

Sabine Schrader / Daniel Winkler (Hrsg.)

TV global

Europäische Fernsehserien und
transnationale Qualitätsformate

SCHÜREN

Inhalt

Sabine Schrader, Daniel Winkler

Einleitung

Europäische Serienkultur und die Debatte um das Qualitätsfernsehen 7

Europäisches Qualitätsfernsehen: Serienzeit und Metatelevisivität

Beate Ochsner

ZEIT DER HELDEN

Serienfiktion in Echtzeit 30

Sabine Schrader

Das italienische Sondermodell

Metatelevisivität in BORIS 56

Christian von Tschilschke

Europäisches Qualitätsfernsehen?

Die TV-Miniserie CARLOS von Olivier Assayas 73

Region in Serie

Uta Fenske

«Ein Paradies mitten in Europa»

Deutsche in Tirol: DIE PIEFKE-SAGA 96

Susanne Marschall

Sex, Drugs und Rock'n Roll

Das Konzept der Schwabenserie DIE KIRCHE BLEIBT IM DORF 108

Kathrin Ackermann

Globale, regionale und lokale Kontexte in LES VIVANTS ET LES MORTS 123

Jörg Türschmann

Dorfchroniken

Wie TV-Serien von Menschen auf dem Land erzählen 140

Nation in Serie

Oliver Fahle

Mediale Serialität und serielles Gedächtnis

Neuere TV-Serien Portugals 162

Eva Binder

Filmwahrheit und Serienhelden

Das Film-Projekt SROK im medialen, kulturellen und politischen
Kontext von Putins Russland 175

Stefan Neuhaus

Ich, einfach lächerlich

Die hintersinnige ‚glokale‘ Komik von FAWLTY TOWERS 195

Glokale Verbrechen und serielle Leidenschaften

Tanja Weber

ROMANZO CRIMINALE

Organisiertes Verbrechen als Erfolgsgarant 216

Birgit Wagner

Die neue ‚sériephilie‘

Ein intellektuelles Schauspiel aus Frankreich.
Mit einer Analyse der Krimiserie ENGRENAGES 235

Nicole Kandioler

Serielle Hochzeiten

Postsozialismus und Postfeminismus im aktuellen tschechischen
Lifestyle-TV 250

Christopher F. Laferl

Das Serielle des Coming-out in zwei europäischen Fernsehserien

QUEER AS FOLK und CLARA SELLER 263

Anhang

Die Autorinnen und Autoren 280

Index 285

Sabine Schrader / Daniel Winkler

Einleitung

Europäische Serienkultur und die Debatte um das Qualitätsfernsehen

Waren vor wenigen Jahren die Feuilletons der großen Qualitätszeitungen, was audiovisuelle Formate betrifft, noch dem Kino reserviert, so hat der Hype um die Fernsehserie in Form einer ausgeprägten Berichterstattung Niederschlag gefunden. Die Tatsache, dass Qualitätszeitungen wie die *Süddeutsche Zeitung* und die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* zum Ort der Reflexion der TV-Serien und der essayistischen wie wissenschaftlichen Auseinandersetzung geworden sind, ist eines von vielen untrüglichen Zeichen, dass sich Status und Qualität der Fernsehserien in den letzten zehn Jahren deutlich gewandelt haben.¹ Seitdem *THE WIRE* (HBO, 2002–2008) von US-amerikanischen Fernsehkritiker/innen als neue Form des US-amerikanischen Romans ausgerufen wurde, häufen sich in der hiesigen Presse die Stimmen zum vermeintlichen neuen Roman der Gegenwart, der sich nun in einer DVD-Box befindet. Auch von einer anderen Seite bekommt die Serie Rückenwind: Der Festivalleiter der Berlinale, Dieter Kosslick, nimmt sich dieses neuen Trends an und verkündigte im Frühjahr 2013 eine stärkere Öffnung des Kinofestivals zu Fernsehserien, da die US-amerikanischen Serien nicht nur der Literatur, sondern auch

1 Vgl. z.B.: Jan Füchtjohann: Was bisher geschah. In: *Süddeutsche Zeitung*, 7.–9.4.2012, S. 21. Katja Huber, Christian Schiffer: Balzac in Boston. Amerikanische TV-Serien machen dem klassischen Gesellschaftsroman Konkurrenz. *Deutschlandradio Kultur*, 29.4.2012. <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/literatur/1738618> (21.2.2014); Oliver Jungen: Als das Fernsehen entdeckte, dass Zuschauer denken. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.2.2014, S. 10; Nadja Schlüter: Der Fan und seine Welt. In: *Süddeutsche Zeitung*, 28.8.2013, S. 31.

den großen Mainstreamkinoproduktionen den Rang abgelaufen hätten.² Ohne diesen Medienkonkurrenzen das Wort zu reden, steht außer Frage, dass Fernsehserien ihren marginalen Kultstatus verloren haben, Serien und ihre Fans längst nobilitiert und zum wesentlichen Merkmal der Fernsehkultur selbst geworden sind.³

Eine Folge davon ist die unermüdliche Forderung nach qualitativ hochwertigen europäischen Serien, wie kürzlich im Magazin der Deutschen Bahn, dessen Zielgruppe längst die Serien als Reisebegleiter für sich entdeckt haben. Der Autor Jürgen Ziemer widmet sich in seinem fünfseitigen Artikel «TV-Serien. MAD MEN gesucht» nicht etwa einer allgemeine Erörterung zu populären Serien, sondern präsentiert vielmehr vor diesem Hintergrund das Ausbildungsprogramm *Serial Eyes* der Deutschen Film- und Fernsehakademie, das nach amerikanischem bzw. britischem Vorbild auf kollektive Schreib- und Entwicklungsprozesse von Serien setzt. Er formuliert so den Bedarf an mutigeren und extremeren deutschen Serien, die gegenüber erfolgreichen Formaten der amerikanischen Zahlender konkurrenzfähig sein können.⁴

Der Begriff der Serie ist nicht unproblematisch. Während aus medienwissenschaftlicher Perspektive die Serialität als reflexive Referenz auf das televisive Prinzip der Wiederholung verstanden und Fernsehen daher grundsätzlich als seriell begriffen wird,⁵ geht es in der Diskussion um den Erfolg der Fernsehserie und daher auch im vorliegenden Band um das, was man vielleicht am ehesten als eine Art Makrogenre bezeichnen kann, das das televisive Serielle zu seinem grundlegenden narrativen Gestaltungsprinzip macht. Serien bestehen in diesem Sinn aus einer «Kette von Einzelfolgen», die durch gemeinsame Ideen, Themen oder ein Konzept zusam-

- 2 Diese Tendenz deutete sich bereits auf der Berlinale 2010 an, als auf dem Festival Dominik Graf's Krimiserie *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS* (arte, 2010–) in zwei Blöcken gezeigt wurde. Auch in diesem Jahr ist eine Fernsehserie auf den Filmfestspielen zu sehen. Oscar-Preisträgerin Jane Campion zeigt ihre Arbeit *TOP OF THE LAKE* (Sundance Channel, 2013) über eine junge, neuseeländische Polizistin, die sich auf die Suche nach einer schwangeren Zwölfjährigen begibt. Der Festivalpraxis und dem Nutzungsverhalten des durchschnittlichen Serienfans entgegenkommend wird auch *TOP OF THE LAKE* im *binge*-Modus präsentiert. http://www.welt.de/print/welt_kompakt/kultur/article113556880/Die-Berlinale-oeffnet-sich-dem-Fernsehen.html (21.2.2014).
- 3 Rainer Winter: Fernsehserien als Kult. Vom klassischen Medienkult zu den Strategien der globalen Kulturindustrie. In: Susanne Eichner, Lothar Mikos, Rainer Winter (Hrsg.): *Transnationale Serienkultur: Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden 2013, S. 67–83, S. 67.
- 4 Vgl. Jürgen Ziemer: TV-Serien. MAD MEN gesucht. In: *mobil. Das Magazin der Deutschen Bahn* 3, 2014, S. 79–82.
- 5 Vgl. Günter Giesenfeld, Prisca Prugger: Serien im Vorabend- und im Hauptprogramm. In: Helmut Schanze (Hrsg.): *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*, Bd. 2. München 1994, S. 349–387, S. 349. Stanley Cavell: Die Tatsache des Fernsehens. In: Ralf Adelman u. a. (Hrsg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft: Theorie, Geschichte, Analyse*. Konstanz 2001, S. 125–164; Oliver Fahle, Lorenz Engell (Hrsg.): *Philosophie des Fernsehens*. Paderborn 2006; Oliver Fahle: Im Diesseits der Narration. In: Frank Kelleter (Hrsg.): *Populäre Serialität: Narration–Evolution–Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld 2012, S. 169–181.

mengehalten werden und deren Verfahren selbst transmedial ist, also nicht fernseh-spezifisch.⁶ Sie bewegen sich im Spannungsfeld zwischen *series* (Episodenserie) und *serials* (Fortsetzungsfolgen), die längst nicht mehr so einfach und klar voneinander abgrenzbar sind, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag.⁷ Denn zu diesem Spektrum gehören ebenso fiktionale wie auch nicht fiktionale Mehrteiler (Miniserien) mit manchmal bis zu 90 Minuten wie 25-minütige Endlosfolgen.

Serielles Erzählen, serielle Frankophilie

Serielles Erzählen, also Erzählen in Wiederholungen und Variationen, ist eine zentrale Kulturtechnik, die nicht erst die Geschichte der technisierten Moderne und digitalisierten Postpostmoderne kennzeichnet, sondern auch schon orale Kulturen. Denn aus anthropologischer Sicht prägt sich gerade durch die sich immer variierende Wiederholung so etwas wie das kollektive Gedächtnis des Menschen heraus.⁸ Dank der industriellen Fertigungstechnik wird diese Form des Erzählens im 19. Jahrhundert zum «Signum der Moderne».⁹ Das Prinzip der Serialität, das sich in der Kunst, im Journalismus wie in der Wissenschaft durchsetzt, so die Herausgeber des Themenhefts *Die Serie der Zeitschrift für Medienwissenschaft*, steht in engem Zusammenhang «mit den zyklischen Bewegungen der Maschinen und der damit einhergehenden serialisierten industriellen Produktion».¹⁰ Gleichzeitig wird aber in der Kultur(-produktion) nicht wie in der «industriellen Warenfertigung» die Zeit stillgelegt, um uniforme Produkte zu erzeugen; «die ästhetische Serie» akzentuiert

- 6 Knut Hickethier: *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg 1991, S. 9. Vgl. den Forschungsüberblick: Tanja Weber, Christian Junklewitz: Das Gesetz der Serie – Ansätze zur Definition und Analyse. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen* 1, 2008, S. 13–31 und Kathrin Rothemund: Serielle Textproduktionen – Zeitgenössische Fernsehserienforschung. In: *MEDIENwissenschaft* 1, 2012, S. 8–21. Darüber hinaus seien hier nur einige der aktuellen, deutschsprachigen Veröffentlichungen aufgelistet: Michael Cuntz: Seriennarrativ (TV). In: Christina Bartz, Ludwig Jäger, Erika Linz, Marcus Krause (Hrsg.): *Handbuch der Mediologie – Signaturen des Medialen*. München 2012, S. 241–251; Benjamin Beil, Lorenz Engell, Jens Schröter, Herbert Schwaab, Daniela Wentz: Die Serie. Einleitung in den Schwerpunkt. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* (= Themenheft *Die Serie*) 2, 2012, S. 10–16; Frank Kelleter: Populäre Serialität. Eine Einführung. In: Ders. (Hrsg.): *Populäre Serialität: Narration-Evolution-Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld 2012, S. 11–46; Susanne Eichner, Lothar Mikos, Rainer Winter: Einleitung. In: Susanne Eichner, Lothar Mikos, Rainer Winter (Hrsg.): *Transnationale Serienkultur: Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden 2013, S. 9–17. Für weitere Literaturhinweise siehe den Beitrag von Ochsner in diesem Band.
- 7 Weber, Junklewitz sprechen daher von einem Kontinuum der intraserialen Kohärenz, das nur graduell ausdifferenziert werden kann, vgl. Weber, Junklewitz, S. 23.
- 8 Helmut Schanze: De capo. Kleine Mediengeschichte der Wiederholung. In: Jürgen Felix (Hrsg.): *Die Wiederholung*. Marburg 2001, S. 31–40.
- 9 Beil, Engell, Schröter, Schwaab, Wentz, S. 10.
- 10 Beil, Engell, Schröter, Schwaab, Wentz, S. 10.

vielmehr «Zeit als kreatives Prinzip», was unendliche Formen der Variation und Transformation erlaubt.¹¹

Die prominenteste und erfolgreichste mediale Serienform, die das 19. Jahrhundert hervorbringt, ist zweifelsohne der Feuilletonroman, der vor allem in Frankreich mit Honoré de Balzacs *Comédie Humaine* (1799–1850), Eugène Sues *Les mystères de Paris* (1842 f.) und in Großbritannien mit Charles Dickens *The Posthumous Paper of the Pickward Club* (1836) eine nicht zu unterschätzende Bedeutung hat und sich in den folgenden Jahrzehnten auch in den anderen Ländern Europas durchsetzt. Der Feuilletonroman verdankt seine Existenz zunächst kommerziellen Überlegungen, da er als Werbestrategie zur Eroberung von Marktanteilen für die jeweilige Tageszeitung Stück für Stück abgedruckt wurde. An die Stelle einer linearen Handlung tritt das freie Spiel mit Sequenzen und ein breites gesellschaftliches Spektrum an Figuren, was einerseits eine nahezu unbeschränkte Umfangerweiterung ermöglicht; andererseits können so auch publikumsorientierte Änderungen vorgenommen werden, z. B. in Form des Ersetzens von weniger beliebten (oder ausgeliebten) Figuren durch attraktivere. Gerade diese Durchlässigkeit der Grenzen von Fiktion und Wirklichkeit, indem zum einen die Autoren gewissermaßen marktorientiert auf die Rezeption reagieren, zum anderen aber Rezeptionsgemeinschaften entstehen, die sich über die Serienfiguren wie über alte Bekannte austauschen, sind, so Jennifer Hayward, auch das Grundprinzip der modernen Fernsehserie.¹² Bis heute heißen so im Französischen die Fortsetzungsserien im Fernsehen und im Internet in Anlehnung an die Zeitungstradition und diese strukturelle Gemeinsamkeit *série-feuilleton*.¹³

Es erstaunt nicht, dass in Ländern mit einer ausgeprägten Feuilletonromankultur wie Frankreich dem seriellen Prinzip auch im frühen Kinofilm eine herausragende Bedeutung zukommt. Serielles Erzählen und Rezipieren garantiert auch hier den kommerziellen Erfolg und bereitet letztlich den Starkult des Kinofilms mit vor. Zwar gibt es in anderen europäischen Ländern um die Jahrhundertwende ähnliche Tendenzen, doch einen einschneidenden großen Erfolg hatten auch die Kinoserien vor allem in Frankreich und wurden von hier aus nach und nach zum Exportschlager.

Ein prominentes Beispiel dafür ist die erst in Heftform veröffentlichte Kriminalserie *Fantômas* (Pierre Souvestre und Marcel Allain, 1911), die ab 1913 unter der Regie von Louis Feuillade (*FANTÔMAS*; 1913–1914) zu einer überaus erfolgreichen und mehrfach adaptierten Kinoserie wird. Diese französische Traditionslinie zeigt sich nicht nur im Stummfilm. Ein Beispiel für die Popularität der Kriminalserie im Zeitalter des Farbfernsehens und gleichzeitig für die zunehmend transnatio-

11 Beil, Engell, Schröter, Schwaab, Wentz, S. 11.

12 Jennifer Hayward: *Consuming pleasures: active audiences and serial fictions from Dickens to soap opera*. Lexington, Kentucky 1997, S. 58 f.

13 Vgl. Martin Winckler, Christophe Petit u. a.: *Les séries télé*. Paris 1999, S. 390.

nale Wirkungskraft des Seriellen ist das Wiederaufleben von FANTÔMAS, u. a. in Form eines satirischen Remakes gleichen Titels (André Hunebelle, 1964–1967) mit Louis de Funès als Kommissar Paul Juve, dem Gegenspieler von Fantômas (Jean Marais). Auch diese Serie erlangt in Europa, aber auch in Asien, große Popularität und ist wiederum eine französische Antwort auf die seriellen britischen Produktionen um James Bond, die mit DR. NO (JAMES BOND – 007 JAGT DR. NO; Terence Young, 1962) ihren Anfang genommen hatten. Das Beispiel macht in Hinblick auf die Fernsehserie die Paradoxie des Seriellen deutlich, das Serielle verkörpert zwar ab den 1960er-Jahren das «vermeintlich stabile des Fernsehens», gleichzeitig stellt es aber ein «ästhetisches und strukturelles Experimentierfeld» dar, das schon bald wieder «über trans- oder cross-mediale Strategien zunehmend in andere Medienbereiche diffundiert, die die Serienformate rahmen, begleiten, reflektieren oder auch weiterentwickeln und damit selbst wiederum zu Impulsgebern werden.»¹⁴

Serialität zwischen Fernseher und Internet

FANTÔMAS ist ein Beispiel dafür, dass auch die Geschichte des Fernsehens eng mit der der Serie verknüpft ist. Denn seitdem das Fernsehen in den ausgehenden 1950er-Jahren die Wohnzimmer zu erobern beginnt, greifen die Sender auf das erfolgreiche Format der Serie zurück. Und schon hier erfolgt der Siegeszug der US-amerikanischen Serien im heimischen europäischen Fernsehen. Genannt seien nur die Familien-Tierserien LASSIE (CBS, 1954–1974), FLIPPER (NBC, 1964–1967) oder die Science Fiction Serie STAR TREK (RAUMSCHIFF ENTERPRISE; NBC, 1966–1969). Doch die (oftmals didaktisch aufgeladenen) Serienimporte aus den USA deckten den europäischen Bedarf bald nicht mehr ab, so dass spätestens ab den 1960er-Jahren vermehrt europäische Serien produziert werden. Im Kern, so schreibt Georg Seeßlen, handeln die westeuropäischen Serien der 1960er-Jahre von der «Gleichzeitigkeit von Modernisierung und Nostalgie».¹⁵ Für diesen Trend ist die in Frankreich und auch in Deutschland sehr beliebte Miniserie BELPHÉGOR OU LE FANTÔME DU LOUVRE (BELPHÉGOR ODER DAS GEHEIMNIS DER LOUVRE; ORTF, 1965) typisch. Gerade in Frankreich zeigt sich, wie bei BELPHAGOR, dass weiterhin Feuilletonromane die Stoffe für zahlreiche TV Serien liefern, wie z. B. im Fall der Abenteuer- und Historienerserien ROCAMBOLE (ORTF, 1964–1965) oder JACQUOU LE CROQUANT (JACQUOU, DER REBELL; ORTF, 1969).¹⁶

14 Beil, Engell, Schröter, Schwaab, Wentz, S. 15.

15 Georg Seeßlen: BELPHÉGOR ODER DAS GEHEIMNIS DES LOUVRE. In: Christian Hißnauer, Thomas Klein (Hrsg.): *Klassiker der Fernsehserie*. Stuttgart 2012, S. 38–44, S. 39.

16 Arthur Bernède: *Belphégor. Roman policier* (1927); Ponson du Terrail: *Les Exploits de Rocambole ou les drames de Paris* (1859–1884); Eugène Le Roy: *Jacquou le Croquant* (1899).

Auch in Italien ist in den Nachkriegsjahrzehnten eine eigene Serienproduktion zu beobachten, typisch ist dort bis heute die «serialità debole»,¹⁷ also die Miniserie mit einer Beschränkung auf Zwei- bis Sechsteiler, deren Folgen oft mit großem zeitlichem Abstand produziert und gezeigt werden. Weltweit bekannt geworden ist ohne Frage die fünfteilige italienisch-französische Miniserie um Don Camillo (Fernandel) und Peppone (Gino Cervi). Angefangen mit DON CAMILLO bzw. LE PETIT MONDE DE DON CAMILLO (DON CAMILLO UND PEPPONE; Julien Duvivier u. a., 1952–1965).¹⁸ Sie greift mit der Verkörperung des Kommunismus und des Katholizismus die zentralen politischen Instanzen der italienischen Nachkriegszeit, also einen typisch italienischen Konflikt auf und hat damit dennoch außerhalb Italien großen Erfolg. Der Sechsteiler PEPPINO GIURELLA (RAI, 1963) von und mit Eduardo De Filippo rückt wiederum den mühsamen neapolitanischen Alltag ins (komische) Rampenlicht. Den Erfolg verdankt die Serie sicherlich der Inszenierung des Neapolitanischen, vor allem aber dem (Theater-)Schauspieler Eduardo De Filippo. Vielleicht kann dies als Merkmal nicht nur italienischer, sondern generell früher europäischer Serien festgehalten werden, deren Plot nicht zuletzt von ein oder zwei bekannten Darstellern getragen wird, die bereits aus Theater und Kino bekannt sind.

Das frankistische Spanien hingegen bildet insofern eine Ausnahme, als dass hier bis in die 1980er-Jahre nur wenige nennenswerte Produktionen vorliegen. Einen Gegenpol dazu bildet Großbritannien, das eine ausgeprägte eigene Serienproduktion hat, die weit über die nationalen Grenzen und den europäischen Kontinent populär ist. Die erfolgreiche Serie THE AVENGERS (MIT SCHIRM, CHARME UND MELONE; ITV, 1961–1969) war die erste britische Sendung in den USA, die zur Primetime ausgestrahlt wurde. Interessanterweise fand etwas vorher auch Georges Simenons *Maigret* hier seine erste televisive Adaption (KOMMISSAR MAIGRET; BBC, 1960–1963).¹⁹ Beide Serien sind Beispiele dafür, dass der Erfolg dieser TV-Serien zwar in Einzelfällen weit über die nationalen und mitunter auch europäischen Grenzen hinausragt, aber gleichzeitig auch seine Grenzen hat. Schon in den 1960er-Jahren gilt, was die 1980er-Jahre eindrücklich deutlich machen werden, nämlich dass diese Serien aus Europa nicht mit dem internationalen Erfolg US-amerikanischer Serien mithalten können.

In den 1980er-Jahren entwickelt sich schließlich eine ausgeprägte US-amerikanische Serienkultur, die international maßgeblich zum «second golden age» des Fernsehens beiträgt. Sie ist zum einen eine Folge der Privatisierung des Fernsehens,²⁰

17 Vgl. dazu Aldo Grasso, Massimo Scaglioni: *Che cos'è la televisione. Il piccolo schermo fra cultura e società: i generi, l'industria, il pubblico*. Mailand 2003, S. 134; Daniela Cardini: *La lunga serialità televisiva. Origini e modelli*. Rom 2008, S. 140.

18 Da die Serie keinen Titel hat, wird hier und im Folgenden der der ersten Folge vermerkt.

19 Einige weitere Adaptionen: Italien 1964–1969; Niederlande 1964–1965 und 1967–1969; Frankreich 1967–1990.

20 Umberto Eco: *TV – La trasparenza perduta*. In: Ders.: *Sette anni di desiderio*. Mailand 1985,

zum anderen dessen Antwort auf den Kunstfilm²¹ und wird noch eindrücklicher als in den 1960er-Jahren die internationalen Märkte und die TV-Kultur auf dem europäischen Kontinent bestimmen. Erinnerung sei in diesem Zusammenhang an die vom privaten US-amerikanischen Fernsehsender CBS produzierte Serie DALLAS (1978–1991) oder die vom gleichen Sender seit 1987 produzierte Daily Soap THE BOLD AND THE BEAUTIFUL (REICH UND SCHÖN), der selbst der einstige Fernsehverächter Gerardo in Nanni Morettis Kinofilm CARO DIARIO (LIEBES TAGEBUCH; 1993) verfallt.²² Sind diese Serien inhaltlich und formell noch stark in den Traditionen der Nachkriegszeit verankert, so können in den 1990er-Jahren entstandene Soaps wie E.R. (EMERGENCY ROOM; NBC 1994–2009) oder ALLY McBEAL (FOX, 1997–2002) als Wegbereiter des neuen Serienzeitalters des Quality TV gelten. Maßgeblich am Erfolg der Serie als Qualitätsformat beteiligt sind in der Folge die von dem Bezahlsender HBO produzierten Serien THE SOPRANOS (DIE SOPRANOS; 1999–2007), SIX FEET UNDER (SIX FEET UNDER – GESTORBEN WIRD IMMER; 2001–2005) und die schon eingangs zitierte THE WIRE. Denn diese Serien laufen in der Regel nicht nur im US-amerikanischen Pay TV, sondern profitieren darüber hinaus auch von der raschen (kommerziellen) Verfügbarkeit auf DVD oder auf diversen Streaming-Plattformen, zwei weiteren Charakteristika der transformierten Serienkultur des digitalen Zeitalters.

Die Bezahlsender verfolgen damit eine klare ökonomische Strategie, nämlich ein junges und urbanes, «besserverdienendes» und qualifiziertes Publikum an ihr (Zahl-)Programm zu binden und so auf Werbeeinschaltungen verzichten zu können. Dieses bildet die finanzielle Basis für einen größeren kreativen Freiraum als ihn vor allem das traditionelle private Fernsehen besitzt, denn die Zahlsender müssen weder Rücksicht auf gesetzliche Regelungen wie den Jugendschutz noch auf die Interessen von Werbeträgern nehmen. Die finanzielle Basis, die die Senderabonnenten garantieren, bildet die Grundlage für eine neue Serienkultur, die sich ausgiebig dem Spiel mit Genre Grenzen und komplexeren, hybrideren und offeneren

S. 163–180; Francesco Casetti, Roger Odin: Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen. Ein semio-pragmatischer Ansatz. In: Ralf Adelman u. a. (Hrsg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft: Theorie – Geschichte – Analyse*. Konstanz 2001, S. 311–333.

- 21 Vgl. Robert J. Thompson: *Television's Second Golden Age: From HILL STREET BLUES to ER* (1996). New York 2008, S. 12. Die Merkmale des Quality TV gehen auf Thompson zurück und sind insbesondere in Hinblick auf aktuelle Entwicklungen (v. a. die heute eher gering zu schätzende Bedeutung der Autorschaft) modifiziert worden, nichtsdestotrotz bleibt der Begriff bis heute maßgeblich. Vgl. Robert Blanchet: Quality TV: Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien. In: Ders., Kristina Köhler, Tereza Smid, Julia Zutavern (Hrsg.): *Serielle Formen: Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Onlineserien*. Marburg 2011, S. 37–70, S. 43 f.; Kathrin Rothmund: *Komplexe Welten. Narrative Strategien in US-amerikanischen Fernsehserien*. Berlin 2013, S. 36–38.
- 22 Vgl. zur Fernsehkritik in CARO DIARIO: Sabine Schrader: Nanni Moretti: CARO DIARIO. In: Andrea Grewe, Giovanni di Stefano (Hrsg.): *Italienischer Film des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen*. Berlin, im Druck.

Narrationsformen – bis hin zu Verfahren der netzwerkartigen Verflechtung und der Selbstreflexivität widmet. Kathrin Rothemund hat diese Entwicklung jüngst mit dem Begriff der «Komplexen Welten» gefasst, die die zeitgenössischen Fernsehserien aufmachen würden, dabei aber kritisch angemerkt, dass die vielgelobte narrative Komplexität nicht zwangsläufig ein Merkmal einer hohen Qualität sein muss.²³ Mit der Komplexität etablieren sich weitere Charakteristika wie eine stärkere Psychologisierung der Serien-ProtagonistInnen, die in den Nachkriegsjahrzehnten doch oftmals sehr flach angelegt waren, sowie eine ausgefeilte ästhetische Gestaltung und Experimentierfreudigkeit. Rothemund führt an, dass in der Literatur immer wieder erwähnt wird, dass das Quality TV im Sinn einer Nobilitierung der beteiligten Akteure und ihrer «Handschrift» als Autorenfernsehen verstanden werden könne. Sie hält dem allerdings den Begriff des Creators, «des Gestalters der seriellen Welt» entgegen, da im Grunde genommen die «hohe Arbeitsteiligkeit sowie personelle Fluktuation» der Produktion mehrstaffeliger Serien dem Prinzip der Autorschaft widerspreche.²⁴ Nichtsdestotrotz werden die genannten Kennzeichen in Form von Zuschreibungen zum Inbegriff des Quality TV, einem heute vielfach kritisierten Begriff, der den Zahlfernsehanstalten zum Marketing dient, um sich vom Mainstream abzugrenzen, sowie für viele Wissenschaftler/innen eine Rechtfertigung dafür darstellt, sich mit dem Fernsehen auseinanderzusetzen zu «dürfen».

Der Begriff steht aber nicht nur für eine neue ästhetische Qualität der TV-Serien, sondern auch für neue technische Rahmenbedingungen der digitalen Bildaufnahme und -bearbeitung des High Definition Television sowie für eine Ausdifferenzierung des Publikums der Post-Broadcast-Ära und ein entsprechendes Bewusstsein der Sender für die unterschiedlichen Konsument/innengruppen und deren Bedürfnisse.²⁵ Denn das Konzept des Quality TV und sein Erfolg sind nicht losgelöst von den neuen technischen Möglichkeiten zu denken, die die Serienkultur zu einer multimedialen Praxis machen, die den Konsum über vielfältige Kanäle ermöglicht – diverse TV- und Onlinesender, DVDs sowie das Streamen von diversen Plattformen – sowie durch partizipative Angebote von Blogs und Chats fördert und so die Rezeptionsgemeinschaften internationalisiert. Rothemund verweist in diesem Kontext darauf, dass die US-amerikanischen Unternehmen fast 70% des Serienweltmarktes beherrschen und fasst die medienökonomischen Veränderungen auch in Hinblick auf das Publikum der letzten 20 Jahre wie folgt zusammen:

Somit gibt es reguläre FernsehzuschauerInnen, auf die die Erstverwertung abzielt und die in den USA nach wie vor den größten Zuschaueranteil darstellen, doch gleichzeitig sind Serien legal durch Online-Streams auf den Webseiten der Sender oder bei Plattformen wie beispielsweise Hulu, durch iTunes-Downloads oder DVD-Verkäufe

23 Rothemund, S. 25.

24 Rothemund, S. 27–28.

25 Rothemund, S. 29–31.

zeitflexibel verfügbar, wodurch sich die Zuschauerschaft potenziert. Dies wird durch die internationale Beachtung solcher Serien noch verstärkt, da insbesondere die *Early Adopters* die Serien parallel zu ihrer Erstausrahlung im US-amerikanischen Fernsehen über (illegale) Downloads und Streams und oft lange vor der Ausstrahlung im heimischen Fernsehprogramm schauen. Serien werden somit nicht mehr ausschließlich über das Fernsehen rezipiert. Die verschiedenen Nutzungsstrukturen bieten den Machern die Möglichkeit, verstärkt transmediale Erzählformen einzubinden und zusätzliche Angebote über Webseiten oder Downloadportale anzubieten.²⁶

Serienforschung im Überblick

Fernsehserien sind seit den frühen Arbeiten der British Cultural Studies ein beliebter Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzung. Während lange Zeit v. a. ideologiekritische und rezeptionsorientierte Studien im Vordergrund standen,²⁷ hat sich dies in den letzten Jahren geändert. Zunehmend sind im Zuge der Etablierung einer theoretisch fundierten TV-Forschung medienästhetische Formen der Auseinandersetzung sowie Paradigmen der zweiten Generation der Medien- und Kulturwissenschaften in den Vordergrund gerückt, wie beispielsweise die Arbeiten von Lorenz Engell und Oliver Fahle zeigen, die eine *Philosophie des Fernsehens* entwickeln.²⁸ Trotz vieler deutschsprachiger Arbeiten hat die englischsprachige Forschungslandschaft in der Serienforschung Pionierarbeit geleistet und v. a. seit den 1990er-Jahren zu einer stärkeren Konzentration auf den Kultstatus von einigen Serien, die über nationale Grenzen hinweg eine identitätsstiftende Funktion eingenommen haben, beigetragen.²⁹ In Anschluss daran haben Fragen der Serialität auch in der Film- und Medienwissenschaft einiger kontinentaleuropäischer Länder Hochkonjunktur.³⁰ Zu nennen sind für den deutschen Raum neben einigen Arbei-

26 Rothemund, S. 41.

27 Friedrich Knilli (Hrsg.): *Die Unterhaltung der deutschen Fernsehfamilie. Ideologiekritische Kurzanalysen von Serien*. München 1972; Richard Adle, Douglass Cater (Hrsg.): *Television as a cultural force*. New York u. a. 1976; David Morley: *Television, audiences and cultural studies*. London u. a. 1992; Andreas Hepp: *Fernsehaneignung und Alltagsgespräche. Fernsehnutzung aus der Perspektive der Cultural Studies*. Opladen 1998; Martin Jurga: *Fernsehtextualität und Rezeption*. Opladen 1999; Michael Grisko (Hrsg.): *Texte zur Theorie und Geschichte des Fernsehens*. Stuttgart 2009.

28 Vgl. Lorenz Engell: *Vom Widerspruch zur Langeweile. Logische und temporale Begründungen des Fernsehens*. Frankfurt am Main u. a. 1989; Ralf Adelman u. a. (Hrsg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft: Theorie, Geschichte, Analyse*. Konstanz 2001; Fahle, Engell; Lorenz Engell: *Fernsehtheorie zur Einführung*. Hamburg 2012.

29 Vgl. Robert C. Allen (Hrsg.): *To Be Continued...: Soap Operas Around the World*. London u. a. 1995; Robin Nelson: *TV Drama in Transition: Forms, Values and Cultural Change*. Hampshire 1997; Stacey Abbot: *The Cult TV Book*. London 2010 sowie die Reihe *Investigating Cult TV Series* beim gleichen Verlag bzw. die Reihe *Investigating Cult TV* bei Palgrave MacMillan.

30 Zum deutschsprachigen Raum siehe Ochsner in diesem Band sowie Günter Giesenfeld (Hrsg.):

ten des Göttinger Sonderforschungsbereichs zur Serialität³¹ zwei Tagungen, die sich jüngst der Serienkultur gewidmet haben und deren Tagungsakten inzwischen erschienen sind: die in Zürich von Robert Blanchet, Kristina Köhler, Tereza Smid und Julia Zutavern 2009 veranstaltete Konferenz zu *Seriellen Formen* und die von Susanne Eichner, Lothar Mikos und Rainer Winter 2010 in Potsdam-Babelsberg organisierte Tagung *Contemporary Serial Culture: Quality TV Series in a New Media Environment*.³² Diese Initiativen sind insofern repräsentativ als dass sie zwei Tendenzen der deutschen Serienforschung deutlich machen: Einerseits die starke Konzentration auf einige wenige zeitgenössische Serienformate wie Kriminalfilm – und Thrillerformate,³³ andererseits eine Fokussierung auf US-amerikanische Serien.³⁴ Deutlich macht dies beispielsweise die international besetzte Potsdamer Tagung mit über 60 Teilnehmer/innen: Ihre Aufmerksamkeit lag auf den anglo-amerikanischen und südamerikanischen Serien und deutlich geringer auf europäischen Produktionen. Der aus der Potsdamer Tagung resultierende Band, der zum ersten Mal eine große Gesamtschau zur Serienkultur bietet, spiegelt so die US-amerikanische Hegemonie sowie die deutliche Marginalisierung des südosteuropäischen Raums auf einer medien- und produktionswirtschaftlichen Ebene. Er zeigt also auf, dass die Serienkultur paradigmatisch für die ökonomische Verhältnisse stehen kann.³⁵

Endlose Geschichten. Serialität in den Medien. Hildesheim u. a. 1994; Arno Meteling, Isabell Otto, Gabriele Schabacher (Hrsg.): «Previously on ...». *Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. Paderborn 2010; Christoph Dreher (Hrsg.): *Autorenserien/Auteur Series: Die Neuerfindung des Fernsehens/The Re-Invention of Television*. Stuttgart 2010; Dennis Graef u. a.: *Filmsemiotik: Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg 2011; zu Frankreich: Pierre Beylot, Geneviève Sellier (Hrsg.): *Les Séries policières*. Paris 2004; Éric Maigret, Guillaume Soulez (Hrsg.): *Les séries télé*. Paris 2007 und den Beitrag von Wagner in diesem Band; zu Italien: AAVV: *script 46/47: La differenza seriale. Perché il racconto televisivo è oggi più avanti di quello cinematografico* 2009; Maria Pia Pozzato, Giorgio Grignaffini (Hrsg.): *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction*. Mailand 2008 und die Beiträge von Schrader und Weber in diesem Band.

31 Vgl. Kelleter; Hifßnauer, Klein; sowie <http://serialitaet.uni-goettingen.de> (10.4.2014).

32 Blanchet, Köhler, Smid, Zutavern; Eichner, Mikos, Winter. http://www.hff-potsdam.de/fileadmin/hff/dokumente/Downloads/CSC_Papers_and_Speaker.pdf (10.4.2014).

33 Bis hin zu populärwissenschaftlichen Lexika zu einzelnen Serien liegt eine Vielzahl von Publikationen vor. Siehe z. B.: Susanne Fendler, Ute Fendler, *Crime time – prime time – global time. Intercultural studies in crime serials*. Aachen 2004; Dennis Graef: *TATORT. Ein populäres Medium als kultureller Speicher*. Marburg 2010; Rainer Rother, Julia Pattis (Hrsg.): *Die Lust am Genre. Verbrechensgeschichten aus Deutschland*. Berlin 2011.

34 Siehe z. B. Claudia Lillge, Dustin Breitenwischer, Jörn Glasenapp, Elisabeth K. Paefgen (Hrsg.): *Die neue amerikanische Fernsehserie. Von TWIN PEAKS bis MAD MAN*. München 2014; Jason Mittell: *Genre and television. From cop shows to cartoons in American culture*. New York 2004 sowie die Fußnoten oben zur Serienforschung im Allgemeinen.

35 Vgl. zu einer kritischen Auseinandersetzung mit diesen Verhältnissen bzw. zu europäischen Serien: Jörg Türschmann, Birgit Wagner (Hrsg.): *TV global. Erfolgreiche Fernsehformate im internationalen Vergleich*. Bielefeld 2011; Tanja Weber: *Kultivierung in Serie. Kulturelle Adaptionsstrategien von fiktionalen Fernsehserien*. Marburg 2012.