt. Cliff und Jamie klagen vor Gericht ihren Anteil bei 'Ewing Oil' ein. Gegen 'Ewing Oil' wird eine einstweilige Verfügung erlassen.

**(173) Die Sünden der Väter**

Aufgrund der Verfügung gegen 'Ewing Oil', die jedoch nach kurzer Zeit wieder aufgehoben wird, kommt es zu einem Streit zwischen Bobby und Pamela. Jenna befürchtet eine Verurteilung und hat Angst vor dem Leben im Gefängnis. Cliff erhält einen Umschlag mit brisantem Inhalt: ein alter Vertrag über die Aufteilung von 'Ewing Oil'.

**(174) Brüderliche Front**

Cliff scheint alle Trümpfe in der Hand zu halten. J.R., Bobby und Ray suchen verzweifelt nach einer Möglichkeit, die Firma retten zu können. Zu diesem Zweck planen sie die illegale Übertragung von Vermögenswerten auf verschiedene Scheinfirmen. Die Ehe von J.R. und Sue Ellen ist tief zerrüttet.

**(175) Zerbrochene Träume**

Pamela und Sue Ellen fliegen nach Hongkong, um weiter nach Mark zu suchen. Lucy trennt sich von ihrem Freund Eddie und stoppt das gemeinsame Bauprojekt. Eine Zeugin, die Jenna entlasten soll, kommt nach Dallas. Bei ihrer Ankunft wird sie tot im Flugzeug aufgefunden.

**(176) Sackgasse**

Cliff befürchtet, daß J.R. Firmenskapital unterschlägt. Bobby versucht eine Ermordung von Jennas Entlastungszeugin nachzuweisen. In einem Krankenhaus in Hongkong trifft Pamela auf den Mann, den sie für Mark hält und erlebt eine Enttäuschung: der Patient ist nicht Mark Graison.

**(177) Der Prozeß**

Pamela ist deprimiert und gibt die Suche nach Mark endgültig auf. Nach einem wiederholten Streit mit Ray verläßt Donna ihn und zieht auf die Southfork Ranch. Jennas Gerichtsverhandlung beginnt. Veronica Robinson, die Schwester der ermordeten Entlastungszeugin, weigert sich aus Angst, auszusagen.

**(178) Das Urteil**

Bobby bemüht sich vergebens, Veronica zu einer Aussage zu überreden. Mandy Winger fordert J.R. auf, sich von Sue Ellen scheiden zu lassen. Cliff und Jamie kommen sich näher. Jenna wird wegen Totschlags verurteilt.

**(179) Jennas Schicksal**

Cliff und Jamie verlieben sich. Jennas Haft wird auf sieben Jahre festgesetzt. Bobby gibt vor Gericht an, Charlies leiblicher Vater zu sein, damit sie auf der Southfork Ranch bleiben kann. Sue Ellen erfährt von der Beziehung zwischen J.R. und Mandy Winger. Jenna ist verzweifelt, sie findet sich mit ihrer Situation ab und gibt Bobby frei.

**(180) Zeit der Entfremdung**

J.R. strebt aus geschäftlichen Gründen eine Versöhnung zwischen Bobby und Pamela an. Bobby stößt auf den Beweis für den Mord an Veronica Robinson, doch Jenna resigniert. Cliff macht Jamie einen Heiratsantrag. Jamies Bruder Jack Ewing taucht in Dallas auf und behauptet, 'Ewing Oil' retten zu können.

**(181) Wer ist Jack Ewing?**

Jack will beweisen, daß niemand außer der Familie Ewing Anspruch auf die Firma hat. Als Gegenleistung verlangt er 10% von 'Ewing Oil'. Donna ist schwanger. Bobby und Pamela kommen sich wieder näher. J.R. macht Sue Ellen Vorwürfe, worauf diese sich wieder in den Alkohol flüchtet.

**(182) Schachzüge**

Sue Ellen wird von Schuldgefühlen gequält. Cliff und Jamie heiraten. Durch Jack gelangen J.R., Bobby und Ray an die Dokumente, die beweisen, daß Cliff und Jamie keinen Anspruch auf 'Ewing Oil' haben. Jack wird neuer Teilhaber der Firma.

**(183) Entscheidung um 'Ewing Oil'**

Vor Gericht kosten die Ewings die Niederlage von Cliff und Jamie voll aus. Lucy will mit ihrem Ex-Mann Mitch Cooper, in den sie sich wieder verliebt hat, nach Atlanta ziehen. Renaldo Marcettas wahrer Mörder wird gefaßt, Jenna wird aus dem Gefängnis entlassen. Bobby ist jedoch nicht glücklich: er hat sich längst wieder in Pamela verliebt.

**(184) Schwanengesang (65 min.)**

Cliff spielt mit dem Gedanken, seine Zweckehe mit Jamie nach der verlorenen Verhandlung annullieren zu lassen. Lucy und Mitch Cooper heiraten ein zweites Mal und verlassen Dallas. Bobby verbringt eine Nacht bei Pamela und bittet sie, ihn ebenfalls noch einmal zu heiraten. Beide sind überglücklich. Jenna bleibt die Entfremdung zwischen ihr und Bobby nicht verborgen. Als Bobby eines morgens Pamelas Haus verläßt, wird er von seiner Schwägerin Kathreen Wentworth angefahren. Diese stirbt sofort am Unfallort, Bobby wenig später im Krankenhaus.

## 8. Season

**(185) Am Rande des Grabes, 1. Teil**

Bobbys Tod ist für die Familie ein schwerer Schock. Gary Ewing kommt nach Dallas. J.R. wirft Sue Ellen vor, in der Stunde des Todes nicht bei Bobby gewesen zu sein. Sie betrinkt sich erneut. Clayton Farlows Sohn Dusty will ihr helfen. Dann wird Bobby beerdigt.

**(186) Am Rande des Grabes, 2. Teil**

Die Ehe von J.R. und Sue Ellen existiert nur noch auf dem Papier. Sue Ellen betrinkt sich in einer düsteren Spelunke der Stadt erneut und wird beraubt. Bobbys Testament wird verlesen: Pamela soll Christophers Erbanteil, 30% von 'Ewing Oil', bis zu dessen Volljährigkeit verwalten.

**(187) Sue Ellens Tragödie**

J.R. will Christophers Erbanteil kaufen. Sue Ellen wird auf der Straße aufgegriffen und in eine Ausnüchterungszelle gebracht. Auf der Krankenstation kommt es zu einem Streit zwischen J.R. und Dusty Farlow. J.R. läßt Sue Ellen erneut in ein Sanatorium einweisen.

**(188) Zum Verkauf: 'Ewing Oil'**

Jeremy Vandell, Boß des Ölgiganten 'Weststar', plant einen totalen Aufkauf der Firma 'Ewing Oil'. J.R. versucht dies mit allen Mitteln zu verhindern. Ray und Donna verstehen sich wieder besser. Pamela ist nach dem Tod Bobbys nervlich am Ende. Da taucht Mark Graison wieder auf.

**(189) Unter Druck**

Mark ist zurück, doch er ist unheilbar krank. J.R. versucht mit allen Mitteln, Christophers Anteil an der Firma zu kaufen und setzt Pamela unter Druck. Sue Ellen will sich im Sanatorium helfen lassen. Als Mark von J.R.s Intrigen gegen Pamela erfährt, will er sich rächen.

**(190) Krieg der Mütter**

J.R. schlägt Bobby post mortem als Ölbaron des Jahres vor. Sue Ellens Mutter kommt nach Dallas. Es kommt zum Streit mit Miss Ellie. Mandy Winger ist verschwunden. Pamela will Christophers Anteil an 'Weststar' verkaufen. J.R. spielt mit dem Gedanken, Dallas mit seinem Sohn John Ross zu verlassen.

**(191) Das Ende von 'Ewing Oil'?**

Miss Ellie, Ray und Jack wollen ihre Anteile an 'Ewing Oil' nicht verkaufen. Jack und Jenna treffen sich öfter. Donna ist schwanger, doch bei einem Test stellt sich heraus, daß das ungeborene Kind am Down-Syndrom leidet. Bobby wird zum Ölbaron des Jahres gewählt. Während der Veranstaltung verkündet Pamela, sie werde Christophers 30%-Anteil an 'Ewing Oil' doch nicht an 'Weststar' verkaufen.

**(192) Der neue Boß**

Cliff ist wütend auf Pamela, die jetzt neben J.R. als gleichberechtigter Partner bei 'Ewing Oil' arbeitet. Auch Mark ist über ihre Entscheidung nicht glücklich. Donna will ihr Baby zur Welt bringen. Angelica Nero, Präsidentin der griechischen 'Marinos'-Reederei, bemüht sich, mit J.R. ins Geschäft zu kommen. Jamie will Cliff verlassen.

**(193) In der Arena**

J.R. fordert Jack auf, bei 'Ewing Oil' einzusteigen. Während einer Rodeo-Veranstaltung auf der Southfork Ranch begegnen sich Mandy Winger und Sue Ellen, die inzwischen aus dem Sanatorium entlassen worden ist. Die geschäftlichen Beziehungen zwischen Angelica Nero und J.R. werden konkreter. Nach einem Unfall beim Rodeo verliert Donna ihr Baby.

**(194) Der Kampf um John Ross**

Pamela hat kein Vertrauen in die Zusammenarbeit mit J.R. Jamie verläßt Cliff, kehrt aber wieder zu ihm zurück. Bei geschäftlichen Vorverhandlungen mit der 'Marinos'-Reederei wird J.R. mißtrauisch. Sue Ellen will sich von J.R. scheiden lassen und verlangt das Sorgerecht für John Ross.

**(195) Finsteres Geschäft**

J.R. läßt Erkundigungen über die 'Marinos'-Reederei einholen. Angelica behauptet, daß Jack Dimitri Marinos, dem Gründer der Reederei, zum Verwechseln ähnlich sehe. Jamie will Cliff kirchlich heiraten. Nach einer gerichtlichen Anhörung wird Sue Ellen das Sorgerecht für John Ross zugesprochen.

**(196) Sue Ellens Stunde**

J.R. legt Einspruch gegen das Sorgerechtsurteil ein. Jack gesteht Jenna seine Liebe. J.R. versucht, den Richter zu bestechen, doch der Versuch endet erfolglos und der Einspruch wird abgewiesen. Doch Sue Ellen zeigt menschliche Größe: Sie will, daß John Ross auf Southfork bleibt.

**(197) Schicksalswende**

Jenna weist Jack zurück. Der sucht anschließend Rat bei Ray. J.R. überredet Sue Ellen, wegen John Ross wieder auf die Ranch zurückzukehren. Dadurch verliert Sue Ellen wieder das Sorgerecht. Dusty Farlow verläßt daraufhin Dallas, Mandy Winger ist wütend auf J.R.

**(198) Wo ist Jack?**

John Ross ist überglücklich, Sue Ellen kehrt endgültig in die Familie zurück. Jenna wendet sich immer mehr von Jack ab, woraufhin dieser spurlos verschwindet. Clayton Farlow hat finanziellen Probleme. Mandy Winger hegt den Verdacht einer Beziehung zwischen J.R. und Angelica Nero.

**(199) Smaragde**

Mandy rächt sich an J.R. und spioniert ihn für Cliff aus. Angelica zeigt sich besorgt wegen des Verschwindens von Jack. Jamie wird bei einem Unfall schwer verletzt. Pamela bekommt Besuch von Matt Cantrell, einem Freund von Bobby, der ihr von der Existenz einer Smaragdmine berichtet. J.R. entlarvt Mandy Wingers Spionage für Cliff.

**(200) Nur noch 24 Stunden**

Jamie ist so schwer verletzt, daß sie nur mit Spenderblut eines Familienangehörigen gerettet werden kann. Jack ist der einzige, der für die Bluttransfusion in Frage kommt, er wird fieberhaft gesucht. Miss Ellie will Clayton Farlows Tochterfirmen ohne dessen Wissen kaufen, um ihm aus seinen finanziellen Schwierigkeiten zu helfen. Jack wird in letzter Minute gefunden, Jamie kann gerettet werden.

**(201) Spur des Blutes**

J.R. kommt allmählich hinter die Pläne Angelica Neros, daraufhin verkauft er das Projekt an das Kartell. Pamela will die Smaragdmine in Kolumbien vor Ort besichtigen. Sie ahnt nicht, daß J.R. wiederum gegen sie intrigiert, um sie von 'Ewing Oil' fernzuhalten.

**(202) Abenteuerliche Reise**

J.R. organisiert für Matt Cantrell einige Smaragde, die Pamela in Kolumbien finden soll. Nachdem er Cliff über Mandy Winger falsche Informationen zugespielt hat, beteiligt sich dieser ebenfalls an der Mine in Kolumbien. Jenna verkraftet Bobbys Tod nicht und ist nervlich am Ende.

**(203) Gefahr in Kolumbien**

Jenna verbringt immer mehr Zeit an Bobbys Grab. Clayton erfährt, daß Miss Ellie seine Firmen gekauft hat, um ihm finanziell unter die Arme zu greifen. Angelica Neros Pläne drohen zu scheitern: Dimitri Marinos, Präsident der griechischen Reederei, ist tot. Sue Ellen engagiert sich für das 'Graison'-Institut, einem Forschungszentrum für Blutkrankheiten. Pamela wird in Kolumbien entführt.

**(204) Vermißt**

Nach dem Verschwinden Pamelas fliegt J.R. nach Kolumbien. Angelica Nero ist beunruhigt und weist ihre Komplizin Grace an, sich intensiv um Jack zu kümmern. Auch Cliff und Mark wollen die Suche nach Pamela unterstützen. Dann erhalten sie einen ersten Hinweis: Die Entführer wollen Lösegeld.

**(205) Das Lösegeld**

Donna bemüht sich, der immer depressiver werdenden Jenna zu helfen. J.R. vermutet weitere Hinterhalte in Angelica Neros Plänen, die er noch nicht durchschaut hat. Mandy Winger beichtet ihm ihre Spionage für Cliff. Pamela wird nach Zahlung eines Lösegelds freigelassen.

**(206) Eifersucht**

Mark will Pamela bei der Erschließung der Smaragdmine unterstützen. J.R. bittet Sue Ellen, ihn bei einer Konferenz, die Angelica Nero auf Martinique einberufen hat, zu begleiten. Cliff zweifelt am Ertrag der Smaragdmine, Pamela nimmt seinen Anteil zurück. Jenna gibt vor, zum Psychiater zu gehen.

**(207) Im Visier**

Pamela, Mark und Cliff kehren zurück nach Dallas. Pamela ist wütend auf J.R., der ihre Abwesenheit bei 'Ewing Oil' offensichtlich ausgenutzt hat. Jenna sucht nach einigem Zögern tatsächlich einen Psychiater auf. J.R. klärt Jack über seine Rolle auf Martinique auf: Er soll sich für den verstorbenen Dimitri Marinos ausgeben. Beide ahnen nicht, daß Angelica sie töten will.

**(208) Maskerade**

Pamela spielt mit dem Gedanken, Christophers Anteil an 'Ewing Oil' nun doch an J.R. zu verkaufen. Sie erzählt Jenna von ihren Heiratsplänen mit Bobby. Angelica Neros Komplizin Grace warnt J.R. und Jack vor der Konferenz. Dadurch entgehen beide knapp dem geplanten Attentat.

**(209) Nach der Katastrophe**

Nach dem mißlungenen Anschlag verschwindet Angelica Nero spurlos. Jenna versöhnt sich mit Pamela. J.R. kauft von dem Kartell die Hälfte der Marinos-Anteile gezwungenermaßen zurück. Angelica tötet Grace. Pamela macht J.R. ein Angebot.

**(210) Scherben**

Sue Ellen und der Arzt Dr. Jerry Kenderson, der am 'Graison'-Institut arbeitet, kommen sich näher. Jenna will auf der Southfork Ranch bleiben. Ray und Donna Krebbs planen die Adoption eines Kindes. J.R. trennt sich wegen Sue Ellen endgültig von Mandy Winger. Angelica Nero ermordet einen weiteren Mitwisser ihrer fehlgeschlagenen Intrige, der zuvor vor Gericht gegen sie ausgesagt hat

**(211) Morgenluft**

Ray und Clayton Farlow überreden Jack, in Dallas zu bleiben. Ray und Donna haben Probleme mit der Adoption. J.R. droht Jerry Kenderson. Matt Cantrell findet in Kolumbien tatsächlich Smaragde. J.R. und Jack haben Angst um ihr Leben, dann taucht Angelica Nero in Dallas auf.

**(212) Bedrohliche Unruhe**

Ray und Donna bemühen sich weiter um die Adoption eines Jungen, es ist der taubstumme Toni. Das Kartell ist wütend auf J.R. Ein Erdbeben verschüttet in Kolumbien die Smaragdmine. Sue Ellen wendet sich von Jerry Kenderson ab und kehrt zu J.R. zurück. Mandy Winger will weiter um ihn kämpfen.

**(213) Aller guten Dinge sind drei**

Miss Ellie trauert um Bobby, als sie von der geplanten Hochzeit zwischen Pamela und Mark Graison erfährt. Cliff verspricht Jamie, seine Streitereien mit J.R. zu beenden. Der Adoptionsantrag von Ray und Donna wird vorerst abgelehnt. J.R., Sue Ellen und John Ross sind wieder glücklich vereint.

**(214) Feinde**

J.R. hat aufgrund des fehlgeschlagenen Marinos-Projekts finanzielle Probleme. Der von ihm bestochene Polizist Harry Mc Sween findet dunkle Punkte in Mark Graisons Vergangenheit. Ray und Donna dürfen nach einer Anhörung den taubstummen Toni nun doch adoptieren. Mandy Winger schickt J.R. eine Fotomappe mit erotischen Aufnahmen. Angelica Nero überrascht J.R. in einer Tiefgarage.

**(215) Bobby?**

Pamela heiratet Mark Graison. Jack will Dallas nun endgültig verlassen. J.R. täuscht Angelica Nero, diese wird von der Polizei verhaftet. Jamie fällt einem von Angelica Nero inszenierten Anschlag zum Opfer, Sue Ellen wird bei einem Attentat auf das Ewing-Gebäude getötet. Als Pamela eines Morgens aufsteht, findet sie den totgeglaubten Bobby unter der Dusche vor.

**9. Season****(216) Bobbys Rückkehr**

Bobby erklärt Pamela, daß sie seinen Tod und alle anderen Ereignisse nur geträumt habe. Er will sie noch immer heiraten. Jenna und ihre Tochter Charlie verkraften den Rückzug Bobbys nur schwer. Ray und Clayton planen eine eigene Pferdezucht. Cliff benutzt eine Idee von Jamie, gegen die OPEC vorzugehen, um sich zu profilieren.

**(217) Lodernde Flammen**

J.R. drängt Jenna, um Bobby zu kämpfen. Nach der Explosion eines Ewing-Ölfeldes wird dieses von Bobby geschlossen. Donna wird Vorsitzende des Ausschusses, der die unabhängigen Ölproduzenten in Washington vertreten soll. Jenna verläßt mit Charlie die Southfork Ranch.

**(218) Sue Ellen schlägt zurück**

Sue Ellen bemüht sich, ihr Leben wieder in Ordnung zu bringen. Sie läßt J.R. und Mandy Winger überwachen. Der Präsident von 'Weststar', Jeremy Vandell, will 'Ewing Oil' kaufen, Jack verkauft seinen Anteil jedoch nicht. Ray trennt sich von Donna. Sue Ellen kauft sich eine Boutique: 'Valentine-Dessous'

**(219) Der alte und der neue König**

J.R. erwägt, die Ölpreise der Araber zu torpedieren. Cliff versucht, Jacks Anteil an 'Ewing Oil' zu kaufen. J.R. entlarvt den auf ihn angesetzten Detektiv. Aus Rache engagiert Sue Ellen Mandy Winger als Model für ihre Dessous-Firma. Bei dem neuen Vorarbeiter der Ranch, Wes Parmelee, findet Miss Ellie Dinge von Jock.

**(220) Rätsel**

Wes Parmelee behauptet, Jock Ewing zu sein. Miss Ellie entläßt ihn. J.R. will die Scheidung von Sue Ellen. Mandy macht Fotos für Dessous von 'Valentine'. J.R. nimmt Kontakt zu dem ehemaligen Söldner B.D. Calhoon auf, um gegen die arabischen Ölpreise vorzugehen. Miss Ellie und ihr alter Freund Punk Anderson statten Wes Parmelee einen Besuch ab.

**(221) Die Forderung**

J.R. trifft sich mit Calhoon, um seine Pläne mit ihm zu besprechen. Er macht Mandy Winger schwere Vorwürfe wegen der 'Valentine'-Aufnahmen. Jacks Ex-Frau April Stevens taucht in Dallas auf und fordert die Hälfte seines 10%- 'Ewing Oil'-Anteils. J.R. ist als einziger in der Familie noch davon überzeugt, daß Wes Parmelee nicht Jock Ewing ist.

**(222) Außer Kontrolle**

J.R. und Bobby befürchten, 'Ewing Oil' an Parmelee zu verlieren. Cliff unternimmt den Versuch, April Stevens' vermeintliche 5% der Firma abzukaufen. J.R. und Calhoon planen die Sprengung arabischer Ölfelder. Jenna erhält eine Nachricht von ihrer Ärztin.

**(223) Schock vor der Hochzeit**

Jenna erfährt, daß sie von Bobby ein Kind erwartet. J.R. und Bobby durchleuchten Wes Parmelees Vergangenheit. Jamie verläßt Cliff, nachdem sie ihn mit April Stevens überrascht hat. Kurz vor ihrer Hochzeit erfahren Bobby und Pamela von Jennas Baby.

**(224) Neue Enthüllungen**

J.R. hofft, die Hochzeit von Bobby und Pamela doch noch verhindern zu können, doch ohne Erfolg. Aufgrund der Vorgänge um Wes Parmelee frieren die Banken den Dispositionskredit von 'Ewing Oil' ein. Der von Bobby und J.R. beauftragte Detektiv zeigt sich überzeugt, daß Parmelee tatsächlich Jock ist.

**(225) Miss Ellie in Not**

Jennas Schwangerschaft belastet die Beziehung zwischen Bobby und Pamela. Die CIA warnt J.R. vor eventuellen Verbindungen mit B.D. Calhoon. Bobby und J.R. verlangen von Wes Parmelee einen Lügendetektor-Test.

**(226) Die Bombe platzt**

Über das Verhältnis zwischen Miss Ellie und Wes Parmelee verärgert, zieht Clayton Farlow in ein Hotel. Pamela will Jennas Baby adoptieren. Parmelee besteht den Lügendetektor-Test. Anschließend äußert er die Überlegung, 'Ewing Oil' an 'Weststar'-Chef Jeremy Vandell zu verkaufen.

**(227) Bittere Beweise**

Sue Ellen weiht Mandy Winger in die Umstände ihres Engagements für 'Valentine-Dessous' ein. Jenna ist über Pamelas Adoptionsabsichten verärgert. J.R. will die Spreng-Aktion in Saudi-Arabien abbrechen, doch Calhoon widersetzt sich seinen Anweisungen. Daraufhin wendet J.R. sich an die CIA.

**(228) Sprühende Funken**

Jack Ewing verkauft seinen 10%-Anteil an 'Ewing Oil' für einen Dollar an seine Schwester Jamie. B.D. Calhoons Anschlag auf die arabischen Ölfelder scheitert. Bobby findet endgültig den Beweis, daß Wes Parmelee doch nicht Jock Ewing ist.

**(229) Der Racheschwur**

Clayton Farlow macht sich auf die Suche nach Parmelee, der spurlos verschwunden ist. Donna will sich von Ray scheiden lassen. Pamela muß ihren Bruder Cliff in seinem geschäftlichen Ehrgeiz zügeln. Calhoon ahnt, daß J.R. ihn verraten hat. Er schwört Rache.

**(230) J.R.s Todesangst**

Donna verläßt die Southfork-Ranch. J.R. setzt einen Detektiv auf Calhoon an, der kurze Zeit später tot in seinem Büro aufgefunden wird. Calhoon spielt indessen weiter mit J.R.s Todesangst. Dann sucht er Sue Ellen auf, die von den Vorgängen nichts ahnt.

**(231) Zeitbombe**

Bobby will für Jennas Baby einen Treuhandfond einrichten. Pamela fühlt sich dadurch gekränkt. Cliff leiht sich Geld von Jeremy Vandell, um bei seiner Schwester Schulden zu bezahlen. Calhoon plant inzwischen einen Mordanschlag auf J.R. mit einer Zeitbombe.

**(232) Nervenprobe**

J.R. entdeckt das auf ihn geplante Attentat noch rechtzeitig. Bobby schöpft allmählich Verdacht. Clayton Farlow sucht weiter nach Wes Parmelee. Ray und Jenna kommen sich näher. Calhoon entführt Sue Ellen.

**(233) Jäger und Gejagter**

Sue Ellen kehrt am nächsten Morgen zurück; J.R. wirft ihr vor, wieder getrunken zu haben. Doch dann erhält er Fotos, die Sue Ellen bewußtlos mit Calhoon zeigen. J.R. weicht Bobby in das Geschehen ein. Beide machen sich gemeinsam auf die Suche nach Calhoon.

**(234) Tödliches Duell**

Aus Sicherheitsgründen verlassen Pamela und Sue Ellen mit ihren Söhnen die Ranch. Trotzdem gelingt es Calhoon, J.R.s Sohn John Ross zu entführen. Er setzt einen Treffpunkt mit J.R. fest. Als dieser dort eintrifft, wird er angeschossen. Bei dem Versuch, John Ross zu töten, wird Calhoon von Bobby und Ray erschossen.

**(235) Unter Beschuß**

J.R. übergibt für die Zeit seiner Genesung die Leitung von 'Ewing Oil' an Bobby. Die CIA warnt J.R. vor weiteren Aktivitäten. Cliff hat geschäftliche Probleme. Durch einen Telefonanruf erfährt Sue Ellen, daß Jamie bei einem Unfall ums Leben gekommen ist.

**(236) Ein Tod in der Familie**

Nach Jamies Tod macht J.R. sich Sorgen um ihren 10%-Anteil an 'Ewing Oil'. Die Scheidung von Donna und Ray steht bevor, Ray wendet sich immer mehr Jenna zu. April Stevens spioniert für Jeremy Vandell. Cliff und Pamela regeln Jamies Nachlaß.

**(237) Ruin für 'Ewing Oil'?**

April Stevens bemüht sich, Kontakte in Dallas zu knüpfen. Cliff ist überzeugt, ein Anrecht auf Jamies 10% zu besitzen. Seine Hoffnungen werden durch ein Gericht bestätigt. Ray und Donna werden geschieden. Die Akte Ewing/Calhoon wird in den Kellern der CIA begraben.

**(238) Das Zehn-Prozent-Desaster**

Cliff, der sich von Jeremy Vandell Geld geliehen hat, wird von ihm unter Druck gesetzt. Der 'Weststar'-Chef fordert den 10%-Anteil von 'Ewing Oil'. Ray bittet Jenna, mit ihm zusammenzuziehen. J.R. stellt Cliff eine Falle: Mit Hilfe des Polizeidetektivs McSween lenkt er den Verdacht auf Cliff, für den Tod Jamies verantwortlich zu sein.

**(239) Böse Überraschungen**

Cliff wird bei der Polizei verhört und bezichtigt J.R., für seine Verhaftung verantwortlich zu sein. Jenna Wade und ihre Tochter Charlie ziehen zu Ray. Ein Mitarbeiter des CIA entwendet einen Teil der Ewing/Calhoon Akte.

**(240) Gerichtsschlacht**

Aufgrund wiederholter Differenzen mit Cliff verläßt Pamela die Firma 'Barnes-Wentworth'. Sue Ellen will Mandy Winger für ihre Dessous-Firma zurückgewinnen. In einem Gerichtsurteil werden Cliff und April Stevens jeweils 5% von 'Ewing Oil' zugesprochen.

**(241) In den Schlagzeilen**

In einer großen Tageszeitung erscheint ein Bericht über J.R.s Verbindung zu B.D.Calhoon. Mandy Winger kehrt zu 'Valentine-Dessous' zurück. Bobby will bei 'Ewing Oil' aussteigen. Jeremy Vandell plant die endgültige Vernichtung der Ewing-Firma.

**(242) Düstere Aussichten**

Die Familie beschließt, 'Ewing Oil' von nun an komplett J.R. zu überlassen. Das Justizministerium will gegen 'Ewing Oil' vorgehen. Während eines Streits mit J.R. stürzt Clayton Farlow die Treppe hinunter.

**(243) Angeklagt**

Clayton erholt sich schnell von seinem Sturz. Mandy Winger will wieder um J.R. kämpfen. Jenna bringt einen Sohn zur Welt. J.R. und Bobby bemühen sich, die bevorstehenden Komplikationen mit dem Justizministerium noch abzuwenden. Doch ohne Erfolg: Die Richter erlassen eine Verfügung, die 'Ewing Oil' jede geschäftliche Aktivität untersagt.

**(244) Der Fall des Hauses Ewing**

'Ewing Oil' soll 600 Millionen Dollar Strafe zahlen und alle Vermögenswerte veräußern. Miss Ellie erfährt von einem früheren Herzanfall Claytons. Sue Ellen und Mandy Winger haben eine heftige Auseinandersetzung, Mandy verläßt 'Valentine-Dessous' endgültig. Pamela erfährt von ihrem Arzt, daß sie doch Kinder bekommen kann. Auf dem Weg zur Southfork Ranch verunglückt sie mit ihrem Wagen.

**10. Season**

**(245) Kampf ums Überleben (1. Teil)**

Pamela ist schwer verletzt. Cliff muß seine 5% von 'Ewing Oil' an das Justizministerium abtreten. J.R. trifft Vorbereitungen für die Gründung einer neuen Firma. Bobby ist verzweifelt: Pamela hat am ganzen Körper Verbrennungen.

**(246) Kampf ums Überleben (2. Teil)**

Sue Ellen engagiert den Unternehmensberater Nicholas Pierce. J.R. gelingt es, in Pamelas Testament einzusehen. Bobbys Sohn Christopher vermißt seine Mutter und verschwindet spurlos. Pamelas Schwester Kathreen Wentworth taucht in der Klinik auf.

**(247) Schock**

Christopher wird im Krankenhaus wieder aufgespürt, er wollte seine Mutter besuchen. Charlie schlägt Ray vor, ihre Mutter Jenna zu heiraten. Bobby zeigt sich nach Kathreens Erscheinen beunruhigt und läßt Pamela im Krankenhaus bewachen. J.R. schmiedet weitere Pläne für seine neue Firma.

**(248) Vom Winde verweht**

Über seinen Strohmann Casey Denault kommt J.R. wieder ins Ölgeschäft. Bobby besucht seinen Sohn Lukas bei Jenna. Sue Ellens Berater Nicholas Pierce bringt ihre Firma wieder in Schwung. Nachdem Pamelas Verbände angenommen werden, verschwindet sie aus der Klinik.

**(249) Geheimnis um Pamela**

Bobby und Cliff machen sich auf die Suche nach Pamela. J.R.s geschäftliche Pläne laufen auf vollen Touren, auch Sue Ellen expandiert ihre Firma. Bobby erhält einen Brief von Pamela, in dem sie ihm mitteilt, daß sie nie mehr zurückkehren wird. Sie bittet darum, nicht gesucht zu werden.

**(250) Bobby explodiert**

Bobby kann Pamelas Entscheidung nicht begreifen, auch Cliff ist ratlos. Beide beginnen sofort mit der Suche. J.R. spinnt weitere Intrigen: Das Opfer ist Wilson Cryder, der Nachfolger von Jeremy Vandell bei 'Weststar'.

**(251) Abschied für immer?**

Durch Zufall lernt Bobby die hübsche Lisa Alden kennen. Er erhält von Pamela schriftlich die Vollmacht über ihre Aktien an 'Barnes-Wentworth'. Beim jährlich stattfindenden Ball der Ölbarone erleidet Clayton Farlow einen Herzinfarkt.

**(252) Angst um Clayton**

Clayton wird erfolgreich operiert. Jenna lehnt einen Heiratsantrag Rays zunächst ab. Casey Denault unterstützt J.R. bei geschäftlichen Unternehmungen. Bobby verbringt viel Zeit mit Lisa Alden. Dann erhält er einen weiteren Brief von Pamela: Sie will sich scheiden lassen.

**(253) Bobbys Entscheidung**

Nach einem langen Gespräch mit seinem Sohn Christopher willigt Bobby schweren Herzens in die Scheidung ein. J.R. knüpft Kontakte zu Wilson Cryders Frau Kimberly, um seine geschäftlichen Pläne zu verwirklichen. Jenna will Ray nun doch heiraten.

**(254) Gutenachtgeschichte**

Ray und Jenna teilen der Familie ihre Hochzeitspläne mit. Bobby will Abstand von Lisa Alden gewinnen. Er ahnt nicht, daß sie die Tante von Christopher ist. April Stevens durchleuchtet die Vergangenheit von Nicholas Pierce. Kimberly Cryder will J.R. bei der Vernichtung von 'Weststar' unterstützen.

**(255) Liebhaber und andere Lügner**

J.R. weist April Stevens an, eine große Menge 'Weststar'-Aktien zu kaufen. Lisa Alden trifft Christopher. Als Sue Ellen J.R. mit Kimberly Cryder ertappt, beginnt sie ein Verhältnis mit Nicholas Pierce.

**(256) Der Tag der Hochzeit**

Nicholas Pierce reagiert sehr gereizt auf April Stevens' Nachforschungen. Ray und Jenna heiraten, Bobby ist Trauzeuge. Lisa Alden fordert das Sorgerecht für Christopher.

**(257) Das Ende der Geheimnisse**

J.R. wird von Casey Denault hintergangen. Sue Ellen hegt weitere Rachege Gedanken gegen J.R. Christopher zweifelt an der Liebe seines Vaters. Hinter Lisa Aldens Antrag auf das Sorgerecht steht J.R.

**(258) Bobbys Kampf**

Cliff hat geschäftliche Probleme: Er muß eine Pipeline für sein Erdgas verlegen. J.R. entlarvt Casey Denaults falsches Spiel und stellt ihm eine Falle. April Stevens bemüht sich um Bobby. J.R. unternimmt den Versuch, sich bei 'Weststar' einzukaufen. Bedingung: Heirat mit Kimberly Cryder.

**(259) Die Macht der Liebe**

Casey Denault geht J.R. in die Falle. Dieser erklärt sich bereit, Kimberly Cryder zu heiraten, um 'Weststar' leiten zu können. Clayton Farlow lernt die junge Malerin Laurel kennen. J.R. kauft mit der Hilfe seiner Sekretärin Sly das Land, das Cliff für die Verlegung seiner Pipeline benötigt.

**(260) Ende einer Ehe**

Sue Ellen durchschaut die Übernahme von 'Weststar' durch J.R. Kimberly Cryder trennt sich von ihrem Mann Wilson. J.R. hat Cliff in der Hand. Er plant das endgültige Ende seiner Ehe

**(261) Bobby sieht rot**

Der Senator Dave Culver stellt Bobby in Aussicht, den Namen 'Ewing Oil' wieder verwenden zu dürfen. J.R. kontrolliert inzwischen einen beträchtlichen Anteil an 'Weststar'-Aktien. Als Bobby herausfindet, daß J.R. hinter den Ansprüchen Lisa Aldens steht, will er ihn umbringen.

**(262) Bruderliebe**

Miss Ellie zeigt sich entsetzt über den Haß zwischen Bobby und J.R. Lisa Alden verläßt Dallas. April Stevens deckt die Vergangenheit von Nicholas Pierce auf. Casey Denault freundet sich mit J.R.s Sekretärin Sly an. J.R. erpreßt April, noch mehr 'Weststar'-Aktien zu kaufen.



**(263) Skandal**

J.R. droht April Stevens, ihre Beziehung mit Bobby zu enthüllen. Miss Ellie erfährt von dem Verhältnis zwischen Clayton und der Malerin Laurel. J.R.s Plan, sich von Sue Ellen endgültig scheiden zu lassen, schlägt fehl.

**(264) Verzweiflung**

Miss Ellie zweifelt an ihrer Ehe mit Clayton. Bobby lernt die hübsche Kay Lloyd kennen. Lisa Alden kehrt nach Dallas zurück, um das Sorgerecht für Christopher endgültig einzuklagen.

**(265) Erbitterter Kampf**

Der Detektiv, der in April Stevens' Auftrag die Vergangenheit von Nicholas Pierce durchforstet hat, wird ermordet aufgefunden. Auch die Eltern von Pierce sind in Gefahr. Miss Ellie verreist, um über ihre Beziehung zu Clayton nachzudenken. Bobby wird das Sorgerecht für Christopher zugesprochen.

**(266) Gangster**

Lisa Alden verläßt endgültig die Stadt. Charlie überwirft sich mit ihrer Mutter Jenna. Laurels Freund David Shulton versucht, Clayton zu erpressen. Nicholas Pierce plant, einige Tage unterzutauchen. April Stevens wird in ihrer Wohnung von zwei Gangstern überfallen.

**(267) Wer ist Nicholas Pierce?**

April wird gezwungen, den Aufenthaltsort von Nicholas Pierce zu verraten. Bobby und Kay Lloyd kommen sich sehr nahe. Nach einer Aussprache zwischen Miss Ellie und Clayton muß dieser die Southfork Ranch verlassen.

**(268) Blinde Wut**

Clayton zieht in ein Hotel. Jenna fährt mit ihrer Tochter Charlie in die Schweiz, um für sie ein Internat zu suchen. Ray lernt die junge Connie kennen. Cliff ist tablettensüchtig. Clayton hat einen heftigen Streit mit David Shulton. Der Freund der Malerin Laurel wird wenig später tot aufgefunden, Clayton wegen Mordes verhaftet.

**(269) Sag niemals nie**

J.R. hofft auf die Verurteilung Claytons. Laurel sucht Miss Ellie auf, beide führen ein klärendes Gespräch. Ray unternimmt immer mehr mit Connie. J.R. ist sich seines Sieges über 'Weststar' sicher.

**(270) J.R. und die Macht**

Ray beginnt ein Verhältnis mit Connie. Sue Ellen und Kimberly Cryder verbünden sich, um die Machtübernahme von Weststar durch J.R. zu verhindern. J.R. kennt den wahren Mörder von David Shulton. Für den Gefallen, Clayton zu entlasten, zwingt er Laurel in sein Bett.

**(271) Triumph**

J.R. feiert seine in Aussicht stehende Übernahme von 'Weststar'. Bobby bemüht sich weiter um den Namen 'Ewing Oil'. Ray zweifelt an seiner Beziehung zu der undurchsichtigen Connie. Als J.R. 'Weststar' übernehmen will, tauchen Sue Ellen und der ehemalige Firmenchef Jeremy Vandell während der Konferenz auf und vereiteln J.R.s Plan.

**(272) Bettgeflüster**

J.R. ist wütend und beordert Sue Ellen von der Ranch. Diese wendet sich an ein Gericht. Cliff will aus sämtlichen geschäftlichen Verbindungen aussteigen und vor J.R. kapitulieren. Connie verübt ein Attentat auf Ray.

**(273) Southfork im Chaos**

Jenna kehrt nach Dallas zurück. Im Krankenhaus gesteht Ray ihr sein Verhältnis. J.R. bemüht sich um seinen Sohn John Ross. Nachdem Clayton aufgrund einer Bestimmung Miss Ellies Mitinhaber der Southfork Ranch wird, will J.R. das Familienanwesen verlassen.

**(274) Drei Kugeln für J.R.**

Jenna und Ray versöhnen sich. Das Kartell-Mitglied Jordan Lee behauptet, Pamela gesehen zu haben. Nach einer Auseinandersetzung zwischen J.R. und Nicholas Pierce stürzt dieser vom Balkon seines Penthauses. Anschließend schießt Sue Ellen auf J.R.

**11. Season****(275) Karussell**

J.R. ist nur leicht verletzt. Sue Ellen zeigt keine Reue, sie reicht die Scheidung ein. Cliff findet Pamela. Der Geschäftsmann Carter McKay interessiert sich für das Anwesen Rays, der Dallas mit Jenna verlassen hat. Bobby nimmt J.R. unter Vorbehalt in seiner Firma, die wieder den Namen 'Ewing Oil' trägt, auf.

**(276) Herausforderung für Bobby**

Clayton bietet Bobby seine Raffinerien an. J.R. kehrt auf die Southfork Ranch zurück. Pamela will nicht mehr nach Dallas zurückkommen. Lucys Ex-Ehemann Mitch Cooper taucht bei den Ewings auf und bittet sie, mit ihm nach Atlanta zu ziehen. Sue Ellen verläßt die Ranch und läßt John Ross zurück.

**(277) Ruf der Wildnis**

Sue Ellen will mit Cliffs Hilfe Rache an J.R. nehmen. J.R. und Bobby unternehmen mit ihren Söhnen einen Ausflug. In der kleinen Stadt Haleyville lernt J.R. die hübsche Cally Harper kennen. Er verbringt eine Nacht mit ihr. Als ihre beiden Brüder davon erfahren, lassen sie J.R. ins Gefängnis werfen.

**(278) J.R. in der Falle**

Cliff verkauft seine Firma an 'Weststar'. Miss Ellie verlangt von Bobby, ihn zum Partner bei 'Ewing Oil' zu machen. J.R. wird von Cally aus dem Gefängnis befreit. Er gibt vor, sie heiraten zu wollen. Nach einem mißglückten Fluchtversuch wird er jedoch zu 10 Jahren Arbeitslager verurteilt.

**(279) In Ketten**

J.R. bemüht sich erfolglos, Kontakt zu seiner Familie in Dallas aufzunehmen. Carter McKay hat das Anwesen Rays gekauft und ist nun Nachbar der Ewings. Schon bald entwickeln sich Streitereien. Cliff steigt bei 'Ewing Oil' ein. Bobby lernt die attraktive Tracey kennen. In Haleyville mißlingt ein weiterer Fluchtversuch J.R.s

**(280) Krieg und Liebe**

Cally Harper überzeugt ihre Brüder, J.R. am Leben zu lassen. Auf der Ranch verhärten sich die Fronten zwischen den Ewings und Carter McKay. Bobby und Tracey entwickeln Gefühle füreinander. J.R. und Cally heiraten in Haleyville.

**(281) Wildwest auf Southfork**

Nach seiner Heirat flieht J.R. nach Dallas und läßt Cally zurück. Der Krieg zwischen McKay und den Ewings eskaliert: McKay beansprucht ein Stück Land der Southfork Ranch. J.R. trifft unvorbereitet auf seinen neuen Partner Cliff Barnes. McKay scheint in einer gewissen Beziehung zu Bobbys Freundin Tracey zu stehen.

**(282) Betrug**

J.R. organisiert eine Truppe von Söldnern, um die Ranch vor Carter McKay zu schützen. Tracey will Dallas verlassen: McKay ist ihr Vater. Casey Denault nutzt Lucy aus. McKay erhebt weiter Anspruch auf einen Teil des Southfork-Gebietes, doch hinter der Aktion steht Jeremy Vandell.

**(283) Gegenangriff**

Christopher wird von Arbeitern Carter McKays verletzt. Die Ewings holen zum vernichtenden Gegenschlag aus, doch McKay setzt sich zur Wehr. Nach weiteren Drohungen spielt Miss Ellie mit dem Gedanken, einen Teil des Anwesens an McKay zu verkaufen, um den Krieg zu beenden.

**(284) Schicksalsentscheidung**

Jeremy Vandell macht Sue Ellen einen Heiratsantrag. Lucy und April Stevens entlarven Casey Denault als Betrüger. McKays Sohn Tommy wird aus dem Gefängnis entlassen. Bobby und J.R. überführen Jeremy Vandell. Dann taucht Cally Harper-Ewing auf der Ranch auf.

**(285) Die zweite Mrs. Ewing**

J.R. schlägt Cally vor, sie auszuzahlen. Auch John Ross sträubt sich gegen sie. J.R. intrigiert geschäftlich gegen Bobby und Cliff. Auf dem Ball der Ölbarone erfährt Sue Ellen von Cally. 'Weststar' gibt einen neuen Vorsitzenden bekannt: es ist Carter McKay.

**(286) Trickreiches Spiel**

Cally will um J.R. kämpfen und in Dallas bleiben. Sue Ellen unterstützt sie in ihrer Absicht. John Ross will sich jedoch nicht mit ihr anfreunden. J.R. erfährt, daß sich der Vater von Nicholas Pierce auf dem Weg nach Dallas befindet, um seinen Sohn zu rächen.

**(287) Rache für Nicholas!**

J.R. holt sofort Informationen über Nicholas Pierces Vater, Joseph Lombardi, ein. Dieser scheint mit der Mafia in Verbindung zu stehen. Tracey arbeitet bei 'Weststar'. J.R. wird von Lombardi entführt und verhört. Auch Sue Ellen wird zu den Umständen des Todes von Nicholas befragt. Sie rettet J.R. mit ihrer Aussage das Leben.

**(288) Vernichtungsfeldzug**

J.R. versucht Cliff und Bobby zu erpressen, um wieder vollberechtigter Partner bei 'Ewing Oil' zu werden. Cally rettet John Ross bei einem Unfall das Leben. Carter McKays Sohn Tommy kommt nach Dallas. Sue Ellen lernt den Filmproduzenten Don Lockwood kennen. Sie plant einen Film über ihr Leben mit J.R. als Rache an ihrem Mann.

**(289) Mädchen vom Lande**

J.R. intrigiert weiter gegen Bobby und Cliff. Carter McKay entdeckt bei seinem Sohn Tommy Drogen. Cally berichtet J.R., daß sie schwanger sei. Daraufhin will J.R. sie mit guten Vorsätzen noch einmal auf der Southfork Ranch heiraten.

**(290) Hochzeitsglocken**

Zur Hochzeit J.R.s erscheint auch Sue Ellen. Die Hochzeitsreise muß jedoch wegen eines Tornados ausfallen. Bobby und Cliff entlarven J.R.s Intrige. Cally gesteht J.R., die Schwangerschaft nur vorgetäuscht zu haben.

**(291) Bruderkrieg**

Zwischen J.R. und Bobby entbrennt ein schlimmer Streit. Tommy McKay bereitet Drogengeschäfte im großen Stil vor. Dabei mißbraucht er das Vertrauen von seiner Schwester Tracey und seinem Vater. Sue Ellens Filmpläne nehmen konkrete Formen an. Sie verliebt sich in den Produzenten Don Lockwood.

**(292) List und Tücke**

Tommy McKay erhält von seinem Vater eine große Geldsumme, um angebliche Importgeschäfte zu finanzieren. Er spioniert für J.R. bei 'Weststar'. Das Verhältnis zwischen Cally und John Ross wird immer besser. Christopher fühlt sich deswegen einsam.

**(293) Gefangen**

Tommy McKay wird gegenüber April Stevens gewalttätig. J.R. will wieder zurück ins Ölgeschäft, doch Bobby durchschaut seine Pläne. Als beide im Fahrstuhl des Ewing-Gebäudes steckenbleiben, versöhnen sie sich wieder. Bobby macht seinen Bruder zum gleichberechtigten Partner.

**(294) Das größte Ölgeschäft aller Zeiten**

Cliff zeigt sich enttäuscht und wütend über J.R.s erneute Partnerschaft. Dieser fügt sich gleich mit einem guten Geschäft ein, bei dem 'Ewing Oil' der Konkurrenz von 'Weststar' zuvorkommen will. Tommy McKay braucht Geld und verprügelt April. Bobby beendet seine Beziehung zu Tracey.

**(295) Alte Wunden, neue Wunden**

Tommy flieht vor der Polizei und vor Bobby, der sich April wieder mehr zuwendet. Tracey verläßt Dallas, um ihren Bruder zu suchen. J.R. kümmert sich weiter um das Millionengeschäft. Cliff trifft seine frühere Lebensgefährtin Afton Cooper wieder. Bobby, J.R. und Cally fliegen nach Europa.

**(296) Reise in die alte Welt**

Sue Ellen besetzt die Hauptrollen ihres Films. Cliff lernt die Tochter von Afton Cooper kennen. April Stevens fliegt nach Salzburg, um Bobby zu überraschen. Auch McKay taucht als Präsident von 'Weststar' dort auf. Nach einem Sturz vom Pferd verliert Clayton sein Gedächtnis.

**(297) Wiener Träume**

McKay will mittels eines Strohmannes 'Ewing Oil' kaufen. Cliff vermutet, der Vater von Afton Coopers Tochter zu sein. Nach seinem Unfall erkennt Clayton Miss Ellie nicht mehr. J.R., Cally, Bobby und April fahren nach Wien, um eine Konferenz vorzubereiten.

**(298) Texas-Walzer**

Ein Detektiv soll beweisen, daß Cliff der Vater von Aftons Tochter ist. In Wien droht Carter McKay den Ewings mit Krieg. Auf der Konferenz wird festgesetzt, daß 'Ewing Oil' und 'Weststar' jeweils die Hälfte des Millionengeschäfts erhalten sollen. J.R.s alte Liebe Vanessa warnt die Ewings jedoch.

**(299) Entscheidung in Moskau**

Bobby und J.R. reisen nach Moskau. Dort finden sie heraus, daß das Geschäft in Wien eine Falle ist. Cliff verliebt sich erneut in Afton Cooper. Als diese jedoch erfährt, daß Cliff Nachforschungen über ihrer Tochter angestellt hat, verschwindet sie. Claytons Erinnerungsvermögen kehrt zurück.

**(300) Der Vorhang fällt**

Bobby und J.R. kehren nach Dallas zurück. April erhält merkwürdige Anrufe. Cliff macht sich auf die Suche nach Afton Cooper. Ein an Jock Ewing adressierter Brief enthält einen geheimnisvollen Schlüssel. Sue Ellen will mit Don Lockwood nach England ziehen. Beide setzen den Film als Druckmittel gegen J.R. ein.

**(301) Die Schlacht beginnt**

Miss Ellie und Clayton wollen das Rätsel um den Schlüssel lösen. Cliff sucht weiter nach Afton. April Stevens' Schwester Michelle taucht in Dallas auf. Ebenso Tommy McKay, der bereits wieder undurchsichtige Pläne schmiedet.

**(302) Des Teufels Wiederkehr**

J.R. macht Geschäfte, ohne Bobby einzuweihen. 'Ewing Oil' und 'Weststar' kaufen Firmen auf. Cally entdeckt ihre Leidenschaft für die Malerei und lernt den Galeriebesitzer Alex Barton kennen. Cliff findet Afton, die seine Vaterschaft bestreitet. Tommy McKay plant einen Rachezug gegen Bobby.

**(303) Tödliches Ultimatum**

Bobby deckt J.R.s geschäftliche Machenschaften auf. Lucy bemüht sich, Cally mit Alex Barton zu verkuppeln. Tommy McKay tötet einen Geschäftspartner seines Vaters.

**(304) Die Bombe tickt**

Tommy McKay deponiert eine Bombe in Bobby Aktenkoffer. Carter McKays Freundin Rose kommt nach Dallas. John Ross möchte seine Mutter in England besuchen. Cally verkauft ihr erstes Gemälde. Durch einen glücklichen Zufall entgeht Bobby dem Attentat Tommys.

**(305) Ein Schiff wird kommen**

Die von J.R. sehnsüchtig erwarteten Öltanker, die er für ein Geschäft benötigt, treffen ein. Bobby will Tommy McKay überführen. Der wird bei einem Handgemenge mit seinem Vater tödlich verletzt. April Stevens macht Bobby einen Heiratsantrag. Auf der Southfork Ranch taucht ein gewisser James Beaumont auf.

**(306) Stolz und Vorurteil**

Miss Ellie und Clayton bemühen sich weiter um das Geheimnis des Schlüssels. J.R. hat eine geschäftliche Glückssträhne. Cally verbringt viel Zeit mit der Malerei. Carter McKay und April schließend ein Geschäft ab. J.R.s ehemalige Liebe Vanessa kommt nach Dallas.

**(307) Väter und andere Fremde**

James Beaumont interessiert sich für das Ölgeschäft und will in Dallas bleiben. Ein 'Weststar'-Tanker stößt mit einem anderen Tanker zusammen. Zur Überraschung der Familie gibt James Beaumont bekannt, J.R.s Sohn zu sein.

## 12. Season

**(308) Krach in der Familie**

Der Auftritt James Beaumonts führt zu Familienkonflikten. McKay ist verärgert über J.R., da dessen Tanker in den Unfall verwickelt war. Michelle Stevens zieht bei Cliff ein, dieser kündigt bei 'Ewing Oil'. Vanessa fliegt nach Europa zurück, James bleibt auf der Ranch.

**(309) Im Kreuzfeuer**

Cliff wird Mitglied im Komitee zur Aufklärung des Tankerunfalls. John Ross kehrt aus England zurück. Er ist eifersüchtig auf seinen neuen Bruder James. Der zeigt Interesse für Michelle Stevens. J.R. erhält von Miss Ellie einen früheren Brief seines Vaters.

**(310) Nebenbuhlerin**

Der Brief gibt J.R. neue Kraft. 'Weststar' wird eine Teilschuld am Tankerunglück zugesprochen. James bemüht sich, das Vertrauen von John Ross zu gewinnen. Cally ertappt J.R. mit Michelle Stevens. Sie will sich über ein Verhältnis mit dem Galeristen Alex Barton an ihm rächen.

**(311) J.R. in Wut**

Cally belügt J.R. indem sie behauptet, mit Alex Barton geschlafen zu haben. J.R. ist erbost und betrügt sie seinerseits. Als Cally davon erfährt, versucht sie, sich mit Schlaftabletten umzubringen.

**(312) Sex, Lügen und Video**

Cally erholt sich schnell wieder und versöhnt sich mit J.R. McKay holt seine Freundin Rose nach Dallas. J.R. betrügt Cally erneut. Bobby will April Stevens heiraten.

**(313) Zwischen den Fronten**

Bobby ist von der Schuld 'Weststars' am Tankerunglück überzeugt. Michelle Stevens wendet sich von James ab. Cliff findet heraus, daß der 'Weststar'-Tanker tatsächlich für den Unfall verantwortlich war.

**(314) Tag der Abrechnung**

McKay will Ewing Oil kaufen, doch Bobby lehnt sofort ab. Nachdem Bobby an Cliffs Gewissen appelliert hat, entscheidet das Komitee, daß keinem Tanker eine Schuld zugesprochen werden kann.

**(315) Die Frau im Hintergrund**

April Stevens hat heimlich drei Ölfelder von Ewing Oil erworben, dies führt zu einem Konflikt mit Bobby. James und Michelle versöhnen sich wieder. J.R. fährt mit der Familie in die kleine Stadt Pride. Bobby glaubt, Pamela gesehen zu haben.

**(316) Der Traum von Pamela**

Bobbys Spur führt sie zu Jean O'Brian, die Pamela zum Verwechseln ähnlich sieht. Michelle Stevens will mit ihrer Schwester April eine Single-Bar eröffnen. J.R. ist überzeugt, in Pride Öl finden zu können. Dabei soll ihm ein alter Freund von Jock helfen.

**(317) Nach Mitternacht**

J.R. stößt tatsächlich auf Öl. Michelle und April wollen mit Carter McKays Hilfe ein Grundstück für ihre Single-Bar kaufen. James gewinnt erste Eindrücke des Geschäftslebens. Jean O'Brian nutzt ihre Ähnlichkeit mit Pamela aus, um Bobby zu verführen.

**(318) Die Feuerprobe**

J.R. verhindert ein Geschäft von James, um ihm eine Lektion zu erteilen. Michelle und April bekommen das Grundstück. Bei der Testamentsöffnung eines alten Bekannten von Clayton stirbt plötzlich der Erste der Erbfolge. Bobby trennt sich von Jean O'Brian.

**(319) Richtig herzige Leute**

Ein Versöhnungsversuch zwischen J.R. und Cally scheitert. Cliff wird in den Vorstand der ORC gewählt. Bobby will sich nun ganz April widmen. Ein weiterer Bekannter Claytons wird ermordet. Die Ehe von J.R. und Cally scheint endgültig zerrüttet.

**(320) Das verlorene Paradies**

J.R. gibt vor, einen Neubeginn der Ehe anzustreben. Clayton und Miss Ellie glauben, den Mörder gefunden zu haben. J.R. sucht nach dunklen Punkten in der Vergangenheit von Cliffs Beraterin Stephanie Rogers. Bobby schlägt April vor, auf die Southfork-Ranch zu ziehen.

**(321) Ehegeheimnisse**

April will vorerst noch nicht auf die Ranch ziehen. J.R. hat offensichtlich kein wirkliches Interesse an der Fortsetzung seiner Ehe. Aprils und Michelles Single-Bar-Projekt gerät in Gefahr. J.R. spioniert bei Stephanie Rogers. Der von Clayton und Miss Ellie Verdächtige wird ebenfalls ermordet aufgefunden.

**(322) Die lächelnde Kobra**

J.R. hat das Projekt von April und Michelle gestoppt. Nach den drei Morden wird Clayton als nächster in der Erbfolge bestimmt. Atticus, der Verfasser des Testaments, ist jedoch nicht tot: er tritt mit Clayton in Kontakt und wird wenig später ebenfalls umgebracht. April und Bobby wollen heiraten.

**(323) Das Ultimatum**

Das Single-Bar-Projekt ist endgültig gescheitert. J.R. will Michelle aus Dallas vertreiben. Cliff zeigt sich verärgert über den Kontakt seiner Beraterin Stephanie Rogers zu J.R. Der Mord an Atticus galt Clayton. Dann taucht Claytons Schwester Jessica in Dallas auf.

**(324) Die Rache ist unser**

Jessica wird wegen versuchten Mordes an Clayton in ein Sanatorium eingewiesen. James verläßt die Southfork Ranch. John Ross und Christopher verreisen nach England. Cally verbündet sich mit James gegen J.R.

**(325) Hochzeitsglocken auf Southfork**

Bobby und April heiraten. Ihre Flitterwochen wollen sie in Europa verbringen. J.R. befiehlt Cally, die Ranch zu verlassen. Anschließend läßt er sich in das Sanatorium einweisen, in dem sich auch Claytons Schwester Jessica aufhält. Er benötigt vor ihr eine wichtige Unterschrift.

**(326) Einer flog über das Kuckucksnest**

Im Sanatorium findet J.R. Jessica. Die Durchführung seines Plans erweist sich jedoch als schwierig. Derweil suchen James und Cally nach J.R., um ihm die Scheidungsunterlagen zukommen zu lassen. James versucht, an einen Brief von J.R. an seine Sekretärin Sly heranzukommen.

**(327) Im Tollhaus**

Aus dem Brief an Sly erfährt James den Aufenthaltsort J.R.s. Cliff interessiert sich für die hübsche Liz Adams. James erpreßt J.R. mit den vorbereiteten Entlassungspapieren, dann zerreißt er sie. J.R. sitzt im Sanatorium fest.

**(328) Die Entführer lassen grüßen**

Bobby und April fliegen nach Paris. Dort lernen sie die freundliche, aber undurchsichtige Sheila kennen. Auch das Kartell-Mitglied Jordan Lee ist in Paris. Cally ist mit James' Plan, J.R. im Sanatorium festzuhalten, nicht einverstanden. April wird in Paris entführt. Sheila weiht Bobby in ihre wahren Absichten ein.

**(329) Duell um Mitternacht**

Sheila plant, für einige Tage geschäftlich Aprils Stelle an Bobbys Seite einzunehmen. James verliert beim Pokern sein gesamtes Vermögen. J.R. entledigt sich im Sanatorium eines unangenehmen Patienten. Liz Adams verschweigt Cliff ihre Vergangenheit. Die französische Polizei stellt Bobby vor ein neues Rätsel.

**(330) Der letzte Kuß**

J.R. wird mit Medikamenten gefügig gemacht. Ein Versuch Bobbys, April zu befreien, scheitert. Sly und Cally beenden J.R.s Alptraum im Sanatorium. J.R. entläßt seine Sekretärin. Auch Jordan Lee scheint in die Entführung Aprils verwickelt zu sein.

**(331) Anschlag in Paris**

James versucht Sly zu überreden, gegen J.R. vorzugehen. Ein zweiter Befreiungsversuch Bobbys scheitert. Jordan Lee will Bobby helfen, das kostet ihn jedoch das Leben. April wird in Paris bei einem Anschlag erschossen.

**13. Season****(332) Tränen um April**

Auf Bobbys Wunsch wird April in Paris beige setzt. Die Nachricht von ihrem Tod wird in Dallas mit Entsetzen aufgenommen. J.R. bemüht sich, über McKays Freundin Rose Informationen über 'Weststar' zu bekommen.

**(333) Tod eines Gangsters**

Cliff versucht, den Grund für die ablehnende Haltung Liz Adams' herauszufinden. John Ross und Christopher kehren nach Dallas zurück. Bobby sinnt auf Rache an Sheila, die spurlos verschwunden ist. J.R. erpreßt Rose. Vanessa sucht J.R. in Dallas auf. Der Ganove Johnny Dancer wird tot in einem Hotel aufgefunden.

**(334) Die fabelhaften Ewing-Boys**

J.R. stellt seine Sekretärin Sly wieder ein. Cliff, Liz Adams und Carter McKay stehen unter Verdacht, Johnny Dancer ermordet zu haben. Bobby begibt sich auf die Suche nach Sheila. Vanessa erfährt, daß Cally schwanger ist. Bobby droht J.R., 'Ewing Oil' zu verkaufen.

**(335) Die Akte Odessa**

Bobby verfolgt zusammen mit Michelle Stevens Sheilas Spur nach Odessa. Rose gesteht Carter McKay eine Affäre mit J.R., der ihn mit einem Tonband erpreßt. J.R. macht Vanessa einen Heiratsantrag. Bobby verkauft 'Ewing Oil' an die Ölproduzentin Lee Ann DeLa Vega.

**(336) Schlag gegen J.R.**

J.R. und Cally werden geschieden. Der Mordverdacht gegen Cliff erhärtet sich. J.R. und Vanessa feiern ihre Verlobung; James bemüht sich, die bevorstehende Hochzeit wegen Callys Schwangerschaft zu verhindern. Dann wird Carter McKay wegen Mordes verhaftet.

**(337) Ausverkauf**

McKay leugnet den Mord an Johnny Dancer, der Verdacht fällt wieder auf Cliff. Dieser macht Liz Adams einen Heiratsantrag. J.R. arbeitet mit einer 10%-igen Beteiligung bei 'DeLa Vega Oil', doch Lee Ann DeLa Vega will sich aufgrund eines vergangenen Erlebnisses an ihm rächen.

**(338) Die Liebe und ihre Fallen**

Bobby schwelgt in Erinnerungen an April. Liz Adams erhält Informationen über Sheila. Carter McKay wird schuldig gesprochen, doch Cliff war der wahre Mörder. Sein schlechtes Gewissen bewegt ihn dazu, die Tat zu gestehen.

**(339) Wenn Frauen hassen**

Lee Ann DeLa Vega lockt J.R. in eine Falle, Vanessa sagt daraufhin die bevorstehende Hochzeit ab. Carter McKay ist wieder auf freiem Fuß. Er will den wahren Mörder, der vom Staatsanwalt gedeckt wird, ausfindig machen. Als letzten Akt der Rache überträgt Lee Ann DeLa Vega ihre Firma auf Michelle Stevens.

**(340) Michelles Triumph**

Michelle entläßt J.R. und Sly, der daraufhin Trost bei seiner Sekretärin sucht. Michelle und James heiraten und ziehen auf die Southfork Ranch. Bobby mietet ein Haus neben Sheilas Ziehtochter Jory. James und J.R. versöhnen sich.

**(341) Feine Geschäfte**

Jory verliebt sich in Bobby. J.R. versucht, Michelles Firma zu kaufen. James vernachlässigt seine Frau. J.R. ersinnt einen anderen Plan, um Michelle loszuwerden, er mietet neue Büroräume an. In Jorys Wohnung wird eingebrochen.

**(342) Rat mal, wer zum Essen kommt**

Bobby und Jory finden heraus, was die Einbrecher gesucht haben. Durch Erpressung übernimmt J.R. die Firma von Liz Adams. Michelle und Cliff verbünden sich gegen James und J.R. Jory wird entführt. Bobby befreit sie, verpaßt dadurch jedoch ein Treffen mit Sheila.

**(343) Vater, unser bestes Stück**

John Ross und Christopher ärgern Michelle. McKay findet heraus, daß Cliff der Mörder von Johnny Dancer war. Dieser trennt sich von Liz Adams. Eine junge Frau namens Debra Lynn taucht in Dallas auf und behauptet, mit James verheiratet zu sein.

**(344) Spiel mit zwei Damen**

J.R. bemüht sich, Debra Lynn von James fernzuhalten. McKay erpreßt Cliff. Jory will sich mit Sheila treffen. Dann erscheint Debra Lynn auf der Southfork Ranch.

**(345) Familienbande**

In der Familie ergibt sich eine verwirrende Situation: James ist offensichtlich mit Debra Lynn und Michelle verheiratet und hat einen Sohn. Jory trifft Sheila, die ihrer Ziehtochter die Ereignisse von Paris bestätigt.

**(346) Lebewohl, mein Liebling**

J.R. spürt Cally auf. Cliff schlägt sich gegen Debra Lynn auf die Seite Michelles. Clayton kommt nach Dallas, um J.R. seine Stimmrechte bei 'Weststar' und Bobby die Ranch zu übertragen. James entscheidet sich für Debra Lynn.

**(347) Rendezvous mit dem Feind**

Michelle verbündet sich mit Cliff, der sie jedoch nur ausnutzt. Beide wollen sich an J.R. rächen. James verläßt Dallas mit Debra Lynn und seinem Sohn. Sheila kommt auf die Southfork Ranch, sie spricht sich mit Bobby aus. Als sie wieder abreisen will, wird sie von Michelle erschossen, die in Sheila die Mörderin ihrer Schwester April erkennt.

**(348) Der Untergang des Hauses Ewing**

Michelle wird verhaftet. J.R. zwingt sie, ihren Anteil an Ewing Oil zu verkaufen. Sly kündigt. J.R. bekommt ein Angebot von 'Weststar' und plant den Verkauf von 'Ewing Oil'. Carter McKay weiß dies jedoch zu verhindern.

**(349) Endspiel (90 min.)**

Fast alle Familienmitglieder haben die Southfork Ranch verlassen. John Ross ist endgültig zu seiner Mutter Sue Ellen nach England gezogen. J.R. hat alles verloren und plagt sich mit Selbstmordgedanken. Da erscheint ein Mann, der ihm in einer Traumsequenz vor Augen führt, wie das Leben der Familienmitglieder ohne ihn verlaufen würde. Dann fällt ein Schuß.<sup>212</sup>

**Stab :**

Creator .....	David Jacobs
Producer .....	Leonard Katzman Lee Rich
Supervising Producer .....	Arthur Bernard Lewis
Associate Producer .....	Cliff Fenneman
Executive Production Supervisor .....	Edward O. Denault
Executive Producer .....	Philip Capice
Story Editor .....	David Paulsen
Musik .....	Jerold Immel
Casting .....	Irene Mariano
Regie .....	Patrick Duffy Victor French Linda Gray Larry Hagman Nick Havinga Gunnar Hellstrom Leonard Katzman Ken Kercheval Philip Leacock

<sup>212</sup> Nicht aufgeführt wurden die sieben Folgen, die der ARD-internen Zensur zum Opfer fielen und in Deutschland nicht ausgestrahlt wurden. Dies sind die folgenden Episoden: 'Wind of Vengeance' (ehemals Folge Nr.4), 'Runaway' (Nr.12), 'Kidnapped' (Nr.18), 'Home Again' (Nr.19), 'Royal Marriage' (Nr.26), 'The Dove Hunt' (Nr.35) und 'Return Engagement' (Nr.43).

Les Martinsen  
 Vincent McEveety  
 Irving J. Moore  
 Michael Preece

### Cast : <sup>213</sup>

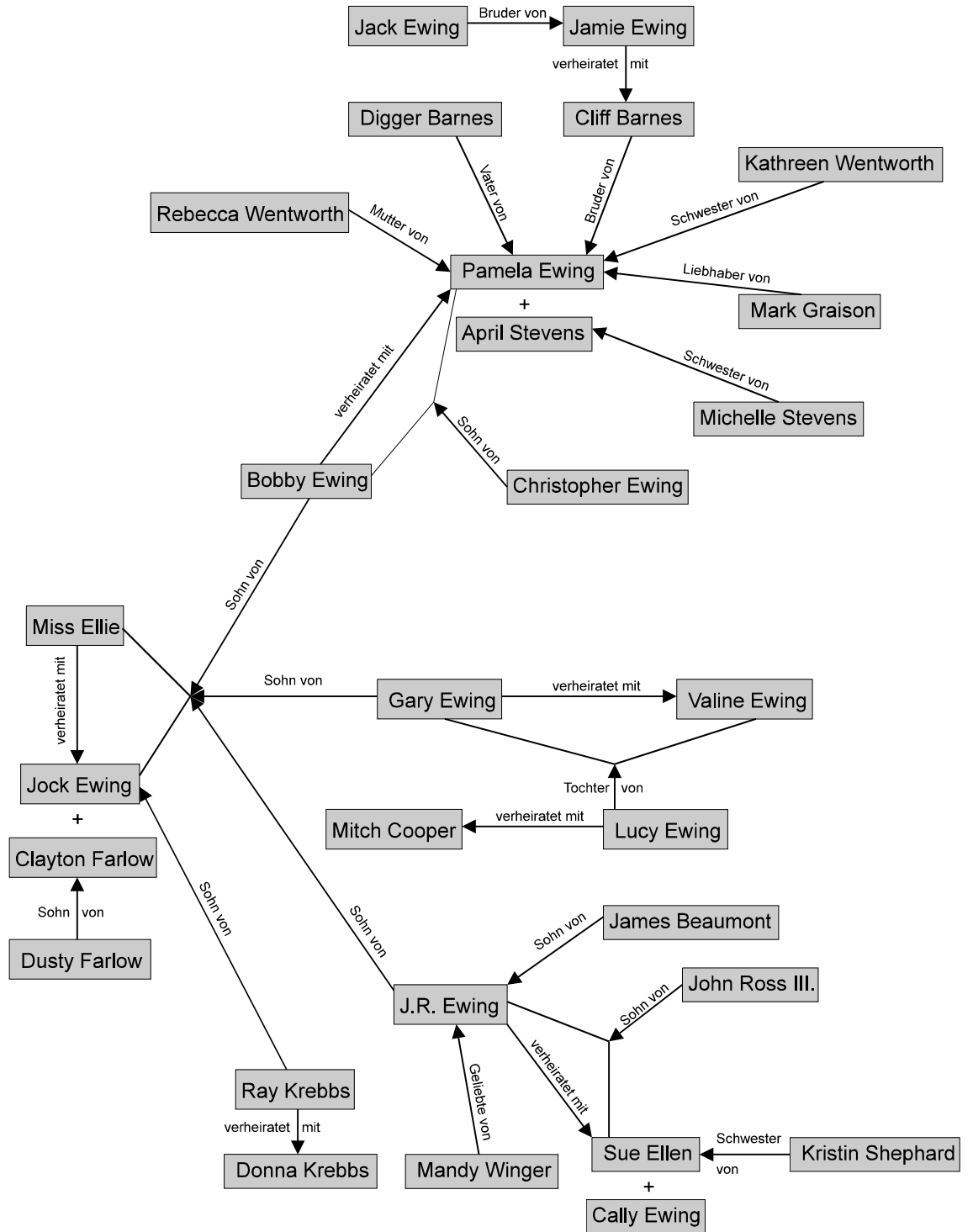
Jock Ewing .....	Jim Davis
Miss Ellie Ewing .....	Barbara Bel Geddes
J.R. Ewing.....	Larry Hagman
Bobby Ewing .....	Patrick Duffy
Gary Ewing.....	Ted Shackelford
Lucy Ewing.....	Charlene Tilton
Sue Ellen Ewing .....	Linda Gray
Pamela Ewing .....	Victoria Principal
Valine Ewing .....	Joan Van Ark
John Ross Ewing III .....	Omri Katz
Christopher Ewing.....	Joshua Harris
Jack Ewing.....	Dack Rambo
Jamie Ewing .....	Janilee Harrison
Ray Krebbs .....	Steve Kanaly
Donna Krebbs .....	Susan Howard
Cliff Barnes.....	Ken Kercheval
Digger Barnes .....	Keenan Wynn
Rebecca Barnes-Wentworth .....	Priscilla Pointer
Kathreen Wentworth.....	Morgan Brittany
Clayton Farlow .....	Howard Keel
Dusty Farlow .....	Jared Martin
Kristin Shephard .....	Mary Crosby
Mark Graison.....	John Beck
Jenna Wade.....	Priscilla B. Presley
Charlie Wade .....	Shalome McCall
Mandy Winger .....	Deborah Shelton
April Stevens .....	Sheree J. Wilson
Michelle Stevens.....	Kimberly Foster
Cally Harper-Ewing.....	Cathy Podewell
James Beaumont .....	Sasha Mitchell
Wes Parmelee .....	Steve Forrest
Angelica Nero.....	Barbara Carrera
Carter McKay .....	George Kennedy
Jeremy Vandell.....	William Smithers
Mitch Cooper.....	Leigh McCloskey

<sup>213</sup> Berücksichtigt und aufgeführt werden nur die Figuren, die über mindestens zwei Seasons aktiv am Seriengeschehen teilgenommen haben.



Afton Cooper .....	Audrey Landers
Nicolas Pierce .....	Jack Scalia
Casey Denault .....	Andrew Stevens
Harry McSween .....	James L. Browne
Punk Anderson .....	Morgan Woodward
Jordan Lee .....	Don Starr
Marilee Stone .....	Fern Fitzgerald
Vaughn Leland .....	Dennis Patrick
Holly Harwood .....	Lois Chiles
Sly .....	Deborah Rennard

## Familienverhältnisse:



## X.2 Bibliographie

### - Sekundärliteratur -

- Adams, Leon, Larry Hagman : A Biography, New York (1987)
- Ang, Ien, Das Gefühl Dallas - Zur Produktion des Trivialen, Bielefeld (1986)
- Bonderhoff, Jason, Soap Opera Babylon, New York (1987)
- Cantor, Muriel & Pingree, Suzanne, The Soap Opera, Beverly Hills (1983)
- Carveth, Rudney & Alexander, Alison, "Soap Opera Viewing Motivations and the Cultivation Process", in: Journal of Broadcasting and Electronic Media, Nr. 2/1985, S.259-273
- Copeland, Mary Ann, Soap Opera History, New York (1991)
- Denis, Christopher Paul, Favourite Families of TV, New York (1992)
- Eco, Umberto, "Die Zeit der Kunst", in: Baudson, Michael (Hrsg.), Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst, Mannheim (1985)
- Fischer, Tom, Alles über Dallas, München (1982)
- Hickethier, Knuth, Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens, Lüneburg (1991)
- Hickethier, Knut, "Die Fernsehserie - Eine Kette von Verhaltenseinheiten", in: Hoff & Wiedemann (Hrsg.), Serie - Kunst im Alltag, Berlin (1992)
- Kalter, Suzy, The complete book of Dallas, New York (1986)
- Kilborn, Richard, Television Soaps, London (1992)
- Kinnard, Roy, Fifty Years of Serial Thrills, London (1983)
- Kingsley, Hilary, The Soap Box, London (1988)
- Marc, David & Thompson, Robert J., Prime Time - Prime Movers, New York (1992)
- Mikos, Lothar, Fernsehen im Erleben der Zuschauer, München (1994)
- Mikos, Lothar, Es wird dein Leben! - Familienserien im Fernsehen und im Alltag der Zuschauer, Münster (1994)
- Mikos, Lothar, "Serien als Fernsehgenre", in: Hoff & Wiedemann (Hrsg.),

- Serie - Kunst im Alltag, Berlin (1992)
- Nochimson, Martha, No End to Her - Soap Opera and the Female Subject, Oxford (1992)
- Palmgreen, Philip & Wenner, Lawrence A. & Rosengren, Karl E., "Uses and Gratifications Research: The Past Ten Years", in: Palmgreen, L. & Wenner, L. A. & Rosengren, K. E. (Hrsg.), Media Gratifications Research. Current Perspectives, London (1985), S.11-37
- Rössler, Patrick, Dallas und Schwarzwaldlinik, München (1988)
- Schemering, Christopher, The Soap Opera Encyclopedia, New York (1985)
- Schneider, Irmela, "Zur Theorie des Stereotyps", in: Hoff & Wiedemann (Hrsg.), Serie - Kunst im Alltag, Vistas-Verlag, Berlin (1992)
- Silj, Alessandro, East of Dallas - The European Challenge of American TV, London (1988)
- Van Wormer, Laura, Dallas - The Complete Ewing Family Saga, New York (1985)

#### - Zeitungen und Zeitschriften -

- Becker, Wolfgang und Heike, "Das Ideal vom privaten Glück in der Familie", in: Medien und Erziehung, Nr.1/1993, S.5-11
- Bergman, Ingmar, Zitat zur Fernsehserie *Dallas*, in: Stern, Nr.44/1982, S.168
- Bickerich, Wolfram, "Öfter mal saunen. Seifenopern - Ihre Vorbilder, ihre Macher", in: Spiegel Special: TV Total - Macht und Magie des Fernsehens, Nr.8/1995, S.100
- Compart, Martin, "Soaps - Drei Annäherungen an ein Medium: Geschichte, Rezeption und Wirkung von Fernsehserien", in: Steadycam, Nr.2/1994, S.24-75
- Compart, Martin, "Die ganze Welt vor der Glotze - Ein paar Bemerkungen zum beliebten Genre Fernsehserie", in: Die Tageszeitung, Nr.360 v. 11.5.1991, S.35
- Deich, Ingrid, "Schläge auf den Hinterkopf. Die *Dallas*-Psychose in den USA", in: Film und Fernsehen, Nr.5/1984, S.22-25
- Diederichsen, Diedrich, "*Dallas* oder *Denver* - Über den Wettlauf der TV-Serien", in: Der Spiegel, Nr.18 vom 30.4.1984, S.233-235
- Erenz, Benedikt, "*Dallas* 1788. Über die Geburt des Unterhaltungsfernsehens aus dem Geiste des bürgerlichen Rührstücks", in: Die Zeit v. 13.12.1985, S.49-50
- Frey-Vor, Gerlinde, "Charakteristika von Soap Operas und Telenovelas im

- internationalen Vergleich", in : Media Perspektiven, Nr.8/1990, S.488-496
- Fuchs, Wolfgang J, "Zwei konkurrierende Fernsehserien: *Dallas* contra *Denver-Clan*", in: Medien und Erziehung, Nr.28/1984, S.137-143
- Gumbrecht, Hans Ulrich, "Fernsehfamilien. Medienforschung: Die Ewings und die Hesselbachs", in: FAZ Nr.154 vom 8.7.1984, S.29
- Heidenreich, Elke, "*Dallas Dallas* über alles ...", in: Medien und Erziehung, Nr.28/1984, S.151-153
- Herzog, Herta, "Der Stich ins Böse - *Dallas* und der *Denver-Clan*: Garantiert anders als der Alltag", in: Medien Journal, Jahrg. 14, Nr.4/1990, S.191-208
- Herzog, Herta, "*Dallas* in Deutschland. Eine Pilotstudie", in: Rundfunk und Fernsehen, Nr.3/1986, S.351-367
- Kerbusk, Klaus-Peter, "Masse statt Klasse. Milliardenmarkt interaktives Fernsehen", in: Spiegel Special: TV Total - Macht und Magie des Fernsehens, Nr.8/1995, S.47
- Mikos, Lothar / Möller, Beate, "Supermärkte der Gefühle - Erste Ergebnisse zur *Dallas*- und *Denver*-Rezeption", in: Medien Journal, Jahrg. 10, Nr.3/1986, S.132-141
- Mikos, Lothar / Möller, Beate, "Leben mit *Dallas* und *Denver*. Symbol- und Gebrauchswert im Medienverbund", in: Medium, Nr.9/1985, S.22-25
- Mikos, Lothar, "*Dallas* - Eine Welt für sich. Probleme und Perspektiven der Analyse von Serien", in: Medien Praktisch, Nr.2/1988, S.11-16
- Mikos, Lothar, "Heile Welt und kalter Kaffee - Familienbilder in Fernsehserien", in: Medien Konkret, Nr.2/1988, S.40-44
- Mikos, Lothar, "Fernsehserien. Ihre Geschichte, Erzählweise und Themen", in: Medien und Erziehung, Nr.1/1987, S.2-15
- Mikos, Lothar, "Übertragungserleben. Soziale Aspekte des Umgangs mit Familienserien", in: Medium, Nr.3/1987, S.28-30
- Newcomb, Horace, "Texas: A Giant State of Mind", in: Channels of Communication, Nr.2/1981
- Rogge, Jan-Uwe, "Zur subjektiven Bedeutung von Familienserien im Alltag", in: Medium, Nr.3/1987, S.22-27
- von Roques, Valeska, "Cesare Borgia der Prärie - Über die amerikanische Fernsehserie *Dallas*", in: Der Spiegel, Nr.26 vom 22.6.1981, S.132-138
- Stocker, Karl, "*Dallas* und *Denver-Clan* - ein triviales und intellektuelles Vergnügen?", in: Medien und Erziehung, Nr.28/1984, S.144-149
- Uhde, Jan, "Zum Erfolg von *Dallas* und *Dynasty*", in: Medien und Erziehung,

Nr.28/1984, S.131-135

Vogt, Erich, "Who shot J.R.? - Demnächst auch bei uns. Einige Bemerkungen zum amerikanischen Fernseh-Hit *Dallas*", in: epd / Kirche und Rundfunk, Nr.99 vom 17.12.1980, S.3-4

#### - Weitere Quellen -

Biracree, Tom, Soap Opera Mania, New York (1994)

Borchers, H., Kreutzner, G., Warth, E.-M., Never Ending Stories, Trier (1994)

Buerkel-Rothfuss, Nancy L., "Soap Opera Viewing: The Cultivation Effect", in: Journal of Communication, Nr.3/1981, S.109-115

Dent, Karen, Scene Stealing Scenes for Actors, Colorado Spring (1989)

Fine, Marlene G., "Soap Opera Conversations: The Talk That Binds", in: Journal of Communication, Nr.3/1981, S.97-105

Hess, Heide, "Folgen-reiche Helden. Zur Seriidramaturgie", in: Film und Fernsehen, Nr.2/1980, S.II-IV

Howard, Ellen et al., Soap Opera Trivia, New York (1985)

Krüger, Danielle, "Geld und Gefühl in der Glitterwelt. Die Damen aus *Dallas* und *Denver*", in: Medien konkret, Nr.1/1987, S.20-23

Mreschar, Renate, "*Dallas*-Familie als Nachbarschaftsersatz", in: Frankfurter Rundschau vom 7.12.1985, S.9

Rümmele, Reinhard, "*Dallas* und *Die Profis* - Der Fernsehalltag meiner Schüler", in: epd / Kirche und Rundfunk, Nr.96 vom 8.12.1982, S.2-4

Soares, Manuela, The Soap Opera Book, New York (1978)

Weiner, Ed, The TV-Guide Book. 40 Years of All-Time Greatest, New York (1992)

Wolf, Bodo M., *Dallas* - Vision und Wirklichkeit, Berlin (1993)

Zucker, René, "Alles über *Dallas*", in: Das Erste, Nr.5/1990, S.38-41

Von links nach rechts:

Oben: Bobby Ewing, J.R. Ewing

Mitte: Pamela Ewing, Miss Ellie Ewing, Sue Ellen Ewing

Unten: Lucy Ewing, Jock Ewing