

---

# Aus dem Steinbruch der Bezüge: *Die Dinos* revisited



Von Anna Stemmann

## Vorspann – „Bin da, wer noch?“

Die unverkennbaren Begrüßungsworte des Familienoberhauptes Earl Sinclair – „Bin da, wer noch?“ – sind zum geflügelten Wort der US-amerikanischen Serie *Die Dinos* geworden. Diese wurde von 1991 bis 1994 für eine Fernsehausstrahlung produziert und hat in vier Staffeln insgesamt 65 Episoden hervorgebracht. Erst seit 2014 sind diese Folgen auf DVD wieder verfügbar, was eine Relektüre respektive Wiedersichtung der Serie ermöglicht, die in vielerlei Hinsicht ergiebig ist: Anthropomorphe Dinosaurier agieren darin als Hauptfiguren, bespiegeln in ihren Handlungen konsequent die ausserdiegetische Welt und etablieren ein anspielungsreiches Verweissystem, das sich aus dem Steinbruch der Populärkultur, der Historie und der Gegenwart bedient.

Zu Unrecht stehen *Die Dinos* im Schatten der zeitgleich entwickelten und immer noch erfolgreichen Zeichentrickserie *Die Simpsons*. Statt in Zeichentrick erzählen *Die Dinos* mit lebensgrossen Puppenfiguren, in denen Schauspieler agieren. Die Serie verfügt dabei – ebenso wie *Die Simpsons* – über mehrsinnige Leseebenen und ist modellhafte Umsetzung einer Doppeladressierung, wenn sich Anspielungen aus dem kulturellen Archiv, dem Fundus der Populärkultur, der anthropologischen Historie und Ereignissen des Zeitgeschehens im Gewand der Dinosauriererzählung und im Setting der Steinzeit zur voraussetzungsvollen Parodie verdichten. Diese Konstruktion wird auch innerhalb des Serienkosmos selbstreferenziell und augenzwinkernd thematisiert, etwa wenn sich Fran und Earl über eine vermeintliche Kindersendung streiten: „In der Show halten sie der dinokratischen Gesellschaft den Spiegel vors Gesicht.“ – „Dann wird sie bald abgesetzt.“<sup>1</sup>

Aufgrund der leicht zu verstehenden erzählerischen Grundstruktur muss man nicht allen Verweisen folgen, so dass *Die Dinos* ein klassisches Beispiel für eine Mehrfachadressierung sind, die unterschiedliche Leseebenen bedient.<sup>2</sup> In der Mikrosicht auf die Sinclairs entfaltet sich dabei ein spannungsreiches familiäres Gefüge, das in der Makrosicht wiederum in eine Dinogemeinschaft eingebettet ist, in der gesellschaftliche, mediale und ökonomische Mechanismen des (menschlichen) Zusammenseins persifliert werden. Die besondere Qualität der Serie manifestiert sich in dieser Doppelperspektive, die in der konsequenten Zusammenführung und Kontrastierung der beiden Ebenen über ironische Brechung vielschichtige Wechselwirkungen sichtbar macht. So zeichnen *Die Dinos* ein differenziertes Bild von sozialen Strukturen, globalen Wirkungsgefügen von Individuum und Gesellschaft sowie diesen inhärenten Konflikten nach, sind dabei Seismograph des Zeitgeistes und hinterfragen die Vorgänge ausserhalb der erzählten Welt. Dieses Gefüge aus Metareferenzen

---

<sup>1</sup> Episode 23 *Himmlische Oma*, 00:12:50.

<sup>2</sup> Zur Doppeladressierung siehe weiter: Beckett 2009; Blümer 2009, 105–114.

und parodistischen Elementen rückt im Folgenden in den Fokus: Zentrale Leitfrage ist, wie sich in dieser spezifischen Art und Weise des Erzählens Zuschreibungen durchkreuzen, wie Stereotype aufgebrochen sowie soziale und Genderrollen konterkariert und mediale Formate kritisiert werden. Die Analyse nimmt dazu nicht allein die Handlungselemente in den Blick, sondern ebenso die narrative Inszenierung, um nach den jeweiligen erzähllogischen Funktionen der Verweise zu fragen.<sup>3</sup> Die erzählerische Anlage als Parodie fungiert als narrativer Motor und entfaltet davon ausgehend ein differenziertes gesellschaftliches Bild. In dieser Hinsicht lassen sich in dem dichten Geflecht drei thematische Schwerpunkte ausmachen, die in der narrativen Ausgestaltung jedoch nicht isoliert auftreten, sondern sich beeinflussen und bedingen: (1) individuelle Bedürfnisse respektive der Dinosaurier als Individuum, (2) Familienverhältnisse sowie (3) gesellschaftliche und wirtschaftliche Rahmenbedingungen, in die die ersten beiden Punkte eingebettet sind. Interessant ist dabei, wie verschiedene Kategorien – beispielsweise *race*, Klasse, Alter, Gender, Profession oder Bildungsgrad – verschränkt werden und sich durchkreuzen. Indem sensible Themen durch den ironischen Erzählmodus komisch überhöht werden, macht die Serie auf Missstände und Randstellungen aufmerksam und evoziert Irritationen und Brüche tradierter Denkmuster.

Das Plädoyer für die heute viel geforderte Diversität ist hier bereits Anfang der 1990er Jahre formuliert, denn die Serie spannt ein breites Panorama von Themen auf, in dem das Nebeneinander verschiedener Diskurspositionen zentral ist. In diesem erzählerischen Rhizom ist keine einseitige Kritik codiert, stattdessen werden über die narrative Verknotung die damit verbundenen Facetten von unterschiedlichen Seiten beleuchtet. Diese erzählerische Vielschichtigkeit wird insbesondere durch das umfangreiche Figurenpersonal erzeugt und lässt dieses zu Trägern der verschiedenen Positionen werden. Das anspielungsreiche Bezugssystem setzt sich so zum narrativen Patchwork diskursiver Fragmente zusammen und bewegt sich konsequent im Spannungsfeld von Parodie und Metareferenz.

## Theoretische Eckpunkte – Der parodistische Dino-Diskurs im Netz der Verweise

In einer diskursanalytischen Sicht, „die das gesamte Ensemble von Verfahren der Wissensproduktion wie [...] der Versprachlichung, der Verschriftlichung und der Medialisierung umfasst“<sup>4</sup>, können diese Verschränkungen innerhalb des Serienkosmos der Dinos nachgezeichnet werden. Eine wichtige Schnittstelle ergibt sich dabei zum Konzept der Intertextualität, denn die dargestellten Diskurse nehmen nicht nur Bezug auf andere Standpunkte, sondern auch auf literarische und mediale Traditionen, die sich in den aufgegriffenen Narrativen niederschlagen.<sup>5</sup> In einem weit gefassten Textver-

---

<sup>3</sup> Parallelen zur zeitgleich sehr erfolgreichen Serie *Die Simpsons* sind in dieser Hinsicht nicht zufällig und im Vergleich der beiden Formate zeigt sich ein ähnlicher narrativer Aufbau: sowohl im erzählerischen Verlauf als auch in der Ausgangslage der Familienstruktur, in der verschiedenen Positionen gegenübergestellt werden. Selbstreferenziell verweisen wiederum die Protagonisten der Simpsons in der Episode *Bis dass der Tod euch scheidet* auf die Ähnlichkeiten beider Serien und lassen die Familie eine Dino-Serie schauen, während das Baby der Sinclairs in Episode 25 einen Knusperkeks, der die Form von Lisa Simpsons hat, verspeist (vgl. Episode 25 *Nuss um Nuss II*, 00:18:50).

<sup>4</sup> Gerhard/Link/Parr 2008, 133.

<sup>5</sup> Vgl. Gerhard/Link/Parr 2008, 135.

ständnis können diese Bezüge innerhalb der Fernsehserie auf andere Erzählformate und Diskurse hin untersucht werden.<sup>6</sup>

Gérard Genette verwendet für Text-Text-Beziehungen den Oberbegriff der „Transtextualität“ oder „textuelle Transzendenz“ und erfasst damit die „manifeste oder geheime Beziehung [eines Textes] zu anderen Texten“<sup>7</sup>, die in fünf Typen untergliedert wird: Paratextualität, Intertextualität im engeren Sinne, Architextualität, Hypertextualität und Metatextualität. Diese Bezüge lassen sich aber nicht nur für literarische Texte nachzeichnen, sondern können auch für andere Formen des Erzählens weitergedacht werden, wie am Beispiel von *Die Dinos* sichtbar wird: Paratexte ergänzen den eigentlichen Erzähltext und stehen – ganz im wortwörtlichen Sinne – daneben. In der Fernsehserie manifestieren sich die Paratexte vor allem in den eingeblendeten Schriftzügen der Episodentitel zu Beginn, die komisierende Funktionen tragen.<sup>8</sup>

Intertextuelle Verweise im engeren Sinne werden von Genette im kleinsten Verweisrahmen gedacht und umfassen – entgegen des weiten Intertextualitätsverständnisses – einzig die „effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text.“<sup>9</sup> Diese Präsenz wird durch direkte Zitate oder Anspielungen auf Namen, Orte und Figuren realisiert – ein erzählerisches Verfahren, das *Die Dinos* massgeblich prägt, denn konsequent werden solche Bezüge im Nebengeschehen aufgenommen und lassen die Familie beispielsweise bei „McDinos“<sup>10</sup> essen; Robbie imaginiert sich im Smoking in eine actiongeladene Szenerie, in der er sich in James Bond-Manier gegen einen Angreifer mit Frack und Melone zur Wehr setzen muss<sup>11</sup>, oder Earl sieht sich mit einem Richter konfrontiert, der „D. X. Machina“<sup>12</sup> heisst. Bereits in diesen drei knappen Beispielen wird die Vielfalt der Bezugnahmen deutlich: Sowohl alltägliche Verhältnisse als auch mediale und literarische Tradierungen finden Eingang in die erzählte Welt der Dinos.

Architextuelle Bezüge manifestieren sich hingegen in strukturellen Parallelen zu einzelnen Genres, die entweder unausgesprochen bleiben oder in einem paratextuellen Hinweis explizit gekennzeichnet werden<sup>13</sup> und eine Form der Systemreferenz markieren. Solche Bezüge realisieren *Die Dinos* auf zwei Ebenen: sowohl innerdiegetisch, wenn die Familie im Fernsehen Sendungen sieht, welche die erzählerischen Mechanismen ausserdiegetischer Formate zitieren, wie etwa „Pangeas komischste Haushaltspannen“<sup>14</sup> oder „die Serie mit der Postleitzahl im Titel“<sup>15</sup>. Gleichzeitig ist die gesamte Struktur einzelner Folgen immer wieder an spezifische Genres angelehnt. In *Das war ihr Leben* wird ein Dokumentationsformat aufgegriffen, das hinter die Kulissen der Dinos blickt und die Szenen mit den Puppenfiguren um Ausschnitte mit ‚realen‘ Menschen ergänzt bzw. diese als narrative Rahmung einführt.<sup>16</sup>

<sup>6</sup> Vgl. Hickethier 2012, 24–26.

<sup>7</sup> Genette 1993, 9.

<sup>8</sup> In der deutschen Übersetzung der Titel gehen allerdings viele Wortspiele und Verweise verloren, so wird aus *Into the Woods* etwa *Die Urwaldprüfung*, was den Bezug zur Musicalvorlage vermissenlässt, und auch das ursprüngliche *Life in the Faust Lane* transportiert den Bezug zum faustschen Pakt sehr viel deutlicher als der merkwürdige deutsche Titel *Arm, aber Becher*.

<sup>9</sup> Genette 1993, 10.

<sup>10</sup> Vgl. Episode 52 *Die Urwaldprüfung*, 00:20:00.

<sup>11</sup> Vgl. Episode 16 *Die erste Anmache*, 00:01:30.

<sup>12</sup> Vgl. Episode 61 *Der goldene Fuß*, 00:19:20.

<sup>13</sup> Vgl. Genette 1993, 13.

<sup>14</sup> Vgl. Episode 11 *Aktion Fernseher*, 00:01:20.

<sup>15</sup> Episode 44 *Muskel-Robbie*, 00:03:30.

<sup>16</sup> Vgl. Episode 49 *Das war ihr Leben*, aber auch Episode 13 *Was Sie schon immer die Dinos wissen wollten*.

Unter Hypertextualität werden von Genette hingegen konkrete Beziehungen eines einzelnen Textes (Hypertext) zu einer Textvorlage (Hypotext) gefasst. Der Hypotext wird dabei von dem Hypertext überlagert<sup>17</sup> und diese Form der Bezugnahme bildet damit eine Einzelreferenz – in Abgrenzung zur Systemreferenz. So greift die Episode *Das Fest der Liebe* die Weihnachtsgeschichte auf und übersetzt diese in die Sprache der Dinozeit, in der dann aber nicht die Geburt Jesu, sondern die Erfindung des Gefrierschranks gefeiert wird.<sup>18</sup> In *Der zweite Geburtstag* ist das Baby der Familie von einem Dämon besessen, sodass schliesslich ein Pfarrer als „Der Dinorzist“<sup>19</sup> das Kind von den Dämonen des Heranwachsens befreien muss. Die unübersehbaren Parallelen zum Filmklassiker *Der Exorzist* (1973) manifestieren sich nicht nur auf der Handlungsebene, sondern auch in den Bezügen auf die Farbästhetik, spezifische Kameraeinstellungen und einzelne Szenen. Entsprechend lässt auch das Baby der Sinclairs im Wahn seinen Kopf einmal um die eigene Achse rotieren. Diese Folge bedient gleichzeitig auch eine metatextuelle Dimension: im Verständnis von Genette beschreibt Metatextualität „die üblicherweise als ‚Kommentar‘ apostrophierte Beziehung zwischen einem Text und einem anderen, der sich mit ihm auseinandersetzt, ohne ihn unbedingt zu zitieren [...]“<sup>20</sup> Es geht also um eine Beziehung, die über die Handlung der Diegese hinausgeht und beispielsweise die eigene Fiktion kommentiert, wie es in dieser Episode durch eine direkte Zuschaueransprache realisiert wird: Ein Dinosaurier sitzt an einem Schreibpult und stimmt auf die kommenden Ereignisse ein. Die explizite Markierung des metareferenziellen Verweises persifliert vor allem die Mechanismen der gesamten Fernsehbranche. Dass der sich an die Zuschauer wendende Dino noch dazu den Namen „Dr. Sigi Freudino“<sup>21</sup> trägt, ergänzt das Bezugsgeflecht um einen weiteren intertextuellen Verweis im engeren Sinne und zeigt, dass diese Kategorien nicht getrennt voneinander zu denken sind, sondern sich immer überlagern und ergänzen können.

Um nun nicht in eine bloss Beschreibung und Aufzählung dieser Elemente zu geraten, soll im Folgenden vor allem danach gefragt werden, welche narrativen Funktionen damit jeweils verbunden sind. Eng verknüpft mit den Überlegungen zu den unterschiedlichen Text-Text-Beziehungen ist dabei die zu beobachtende Konstruktion einer Parodie. Diese ist nicht an ein spezifisches Medium gebunden, sondern transmedial gedacht.<sup>22</sup> Zentrales Strukturmerkmal der Parodie ist in allen medialen Ausformungen die Variation eines Ursprungstextes, der unter der Beibehaltung von einigen kennzeichnenden Merkmalen des Prätextes eine Umarbeitung erfährt, um komische Funktionen zu erfüllen.<sup>23</sup> Diese Komik kann sich sowohl in überspitzten Parallelen als auch in bewussten Brüchen manifestieren. Beate Müller greift dafür auf das Begriffspaar von „Analogie“ und „Differenz“ zurück und spannt einen Bogen zwischen diesen Polen, innerhalb dessen sich die parodistischen Realisierungen anlagern.<sup>24</sup> Elementar für das erfolgreiche Entschlüsseln und das Gelingen des komischen Effekts der Parodie ist jedoch immer die Kenntnis der zitierten Vorlage: „Je undeutlicher,

---

<sup>17</sup> Vgl. Genette 1993, 14.

<sup>18</sup> Vgl. Episode 18 *Das Fest der Liebe*; verbunden wird damit ausserdem eine Konsumkritik, die den eigentlichen Kern des Festes hinterfragt und zeigt, dass es nicht nur um den Wert von materiellen Geschenken geht.

<sup>19</sup> Episode 57 *Der zweite Geburtstag*, 00:14:15.

<sup>20</sup> Genette 1993, 13.

<sup>21</sup> Episode 57 *Der zweite Geburtstag*, 00:00:30.

<sup>22</sup> Vgl. Rajewsky 2002, 13.

<sup>23</sup> Vgl. Weidhase/Kauffmann 2007, 572.

<sup>24</sup> Vgl. Müller 1994, 219.

je unmarkierter ein intertextueller Verweis (bzw. dessen Referenzobjekt), desto mehr ist die Dekodierungskompetenz des Lesers gefragt.“<sup>25</sup>

Für *Die Dinos* ist dieses Spannungsfeld auf mehreren Ebenen relevant, so bietet die Serie ein reichhaltiges Angebot an Material, das es zu entschlüsseln gilt: Zum einen ergibt sich Komik aus dem verfremdeten Äusseren der Figuren, das sich stets auf dem Grat von Analogie und Differenz bewegt, denn die Dinosaurier sind in ihrer Körperform zwar als solche zu erkennen, tragen aber auch menschliche Kleidung, können sprechen und bewegen sich aufrecht. Die lebensgrossen Puppenfiguren bedienen in ihrer visuellen Inszenierung also eine spezifische körperliche Komik, die in ihren Handlungen durch Slapstick-Elemente ergänzt wird und sich an ein jüngeres Zuschauerpublikum richtet. Darüber hinaus beinhaltet die Serie eine zusätzliche Ebene, die die mehr wissenden ZuschauerInnen adressiert, denen neben der Darstellung alltäglicher menschlicher Handlungsweisen insbesondere die Überzeichnung menschlicher Kultur- und Medienpraktiken auffällt. Historische Entwicklungen, das Zeitgeschehen und diverse mediale Formate – der Fernsehsender CNN wird etwa zu DNN –, werden persifliert und eröffnen eine zweite parodistische Leseebene.

*Die Dinos* lassen sich im Vokabular von Hubert Zapf dabei sowohl als ‚kulturkritischer Metadiskurs‘ als auch als ‚imaginativer Gegendiskurs‘ lesen und vernetzen diese Beziehungen wiederum zu einem ‚reintegrativen Interdiskurs‘<sup>26</sup>, d.h. in der fiktionalen Ausgestaltung schwingen kritische Betrachtungen kultureller Systeme mit, die innerhalb des Serienkosmos mit alternativen Gegenentwürfen kontrastiert und über diese erzählerische Anlage vernetzend zusammengeführt werden.<sup>27</sup> Zapf deutet in seinem ‚triadischen Funktionsmodell‘ literarische Texte als kulturelle Ökologie und zeigt auf, wie sich Literatur und Kultur diskursiv bedingen. Analog zur Wirkungsweise von Ökosystemen entwickelt sich auch Literatur als vitale Kraft, die nicht nur auf die ausserliterarische Welt rekurriert, sondern gleichzeitig auf diese zurückwirkt. Literatur ist in diesem Verständnis symbiotisch mit dem Bezugsrahmen Kultur verwoben und Träger verschiedener diskursiver Funktionen. Diese Überlegungen lassen sich für andere mediale Formen des Erzählens – wie hier die Fernsehserie – übertragen, wenn deren jeweilige erzählerische und medial-ästhetische Spezifika in der Analyse reflektiert werden.<sup>28</sup> Denn Literatur, Filme und Serien greifen reale Diskurse, System- und Machtstrukturen auf, verhandeln die damit verbundenen Facetten und stellen diese mit ihren erzählerischen Mitteln dar.

Um diese Positionen zu beschreiben, entfaltet Zapf drei Teilfunktionen: erstens „kulturkritische Metadiskurse“, die kulturelle (Fehl-)Entwicklungen resümieren, kritisieren und reflektieren; zweitens kann alles, das im kulturellen Realitätssystem eventuell ausgegrenzt, unterdrückt oder marginalisiert wird, in Alternativentwürfen der Fiktion als „imaginativer Gegendiskurs“ dargestellt werden, und drittens können diese Positionen als „reintegrativer Interdiskurs“ in der Vernetzung und der Reflexion des Ausgegrenzten zum kulturellen Bezugsrahmen innerhalb der Fiktion wieder zusammengeführt werden.<sup>29</sup> Insbesondere die einzelnen Familienmitglieder der Sinclairs sind Figurationen dieser Diskurspositionen, stehen sich spannungsvoll gegenüber und werden in diesem

---

<sup>25</sup> Müller 1994, 173.

<sup>26</sup> Zur Terminologie vgl. Zapf 2002, 64f.

<sup>27</sup> Siehe dazu auch: Zapf 2008.

<sup>28</sup> Das Erzählen in einer Fernsehserie arbeitet mit audiovisuellen Codes, in denen nicht nur die Figuren Zeichenträger sind, sondern ebenso der Bildraum als auch die auditive Dimensionen zu betrachten sind (vgl. Hickethier 2012, 26).

<sup>29</sup> Vgl. Zapf 2002, 64f.

erzählten Rahmen immer wieder miteinander vernetzt. Die parodistische Überhöhung fungiert in dieser Hinsicht als Marker, der vor allem die kulturkritischen Positionen unterstreicht.

## Narrative Inszenierung – handlungslogische Struktur

*Die Dinos* folgen in den einzelnen Episoden einem fast immer gleichen schematischen Aufbau: Nach dem Vorspann eröffnet ein Blick auf den Fernseher die Handlung und zeigt einzelne Familienmitglieder, die sich eine Sendung ansehen und diese kommentieren. Dieses Ausgangssetting erfüllt dabei eine doppelte Funktion, denn darüber werden nicht nur verschiedene Medienformate parodiert, sondern diese führen in der medialen Miniatur auch in den Konflikt der gesamten Episode ein. Wenn in der Folge *Nuss um Nuss I* beispielsweise eine Game Show geschaut wird, in der die Frage diskutiert wird, ob die Erde um die Sonne kreist oder die Erde das Zentrum des galaktischen Systems bildet, deutet sich darin bereits die kritische Infragestellung der weltpolitischen Ansichten innerhalb der Dinogesellschaft an.<sup>30</sup>

Der weitere Verlauf jeder Episode widmet sich dann dem Durchspielen dieser Problematik, die schliesslich in eine Lösung mündet und eine moralische Botschaft vermittelt. Dabei ist das Spiel mit unterschiedlichen Diskurspositionen zentrales narratives Element, das bereits in der erzählerischen Ausgangslage der Serie implementiert ist: Die einzelnen Episoden stehen lediglich in einer losen Chronologie, in der kein fortlaufender und übergreifender Erzählbogen gespannt wird, sondern mit der *tabula rasa* jeder Folge eröffnet sich immer wieder eine neue diskursive Spielweise.<sup>31</sup> Knut Hickethier spricht in diesem Fall von einer „Serie mit abgeschlossenen Folgenhandlungen“<sup>32</sup>, in der jede Episode eine in sich beendete Geschichte erzählt. Diese Anlage wirkt sich auch auf die Gestaltung der erzählten Zeit aus: Die Figuren altern nicht, sondern bleiben in ihrem äusseren Status immer gleich, d.h. sie durchlaufen keinen erzählten Entwicklungsprozess und können dafür in jeder Folge mit durchaus divergierenden Einschreibungen und Ansichten versehen werden. Denn die einzelnen Figuren agieren als flexible Träger unterschiedlicher Positionen, wenn sie ihre Standpunkte variieren und gewandelte Meinungen vertreten.<sup>33</sup>

Earl ist in dieser Hinsicht tendenziell zwar das konservative Familienoberhaupt, weicht in einzelnen Episoden aber auch davon ab und entwickelt überraschende Interessen und Zwischentöne. In der Folge *Karriereträume* zeigt sich beispielsweise Earls imaginativer Gegenentwurf in seiner Berufswahl, denn statt Baumschubser wäre er lieber Tänzer geworden, was nicht nur Tagtraum bleibt, sondern am Ende tatsächlich ausgelebt wird. Die Charaktere sind also nicht eindimensional gezeichnet oder beschränken sich auf ein Merkmal, sondern in ihnen laufen unterschiedlichste Facetten zusammen und die diskursiven Verflechtungszusammenhänge werden bereits in der Figurenanlage transportiert.

Zweites wichtiges narratives Element ist die Ensemble-Strategie, die ein umfangreiches Personal etabliert. In deren Zentrum stehen die Sinclairs, die mit Grossmutter, Vater, Mutter und drei Kindern prototypische Platzhalter für die ‚klassische‘ Familie sind. Die Figuren sind wiederum sinn-

---

<sup>30</sup> Vgl. Episode 24 *Nuss um Nuss I*, 00:01:20.

<sup>31</sup> Zur ähnlichen Erzählstrategie in der Serie *Die Simpsons* vgl. Stemmann 2015, 19–30.

<sup>32</sup> Vgl. Hickethier 2012, 198f.

<sup>33</sup> Die Tochter Charlene ist beispielsweise in der Grundeinstellung eher konservativ, löst sich aber immer wieder auch davon und setzt sich in *Immer bloß Jungs* (Episode 55) für eine Frauenquote ein.

bildliche Träger einzelner Positionen und werden im Rahmen des Mikrokosmos permanent in Spannung gebracht. Ein erzählerischer Prozess, der sich insbesondere im kleinen Gefüge der Familie Sinclair zuspitzt, wenn inter- und intragenerationale Konflikte, Eheprobleme und tradierte soziale Rollen reflektiert und unterlaufen werden. So vertritt der Vater Earl auf den ersten Blick vor allem sein Dasein als patriarchisches Familienoberhaupt und wird in der ersten Folge entsprechend als *Der mächtige Megalosaurus* eingeführt. Die Aufgaben des Geldverdienens und der Betreuung der Familie sind zwischen Vater und Mutter eindeutig verteilt: Während Earl als Baumschubser arbeitet, regelt Fran den Haushalt. Dieses hierarchische Machtgefüge wird jedoch beständig ironisch gebrochen, wenn sowohl der Sohn Robbie die tradierten Strukturen immer wieder in Frage stellt als auch Fran die Position ihres Mannes konterkariert und tatsächlich die Familie anführt, wie sich Earl durchaus selber bewusst ist: „Sie ist der Chef!“<sup>34</sup>

Earl ist dabei häufig der Repräsentant eines kulturkritischen Metadiskurses, der mit seiner Frau als Figuration eines Gegenentwurfes kontrastiert wird. Diese Opposition wird auch in der Kindergeneration wieder aufgegriffen, dort jedoch in vertauschten Genderrollen: Robbie hinterfragt kritisch die Traditionen der Dinogesellschaft, während seine Schwester Charlene diese selber reproduziert. Der *genderswap* betrifft auch Verhaltensweisen, die geschlechtlich codiert sind. Als sich Robbie zum Vegetarier entwickelt, greift Charlene umso genüsslicher zum Fleisch, sodass Earl schliesslich verkündet: „Von nun an bist du mein Sohn.“<sup>35</sup> Robbie verweigert sich entsprechend dem Initiationsritual zum Mannwerden – „dem grossen Heulen“<sup>36</sup> –, das Charlene hingegen ohne Probleme absolviert. Vater und Tochter sowie Mutter und Sohn bilden zwei Diskurspositionen, die über das familiäre Gefüge als reintegrativer Interdiskurs immer wieder vernetzend zusammengeführt werden. Dass die Figuren aber nicht nur in einer schablonenhaften Funktion verharren, sondern auch andere Standpunkte vertreten können und Ambivalenzen zeigen dürfen, lässt diese erst zu plastischen und glaubhaften Charakteren werden. In *Die Welt ist eine Apfelsine* setzt sich Charlene etwa für die Meinungsfreiheit ein und vertritt die These, dass die Erde keine Scheibe, sondern rund sei<sup>37</sup> – dem Vorwurf der Ketzerei versucht sie im Selbstversuch zu entgehen und reist mit ihrem Bruder „in 80 Tagen um die Welt.“<sup>38</sup> Hier vermischen sich die Anspielungen auf die Person des Kopernikus mit der literarischen Tradition Jules Vernes' und stellen dabei gleichzeitig die Mechanismen einer staatlichen Überwachung des Dinostaates heraus.

Im Rahmen einer Intersektionalitätsbetrachtung<sup>39</sup> ergeben sich weitere fruchtbare Anknüpfungspunkte: Kerngedanke ist, dass sich diskriminierende Zuschreibungen nicht an einer Differenzkategorie festmachen lassen oder diese additiv ergänzen, sondern sich immer auch durchkreuzen und individuelle Geflechte entfalten. Diese Prozesse zeigt die Serie *Die Dinos* immer wieder in ihrer vielschichtigen Figurenanlage und markiert die Misstände in der parodistischen Überhöhung: So lebt die Nachbarin Monica nicht nur in Scheidung – also in einem in der heteronormativen Ordnung der Dinogesellschaft fragwürdigen sozialen Zustand –, sondern gehört ebenso zur randständigen Gattung der Vierbeiner und Pflanzenfresser, geht als weiblicher Dino einem Beruf in der männlich co-

---

<sup>34</sup> Episode 22 *Jugend forscht*, 00:03:50.

<sup>35</sup> Episode 9 *Fressen und gefressen werden*, 06:45.

<sup>36</sup> Vgl. Episode 6 *Das große Heulen*.

<sup>37</sup> Vgl. Episode 40 *Die Welt ist eine Apfelsine*, 00:06:40.

<sup>38</sup> Episode 40 *Die Welt ist eine Apfelsine*, 00:20:00.

<sup>39</sup> Vgl. einführend dazu: Walgenbach 2012.

dierten Branche der Immobilienmakler<sup>40</sup> und später auch der Baumschubser nach.<sup>41</sup> In der Episode *Beruf: Baumschubserin* ist der zentrale Erzählstrang um Monica von zwei weiteren Narrativen flankiert, die unterschiedliche Dimensionen von Emanzipationsbemühungen herausstellen: Die Tochter Charlene kämpft in der Schule für Gleichberechtigung der Mädchen im Unterricht und Grossmutter Ethel kommentiert diese Bemühungen aus ihrer konservativen Perspektive und zeigt so nicht nur die individuelle Betroffenheit der einzelnen Figuren, sondern verdeutlicht, wie diese Prozesse ineinandergreifen. Der intergenerationale Konflikt setzt sich mit tradierten Kindheitsbildern und Erziehungsmethoden auseinander und zeichnet die wechselseitigen Einflüsse und Entwicklungen in diachroner Perspektive nach. In diesem konfliktreichen Ausgangssetting wird die ‚Frauenquote‘ diskutiert und insbesondere der Zusammenhang von Gender, sozialer Rolle und Berufswahl reflektiert. Monica, Charlene und die Grossmutter sind dabei Figurationen unterschiedlicher Gegenentwürfe, die die vorherrschenden Strukturen einer männlich dominierten Dinogesellschaft mit teilweise divergierenden Implikationen kritisieren und zeigen, dass es nicht nur nicht ‚die‘ Frauen gibt, sondern sich auch deren Sichtweisen ausdifferenzieren.

Den Kern markiert die Handlung um Monica, die sich mit Sexismus am Arbeitsplatz konfrontiert sieht: Ihr Vorgesetzter Harris macht anzügliche Bemerkungen, sodass sie in einen Rechtsstreit mit ihrer Firma tritt. In diesem kafkaesken Verfahren, unter dem Vorsitz ihres chauvinistischen Chefs B.P. Richfield – auch dieser Name spricht für sich selbst – kommt sie kaum zu Wort und muss sich mit der männlichen Dominanz der gesamten Judikative auseinandersetzen. Die innerdiegetische mediale Berichterstattung greift den Hype um „Macho-Harris“ auf und diskreditiert vor allem Monica als „Asphalt-Dino“<sup>42</sup>, die mit ihren bewussten körperlichen Reizen solche Andeutungen selber provoziert hätte. Die Folge thematisiert so nicht nur die Emanzipationsbewegung, sondern reflektiert und kritisiert auch die medialen Mechanismen einer *rape culture*. Dass wiederum Grossmutter Sinclair beklagt, der Verfall der Gesellschaft würde sich im Gebrauch solcher Schimpfworte im Fernsehen zeigen, ergänzt das dichte Bezugsgeflecht um eine weitere intergenerationale Ebene, auf der gewandelte Normen und Werte diskutiert werden.<sup>43</sup>

Der erzählerische Fokus liegt nicht nur auf einem aktuellen Symptom – der nicht vorhandenen Gleichberechtigung von Mann und Frau –, das als kulturkritischer Metadiskurs dargestellt wird, sondern dieses wird in einen komplexen gesellschaftlichen und medialen Bezugsrahmen eingebettet; wobei die verschiedenen Positionen kontrastiert und die dahinterstehenden sozio-kulturellen Kontexte auch in einer diachronen Dimension aufgezeigt werden.

## Metafiktion und Selbstreferenz

Geschickt seziert die Serie aber nicht nur die Vorgänge der ausserdiegetischen Welt, sondern persifliert selbstreferenziell auch die eigene Fiktion: Earl schaut im Fernsehen eine Kinderserie mit Pup-

<sup>40</sup> Vgl. Episode 15 *Der Ehe-TÜV*.

<sup>41</sup> Vgl. Episode 19 *Beruf: Baumschubserin*.

<sup>42</sup> Episode 19 *Beruf Baumschubserin*, 00:12:00.

<sup>43</sup> Die Tabuisierung einzelner Wörter und den sprachlichen Verfall der Dinogesellschaft durch den lakonischen Gebrauch im Fernsehen thematisiert auch Episode 32. Das verpönte „Smarsch“ wird zum Leitbegriff, infolgedessen immer mehr Wörter im Fernsehen verboten werden. Die Schraube wird so weit überdreht, bis eine nicht mehr zu überblickende Verbotsliste einzuhalten ist (00:15:20) und jede Sendung schliesslich nur noch zensiert gesendet werden kann.

pen und verkündet seiner Frau Fran, dass diese nicht nur für Kinder sei, sondern eigentlich von den Problemen der Erwachsenen erzähle, und blickt währenddessen direkt in die Kamera: „Wollen wir wetten, dass ist eindeutig zweideutig gemeint.“<sup>44</sup> Die selbstreferenzielle Parodie der eigenen *running gags* findet Eingang in *Der Fernsehkönig*, als innerdiegetisch eine neue Serie lanciert wird: „Baby Wonneknubbel“ gleicht nicht nur im Aussehen dem Baby der Familie Sinclair, sondern postuliert auch dessen unverkennbaren Leitspruch „Nicht die Mama!“ in geringfügiger Variation als „Nicht den Pyjama!“<sup>45</sup> Die Serie entwickelt sich zum Medienhype innerhalb der erzählten Welt, der auch von zahlreichen Merchandising-Produkten begleitet ist. Infolgedessen trägt das Baby der Familie ein T-Shirt mit seinem Ebenbild – dies treibt das selbstreferenzielle Spiel auf die Spitze. Analog dazu verweist diese Darstellung auf einer Metaebene auch auf die parallelen Entwicklungen um *Die Dinos* in der ausserdiegetischen Welt, die von einem umfangreichen Angebot an Fanartikeln begleitet war. Die Folge *Sag Nein!* greift den Status als Fernsehserie explizit in einem Abspann auf, der Bezug zum Thema der vorangegangenen Episode nimmt. Wie bereits der Titel verspricht, diskutiert diese Folge Drogen und die zerstörerischen Folgen des Konsums, der fast die gesamte Familie Sinclair erfasst – aber am Ende natürlich besiegt wird. Im Nachklapp tritt Robbie aus seiner Rolle heraus und wendet sich als der ‚reale‘ Schauspieler mit einem Appell gegen Drogenmissbrauch an das Publikum und parodiert mit einem Augenzwinkern die zu der Zeit virulenten Kampagnen grosser Fernsehsender. In *Was Sie schon immer über die Dinos wissen wollten* wird nicht nur im Episodentitel auf einen Woody Allen-Film angespielt, sondern diese Episode persifliert wiederum in der gesamten Machart dokumentarische Formate und wird als Clipshow zusammengeschnitten. Als Rahmung fungiert dazu die Berichterstattung von einer Dinosaurier Ausgrabungsstätte: Ein menschlicher Reporter führt das Publikum herum und streut Informationen über die Geschichte von Dinosauriern ein, die durch Einspieler der Familie Sinclair begleitet werden. Daraus ergeben sich doppelte parodistische Züge: Die metafiktionale Dimension, die das eigene mediale Format betrifft und die Inhalte der Serie als vermeintliche reale Ereignisse präsentiert. In ästhetischer Hinsicht wird diese Differenz über die zwei verschiedenen Darstellungsweisen aufgegriffen: zum einen das charakteristische Spiel mit lebensgrossen Puppen, zum anderen die Kontrastierung durch Realfilmbilder. Diese Unterschiede manifestieren sich auch in anderen Formen der Kameraästhetik, denn während die eigentliche Serie mit einer feststehenden Kamera gedreht wird – wie es für amerikanische Sitcoms stilbildend ist – ist der Dokumentarteil in dieser Episode mit einer wackeligen Handkamera gedreht und erzeugt den Effekt einer Liveberichterstattung vom Fundort der Dinoknochen.

## Typologie der parodistischen Elemente

Die parodistische Inszenierung greift also auf verschiedenen Ebenen und nutzt die Möglichkeiten der audiovisuellen Codes einer Fernsehserie in unterschiedlicher Hinsicht, denn die Darstellungs- und Handlungsdimension erlauben differierende Formen der Überzeichnung, die nicht nur im narrativen Verlauf und der Kameraführung transportiert werden. Der Bildraum und das Setting sind beispielsweise ‚stille‘ Verweisträger, in denen immer wieder Gegenstände platziert werden. Diese erfüllen keine handlungslgische Funktion, transportieren dafür aber zusätzliche Komik. Der Hin-

---

<sup>44</sup> Vgl. Episode 16 *Die erste Annäherung*, 00:04:30.

<sup>45</sup> Episode 30 *Der Fernsehkönig*, 00:07:17.

tergrund der Handlungsräume wird so zur ergänzenden Erzählfläche, auf der sich weitere Anspielungen verstecken. Diese Verweise müssen nicht decodiert werden, um dem weiteren Verlauf folgen zu können, bieten aber ein unterhaltsames Surplus. In Robbies Zimmer hängt beispielsweise ein Poster der „Teenage-Mutant-Cavemen“<sup>46</sup>, das nicht nur die Comicserie der *Teenage Mutant Ninja Turtles* parodiert, sondern auch den darin inhärenten Mensch-Tier-Dualismus aufgreift und umkehrt.<sup>47</sup> Aber auch die historische Einordnung der Handlungszeit wird augenzwinkernd kommentiert. So trägt Robbie in der Folge *Die erste Anmache* ein Schulbuch, das sich dem Thema „Pre-History“<sup>48</sup> widmet, und sein Kalender zählt die Tage rückwärts, was Robbie schliesslich auch selber kritisch hinterfragt und aber bereits darauf hindeutet, dass die Zeit der Dinos abläuft.<sup>49</sup>

Der Beginn der einzelnen Episoden ist ähnlich aufgebaut und etabliert ein wiederkehrendes Narrativ: Es läuft eine Serie, die Nachrichten, Werbung oder eine andere Show. Diese innerdiegetische mediale Berichterstattung deutet dabei bereits auf das Thema der kommenden Folge hin. Der Auftakt ist so nicht nur Medienparodie unterschiedlichster Formate, sondern ebenso Träger narrativer Funktionen. Denn im innerdiegetischen Erzählkosmos ist der Fernseher der Familie fast eigenständiger Protagonist<sup>50</sup> und ‚das Fernsehen im Fernsehen‘ eröffnet eine zusätzliche Erzählfläche für parodistische Einschreibungen: So schauen die Dinos regelmässig Daily Soaps, Sitcoms, Gameshows, lassen sich von Werbung und Homeshopping zum Kauf von Produkten verführen und auch der Musiksender MTV findet mit DTV sein dinohaftes Pendant und sendet „Dino Macho Idioten Rock“<sup>51</sup>. Entsprechend fürchtet Grossmutter Ethel auch den Verfall der Werte und Normen der Dinogesellschaft: „Ausserdem verdirbt diese Musik den Charakter.“<sup>52</sup> Neben dem damit verbundenen Wertewandel werden vor allem die manipulativen Mechanismen der Medienbranche auf einer Metaebene subversiv eingebettet, denn die entmündigte Funktion des Nachrichtensprechers Mario Marionette transportiert sich bereits in seinem sprechenden Namen und kritisiert die Praktiken medialer Berichterstattung.

Die Strukturen der gesamten Fernsehbranche und der damit verbundene ironische Kulturpessimismus rücken in das erzählerische Zentrum der Episode *Der Fernsehkönig*, in der die Programmplanung, das Streben nach immer höheren Einschaltquoten und die „rastlose Suche nach Unterhaltung“<sup>53</sup> aus der Sichtweise der Macher beleuchtet werden. Die Medienkritik beschränkt sich dabei nicht nur auf die Seichtheit der Formate, wenn *abc* als „alteingesessener Berieselungs-Canal“<sup>54</sup> be-

<sup>46</sup> Vgl. Episode 6 *Das große Heulen*, 00:03:50.

<sup>47</sup> Dieses Spannungsfeld ist ebenso wiederkehrendes Element, das in vielen Episoden am Rande tangiert wird, aber in einzelnen Folgen auch ins erzählerische Zentrum rückt. Neben den Dinos leben in der erzählten Welt vereinzelt Höhlenmenschen, die als unzivilisiert und unterentwickelt wahrgenommen werden. So gibt es im Zoo etwa einen Bereich für die Höhlenmenschen, Robbie soll im Schulunterricht ein lebendiges Exemplar sezieren, entführt dieses aber und der Mensch lebt als Haustier bei den Sinclairs. Ethische Fragen und Fremdheitskonstruktionen laufen in diesen Darstellungen zusammen. Diesen Konnex greift auch die innerdiegetische Fernsehlandschaft doppelt parodistisch auf, wenn die Sinclairs im Fernsehen eine Doku-Sendung über Höhlenmenschen schauen (vgl. Episode 4 *Mitarbeiter des Monats*, 00:10:30) oder das sprechende Pferd aus *Mr. Ed* zu „Mr. Ugh, der sprechende Höhlenmensch“ wird (vgl. Episode 3 *Der Schlendertag*, 00:16:50).

<sup>48</sup> Vgl. Episode 16 *Die erste Anmache*, 00:08:00.

<sup>49</sup> Vgl. Episode 1 *Der mächtige Megalosaurus*, 00:05:10.

<sup>50</sup> Vgl. Episode 11 *Aktion Fernseher*.

<sup>51</sup> Episode 17 *Umtausch ausgeschlossen*, 00:00:50.

<sup>52</sup> Episode 17 *Umtausch ausgeschlossen*, 00:02:18.

<sup>53</sup> Episode 30 *Der Fernsehkönig*, 00:01:04.

<sup>54</sup> Episode 30 *Der Fernsehkönig*, 00:01:00.

worben wird oder populäre Sitcoms und Soaps der ausserdiegetischen Welt als „Haus voller Väter“ und „Dino Hills 0210“<sup>55</sup> aufgegriffen werden, sondern stellt vor allem kritisch die Folgen des unreflektierten Konsums heraus: Earl wird zum neuen Programm-Vize-Direktor ernannt, woraufhin das Niveau der Sendungen massiv sinkt und schliesslich zur landesweiten Verdummung der Dinosaurier führt. Als intermediales Gegennarrativ fungieren in dieser Episode eingeblendete Zeitungstitelseiten, welche die Entwicklungen in der Dinowelt nicht nur plakativ nachzeichnen, sondern darin subtil die vermeintliche qualitative Differenz von Print- und Fernsehmedium kommentieren. Provokativ und im Reflex auf die immer absurderen Programmentwicklungen berichtet die Zeitung von den dramatischen Folgen für die Dinogesellschaft und beschwört den Niedergang der Zivilisation: „Gripsdurchschnitt fällt ins Bodenlose!“<sup>56</sup> Als exemplarischer Platzhalter für diese gesamtgesellschaftlichen Prozesse fungiert die Familie Sinclair, an deren Lethargie die plötzliche Verdummung durch das Fernsehen aufgezeigt wird. Einzig Mutter Fran beehrt dagegen auf und fürchtet den völligen Kulturverfall: „Das ist wirklich das Ende der Zivilisation.“<sup>57</sup> Den imaginativen Gegenentwurf führt schliesslich das Ende der Episode vor, wenn das von Fran initiierte „Grips-Fernsehen“<sup>58</sup> sich nur noch auf Informations- und Wissensformate fokussiert, die Dinosaurier aus ihrer selbstverschuldeten Unmündigkeit wieder herausführt und den Wunsch nach Berieselung durch das Fernsehen obsolet werden lässt.<sup>59</sup>

Medienkritische Aspekte stehen zwar nicht immer im Zentrum der Episoden, werden aber beständig im Nebengeschehen aufgegriffen: Charlenes Übergang zum Erwachsensein während ihrer Dino-Adoleszenz – die für sie mit der Entwicklung ihrer Schwanzlänge einhergeht. Dabei werden nicht nur die Spannungen innerhalb des familiären Gefüges reflektiert, sondern Charlene, die mit sich selbst und ihren körperlichen Erscheinungen hadert, wird in den Mittelpunkt gestellt. Sie beanstandet die medial vermittelten Bilder eines unerreichbaren Körperideals, das bei ihr zur gestörten Selbstwahrnehmung führt<sup>60</sup> und dem sie sich mit einer Schwanzprothese zu entziehen sucht. Die adoleszenztypische Parallelität von körperlichen Entwicklungen und seelischen Spannungen, die mit einem spezifischen Körperbild verknüpft sind, greift die Episode in allen Facetten auf. Gleichzeitig sorgt sich Earl um sein „kleines Mädchen“ und sieht sich damit konfrontiert, nun der Vater eines „Dino-Teenagers“ zu sein.<sup>61</sup> So laufen verschiedene Ebenen der Konflikte zusammen, was die komplexen Wechselwirkungen und Einbettungen individueller Prozesse in gesellschaftliche und mediale Strukturen aufzeigt. Denn die parodistischen Elemente und metareferenziellen Bezüge tragen in *Die Dinos* nicht nur komische Funktionen, sondern sind narrativer Kern und Motor, um den sich die Geschichten entspinnen und entlang verschiedener Themenschwerpunkte auf einer Mikro-, Meso- und Makroebene kritische Dimensionen sichtbar machen. Die Serie rückt dabei neben den gesamtgesellschaftlichen und medialen Rahmenbedingungen konsequent das Familiengefüge und die Frage nach individuellen Bedürfnissen der einzelnen Mitglieder in den Mittelpunkt.

<sup>55</sup> Vgl. Episode 30 *Der Fernsehkönig*, 00:02:35 und 00:04:10.

<sup>56</sup> Episode 30 *Der Fernsehkönig*, 00:08:18.

<sup>57</sup> Episode 30 *Der Fernsehkönig*, 00:11:13.

<sup>58</sup> Episode 30 *Der Fernsehkönig*, 00:17:00.

<sup>59</sup> Aber auch diese Entwicklung wird nochmals überhöht, da die Dinosaurier plötzlich von ihrem eigenen Bildungsanspruch so erfüllt sind, dass sie gar nicht mehr fernsehen und die gesamte mediale Landschaft im alternativen Extrem ebenfalls zum Erliegen bringen.

<sup>60</sup> Vgl. Episode 7 *Schwanzprobleme*, 00:10:40.

<sup>61</sup> Episode 7 *Schwanzprobleme*, 00:18:20.

## Der Dino als Individuum – Familienstrukturen

Im Verlauf der Staffeln sind alle Figuren von persönlichen Krisen betroffen und verhandeln verschiedene Aspekte von Identitätsfindung, Sinnfragen und Selbstbestimmung. Charlene durchlebt insbesondere die Probleme eines Teenagers, definiert ihr eigenes Selbstbild permanent über äussere Zuschreibungen – „Sehe ich in diesem Pulli dick aus?“<sup>62</sup> – und interessiert sich vor allem für die neusten Shoppingtrends. In Charlenes oft prototypischem Verhalten eines weiblichen zickigen Teenagers manifestieren sich beständig konsumkritische Verhaltensweisen, die geschlechtlich markiert sind. Ihr besonderes Interesse an Kleidung und Aussehen korreliert jedoch gleichzeitig mit einer konservativen Einstellung gegenüber den Geschlechterrollen: „Ich finde, dass Frauen ins Haus gehören.“<sup>63</sup> Damit vertritt sie eine Position, die vor allem durch ihren älteren Bruder immer wieder gebrochen wird. Dieser hinterfragt die tradierten Strukturen der Dinogesellschaft und plädiert für einen emanzipatorischen Wandel. Neben diesen Verhandlungen globaler und sozialer Strukturen wird aber auch das persönliche Spannungsfeld innerhalb der Familie thematisiert, denn Charlene ist eifersüchtig auf ihren Bruder Robbie, diagnostiziert für sich als zweites Kind das entsprechende „Mittelkindsyndrom“<sup>64</sup> und fordert mehr Aufmerksamkeit von ihren Eltern ein.<sup>65</sup>

Die individuellen Bedürfnisse der Dinosaurier stehen immer in engem Zusammenhang mit den umgebenden Verhältnissen und zeichnen auch Störungen und Krankheitsbilder einer modernen Gesellschaft nach oder diskutieren die Herausforderungen der Elternschaft. Insbesondere Earl sieht in seiner Familie nicht nur einen Gewinn, sondern reflektiert durchaus kritisch die damit verbundene Verantwortung und die Einschränkung seiner eigenen Interessen, die durch das dritte Nachzüglerkind massgeblich durchkreuzt werden. Nicht ohne nochmals mit einem Seitenhieb auf Reisenarrative vieler US-Amerikaner zu verweisen: „Ich bin 43 und war noch nie in Europa.“<sup>66</sup> Earl bewegt sich konsequent zwischen den Polen vom Wunsch nach Unabhängigkeit und der Freude des Elterndaseins, worüber die Ausmasse dieser Aufgaben beleuchtet werden. Immer wieder bricht Earl dann auch daraus aus und geht seinen eigenen Interessen nach, etwa als er einer Sammelleidenschaft für absurde Biergläser verfällt, in den finanziellen Ruin gerät und seine Familie auszieht. Diese Episode entfaltet davon ausgehend dann auch eine gesellschaftliche Reflexion, in der die Folgen von Spielsucht thematisiert werden. Die sogenannten „Pack-Dinos“<sup>67</sup> stehen dabei am deutlichen Ende der sozialen Hierarchie und verweisen auf ein strenges Klassensystem.

Dabei spart die Serie auch explizite psychische Krisen nicht aus. In Episode 2 wird Fran zur „Nervenruine“<sup>68</sup>, wie Earl zusammenfasst: „Ich hab ne Frau, die ist irgendwie kaputt.“<sup>69</sup> Sie erleidet einen Burn-Out, kritisiert ihren familiären Status als Dienstmädchen, deren einziger Tagesinhalt Kochen und Putzen ist, und will die traditionelle Rollenverteilung innerhalb der Familie auflösen. Eng verbunden ist damit auch der Zustand ihrer Partnerschaft, die nach 20 Ehejahren auf dem Prüfstand

---

<sup>62</sup> Episode 3 *Der Schleudertag*, 00:04:00.

<sup>63</sup> Episode 18 *Der Ehe-TÜV*, 00:07:30.

<sup>64</sup> Episode 14 *Karriereträume*, 00:02:28.

<sup>65</sup> Vgl. Episode 12 *Aufstand der Frostzone*.

<sup>66</sup> Episode 1 *Der mächtige Megalosaurus*, 00:13:07.

<sup>67</sup> Episode 60 *Arm, aber Becher*, 00:08:20.

<sup>68</sup> Episode 2 *Paarungstanz*, 00:06:30.

<sup>69</sup> Episode 2 *Paarungstanz*, 00:08:00.

steht. Der inhärente Konfliktherd bleibt wiederkehrendes Element und lässt Fran in *Mama Earl* erneut an Depressionen erkranken, sodass Earl die Kinderbetreuung übernehmen muss. Dass dadurch auch tradierte Geschlechterbilder infrage gestellt werden, deutet bereits der Beginn der Folge an: Fran zerstört die Fernbedienung – das Symbol für Earls Männlichkeit und Entscheidungsgewalt im Familiengefüge.<sup>70</sup>

Männlichkeits- und Weiblichkeitsbilder sowie die damit verbundenen Erwartungen an spezifische Handlungsweisen verhandelt auch Episode 41, *Die Wochenendmachos*: Earl und seine Freunde verbringen ein Wochenende in der Wildnis, um ihre Männlichkeit zu beweisen, während die Frauen zu Hause bleiben und sich dort gemeinsam treffen. Die Diskrepanz von althergebrachten Dino-Ritualen und zivilisiertem Verhalten steht dabei im Zentrum und eröffnet das Spannungsfeld von Tradition und Moderne. Dass die jeweiligen Geschlechterrollen mit unterschiedlichen Performanzen versehen sind, stellt die Folge geschickt heraus und kehrt diese im Verlauf um. Im Prozess des *gender bending* diskutieren die männlichen Dinos im Gesprächskreis die Frage nach dem „Monster in uns drin“<sup>71</sup>, „wann ist der Mann ein Mann?“<sup>72</sup> und das „Öffnen der Gefühlskiste“<sup>73</sup>. Die Frauen frönen hingegen den Lastern ihrer Männer: Sie sitzen mit Bier, Zigarren und Kaffee vor dem Fernseher.<sup>74</sup> Das Verhältnis von Gender, Familienbetreuung und Arbeit beleuchtet auch Episode 21. In *Fragen Sie Fran* geht diese erstmals einer eigenen Erwerbstätigkeit nach und Earl sieht infolgedessen die Familienordnung gefährdet. In diesem Fall stehen alle Kinder hinter der Entscheidung ihrer Mutter und unterstützen sie in ihrem Vorhaben. So verschieben sich innerhalb des Figurenensembles stets die Positionen und eröffnen mit jeder Episode das Spielfeld für neue Aspekte, die aber vor allem in der Figur von Robbie als kritischer Stimme zusammenlaufen. Dies zeigt sich sowohl im Verhältnis von Vater und Sohn<sup>75</sup> als auch in der Auseinandersetzung mit Autoritäten in der Schule und anderen gesellschaftlichen Einrichtungen.

Robbie spricht im Gefüge der oft einfältigen Dinosaurier in der Stimme eines Gegendiskurses, der nicht nur gegen die Tradierungen und Regeln seines Elternhauses rebelliert, sondern globale Entwicklungen und Strukturen kritisiert. Die Serie zeigt dabei auch, wie sich Gesellschaften umstrukturieren und gewandelte Lebensbedingungen bestimmte Rituale obsolet werden lassen. Als Earl seine Schwiegermutter an ihrem 72. Geburtstag, der Tradition des Schleudertages folgend, im Sumpf versenken will, hinterfragt Robbie als einziger die Notwendigkeit, mit der sich die jüngere Generation der älteren entledigt.<sup>76</sup> War es in der vormodernen Dinogesellschaft noch unmöglich, die alten Dinos zu versorgen, kann es sich die Wohlstandsgesellschaft der gegenwärtigen erzählten Zeit jedoch durchaus erlauben, dass diese über ihren 72. Geburtstag hinaus versorgt werden. Insbesondere für Earl ist dieses Ritual aber ein wichtiger Initiationsmoment, der seinen Status als männliches Familienoberhaupt stützt – entsprechend wehrt er sich gegen die Abschaffung des Schleudertages, kann sich aber nicht gegen seine Familie durchsetzen und begründet damit auch einen Umbruch für die folgenden Generationen.

<sup>70</sup> Episode 46 *Mama Earl*, 00:01:33.

<sup>71</sup> Episode 41 *Die Wochenendmachos*, 00:17:20.

<sup>72</sup> Episode 41 *Die Wochenendmachos*, 00:16:38.

<sup>73</sup> Episode 41 *Die Wochenendmachos*, 00:17:40.

<sup>74</sup> Episode 41 *Die Wochenendmachos*, 00:12:40.

<sup>75</sup> Siehe zu den Spannungen im Vater-Sohn-Konflikt auch Episode 43 *Robbie zeigt Zähne*.

<sup>76</sup> Vgl. Episode 3 *Der Schleudertag*, 00:17:10.

Im kleinen familiären Rahmen entzünden sich die Debatten ebenso an ‚klassischen‘ Teenager-Konflikten, so ist Earl nicht mit Robbies Langhaarfrisur einverstanden: „Du siehst aus wie ein Mädchen. Oder ein Kaktus. Genau, ein Mädchen-Kaktus.“<sup>77</sup> Eng verbunden sind damit nicht nur inter-generationale Dissonanzen, sondern immer auch bestimmte Vorstellungen von Männlichkeitskonzepten, gegen deren Fortschreibung Robbie sich stemmt. Diese streifen unterschiedliche Dimensionen: den Körper, bestimmte Verhaltensweisen, aber auch die Ernährung. Robbie besucht zwar den „VFJM – Verein fleischfressender junger Männer“<sup>78</sup>, verweigert sich aber dem Aufnahme-ritual, weil er kein lebendiges Kleintier zerfleischen will. Die Überhöhung tradierter Initiationsriten wird ebenso kritisiert wie fleischlastige und ungesunde Ernährung. Auch hier laufen also verschiedene Diskurse zusammen und zeigen, in welche komplexen Strukturen diese jeweils eingebunden sind. Robbie wird zum „Gemüslidino“<sup>79</sup> und schliesst sich anderen Oppositionellen an. Diese unterscheiden sich nicht nur in ihrer Einstellung von den vorherrschenden Ansichten, sondern stehen auch topographisch ausserhalb der normierten Dinoordnung: Sie treffen sich am Rande des Sumpfs in einer maroden Spelunke, die ganz im Sinne Foucaults als Heterotopie angelegt ist.<sup>80</sup> Im weiteren Verlauf entfaltet sich eine zunehmend globalere Kritik, in der Robbie das gesamte dinokratische System und die kapitalistische Ausrichtung hinterfragt: „Die Grossen fressen die Kleinen.“<sup>81</sup> Mit der Auflehnung gegen den Vater und das System – in einer flammenden Rede zitiert Robbie dabei auch Martin Luther Kings Worte „I have a dream“<sup>82</sup> – plädiert er für Toleranz und das Recht zu freier Entscheidung über das eigene Essen. Parodie und Kritik verschmelzen; im Kleinen spiegeln sich die dahinterstehenden umfassenderen Komplexe und die damit verbundenen Wechselwirkungen.

## Gesellschaft – Politik – Wirtschaft

*Die Dinos* thematisieren neben den individuellen Bedürfnissen und familiären Beziehungen immer auch die damit verbundenen gesellschaftlichen Strukturen, die ökonomischen und die politischen Dimensionen. Ein wirtschaftliches Embargo von Pistazien führt in *Nuss um Nuss I & II* zur grossen „Nusskrise“<sup>83</sup> und lässt kriegerische Auseinandersetzungen zwischen den zwei- und vierbeinigen Dinos an der Grenze zum grossen Sumpf folgen. Die Doppelepisode beleuchtet die gesamte Klaviatur von Kriegsmechanismen: Ein vorgeschobener Konflikt löst die Kämpfe aus und wird von einer umfangreichen Kampagne – „Wir sind im Recht“<sup>84</sup> – begleitet. Diese Propaganda wird auf allen medialen Kanälen gesendet, der Fremdenhass gegen die ‚anderen‘ Dinos<sup>85</sup> weiter geschürt und ein

<sup>77</sup> Episode 20 *Sag nein!*, 00:01:09.

<sup>78</sup> Episode 9 *Fressen und gefressen werden*, 00:02:20.

<sup>79</sup> Episode 9 *Fressen und gefressen werden*, 00:03:00. Das Gemüse wird von den Eltern beständig als „grüne Gefahr“ (00:06:00) wahrgenommen und Robbies Konsum in der Inszenierung auch in eine Analogie zu Drogenkonsum gesetzt. So durchwühlen sie sein Zimmer und finden Broccoliröschen, die in einer Plastiktüte verpackt sind und fürchten, er wäre „einer von denen“ (00:03:15).

<sup>80</sup> Vgl. Foucault 2005, 7–36.

<sup>81</sup> Episode 9 *Fressen und gefressen werden*, 00:05:15.

<sup>82</sup> Vgl. Episode 9 *Fressen und gefressen werden*, 00:11:15.

<sup>83</sup> Episode 25 *Nuss um Nuss II*, 00:12:20.

<sup>84</sup> Episode 24 *Nuss um Nuss I*, 00:06:30.

<sup>85</sup> Die interkulturellen und -nationalen Differenzen reflektiert auch Episode 50, die bereits im Titel auf Konflikte der ausserdiegetischen Welt verweist: *Sumpfbliutenblues*. Säugetiere gelten in der Dinogesellschaft als moralisch fragwürdig und sind Sinnbild des Sittenverfalls, der hier in zwei Faktoren zusammenläuft. Zum einen werden diese topographisch deutlich separiert und durch eine

nationales Bewusstsein konstruiert: Entsprechend euphorisch zieht die Dinojugend in ihren Kriegseinsatz.

In dieser Folge figuriert Earl die Stimme des Gegendiskurses, denn als einziger wagt er es, nicht systemkonform zu denken. Daraufhin wird er von seinen Freunden massiv unter Druck gesetzt.<sup>86</sup> Die Folge spannt dazu auch die komplexen Wechselwirkungen zwischen politischen und wirtschaftlichen Interessen auf, denn im weiteren Verlauf werden nicht nur die Auswirkungen auf die einzelnen Dinos gezeigt, sondern auch die hinter dem Krieg stehende Waffenlobby, die damit Geld verdient.<sup>87</sup> Die Verweise auf tatsächliche Konflikte der USA sind nicht zu übersehen und um die Absurdität dieser Handlungen zu betonen, endet die Episode zwar mit einem Friedensabkommen, infolge der kriegerischen Auseinandersetzungen sind jedoch fast alle Bäume vernichtet und die Pistazien sind noch knapper als zuvor.<sup>88</sup> Hinter den Kriegsbemühungen steht der Grossverdiener B.P. Richfield mit seiner ‚Treufuss AG‘, anhand derer immer wieder auch verschiedene Aspekte von Betriebskulturen und damit verbundene soziale Errungenschaften durchgespielt werden: bezahlter Urlaub<sup>89</sup>, Versorgung durch die Firma in Krankheitsfällen<sup>90</sup> und verschiedene Wirtschaftskrisen<sup>91</sup>. Primärer Sektor der Firma ist die Rodung des grossen Waldes, wie sie stets prominent auf eingblendeten Schildern beworben wird: „Dieser Urwald wird abgeholzt [sic!] hier entstehen 10.000 Dino-Einfamilien-Häuser.“<sup>92</sup> Entsprechend verdingt sich Earl dort als Baumschubser und gerät in *Die Entdeckung* an das vermeintliche Ende der zivilisierten Dinowelt. Als erster wagt er sich jedoch darüber hinaus und findet einen neuen Lebensraum, der von Höhlenmenschen bewohnt wird. Diese stehen als vermeintlich primitive Kultur von ‚Wilden‘ der Zivilisation der Dinosaurier gegenüber und schliesslich werden die Ureinwohner dann auch aus ihrem Gebiet gedrängt. Analogien zur Geschichte der *first people* in den USA und ihrer Vertreibung sind bereits in der Ausgangslage nicht zu übersehen, werden noch durch weitere ikonographische Referenzen<sup>93</sup> gestützt und münden schliesslich in eine lächerliche Entschädigung und Umsiedlung der Höhlenmenschen, die die Parallelen zu den sogenannten Indianerreservaten noch deutlicher macht.<sup>94</sup> Mit diesem intrakulturellen Konflikt sind weitere Diskurse verwoben, die sich in einem spezifischen Natur-Kultur-Verhältnis niederschlagen: Earl schreibt sich in den neu eroberten Raum ein, platziert eine Fahne und annektiert das Gebiet als „Sinclair-City“<sup>95</sup>. Die Höhlenmenschen, die bis dahin im

---

klare Grenze getrennt im Sumpf abgeschoben. Zum anderen produzieren die Säugetiere Blues-Musik, deren lasterhafte Markierung sie zur verbotenen Musik werden lässt (00:00:50). Das subversive Potential, das der Blues in den USA der ausserdiegetischen Welt erfüllte, wird hier aufgegriffen, was die damit verbundene soziale Hierarchie zwischen den Dinos und Säugetieren unterstreicht, die sich auch als Differenz zwischen Weissen und Schwarzen lesen lässt.

<sup>86</sup> Episode 24 *Nuss um Nuss I*, 00:16:40.

<sup>87</sup> Episode 25 *Nuss um Nuss II*, 00:16:10.

<sup>88</sup> Vgl. Episode 25 *Nuss um Nuss II*, 00:19:20.

<sup>89</sup> Episode 59 *Treufußland*.

<sup>90</sup> Episode 61 *Der goldene Fuß*.

<sup>91</sup> Episode 45 *Die Scheinehe*.

<sup>92</sup> Vgl. etwa Episode *Der große Megalosaurus*, 00:06:15.

<sup>93</sup> Am Ende der Episode wird verkündet, dass auf dem neugewonnen Gelände ein grosses Sportzentrum entstehen soll. Das Logo des Teams ist dem Maskottchen *Chief Wahoo* des Baseballvereins der *Cleveland Indians* nachempfunden (vgl. Episode 33 *Die Entdeckung*, 00:21:20).

<sup>94</sup> Vgl. Episode 33 *Die Entdeckung*, 00:20:00.

<sup>95</sup> Episode 33 *Die Entdeckung*, 00:08:30.

Einklang mit der Natur gelebt haben, werden nicht nur verjagt, sondern die eingezogenen Dinos werden zum ausdrücklichen Zerstörer der Natur, indem sie Bäume roden und Häuser bauen.<sup>96</sup>

## Ökologie und Umwelt

Das Natur-Kultur-Verhältnis ist vor allem zum Ende der Serie ein wiederkehrendes Narrativ, in dem die Umschlagsprozesse industrieller Entwicklungen, Naturzerstörung<sup>97</sup> und Umweltverschmutzung<sup>98</sup> in allen Facetten diskutiert und in die gesellschafts- und wirtschaftspolitischen Bedingungen eingebettet werden. Robbie entwickelt im Rahmen eines Schulwettbewerbs ein alternatives Versorgungssystem, das sich aus der Kraft eines Vulkans speist und „saubere Energie“<sup>99</sup> liefert. Dieses will er zum Nutzen für die Dinogesellschaft für alle frei verfügbar machen. Dabei muss er aber gegen den Grosskonzern Treufuss kämpfen, der sein Energiemonopol bedroht sieht. In der narrativen Ausgestaltung der Konflikte laufen dann ökokritische und medienkritische Aspekte zusammen. Denn Robbie sieht sich mit einer Werbekampagne konfrontiert, die massiven Rufmord betreibt und sein Projekt diskreditiert. Treufuss betreibt munteres *green washing* für den eigenen Konzern und die mediale Gerüchteküche im innerdiegetischen Fernsehen kocht über<sup>100</sup>, was wiederum auch satirisch überhöht wird: „Es muss wahr sein, ich hab’s im Fernsehen gehört.“<sup>101</sup>

Diese ökologischen Diskurse spitzen sich immer weiter zu und laufen schliesslich im Finale auf den unausweichlichen Höhepunkt zu: Die *Dinodämmerung* ist somit nicht nur das Ende der gesamten Serie, sondern führt darin auch das ungeschönte und vor allem selbstverschuldete Aussterben aller Dinos vor. In der letzten Folge wird die ökologische Transformation nochmals verstärkt durch die Treufuss AG vorangetrieben, als eine Kletterblumenplage im Sumpf mit dem Einsatz von gespritztem Gift bekämpft wird. Daraufhin kippt das gesamte Öko-System, die Umwelt wird unwiederbringlich zerstört und das Klima wandelt sich rapide. Die Dinos behelfen sich zunächst noch mit „Kunstfleischkringeln“<sup>102</sup> und anderen Alternativen; der Versuch, das Wetter mit technischen Mitteln zu manipulieren, scheitert jedoch und löst eine Eiszeit aus, die das Ende des Dinozeitalters markiert. Der Rekurs auf tatsächliche Entwicklungen – denn bekanntlich sind die Dinosaurier in der Eiszeit ausgestorben –, die mit einer Schulldimension verschränkt werden, schlägt wieder die Brücke in die ausserdiegetische Welt der Menschen und fungiert als appellativer Metaverweis. In dieser schonungslosen Darstellung schlägt die parodistisch-komische Dimension schliesslich um; das diskursive Erzählnetz wird genutzt, um für einen Missstand zu sensibilisieren.

---

<sup>96</sup> Vgl. Episode 33 *Die Entdeckung*, 00:16:30.

<sup>97</sup> Episode 48 *Besuch aus dem All*; Episode 47 *Mein Freund der Baum*.

<sup>98</sup> Episode 56 *Superearl*.

<sup>99</sup> Episode 22 *Jugend forscht*, 00:06:25.

<sup>100</sup> Vgl. Episode 22 *Jugend forscht*, 00:14:00.

<sup>101</sup> Episode 22 *Jugend forscht*, 00:15:25.

<sup>102</sup> Episode 65 *Dinodämmerung*, 00:14:00.

## Quellenverzeichnis

### Primärquelle

Die Dinos. USA 1991–94. Michael Jacobs Productions / Jim Henson Productions. (DVD: capelight 2014).

### Sekundärliteratur

- Beckett, Sandra: Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives. London, New York: Routledge 2009.
- Blümer, Agnes: Das Konzept Crossover – eine Differenzierung gegenüber Mehrfachadressiertheit und Doppelsinnigkeit. In: Hans-Heino Ewers, Carola Pohlmann, Bernd Dolle-Weinkauff (Hg.): Kinder- und Jugendliteraturforschung 2008/09. Frankfurt am Main: Peter Lang 2009, 105–114.
- Foucault, Michel: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.
- Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
- Gerhard, Ute, Jürgen Link und Rolf Parr: Diskurs/Diskurstheorie. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Hg. v. Ansgar Nünning. 4. Aufl. Stuttgart: Metzler 2008, 133–135.
- Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 5. Aufl. Stuttgart: Metzler 2012.
- Müller, Beate: Komische Intertextualität. Die literarische Parodie. Trier: WVT 1994.
- Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen: Francke 2002.
- Stemmann, Anna: „Ich esse nichts, was einen Schatten wirft.“ Kulturkritische Ernährungsdiskurse in *Die Simpsons*. In: Elisabeth Hollerweger, Anna Stemmann (Hg.): Narrative Delikatessen. Kulturelle Dimensionen von Ernährung. Siegen: universi 2015, 19–30.
- Walgenbach, Katharina: Intersektionalität – eine Einführung. 2012.  
<http://portal-intersektionalitaet.de/theoriebildung/schluesseletexte/walgenbach-einfuehrung/> [20.06.2015].
- Weidhase, Helmut, Kai Kauffmann: Parodie. In: Metzler Lexikon Literatur. Hg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, 572.
- Zapf, Hubert: Literatur als kulturelle Ökologie. Zur kulturellen Funktion imaginativer Texte am Beispiel des amerikanischen Romans. Tübingen: Niemeyer 2002.
- Zapf, Hubert: Kulturökologie und Literatur. Ein transdisziplinäres Paradigma der Literaturwissenschaft. In: ders. (Hrsg.): Kulturökologie und Literatur. Beiträge zu einem transdisziplinären Paradigma der Literaturwissenschaft. Heidelberg: Winter 2008, 15–44.

## Zusammenfassung

Durch diverse Anspielungen auf den populärkulturellen Fundus sowie historische und gegenwärtige Ereignisse etabliert die Fernsehserie *Die Dinos* (1991–94; DVD 2014) ein komplexes Verweissystem. Als klassisches Beispiel für Mehrfachadressierung bedient sie unterschiedliche Leseebenen: Die parodistischen Bezüge bieten ein unterhaltsames Surplus, während man der eigentlichen Handlung ebenso folgen kann, wenn nicht alle Verweise decodiert werden. Dabei werden im erzählten

Kosmos der Dinogesellschaft diverse virulente Diskurse der ausserdiegetischen Welt verhandelt, die sehr unterschiedliche Zusammenhänge streifen: Medienkritik, wirtschaftliche und politische Verhältnisse, aber auch Konflikte im Familiengefüge. In erzähllogischer Hinsicht tragen diese Verweise spezifische Funktionen, aus denen sich ein Geflecht von Parodie, Satire und Metareferenz ergibt. Der Beitrag geht ebendiesem Verhältnis nach, um die unterschiedlichen Formen und narrativen Funktionen der Bezüge zu entfalten.