

Robert Blanchet
Kristina Köhler
Tereza Smid
Julia Zutavern (Hg.)

Serielle Formen

Von den frühen Film-Serials
zu aktuellen Quality-TV- und
Online-Serien

**Robert Blanchet, Kristina Köhler,
Tereza Smid, Julia Zutavern (Hg.)**

Serielle Formen

ZÜRCHER FILMSTUDIEN
HERAUSGEGEBEN VON
CHRISTINE N. BRINCKMANN

**ROBERT BLANCHET, KRISTINA KÖHLER,
TEREZA SMID, JULIA ZUTAVERN (HG.)**

SERIELLE FORMEN

**VON DEN FRÜHEN FILM-SERIALS ZU
AKTUELLEN QUALITY-TV- UND ONLINE-SERIEN**

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Die Tagung «Serielle Formen / Serial Forms», deren Beiträge hier in revidierter Form vorgelegt werden, fand im Juni 2009 an der Universität Zürich statt, veranstaltet vom Seminar für Filmwissenschaft in Verbindung mit dem Peer-Mentoring-Projekt «FilmWissen». Die Herausgeber danken Prof. Dr. Jörg Schweinitz und Prof. Dr. Margrit Tröhler für ihre freundliche Unterstützung sowie allen Mitarbeitenden des Seminars für Filmwissenschaft, die zum Gelingen der Tagung und dem Erscheinen dieses Bandes beigetragen haben.

Ein besonderer Dank für die finanzielle Unterstützung der Tagung und/oder der Drucklegung geht an die folgenden Institutionen:

Schweizerischer Nationalfonds zur Förderung
der wissenschaftlichen Forschung
Zürcher Universitätsverein
Hochschulstiftung der Universität Zürich
Abteilung Gleichstellung der Universität Zürich,
Peer-Mentoring-Programm
Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich
Botschaft der Vereinigten Staaten von Amerika, Bern

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55, D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2011
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Nadine Schrey
Umschlaggestaltung: Bringolf Irion Vögeli GmbH, Zürich
Druck: druckhaus köthen, Köthen
Printed in Germany
ISSN 1876-3708
ISBN 978-3-89472-525-9

Inhalt

Zur Einführung

Kristina Köhler

«You people are not watching enough television!»

Nach-Denken über Serien und serielle Formen 11

Robert Blanchet

Quality-TV: Eine kurze Einführung in die Geschichte und

Ästhetik neuer amerikanischer TV-Serien 37

Die amerikanische Serienlandschaft im Wandel

Ursula Ganz-Blättler

«Sometimes against all odds, against all logic, we touch.»

Kumulatives Erzählen und Handlungsbögen als Mittel der
Zuschauerbindung in LOST und GREY'S ANATOMY 73

Greg M. Smith

How Much Serial Is in Your Serial? 93

Lorenz Engell

Erinnern / Vergessen: Serien als operatives

Gedächtnis des Fernsehens 115

Jason Mittell

Serial Boxes: DVD-Editionen und der kulturelle

Wert amerikanischer Fernsehserien 133

Rainer Winter

«All Happy Families»: THE SOPRANOS und die Kultur

des Fernsehens im 21. Jahrhundert 153

Fallstudien USA

Tereza Smid

«Keine Angst, Sie verpassen nichts!» Zur Kameraarbeit in den beiden Krankenhaus-Serien ER und GREY'S ANATOMY 177

Britta Hartmann

THIRTYSOMETHING: Alltag, multiperspektivisch 191

Margrethe Bruun Vaage

Our Man Omar: Warum die Figur Omar Little aus THE WIRE so beliebt ist 211

Susanne Schmetkamp

Das Bedürfnis nach Integrität: Über die ethischen Implikationen in MAD MEN 229

Wolfgang Hagen

Dexter on TV: Das Parasoziale und die Archetypen der Serien-Narration 251

Jens Eder

Todesbilder in neueren Fernsehserien: CSI und SIX FEET UNDER 277

Dana Frei

Verhandlungen um Queerness: QUEER AS FOLK und THE L WORD als kulturelle Foren 299

Serielle Formen im Kino und Internet

Rudmer Canjels

Vom Beiprogramm zum Hauptprogramm: Distribution und Transformation US-amerikanischer Stummfilmserials in den Niederlanden 319

Christian Junklewitz/Tanja Weber

Die Cineserie: Geschichte und Erfolg von Filmserien im postklassischen Kino 337

Nicola Dusi
Remaking als Praxis: Zu einigen Problemen der Transmedialität 357

Glen Creeber
Online-Serien: Intime Begegnung der dritten Art 377

Serienkultur in Europa und Lateinamerika

Seraina Rohrer:
La India María: Das Spiel mit einer stereotypen
(Helden-)Figur der mexikanischen Populärkultur 399

Jörg Türschmann
HISTORIAS PARA NO DORMIR: Eine frühe spanische Fernsehserie 417

Julia Zutavern
«Der Sport ist der natürliche Feind der Serie.»
Ein Interview mit Michel Bodmer, dem Leiter der Redaktion
Film und Serien beim Schweizer Fernsehen 435

Autorinnen und Autoren 443

Zur Einführung



«You people are not watching enough television!»

Nach-Denken über Serien und serielle Formen

Mit Don Draper im Kino: Medienhistorische Vexierbilder in MAD MEN

Manhattan zu Beginn der 1960er Jahre, irgendwo zwischen Madison Avenue und Greenwich Village. Ein ganz normaler Arbeitstag in der Werbeagentur Sterling Cooper, Hauptschauplatz der US-amerikanischen Serie MAD MEN (AMC seit 2007): Während im Großraumbüro die Schreibmaschinen klappern, die Telefonate gestöpselt werden und im Konferenzraum mit ebenso viel Scotch wie Eloquenz um die Gunst eines Kunden geworben wird, zieht sich Kreativchef Don Draper, charismatische Hauptfigur der Serie, in den dunklen Vorführsaal eines Kinos zurück. Schwebend gleitet die Kamera durch das Halbdunkel des Raums über die nahezu menschenleeren Sitzreihen hinweg auf die Kinoleinwand und den projizierten Film – vielleicht ein früher Resnais? Mit sonorem Singsang dringt eine französische Frauenstimme aus dem Off und breitet sich im Saal aus. Lethargisch nähert sich die Kamera Don Draper, der, umhüllt vom Rauch seiner Zigarette, die Leinwand fixiert, und verharrt – fast einen Moment zu lange – auf dessen Gesicht. Ohne den Blick von der Leinwand zu wenden, führt Draper die Zigarette zum Mund, lässt sie aufglühen... Schnitt – Szenenwechsel – schon sind wir zurück im hektischen Treiben der Werbeagentur.

Obschon diese Szene aus der Folge «The Benefactor» (S.02.E.03) nur wenige Sekunden dauert, hat sie unzählige Diskussionen und Spekulationen im Internet angeregt. «Does anyone have a guess what French movie Don was watching?», fragen Fans auf Foren und Blogs zur Serie und «posten» mehr oder weniger filmkundige Hypothesen zu Titel und Regisseur des gezeigten Films.¹ «There had to be some significance in this!», beharrt

1 Stellvertretend für die vielen Diskussionen und Mutmaßungen sei auf folgende Blogs und Internetseiten verwiesen: <http://blogs.amctv.com/mad-men/talk/2008/08/foreign-film.php>; <http://www.lippsisters.com/2008/09/10/the-mystery-that-will-never-be-unfurled>; http://www.televisionwithoutpity.com/show/mad_men/the_benefactor.php?page=3 (jeweils Zugriff am 25.01.2011).



1-2 «Mais où sont les neiges d'antan?» Mit Don Draper im Kino. MAD MEN (Universal/Lionsgate/AMC).

ein Fan, der die in ihrer Unbestimmtheit irritierende Szene kaum anders denn als cinephilen Hinweis lesen mag.² Was macht Don Draper mitten am Tag im Kino? Welchen Film schaut er sich an? Und weshalb? Da auch Serienautor und -produzent Matthew Weiner auf Nachfragen von Fans nicht preisgibt, um welchen Film es sich handelt,³ wird dies wohl eines der vielen ungelösten Rätsel und Puzzleteile bleiben, welche die Serie über mehrere Staffeln hinweg um die handlungstreibende Frage «Who is Don Draper?» auslegt und von denen wir häufig nicht einmal wissen, ob es sich überhaupt um bedeutungsvolle Fahrten handelt. Viel entscheidender

- 2 Die Annahme, die Szene im Kino müsse bedeutungsvoll sein, wird noch verstärkt durch die enigmatische Inszenierung, die in vielerlei Hinsicht typisch für den visuellen Stil der Serie ist: Die dichte, rauchverhangene Atmosphäre im Kinosaal, die sonore Frauenstimme, die schwebende Kamera, die Dons Gesicht taxiert und dennoch kaum Einblick in dessen Gedanken- oder Gefühlswelt gewährt – mit dem Zusammenspiel all dieser Elemente evoziert die Serie kaum verbalisierbare und doch wahrnehmbare Dissonanzen, welche ihre wie aus einem Werbefilm anmutende Bildästhetik mit feinen Haarrissen und Brüchen durchziehen.
- 3 Nach der Identität dieses Films befragt, gibt Weiner lediglich zur Auskunft: «It's a very rare French film. A film by – a famous director. I won't tell you the name. I won't say the title. I'll never tell. Because I don't have the rights to it.» (zitiert nach <http://www.lippisters.com/2008/09/10/the-mystery-that-will-never-be-unfurled/> [Zugriff am 25.01.2011]).



3-4 Serie in der Serie: Eine Folge von THE DEFENDERS wird in der Werbeagentur projiziert. MAD MEN (Universal/Lionsgate/AMC).



als die genaue Identifizierung des Films ist vielleicht auch, dass sich in dieser Kino-Szene der cinephil-nostalgische Gestus zu verdichten scheint, über den MAD MEN sich fortlaufend in Bezug zur Filmgeschichte setzt. In zahlreichen Anspielungen zitiert, kolportiert und rekurriert die Serie auf Versatzstücke der Kinokultur der 1960er Jahre und scheint dabei ebenso vom europäischen Autorenkino eines Fellini, Bergman oder Antonioni wie vom amerikanischen Genre-Kino Billy Wilders oder Douglas Sirks inspiriert.⁴ Neben den expliziten und benennbaren Filmzitatzen auf der Dialogebene verschmelzen die zahlreichen Rückgriffe auf Ausstattung, Kostüme, mimetisch-gestisches Schauspiel-Repertoire sowie Erzähl- und Bildstereotype des Kinos der 1960er zu einer Bildsprache, die – so ließe sich zuspitzen – Filmgeschichte zuvorderst als Stilzitat wieder auferstehen lässt. Die Serie zeigt uns die 60er Jahre also nicht in erster Linie, wie sie «tatsächlich» waren, sondern vielmehr, wie wir sie aus zahlreichen Filmen und Fernsehserien der Zeit zu kennen und zu «erinnern» meinen; damit gibt sie sich

4 Dem dichten Netz cineastischer Anspielungen gehen zahlreiche Blogs (vgl. zum Beispiel der Blogbeitrag von Deborah Lipp auf Lippsisters.com [<http://www.lippsisters.com/2009/07/24/the-movie-references/>] (Zugriff am 25.01.2011)) und viele der zuletzt erschienenen Buchpublikationen zu MAD MEN nach, vgl. Vargas-Cooper 2010; Butler 2011.



5-8 «You people are not watching enough television»: Fernsehen am Valentinstag und das Attentat auf JFK als Medienereignis in *MAD MEN* (Universal/Lionsgate/AMC).

zugleich als selbstreflexive Auseinandersetzung mit Mediengeschichte zu erkennen.

Referenzfolie dieser stilistischen Rückbezüge bildet freilich nicht nur das Arsenal der Kinokultur, sondern auch jenes des Fernsehens. Mit den 1960er Jahren situiert sich die Serie in einer Zeit, die durch den massiven Aufschwung des Fernsehens geprägt ist; gezeichnet wird das Porträt einer Gesellschaft, die lernt, mit dem neuen Medium umzugehen und es in ihren Alltag zu integrieren (vgl. Newcomb 2011). «You people are not watching enough television!», mahnt Agenturchef Roger Sterling seine Mitarbeiter, den Anforderungen der Werbebranche im Zeitalter des aufkommenden Massenmediums nachzukommen (S.01.E.10). Gleichsam parallel und kontrastierend zur Kinoszene verweist die Folge «The Benefactor» auch auf die wachsende Bedeutung des Fernsehens: Nur einige Tage nach Dons Kinobesuch lässt der Mitarbeiter Harry Crane im abgedunkelten Konferenzsaal der Werbeagentur (per Filmprojektor) einen Ausschnitt der CBS-Serie *THE DEFENDERS* (1961–1965) vorführen. Er hofft, den Marketing-Leiter der Kosmetikfirma «Belle Jolie» als Sponsor für die um so kontroverse Themen wie Abtreibung angelegte Serienfolge gewinnen zu können. Auch wenn ihm dies schlussendlich nicht gelingt, zeigt sich sein Chef beeindruckt – und richtet ein eigenständiges Television Department ein, zu dessen Leiter (und einzigem Angestellten) er Crane befördert. Das Fernsehen bestimmt nicht nur zunehmend das Geschehen in der Werbeagentur, es beansprucht auch in der privaten Sphäre einen zentralen Platz: Wenn Don nach der Arbeit in das Einfamilienhaus in der Vorstadt

Ossining kommt, sitzen die Kinder vor dem Fernseher oder sind bereits davor eingeschlafen. Und auch der romantisch geplante Valentinstag endet nach verpatzter Romanze in einem Hotelzimmer, wo sich Don und seine Frau Betty die Übertragung von Jacky Kennedys Führung durch das Weiße Haus anschauen – ein nationales Medienereignis, das CBS und NBC im Februar 1962 ausstrahlten (S.02.E.01). Die sich über mehrere Staffeln hinweg steigende Präsenz des Fernsehens kulminiert (zumindest vorläufig) in der finalen Folge der dritten Staffel, in welcher sich die legendären Ereignisse vom 22. November 1963 um das Attentat auf Präsident Kennedy mit den fiktiven Geschehnissen der Serie verflechten.

Zwischen erstem und zweitem «goldenen Zeitalter des Fernsehens»

Diese hier nur kurz skizzierten Szenen deuten bereits an, dass sich die Serie MAD MEN als Reflexion von Mediengeschichte und -kultur der 1960er Jahre lesen lässt. In Hinblick auf Thema und Konzeption des vorliegenden Bandes interessiert mich an diesen Medien-Bildern vor allem, wie hier medienhistorische Konstellationen sinnlich erfahrbar werden, die auch die Diskurse zu neueren TV-Serien wie LOST (ABC 2004–2010), THE SOPRANOS (HBO 1999–2007) oder eben MAD MEN prägen. Im zweiten Teil dieser Einführung sollen die in MAD MEN angelegten medialen und historischen Vexierbilder auf eine theoriegeschichtliche Ebene übertragen und zum Ausgangspunkt für ein Nachdenken über zeitgenössische TV-Serien produktiv gemacht werden, wie wir es mit dem vorliegenden Band zu vertiefen und voranzutreiben hoffen. Bezeichnend ist ja, dass die medienhistorischen Konstellationen zwischen Leinwand und Fernsehbildschirm nicht nur *in* der Serie verhandelt werden, sondern auch den Kontext und Standort von MAD MEN in der Serienlandschaft des neuen Jahrtausends bestimmen. Zielt die Serie einerseits auf eine mediale Wiederbelebung der 1960er Jahre, so ist sie andererseits ein zeitgenössisches Medienprodukt – und insbesondere ein prominentes Beispiel für die jüngsten Entwicklungen der US-amerikanischen Fernsehlandschaft, die sich unter dem Label der *Quality Television Series* derzeit großer Popularität erfreut. Mit ihrer komplexen und wenig vorhersehbaren Erzählstruktur um Don Draper, die über Ellipsen und Leerstellen die Zuschauer herausfordert und einbezieht, mit den vielschichtig gezeichneten Figuren und nicht zuletzt ihrem «cinematographischen Stil» weist MAD MEN wichtige Züge der sogenannten Qualitätsserien auf (vgl. Blanchet in diesem Band). Zugleich kleidet sich die Serie über ihre thematischen sowie stilistischen Anleihen in eine historische Patina, die mediale Darstellungs-

formen der 60er Jahre nachstellt. Wie in einem Vexierbild schimmert so im Format zeitgenössischer amerikanischer Qualitätsserien ein historisiertes Porträt der 60er Jahre auf, während dieses umgekehrt zur Hintergrundfolie für die Aushandlung aktueller Themen und Darstellungsformen wird. Damit – so scheint mir – setzt sich die Serie in ein Wechselverhältnis, das ähnliche medienhistorische Konstellationen herstellt wie die jüngeren Diskurse zu den derzeitigen Quality Television Series.

Bereits 1996 bezeichnete der amerikanische Fernsehwissenschaftler Robert J. Thompson das Aufkommen der Qualitätsserien als «zweites goldenes Zeitalter des Fernsehens», als eine Renaissance hochwertiger Produktionen, die an die Blütezeit in den 1950er und 1960er Jahren erinnert. Auf ganz ähnliche Weise wie Thompsons Rede vom «zweiten goldenen Zeitalter» scheint auch *MAD MEN* eine medienhistoriografische Klammer zwischen der Fernsehkultur der 1960er und jener der 2000er Jahre aufzumachen (vgl. Thompson 2011). Insbesondere die Vorführung von *THE DEFENDERS*, einer populären Serie der frühen 1960er Jahre, die Thompson in die Traditionslinie des ersten goldenen Zeitalters einreicht (1996, 26f), verdeutlicht den rückbezüglichen Bogen, über welchen *MAD MEN* zwei als herausragend geltende Epochen der Fernsehgeschichte miteinander verwebt.⁵ Wenn sich *MAD MEN* als Erfolgsserie der 2000er Jahre auf TV-Serien der 60er Jahre wie *THE DEFENDERS* bezieht, scheint das sogenannte Qualitätsfernsehen also gleich in doppeltem Sinne evoziert: zum einen als (thematisches und stilistisches) Zitat innerhalb der Serie, zum anderen als Neuauflage eines qualitativ hochwertigen Fernsehens. Die Medienkultur der 1960er Jahre und deren mediale Reinszenierung schieben sich somit wie zwei zeitliche Schichtungen ineinander und setzen sich mit all ihren Ähnlichkeiten und Unterschieden gegenseitig ins Relief. So lässt sich fast jede Aussage, die Roger Sterling, Don Draper & Co. über das Fernsehen machen, auch als (mitunter gebrochene, ironisierende oder kontrastierende) Reflexion auf das Fernsehen der 2000er Jahre beziehen. Sterlings «You people are not watching enough television», wird so auch zur ironisch-spielerischen Adressierung der *MAD MEN*-Zuschauer, über welche die Fernsehserie einen stärkeren TV-Konsum, und damit in gewisser Weise auch sich selbst, empfiehlt.

5 Die Ineinssetzung der beiden Fernsehserien wird zudem dadurch betont, dass die *MAD MEN*-Folge nach dem Titel der in ihr zitierten *DEFENDERS*-Folge «The Benefactor» benannt ist.

Quality Television Series als Herausforderung an Serientheorien – Ein theoriegeschichtlicher Problemaufriss

Thompsons frühe Charakterisierung der Quality Television Series dient auch Mitherausgeber Robert Blanchet als Ausgangspunkt für seine Überblicksdarstellung *Quality-TV: Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer TV-Serien*. Ausgehend von den zwölf Kriterien, mit denen Thompson (1996) das Phänomen Quality-TV kennzeichnete, führt Blanchet in den Gegenstandsbereich des vorliegenden Bandes und die damit verbundenen Grundbegriffe ein. Während sich Thompson auf Serien der 1980er und 1990er Jahre bezieht, zeichnet Blanchet insbesondere die Veränderungen seit Mitte der 1990er Jahre nach und aktualisiert Thompsons Überlegungen durch zahlreiche Beispiele jüngerer Serien.

Parallel und komplementär zu Robert Blanchets Einführung in das Feld der Qualitätsserien möchte ich die Frage nach den Quality-TV-Serien im Folgenden theoriegeschichtlich und methodologisch wenden. Denn zeitgenössische Prime-Time-Serien wie *THE SOPRANOS*, *LOST* oder eben *MAD MEN* – das ist bereits mehrfach diagnostiziert worden – markieren nicht nur einen Wandel der Serienlandschaft, sondern verändern auch das theoretische Nachdenken über Serien und Serialität. So weist die amerikanische Film- und Fernsehwissenschaftlerin Roberta Pearson darauf hin, dass sich die Serienforschung zur Zeit in einer Übergangsphase befinde. Folgt man ihrem bildlichen Vergleich, geht es Serienforschern ähnlich wie den Überlebenden des Flugzeugabsturzes aus der Erfolgsserie *LOST*: Ebenso wie die Gestrandeten auf der mysteriösen Pazifikinsel fortlaufend mit Unsicherheiten und Rätseln konfrontiert sind, müssen Wissenschaftler sich angesichts des tiefgreifenden Wandels der Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen damit auseinandersetzen, dass scheinbar etablierte Prämissen der Serienforschung nicht mehr unhinterfragt als sicheres Terrain gelten können (vgl. Pearson 2007, 256).

In diesem Sinne möchte ich die teilweise recht verschlungenen Pfade der über verschiedene Disziplinen angelegten Landkarte bisheriger Serienforschung in großen Schritten abschreiten und einige der Fokus- und Paradigmenwechsel skizzieren, die sich mit Aufkommen der Qualitätsserien abzeichnen. Aus welchen Disziplinen, mit welchem Erkenntnisinteresse, unter welchen Annahmen wurde bisher über Fernsehserien und Serialität nachgedacht? An welchen Stellen fordern die sogenannten Qualitätsserien eine kritische Revision oder Erweiterung bisheriger Prämissen? Stellvertretend für die weit umfassendere Theoriegeschichte der Fernsehserie möchte ich den derzeitigen Wandel von Theoriekonzepten und -begriffen an drei Diskurssträngen nachzeichnen. Diese fokussieren zunächst Fragen

der Qualität und kulturellen Wertigkeit, sodann Fragen der Medienspezifik und schließlich Konzepte des Zuschauers.

«Gutes» oder «schlechtes» Fernsehen? Fragen kultureller Wertigkeit

Schon der Begriff «Quality Television Series» und dessen Bezug auf die Kategorie der Qualität markiert, dass sich Diskurse zu aktuellen Prime-Time-Serien (mehr oder minder explizit) inmitten von Aushandlungen medialer Wertigkeiten bewegen. «Schon wieder!» – ist man versucht hinzuzufügen. Denn solche Debatten haben für kaum ein anderes Medium so hartnäckig Bestand wie für das Fernsehen, prägen sie doch bereits frühe Theorieansätze. Diese entstehen in den USA der 1950er Jahre zunächst im Umfeld der soziologisch und sozialpsychologisch orientierten Medienwirkungsforschung (vgl. Mikos 2002) und sind ähnlich wie letztere von einem medienskeptischen Impetus motiviert, der in Sorge um die gesellschaftliche Wirkung des Massenmediums fragt: «Was macht das Fernsehen mit dem Zuschauer?». Die Antwort, die Theodor W. Adorno in seinem Aufsatz «How to Look at Television» (1954) formuliert, ist ebenso eindeutig wie vernichtend: Aufgrund seiner trivialen Inhalte, schablonenhaften Figuren und stereotypen Darstellungsformen verdumme und entmündige das Fernsehen den Zuschauer. Zudem führe es zu einer Art von «Fernsehsuchtigkeit», bei der es «durch seine bloße Existenz zum einzigen Bewusstseinsinhalt wird und durch die Fülle des Angebotes die Menschen ablenkt von dem, was eigentlich ihre Sache wäre und was sie eigentlich angeht» (Adorno 1971, 51–56).

Mit ähnlich pejorativem Grundton richten sich frühe Fernsehtheorien – selbst wenn sie nicht wie bei Adorno als umfassende Kapitalismus- und Ideologiekritik angelegt sind – gegen Serien- oder Reihensendungen, die aufgrund ihrer formalen wie inhaltlichen Wiederholungen als Inbegriff eines uninspirierten Programms gelten. So «lästert» die deutsche Fernsehkritikerin Anne Rose Katz 1960 über das Reihenformat und dessen amerikanische Provenienz:

In Amerika, dem klassischen Land des Fernsehens, wo angeblich Milch und Honig aus dem Bildschirm fließen, feiert die Reihensendung [...] Triumphe. Das hat Columbus sicher nicht gewollt, doch sind aus seiner Entdeckerstory natürlich gut und gern hundertvierundzwanzig Folgen zu schneiden. [...] Der wohlgezogene Fernseher aber nimmt die Reihensendung hin wie der wohlgezogene Kantinenesser seine stets gleichbleibenden Abonnements-Mahlzeiten: montags Bohnen, dienstags Reis ... und das jahrelang. Schließlich schützt die Sendereihe vor Überraschungen, guten wie bösen, und vor zu großen Strapazen auf Seiten des Empfängers. Denn sie macht auch ihm, je länger je lieber, das Fernsehen bequemer. So wirkt die x-mal multiplizierte

Sendung als Sofa gleicherweise für den Geist des Produzenten wie des Konsumenten und lädt zum Fernsehen aus, respektive zum Ausruhen ein.

(Katz 1960, 134f)

Eine solche Kritik greift nicht nur den skeptischen Grundton früher Fernsehtheorien auf, sondern steht im Kontext einer weiteren Kultur- und Diskursgeschichte des Seriellen, die seit dem Aufkommen moderner Industriegesellschaften im 19. Jahrhundert immer wieder zwischen zwei gegensätzlichen Polen oszilliert. So knüpft die Abwertung des Serienformats im Fernsehen insbesondere an jene Serialitätsdiskurse an, wie sie seit den 1920er und 1930er Jahren im Zuge der industriellen Massenfertigung aufkommen und sich in zahlreichen kulturphilosophischen Debatten wie auch der Filmtheorie niederschlagen (vgl. Winkler 1994; Schweinitz 2006). Unter Schlagwörtern wie ‚Standardisierung‘ oder ‚Konfektionierung‘ wird das Serielle zum Emblem einer mechanischen und vermeintlich seelenlosen Form der Wiederholung. Etwa zur gleichen Zeit – wenn auch in entgegengesetzter Auslegung – entdecken die Avantgarden in Kunst, Musik, Literatur und Tanz das Innovationspotenzial von Variation und Wiederholung. In der asemantisch geprägten Logik des Seriellen sehen sie eine Alternative zu referentiellen Darstellungsweisen und nutzen die Offenheit serieller Ordnungsmuster als willkommene Infragestellung des traditionell auf Geschlossenheit abzielenden Werkbegriffs (vgl. Blättler 2010; Penzel 2010).

Diese doppelte Codierung – einerseits als redundante ‚Wiederkehr des Immergleichen‘, andererseits als innovatives Kompositionsprinzip – bestimmt die Theoriegeschichte des Seriellen im 20. Jahrhundert über lange Zeit und verknüpft sich mit Diskursen zur vermeintlichen Serialität der Massenmedien. Eben diesen Konnex unterzieht Umberto Eco in seinem vielzitierten Text «Die Innovation im Seriellen» (1988 [1984]) einer grundlegenden Revision. Den vermeintlichen Gegensatz von Wiederholung und Innovation überführt er in eine postmoderne Ästhetik, die das Serielle nicht mehr als defizitär im Vergleich zum originären Werk versteht, sondern als Potenzial von Differenzen und Verschiebungen erkennt. Im Sinne eines Gedankenexperiments regt er schließlich an zu überlegen, wie sich die Sicht auf einzelne Serienfolgen verändern würde, wenn sie nicht über ihr Wiederholungsformat bestimmt wären, sondern als eigenständige ästhetische Texte analysiert würden. So schlägt er vor,

die heutigen Serienprodukte aus der Sicht einer zukünftigen Ästhetik [zu betrachten], die den Sinn für die Originalität als Wert wiedererworben hätte. Stellen wir uns eine Gesellschaft des Jahres Dreitausend vor, in der aus Gründen, die ich hier nicht ausmalen will, neunzig Prozent der heutigen Kultur-

produktion verschwunden wären und von allen TV-Serials nur eine einzige *Columbo*-Folge überlebt hätte. Wie würden wir dieses Werk dann lesen? Würden wir die Originalität bewundern, mit der es der Autor verstanden hat, einen kleinen Mann im Kampf mit den Mächten des Bösen darzustellen? [...] Würden wir diese kraftvolle, bündige, eindringliche Darstellung der Stadtlandschaft eines industriellen Amerika schätzen? Würden wir dort, wo das Serial mit knappen Zusammenfassungen operiert, weil alles schon in den vorausgegangenen Folgen gesagt worden ist, womöglich eine hohe Kunst der Synthese erblicken, eine sublimen Fähigkeit, in Andeutungen zu sprechen?

(Eco 1988, 179f)

Betrachtet man die Lobgesänge, mit denen Fernsehkritiker wie -wissenschaftler derzeit die Komplexität von Qualitätsserien wie *LOST* oder *THE SOPRANOS* preisen, scheint es fast so, als hätte sich die von Eco vorgeschlagene Verlagerung von einer sozio-kulturellen Debatte um Wertigkeiten des Wiederholungsformats hin zu einer ästhetisch orientierten Lesart einzelner Texte bereits realisiert – und zwar ganz ohne das von ihm beschworene dystopische Zukunfts-Szenario. Denn spätestens mit dem Aufkommen und dem Erfolg von Prime-Time-Serien seit Mitte der 1990er Jahre hat sich der Tonfall der akademischen Serienforschung merklich geändert. An die Stelle des ideologiekritischen Unbehagens früherer Fernsehtheorien rückt nun ein «nahezu einhelliger Diskurs der Bewunderung» (Kirchmann 2010, 61). Wie Eco dies antizipiert hatte, gilt die Eloge der Komplexität jüngerer Qualitätsserien weniger dem Wiederholungsformat als vielmehr einzelnen Serientexten, die von Fans und Wissenschaftlern akribisch analysiert werden.⁶

Bezeichnend für diese Rhetorik der Aufwertung ist, dass sie sich über zahlreiche Vergleiche mit etablierten Kunstformen wie dem Roman oder dem Kino konstituiert.⁷ So postulierte beispielsweise Peter Krämer 1996, die amerikanischen TV-Serien seien «besser» als das Kino. Seither hat sich die Rede vom «cinematographischen» Stil oder der «Leinwandästhetik» der jüngeren US-amerikanischen Serien exponentiell verbreitet. Dabei sind es nicht nur Fernsehkritiker und -wissenschaftler, die intertextuelle Vergleiche

6 Diese Verlagerung von der Fokussierung der Serie als Format hin zu einer werkimmanenten Betrachtungsweise lässt sich auch an der Forschungsliteratur ablesen. Während fernsehwissenschaftliche Studien – jenseits der einschlägigen Fanliteratur – bis in die 1990er Jahre eher auf Format und Gattung der Fernsehserie abzielten, ist zuletzt eine so noch nie dagewesene Vielzahl von Publikationen zu einzelnen Serien erschienen. Stellvertretend sei hier auf die bei I.B.Tauris erscheinende Reihe «Reading Contemporary Television» verwiesen, die einzelnen Serien wie *SEX AND THE CITY* (HBO 1998–2004), *SIX FEET UNDER* (HBO 2001–2005) oder *THE L WORD* (Showtime 2004–2009) ganze Sammelbände widmet (kritisch dazu: Schwaab 2010).

7 Vgl. z. B. Kulish, Nicholas (2006) «Television You Can't Put Down.» In: *New York Times Online* v. 10.9.2006 [www.nytimes.com/2006/09/10/opinion/10sun3.html (Zugriff am 25.01.2011)].

an die Serien herantragen; vielmehr ist mit dem Begriff des sogenannten Quality Television – das befindet Jane Feuer bereits 1984 – auf eine Ästhetik und Produktionsform verwiesen, die bewusst Anleihen bei hegemonial anerkannten Kunstformen macht, um ein bestimmtes Publikum zu adressieren. Auch wenn Feuer sich für einen analytisch-deskriptiven Umgang mit dem Begriff der Qualitätsserien ausspricht (vgl. Feuer 2007, 148), birgt dieser – wie vielfach kritisiert wurde (vgl. u.a. Brunsdon 1990 und 1998; Nelson 2006; McCabe / Akass 2007) – eine Reihe von Problemen. Fraglich ist zum Beispiel, ob man mit dem Begriff ‚Qualitätsfernsehen‘ jemals über Debatten um die Wertigkeit von Fernsehen hinauskommt oder nicht vielmehr Vorstellungen von kulturellen Hierarchien – wenn auch in umgekehrter Form – fortschreibt. Denn während die Vergleiche mit dem Kino einerseits aufwertende Allianzen entstehen lassen, ziehen sie andererseits eine empfindliche Demarkationslinie durch die Fernsehlandschaft, die entlang des Qualitäts-Begriffs in vermeintlich ‚gutes‘ und ‚schlechtes‘ Fernsehen eingeteilt wird (vgl. Feuer 2003). Die Rede vom ‚guten‘ Fernsehen droht dabei auch immer, den Trivialitätsverdacht zu erneuern und zu perpetuieren; denn nur vor der Negativfolie ‚schlechter‘ Fernsehsendungen, wenn nicht gar der Vorstellung vom Fernsehen als minderwertigem Medium an sich, kann sich das vermeintliche Qualitätsfernsehen absetzen und profilieren.⁸

«It’s not TV»? Fragen der Medienspezifik

Jüngst hat auch Herbert Schwaab darauf verwiesen, dass mediale Vergleiche von Fernsehserien und Kino dazu tendieren, «das Medium zu verleugnen und eine bestimmte Form von Quality Television, das sich stärker auf dem Terrain von Film und Kunst verortet, als bestimmende Form televisueller Unterhaltung zu naturalisieren» (Schwaab 2010, 135). Was als Distinktion angelegt war, verschärft sich somit zur Negation des Mediums. Dies tritt besonders deutlich in dem viel kommentierten Werbespruch des amerikanischen Kabelbetreibers HBO zu Tage, der sein Programm unter der Devise «It’s not TV. It’s HBO», an ein (inzwischen nicht mehr ganz so) kleines, distinguiertes, dafür umso kaufkräftigeres Publikum zu verkaufen sucht. Auf die Problematik solcher Diskurse reagierten amerikanische Fernsehwissenschaftler um Marc Leverette zuletzt mit dem Sammelband *It’s Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era* (Leverette / Ott / Buck-

8 Noch umfassender formuliert Charlotte Brunsdon, das Fernsehen werde damit zum negativen Bezugspunkt eines kulturellen Systems, in dem sich Hochkultur maßgeblich über die Abgrenzung von einer Populärkultur konstituiere, deren wichtigster Repräsentant das Fernsehen sei: «Television secures the distinction of all nontelevisual cultural forms» (Brunsdon 1998, 61).

ley 2008) und erklärten den Abgrenzungsgestus des «not-TV» (freilich nicht ganz ironiefrei) zum zentralen Konzept und Ausgangspunkt ihrer Analysen. Eine der vielen Fragen, denen sich die Serienforschung der 2000er Jahre zu stellen hat, ist also: Wie können wir über Fernsehserien nachdenken, wenn diese als vermeintlich «anderes» Fernsehen, wenn nicht gar «etwas Anderes als Fernsehen» in Erscheinung treten?

In ihrer Tendenz zur Loslösung oder gar Negation von Fragen der Medienspezifik unterscheiden sich aktuelle Seriendiskurse markant von früheren Ansätzen, die dezidiert auf die mediencharakteristische Ausprägung von Serialität abzielten. Noch in den 1970er bis 1990er Jahren nahmen Ansätze der Fernsehwissenschaft das Serienformat als strukturelle Entsprechung der das Medium konstituierenden Serialität in den Blick. Diese Engführung von Serie und Serialität basierte im Wesentlichen auf der Annahme, dass sich das Fernsehen über seinen unaufhörlichen Sende- und Programmfluss konstituiere, der seine Zeitlichkeit über die regelmäßige Ausstrahlung von Sendungen rhythmisiere. Unter dem Begriff des *flow* hatte Raymond Williams den seriellen Programmfluss als Struktur und Effekt, als «charakteristische Organisation und deshalb auch [...] charakteristische Erfahrung» (2001 [1974], 33) beschrieben – und die technologische Basis des Rundfunksystems damit zugleich zum Spezifikum seiner kulturellen Form erklärt. Ähnlich imaginierte auch Stanley Cavell (2001 [1982]) die materielle Basis des Fernsehens als einen Strom (*current*), welcher verschiedene Verfahren der Serialisierung zeitigte. Vor dem Hintergrund dieser konzeptuellen Engführung von Serialität und Programmfluss rücken in den 1970er bis 1990er Jahren vornehmlich solche Spielformen der Fernsehserie in den Blick, die ebenso fließend und unabschließbar wie der televisuelle *flow* selbst schienen: Die Endlosserie, insbesondere die Daily Soap, avancierte zum privilegierten Untersuchungsgegenstand damaliger Fernseh- und Serienforschung.⁹

Gleiches, vielleicht gar in noch stärkerer Ausprägung, gilt auch für Ansätze der Forschung im deutschsprachigen Raum, die auf eine Bestimmung der Serie als «mediencharakteristische Form» (Faustich 1994, 47) des Fernsehens abzielen. So argumentiert Knut Hickethier, durch die Einrichtung wiederkehrender Programmplätze entstehe «eine regelmäßige und kontinuierliche – und damit auch serielle – Produktion des Programms. [...] Das Strukturprinzip des Programms wird damit zum Strukturprinzip der Produkte» (Hickethier 1991b, 12). Ähnlich befindet Werner Faustich, die Serialität des Programms korrespondiere einerseits mit ökonomischen

9 Für die zahlreichen wissenschaftlichen Untersuchungen der 1990er Jahre zum Thema der Daily Soaps sei hier nur beispielhaft verwiesen auf Allen 1985 und 1995; Frey-Vor 1992; Schneider 1995 und Mikos 1994a und 1994b.

Formen der Produktion ‹in Serie› und ‹dem programmierten Sehen der Zuschauer und ihrem Verlangen nach standardisierten Erlebnis- und Handlungsmustern und Figuren› (Faulstich 2008, 33). Charakteristisch für den Zugriff auf die Idee einer fernsehspezifischen Serialität ist also, dass diese unterschiedliche Ebenen der Fernsehbeachtung miteinander verbindet: Serialität bildet nicht nur das Strukturprinzip des Programms, sondern auch die ‹ästhetische Grundkategorie› (Faulstich 1982) des Fernsehens und dessen privilegiertes Erzählprinzip, prägt darüber hinaus Produktionsabläufe sowie Rezeption und Fernsehnutzung – ein Zusammenspiel, welches über den aus der Filmtheorie entlehnten Begriff vom ‹Dispositiv› schließlich selbst eine Konzeptualisierung erfährt (vgl. Sierek 1991; Hickethier 1991a und 1995).

«Das Problem dabei war», resümiert Faulstich (1994, 48) rückblickend, «daß Serie so fernsehspezifisch aber gar nicht zu sein schien.» Diese Erkenntnis, die sich zunächst in einem erweiterten, vor allem narratologisch geprägten Serialitätsbegriff niederschlug,¹⁰ ist gerade auch in den letzten beiden Jahrzehnten mit dem Wandel von Fernseh-Technologie, -Distribution und -Rezeption zunehmend virulent geworden. So mag die Vorstellung eines Zuschauers, der seine Lieblingsserie zu festen Sendezeiten vor dem heimischen Fernseher goutiert, noch bis in die 1990er Jahre dem dominanten Rezeptionsmodell entsprochen haben. Doch angesichts der Möglichkeiten, Serien per DVD, Streaming oder Download jederzeit und jeden Ortes auf dem Fernsch Bildschirm, Rechner oder mobilen Empfangsgerät sehen zu können, scheint ein solch eindimensionales Bild der Rezeption überholungsbedürftig. Damit erfährt auch die einstmalige enge Parallelführung von Serie und fernsehspezifischen Formen von Serialität eine Entkopplung. Diese Zäsur spiegelt sich in neueren Konzeptionen der Fernsehwissenschaft, die vermehrt vom *post-broadcast-television* (vgl. Turner / Tay 2009) oder gar vom Zeitalter des *post-television* (vgl. Leverette / Ott / Buckley 2008) sprechen. Damit sind Konzepte angeboten, die den pluralisierten Erscheinungsformen von Fernsehen im Zusammenspiel mit DVD und Internet gerecht zu werden versuchen und darauf hinweisen, dass es, anders als noch in den 1980er und 1990er Jahren, zunehmend

10 Eine gewisse Scharnierfunktion zwischen fernsehspezifischem Serialitätsdenken und einem erweiterten Verständnis des Seriellen bilden Ansätze, die seit den 1990er Jahren auf dem Gebiet der Erzähltheorie entstanden sind und sich als einer der produktivsten Bereiche jüngerer Serienforschung erwiesen haben (vgl. z.B. Mittell 2006). So ermöglicht die narratologische Perspektive, Fernsehserien in Erzähltraditionen zu verankern, die weit vor die Erfindung des Fernsehapparates bis hin zum Fortsetzungs-Roman oder dem Stummfilm-Serial zurückreichen (vgl. u.a. Mielke 2006). Auch Hickethier (1991b) und Faulstich (1994) verweisen bereits auf Traditionen seriellen Erzählens in anderen Künsten und Medien.

schwieriger wird, eine valable Medienspezifik aus den Strukturen des Sendefernsehens oder der technischen Beschaffenheit des Fernsehapparats abzuleiten (vgl. Spiegel / Olsson 2004; Miller 2010).

Vom manipulierten Zuschauer zum autonomen Nutzer: Konzepte des Zuschauers im Wandel

Ein dritter Pfad der Theoriegeschichte der Serie reicht gewissermaßen qua Definition über eine fernsehspezifische Befragung von Serien hinaus, stellt er doch den Rezipienten in den Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses. Galt der Zuschauer im Rahmen der kritischen Fernsehtheorie als passiv und manipulierbar, so führten spätestens Theorieansätze im Kontext der Cultural Studies den Gegenentwurf eines autonomen Zuschauers ein, der nicht den televisuellen Banalitätseffekten erliegt, sondern produktiv, ironisch oder gar subversiv mit den Serien und den darin angelegten Welt- und Wertvorstellungen umgeht (vgl. Ang 1985; Fiske 1987; Winter 1995). Damit erfährt die Frage «Wie *wirken* Fernsehserien auf den Zuschauer?» eine folgenreiche Umkehrung: Anders als in den 1950er Jahren geht es weniger darum, was die Fernsehserie mit dem Zuschauer macht, als vielmehr darum, was der Zuschauer mit der Serie macht. Als prominentes Beispiel einer ironisierenden, sogenannten «guilty-pleasure»-Rezeptionsweise lässt sich der schwedische Regisseur Ingmar Bergman zitieren, der in den 1980er Jahren über die US-amerikanische Serie DALLAS (CBS 1978–1991) gesagt haben soll:

Es ist so faszinierend schlecht, dass ich keine Folge versäume. Die Handlung ist abstrus und unlogisch, die Kameraführung grauenhaft, die Regie entsetzlich, und unglaublich viele schlechte Schauspieler und Schauspielerinnen spielen unglaublich schlecht. Aber es ist irre faszinierend!

(zit. n. Wiegard 1999, 76)

Während Bergmans Haltung zu DALLAS gleichermaßen von Faszination und Ablehnung geprägt ist, scheinen die Zuschauer heutiger Qualitätsserien eine solch ironisierende Rezeptionshaltung kaum mehr für sich zu beanspruchen. Eine affirmative Rezeption steht gegenwärtig offenbar nicht mehr im Widerspruch zum Selbstverständnis eines kritischen und anspruchsvollen Fernsehzuschauers.¹¹ Dies bekundet – gleichsam in

11 Neben Filmemachern bekennen sich nun auch Fernsehwissenschaftler zu ihrer Begeisterung für einzelne Serien und unterlaufen damit die ehemals gesetzte Trennung von kritisch-wissenschaftlicher Analyse und Fantum. Unter dem Begriff «Aca-Fan» hat Matt Hills (2002) diese Fankultur konzeptualisiert, zu dessen bekanntesten Vertretern im amerikanischen Raum der Medien- und Fernsehwissenschaftler Henry Jenkins mit seinem Blog «Confessions of an Aca-Fan: The Official Weblog of Henry Jenkins» (<http://www.henryjenkins.org/>) zählt.

symmetrischer Spiegelung zu Bergmans DALLAS-Kommentar – die Äußerung des französischen Experimentalfilmers Chris Marker, der vor einigen Jahren gestand, er gehe nur noch selten ins Kino und schaue sich stattdessen lieber Fernsehserien an.¹² Dass sich in jüngster Zeit etablierte Autorenfilmer öffentlich zum Serienkonsum bekennen, und dies nicht mehr im ehemals vorherrschenden Modus der *confessio* oder mit der Bergmanschen Ironie, mag einerseits an der zunehmenden sozialen Akzeptanz des Quality-TV liegen. Darüber hinaus wäre zu hinterfragen, inwiefern solche Rezeptionshaltungen auch durch textuelle Strategien jüngerer Qualitätsserien antizipiert und gefördert werden. So scheint Produktionen wie *DESPERATE HOUSEWIVES* (ABC seit 2004) oder *SEX AND THE CITY* (HBO 1998–2004) bereits eine ironische Brechung eingeschrieben, die sich in Beobachterpositionen zweiter und dritter Ordnung manifestiert: Jede Äußerung und jedes Verhalten der Figuren wird distanzierend beobachtet, durch die Erzählerstimme kommentiert und im Gegenzug wiederum von den Figuren selbstreflexiv-theatral inszeniert. Eine kritische Haltung zum Geschehen, die in den 1980er und 1990er Jahren noch vornehmlich als Leistung des Zuschauers theoretisiert wurde, verlagert sich damit einerseits in die Serientexte selbst. Andererseits potenzieren die partizipatorischen Möglichkeiten des Internets die Interaktionsmöglichkeiten der Zuschauer, die nun zunehmend auch als «Nutzer» adressiert sind (vgl. Jenkins 1992 und 2006).

Nach-Denken über Serien und serielle Formen: Zur Konzeption des vorliegenden Bandes

Die hier skizzierten Verlaufslinien einer Theoriegeschichte der Serie durchmessen auch das Diskursfeld, in dem sich die Beiträge des vorliegenden Bandes verorten. Dessen Konzeption knüpft an einige dieser theoriegeschichtlichen Verschiebungen und Tendenzen an. So bildet vor allem der Befund, dass sich Serien im ›post-televisuellen‹ Zeitalter nicht mehr allein aus fernsehimanenter Perspektive betrachten lassen, einen zentralen Ausgangspunkt der hier zusammengeführten Überlegungen. An die Stelle einer fernsehspezifischen Herangehensweise, die das Verständnis von Fernsehen auf statische Merkmale festlegt, möchte der Band eine dynamische Perspektive eröffnen, die aufzuzeigen vermag, wie sich Fernsehserien im Wechselspiel mit anderen Medien sowie in Abhängigkeit technologischer Entwicklungen fortlaufend neu konfigurieren. Vor diesem

12 Vgl. Douhaire, Samuel / Rivoire, Annick (2003) «Rare Marker». In: *Libération* v. 5.3.2003 [<http://next.liberation.fr/cinema/0101466984-rare-marker> (Zugriff am 20.01.2011)].

Hintergrund sei hier vorgeschlagen, den Wandel aktueller Serien aus dem Kontext einer erweiterten Medien- und Kulturgeschichte des Seriellen in den Blick zu nehmen – eine Perspektive, die durch den titelgebenden Begriff der «Seriellen Formen» konzeptuell gerahmt wird. «Serielle Formen» – verstanden als Formen der Wiederholung, Reihung, Verdoppelung und Variation – manifestieren sich ja nicht nur im Fortsetzungsformat, wie es Literatur, Radio und Fernsehen hervorgebracht haben, sondern prägen mediale und künstlerische Praktiken seit jeher. Damit gerät das Serielle auch als strukturelles Prinzip, als Publikations-, Erzähl- und Kompositionsverfahren in den Blick. Die konzeptuelle Klammer der «Seriellen Formen» bedeutet für den vorliegenden Band also eine Erweiterung des Serialitätsbegriffs wie auch des Gegenstandsbereichs über US-amerikanische Prime-Time-Serien hinaus. Untersucht werden nicht nur Serienformate des Fernsehens, sondern auch Stummfilm-Serials, Online-Serien und Formen der Remedialisierung (vgl. Bolter / Grusin 1999) wie Sequels, Remakes und Literaturverfilmungen.

Solch eine erweiterte Perspektive scheint gleich in dreierlei Hinsicht produktiv für das Nachdenken über Serien: Erstens erlaubt diese Öffnung auch historische Varianten von Serienformaten in der Literatur und im frühen Kino in den Blick zu nehmen und aus einer medienhistorischen Perspektive zu befragen, die über die Fernsehgeschichte im engeren Sinn hinausreicht. Geschichte und Wandel der Fernsehserie werden damit gewissermaßen als Funktionsgeschichte des Seriellen in Kunst und Kultur lesbar. Zweitens ermöglicht die gedankliche Klammer von der Serie zur Serialität, diese als medienübergreifende Prozesse zu perspektivieren und serielle Dramaturgien und Bildstrukturen in anderen Medien und Künsten in Anschlag zu bringen. Drittens bietet diese Begriffs- und Gegenstandsöffnung Gelegenheit, die Wechselwirkungen von Fernsehserie und Serienkultur auch in ihrem globalen Wirkfeld zu reflektieren.

Angesichts des weiten Spektrums, das mit dem Bogen von Fernsehserien zu seriellen Formen aufgespannt ist, zielt der Band weder auf Vollständigkeit noch auf eine vereinheitlichende Lesart, sondern bemüht sich vielmehr um ein produktives Nebeneinander verschiedener Perspektiven und Disziplinen. Neben Ansätzen der Film- und Fernsehwissenschaft sind hier Forschungsergebnisse der (Medien-)Philosophie, Romanistik, Semiotik und Kulturwissenschaft versammelt, die einander befruchtend gegenübergestellt werden. Nicht zuletzt ist es ein besonderes Anliegen, die im deutschen Sprachraum noch relativ junge wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Qualitätsserien voranzutreiben und mit internationalen Forschungsansätzen, vor allem jenen der angelsächsischen *Television* und *Media Studies*, enger zu verknüpfen.

In Anbetracht der oben skizzierten Fokus- und Paradigmenverschiebungen jüngerer Seriendiskurse geht der vorliegende Band auf methodischer Ebene zudem davon aus, dass sich die Serienforschung nicht damit begnügen kann, Qualitätsserien als vermeintlich «neue» und «bessere» Form von TV-Serien zu feiern und gegen andere Formen des Fernsehens auszuspielen. Ebenso wie *MAD MEN* sich über selbst- und medienreflexive Verweise fortlaufend in Bezug zur eigenen Mediengeschichte setzt, sei hier vielmehr ein Nach-Denken über Serien und Serialität angeregt, das sich als Teil eines theoriegeschichtlichen Wandels begreift und diesen in seiner Arbeit an theoretischen Begriffen und Konzepten auch reflektiert. Ein solches Nach-Denken wäre, wie die Schreibweise markiert, immer auch im Sinne einer zeitlichen Nachträglichkeit zu verstehen. Bezeichnenderweise praktizieren (fast) alle der hier versammelten Beiträge eine solche Form der wissenschaftlichen Auseinandersetzung, insofern sie an Annahmen und Konzepte älterer Serientheorien anknüpfen, nicht selten, um diese einer Revision zu unterziehen oder sie durch Ausdifferenzierungen zu aktualisieren und zu erweitern.

Eine gewisse Nachträglichkeit prägt den vorliegenden Band schließlich auch in einem konkret-zeitlichen Sinne. Er geht auf die Tagung «Serielle Formen / Serial Forms» zurück, die im Juni 2009 am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich stattgefunden hat, und versteht sich in erster Linie als Dokumentation dieser Zusammenkunft. Die im Rahmen der Tagung geführten Diskussionen sind – soweit es den Autorinnen und Autoren sinnvoll erschien – in die überarbeiteten Beiträge eingeflossen und haben sich auch in der Konzeption des Bandes niedergeschlagen. Neu für die Publikation hinzugekommen sind Texte von Rudmer Canjels, Dana Frei, Susanne Schmetkamp und Rainer Winter.

Der vorliegende Band gliedert sich in vier Teile, die thematisch wie methodisch eng aufeinander bezogen sind. Dramaturgisch ist der Aufbau so gestaltet, dass er einer zunehmenden Erweiterung des Serienbegriffs folgt: vom Serienformat im Fernsehen hin zu Formen des Seriellen in anderen Medien, Epochen und Kulturkreisen. Freilich lässt dieses Ordnungsmuster – je nach Interessenlage und Fokus – auch anders geleitete Lektürewege zu, die diverse Querverbindungen, Bezüge und Verknüpfungen zwischen den einzelnen Beiträgen erkennen lassen.

Der **erste Teil** des Bandes versammelt Texte, die dem Wandel der US-amerikanischen Serienlandschaft aus einer zusammenschauenden Perspektive, wenn auch unter jeweils spezifischer Akzentuierung, nachgehen. So knüpfen die ersten beiden Aufsätze an Befunde der Erzählforschung an. Ursula Ganz-Blättler eröffnet die narratologische Perspektive mit ihrem Beitrag «*Sometimes against all odds, against all logic, we touch.*» Kumu-

latives Erzählen und Handlungsbögen als Mittel der Zuschauerbindung in LOST und GREY'S ANATOMY. Am Beispiel der beiden amerikanischen Produktionen legt sie dar, wie voraus- und zurückschauende Handlungsbögen als narrative Strategien der Wissensakkumulation und der Zuschauerbindung eingesetzt werden. Über die pointierte Frage *How Much Serial Is in Your Serial?* bemüht sich Greg M. Smith um eine Ausdifferenzierung der unterdessen kanonischen Unterscheidung von Fortsetzungs- und Episodenserie (vgl. Blanchet in diesem Band). Um die Grenzen einer allzu starren Anwendung dieser Kategorien aufzuzeigen, führt Smith zahlreiche Beispiele von Serien an, die seriales und episodales Erzählen miteinander kombinieren. Methodisch zielt sein Ansatz darauf, aktuelle Produktionen als dynamische Aushandlungsprozesse zwischen den Anforderungen serialer und episodaler Strukturen zu konzeptualisieren. Vor diesem Hintergrund werden Figurenstereotype wie der «Dummkopf» in der Sitcom oder das «Arschloch» im Drama als Strategien der Serien erkennbar, miteinander konkurrierende Forderungen nach Kohärenz und Variation auszutarieren. Auch Lorenz Engells Beitrag *Erinnern/Vergessen: Serien als operatives Gedächtnis des Fernsehens* beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Bekanntem und Neuem in US-amerikanischen Serien und hebt dabei auf die mediale Ebene dieser Konstellationen ab. Mit Rückgriff auf systemtheoretische Ansätze schlägt er vor, Fernsehserien als spezifische Form televisiver Gedächtnisleistungen zu untersuchen, welche sich über die Unterscheidung von Erinnern und Vergessen konstituieren. Entlang dieser Differenz entwickelt Engell eine eigene Taxonomie der Fernsehserie, die sich auch historiografisch lesen lässt: Während klassische Episoden- oder Fortsetzungsserien Erinnern und Vergessen als konfligierende Tendenzen zueinander in Beziehung setzen, wird deren Verhältnis in postmodernen Produktionen wie MIAMI VICE (NBC 1984–1990) oder TWIN PEAKS (ABC 1990–1991) reflexiv gewendet. Jüngere Serien wie THE SOPRANOS oder LOST, so Engell, sind dadurch gekennzeichnet, dass sie die Differenz von Erinnern und Vergessen selbst in Zweifel ziehen und somit Paradoxien des Erinnerungsprozesses freilegen. Die Problematik von Erinnern und Vergessen überträgt Jason Mittells Beitrag *Serial Boxes: DVD-Editionen und der kulturelle Wert amerikanischer Fernsehserien* auf die archivarische Funktion von Serien-DVDs. Ausgehend von persönlichen Erinnerungen an die Archivierung von TV-Serien auf Videobändern in den 1980er Jahren weist Mittell darauf hin, dass die Herausgabe von DVD-Boxen nicht nur neue Möglichkeiten der Aufbewahrung von und des Zugriffs auf Fernsehserien bereitstelle, sondern auch die Distributions- wie Rezeptionsformen und damit die kulturelle Vorstellung von Fernsehen nachhaltig verändere. Mit dem Aufkommen der Boxen ist ein Wandel der Distributionsformen vom System des *flow* zum *publishing* zu verzeichnen,

der mit einer bildungskulturellen Aufladung des Serientextes einhergeht. In dieser Aufwertung sieht Mittell nicht zuletzt eine Chance für die Wissenschaft: Erst mit DVD-Ausgaben sei die Voraussetzung geschaffen, Fernsehserien als geschlossene Werke hinsichtlich ihrer Komplexität zu untersuchen. Fragen zum Zusammenhang von Serientext und Rezeption widmet sich Rainer Winter. In seinem Beitrag «*All Happy Families*». *THE SOPRANOS und die Kultur des Fernsehens im 21. Jahrhundert* <out> er sich als Fan der Mafia-Serie und zeigt, wie die Verknüpfung von Fanperspektive und wissenschaftlicher Theoriearbeit in der Tradition der Cultural Studies produktiv gemacht werden kann. Am Beispiel von *THE SOPRANOS* überträgt er das Konzept einer lustvoll-spielerischen und damit potenziell emanzipatorischen *Television Culture*, wie sie der Fernsehwissenschaftler John Fiske für die 1980er Jahre entwirft, auf heutige Rezeptionskontexte. Angesichts der gesteigerten Komplexität, Vielschichtigkeit und Intertextualität jüngerer Serien plädiert er dafür, die traditionell auf den Zuschauer fokussierte Perspektive der Cultural Studies um ästhetische Fragestellungen und textuelle Analysen zu erweitern.

Mittells sowie Winters Forderung nach einer stärkeren Berücksichtigung der ästhetisch-textuellen Dimension neuerer Serien leitet fließend zum **zweiten Teil** des Bandes über, der eine Reihe von Fallstudien jüngerer Qualitätsserien versammelt und damit eine Hinwendung zu <Close Readings> und textuellen Analysen verzeichnet. Programmatisch für diese Fokusverlagerung steht der Beitrag von Mitherausgeberin Tereza Smid «*Keine Angst, Sie verpassen nichts!*» *Zur Kameraarbeit in den beiden Krankenhaus-Serien ER und GREY'S ANATOMY*. Über einen Vergleich der Kameraarbeit in den beiden Serien lotet sie aus, wie diese zur Konstruktion einheitlicher Räume und Verknüpfung verschiedener Handlungsstränge beiträgt. Überdies legt Smids Analyse die charakteristischen Kamerastile beider Serien frei: Zielt die eher dokumentarisch angelegte Kamera in *ER* (NBC 1994–2009) auf die Vermittlung von Wirklichkeitsbezügen, legt die hochstilisierte Ästhetik von *GREY'S ANATOMY* (ABC seit 2005) ihre Konstruktionsweise selbst- und medienreflexiv offen. Es folgt eine Reihe von Aufsätzen, die sich – wenn auch vor unterschiedlichem Theoriehorizont – um Themen wie Empathie, Identifikation sowie damit verbundene Figurenkonstruktionen und Erzählperspektiven gruppieren. Den Auftakt macht Britta Hartmann mit ihrem Beitrag *THIRTYSOMETHING: Alltag, multiperspektivisch*, in dem sie die Familienserie der 1990er Jahre als Laboratorium sozialer Beziehungen ausweist. Die spezifische <Qualität> einer Serie wie *THIRTYSOMETHING* (ABC 1987–1991), so spitzt Hartmann ihre These mit pointiertem Seitenblick auf die Nobilitierungsrhetorik aktueller Seriediskurse zu, sei nicht allein über ihre Leinwand-Ästhetik oder

ihr ironisches Spiel mit Anleihen bei der Film- und Fernsehgeschichte zu erklären, sondern begründe sich auch und vor allem in den kommunikativen Angeboten, über die sich die Serie als Sehnsuchtsort zwischenmenschlicher Begegnung präsentiere. An einer detaillierten Analyse zeigt sie auf, wie die Komplexität kommunikativer Situationen über den Wechsel von Fokalisierungen und Erzählperspektiven vermittelt und zum Nachvollzug angeboten wird. Ähnlich wie Hartmanns Analyse weist auch Margrethe Bruun Vaages Charakterstudie einer Kult-Figur auf die Grenzen bisheriger Identifikations- und Empathiemodelle hin. Unter dem Titel *Our Man Omar: Warum die Figur Omar Little aus THE WIRE so beliebt ist*, legt sie mit Hilfe kognitivistischer Theorieansätze die Sympathienlenkung um die Figur des schwulen Gangsters dar. Diese übernehme, so Bruun Vaages These, in der komplexen Erzählstruktur von THE WIRE (HBO 2002–2008) die Funktion einer «fiktionalen Befreiung»: Durch ihre eher überhöhte Darstellung setzt sich die Figur vom dominierenden sozialrealistischen Grundton der Serie ab und bietet eine momentane Erleichterung, die uns für eine Weile aufatmen lässt. Auch Susanne Schmetkamps Beitrag *Das Bedürfnis nach Integrität: Über die ethischen Implikationen in MAD MEN* hinterfragt, inwiefern wir Sympathie für unmoralisch handelnde Figuren empfinden können. Geleitet von philosophischen Konzepten der Integrität argumentiert sie, MAD MEN reflektiere das Streben nach Selbsttreue sowohl auf inhaltlicher wie auf formaler Ebene. Während auf der Erzählebene insbesondere die Figur des Don Draper ein solches Streben verkörpert, spiegelt sich der Prozesscharakter der Integrität für Schmetkamp zudem in der offenen und potenziell unendlichen Form der Fernsehserie. Von Omar Little über Don Draper führt die Befragung solch «unmoralischer» Serienfiguren schließlich zu Dexter Gordon aus der gleichnamigen Serie DEXTER (Showtime seit 2006). Ebenfalls mit Blick auf Identifikationsprozesse fragt Wolfgang Hagen in seinem Beitrag: Wie kann ein Serienkiller als ein vertrautes Gegenüber des Zuschauers etabliert werden? Unter dem Titel *Dexter on TV: Das Parasoziale und die Archetypen der Serien-Narration* lotet Hagen das Zusammenspiel von Figur, seriellen Format und kollektivem Fernsehgedächtnis aus. Seine an C. G. Jung anknüpfende Analyse kennzeichnet Dexter als Figur, die gespalten ist zwischen ihrem Schatten-Selbst und einem Ich, «das «normal» sein will, aber es nicht sein kann». Selbst für den Zuschauer, der über Dexters Voice-over-Stimme hinter die Fassade blickt, die dieser seiner Umwelt vorgaukelt, bleibe jedoch ungewiss, ob es sich dabei nur um eine Täuschung handelt. Vom Serienkiller leitet der Band zu Todesdarstellungen in neueren Produktionen über. Mit Jens Eders Beitrag *Todesbilder in den Fernsehserien CSI und SIX FEET UNDER* verlagert sich zugleich das Erkenntnisinter-

se auf die Frage, inwiefern Fernsehserien Einfluss auf gesellschaftliche Wert- und Normvorstellungen nehmen können. Seit etwa zehn Jahren, so Eder, sei ein Boom der Todesmotivik in erfolgreichen US-Serien zu verzeichnen. Diese Beobachtung nimmt er zum Anlass für eine motivbezogene Analyse der beiden Serien CSI (CBS seit 2000) und SIX FEET UNDER (HBO 2001–2005), die insbesondere den von Medienkritikern geäußerten Vorwurf überprüft, inwiefern Todes-Darstellungen sich auf gesellschaftliche Vorstellungen vom Tod niederschlagen. Über eine vergleichende Analyse legt Eder dar, wie unterschiedlich die beiden Serien mit der Thematik umgehen, und widerlegt damit pauschalisierende Aussagen zu den gesellschaftlichen Auswirkungen von Todesdarstellungen. Auch Dana Freis Aufsatz geht dem Wirkungs- und Reflexionspotenzial jüngerer Serien auf gesellschaftliche Normvorstellungen nach. Unter dem Titel *Verhandlungen um Queerness: QUEER AS FOLK und THE L WORD als kulturelle Foren* erörtert sie, inwiefern Serien – als regelmäßig und über einen langen Zeitraum rezipierte Medienprodukte – zu kulturellen Foren werden können, die bestehende Norm- und Wertvorstellungen zu sexueller Andersartigkeit nicht nur spiegeln, sondern auch verändernd darauf zurückwirken. Mittels einer qualitativen Inhaltsanalyse von QUEER AS FOLK (GB, Channel 4 1999–2000; USA, Showtime 2000–2005) und THE L WORD (Showtime 2004–2009) zeichnet sie Strategien nach, über die heteronormative Vorstellungen verhandelt und herausgefordert werden.

Von den Fallstudien erweitert sich die Perspektive im **dritten Teil** um serielle Formen im Kino und Internet. Damit wird das Phänomen von TV-Serien aus dem Kontext einer epochen- sowie medienübergreifenden Kulturgeschichte des Seriellen in den Blick genommen, wobei den wechselseitigen Beeinflussungen von TV-Serien und Fortsetzungsformaten im Kino ein besonderer Fokus gewidmet ist. Ganz in diesem Sinne untersucht Rudmer Canjels filmhistorischer Beitrag *Vom Beiprogramm zum Hauptprogramm: Distribution und Transformation US-amerikanischer Stummfilmserials in den Niederlanden* die kulturelle Zirkulation früher Kino-Serials zwischen den USA und Europa. Am Beispiel der Distributions- und Aufführungspraktiken in den Niederlanden argumentiert Canjels, frühe Kino-Serials zeichneten sich durch ihre besondere Anpassungsfähigkeit aus. Mehr noch als Langspielfilme wurden sie in den 1910er und 20er Jahren den Vorlieben und Rezeptionsgewohnheiten des lokalen Publikums angepasst. In historisch umgekehrter Fragerichtung loten Christian Junklewitz und Tanja Weber aus, inwiefern die im neuen Serienformat entwickelten Formen und medialen Strategien zum ästhetischen Einflussfaktor (und zur Herausforderung) für den Spielfilm werden. In ihrem Aufsatz

Die Cineserie: Geschichte und Erfolg von Filmserien im postklassischen Kino zeichnen sie die historische Entwicklung von Filmserien in den USA und Europa nach. Darüber hinaus untersucht ihr Beitrag das Verhältnis von Sequels und Blockbuster-Kino sowie die Affinität der Cineserie zu spezifischen Genres wie dem Fantasy-Film und reflektiert die gesellschaftlichen Wertzuschreibungen, die diese Produktionsform erfährt. Um eine semiotische Theoretisierung serieller Formen in verschiedenen Medien bemüht sich Nicola Dusi in seinem Beitrag *Remaking als Praxis: Zu einigen Problemen der Transmedialität*, der Transformationsformate wie das Remake aber auch textuelle Wiederholungsstrukturen in den Blick nimmt. Aufbauend auf Umberto Ecos vielzitierten Überlegungen zum Innovationspotenzial des Seriellen schlägt Dusi vor, Remakes nicht mehr so sehr über die hierarchisierten Kategorien von Original und Nachahmung zu betrachten, sondern vielmehr als dynamische Übersetzungsprozesse – und damit als intertextuelle sowie transmediale Relationen – zu beschreiben. Auch Glen Creebers Beitrag zu Internet-Serien weist über einen fernsehzentrierten Umgang mit seriellen Formen hinaus. Unter dem Titel *Online-Serien: Intime Begegnung der dritten Art* untersucht er Formate wie die Web-Cam-Serie *JenniCam* oder den Video-Blog von «Emokid21Ohio», die auf Videoplattformen wie YouTube zu sehen sind. Mit der für sie typischen Ästhetik der Unmittelbarkeit, so Creebers These, knüpfen diese Serienformate in vielerlei Hinsicht an Praktiken und Diskurse des frühen Fernsehens an. Zugleich jedoch steigern sie eine solche televisuelle Ästhetik der Intimität mit den Mitteln des Internets – nicht zuletzt, so argumentiert Creeber, um sich vom «filmischen Look» zeitgenössischer Qualitätsserien abzusetzen.

Ebenso wie serielle Formen mediale Grenzen überschreiten, unterlaufen sie mit zunehmender Tendenz nationale und kulturelle Grenzen. Galten weltweit erfolgreiche Serien wie *DALLAS* in den 1970er und 80er Jahren als untrügliches Zeichen eines US-amerikanischen Kulturimperialismus, stellt sich die Frage nach der Dominanz amerikanischer Serien heute unter anderen Vorzeichen. Zum einen haben sich seit den 1990er Jahren auch Serienformate anderer Kulturkreise wie die lateinamerikanische Telenovela weltweit durchsetzen können und wurden zu einflussreichen, in aller Welt adaptierten Formaten. Darüber hinaus ermöglicht das Zeitalter digitaler und potenziell weltweiter Distributionswege den Zugriff auf eine Vielzahl von Serien, so dass sich Nutzer über die Programmgestaltung der Fernsehanstalten ihres Sprach-, Kultur- und Senderraums hinwegsetzen und die Einflussfaktoren fast beliebig umkehren können. Um auf das globale Wirkungsfeld aktueller Serienkulturen zu verweisen, fokussieren die Beiträge des **vierten Abschnitts** Serienkulturen in Lateinamerika, Spanien und der Schweiz.

Dass sich Serialität in Lateinamerika nicht auf das weltweit erfolgreiche Phänomen der Telenovela reduzieren lässt, beweist Seraina Rohrer's Beitrag *La India María: Das Spiel mit einer stereotypen (Helden-)Figur der mexikanischen Populärkultur*. Am Beispiel der indigenen Figur *La India María*, die seit den 1960er Jahren zu einem festen Bestandteil mexikanischer Populärkultur avanciert ist, verfolgt sie die Zirkulationen serieller Figuren über Spielfilme und Serien verschiedener Genres hinweg. Die beständige Wiederkehr von *La India María* modelliert Rohrer über Konzepte medialer Stereotypen und zeigt auf, wie sich diese über Rückgriffe auf Archetypen der mexikanischen Mythologie konstituieren. Mit seinen Betrachtungen zum Film- und Fernsehaffen im Spanien der *transición* richtet auch Jörg Türschmann den Blick auf eine hierzulande noch wenig erforschte Fernseh- und Serienkultur. Im Zentrum seiner Ausführungen zu *HISTORIAS PARA NO DORMIR: Eine frühe spanische Fernsehserie* steht die schillernde Figur des Narciso Ibáñez Serrador, der als Drehbuchautor, Regisseur, Moderator und Schauspieler für zahlreiche Formate, darunter Spielshows und fiktionale Serien, verantwortlich zeichnete und zu den wichtigsten Erneuerern der post-franquistischen Fernsehlandschaft gehört. An der 1965–1982 ausgestrahlten TVE-Serie *HISTORIAS PARA NO DORMIR* («GESCHICHTEN, DIE DEN SCHLAF RAUBEN») legt Türschmann dar, wie Serrador auf ironisch-vergnügli- che Weise Bezug auf die politische Situation der Zeit nimmt und dabei in doppelbödiger Kritik auch die Rolle des Fernsehens hinterfragt. Das von der Mitherausgeberin Julia Zutavern geführte Interview mit Michel Bodmer, seit 2004 Leiter der Redaktion «Film und Serien», liefert Einblicke in die Einkaufs- und Sendepraktiken des öffentlich-rechtlichen Schweizer Fernsehens. Unter dem Titel «*Der Sport ist der natürliche Feind der Serie*» schildert Bodmer unter anderem, wie sich der Trend der amerikanischen Qualitätsserien im Schweizer Fernsehen bemerkbar macht.

Wenn der vorliegende Band in Form eines Dialogs mit Ausblick auf die Praxis schließt, so nicht zuletzt deshalb, weil sich diese Zusammenstellung ihres offenen und vorläufigen Charakters bewusst ist. Viele der aufgeworfenen Fragen lassen sich schon deshalb nicht abschließend beantworten, weil die untersuchten Serien teilweise weiterhin geschrieben, produziert und ausgestrahlt werden. In diesem Sinn gilt für die wissenschaftliche Beschäftigung mit seriellen Formen, was auch für (fast) jede Serie gilt: «Fortsetzung folgt!». Im Sinnbild dieser Metaphorik bleibt zu hoffen, dass dieser Band zu weiteren «Folgen» der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Fernsehserien anrege und damit auch einen Beitrag zu der über mehrere Staffeln angelegten Erfolgsserie «Serienforschung» leiste.

Literatur

- Adelmann, Ralf / Hesse, Jan O. / Keilbach, Judith / Stauff, Markus / Thiele, Matthias (Hg.) (2001) *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft: Theorie – Geschichte – Analyse*. Konstanz: UVK.
- Adorno, Theodor W. (1954) «How to Look at Television». In: *The Quarterly of Film, Radio and Television* 3; S. 23–25.
- (1971) *Erziehung zur Mündigkeit: Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959–1969*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp; S. 50–68.
- Allen, Robert C. (1985) *Speaking of Soap Operas*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- (Hg.) (1995) *To Be Continued...: Soap Operas Around the World*. London / New York: Routledge.
- Ang, Ien (1985) *Watching DALLAS: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London: Methuen.
- Blättler, Christine (Hg.) (2010) *Kunst der Serie: Die Serie in den Künsten*. München: Fink.
- Bolter, Jay David / Grusin, Richard (1999) *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Brunsdon, Charlotte (1990) «Problems with Quality». In: *Screen* 31,1; S. 67–90.
- (1998) «Television: Aesthetics and Audiences». In: *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism*. Hg. v. Patricia Mellencamp. Bloomington: Indiana University Press; S. 59–72.
- Butler, Jeremy G. (2011) ««Smoke gets in your eyes»: Historicizing Visual Style in MAD MEN». In: Edgerton 2011; S. 55–71.
- Cavell, Stanley (2001) «Die Tatsache des Fernsehens». In: Adelmann / Hesse / Keilbach / Stauff / Thiele 2001; S. 125–164. [Zuerst englisch als Cavell, Stanley (1982) «The Fact of Television». In: *Daedalus: Journal of the American Academy of Arts and Science*, 111,4; S. 75–96.]
- Eco, Umberto (1988) «Die Innovation im Seriellen». In: Ders.: *Über Spiegel und andere Phänomene*. München / Wien: DTV; S. 155–180. [Zuerst italienisch als: Eco, Umberto (1984) «Tipologia della ripetizione». In: *L'immagine al plurale: Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*. Hg. v. Francesco Casetti. Venezia: Marsilio; S. 19–36.; auch erschienen als: Eco, Umberto (1989) «Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien». In: Ders.: *Im Labyrinth der Vernunft: Texte über Kunst und Zeichen*. Leipzig: Reclam; S. 301–324.]
- Edgerton, Gary (Hg.) (2011) *MAD MEN: Dream Come True TV*. London: I.B. Tauris.
- Faulstich, Werner (1982) *Ästhetik des Fernsehens: Eine Fallstudie zum Dokumentarspiel «Die Nacht, als die Marsmenschen Amerika angriffen» (1976) von Joseph Sargent*. Tübingen: Narr.
- (1994) «Serialität aus kulturwissenschaftlicher Sicht». In: Giesenfeld 1994; 46–54.
- (2008) *Grundkurs Fernsehanalyse*. Paderborn: UBT.
- Feuer, Jane (2003) «Quality Drama in the US: The New «Golden Age»?». In: *The Television History Book*. Hg.v. Michele Hilmes. London: BFI; S. 98–102.
- (1984) «The MTM Style». In: *MTM «Quality Television»*. Hg. v. Jane Feuer, Paul Kerr & Tisa Vahimaji. London: BFI; S. 32–60.
- Fiske, John (1987) *Television Culture*. London / New York: Routledge.
- Frey-Vor, Gerlinde (1992) «Erzählen ohne Ende: die Soap Opera. Die Evolution der Soap Opera und Telenovela». In: *Fernsehen: Wahrnehmungswelt, Programmieren*

- stitution und Marktkonkurrenz. Hg. v. Knut Hickethier. Frankfurt a.M.: Lang; S. 209–216.
- Giesenfeld, Günther (Hg.) (1994) *Endlose Serien: Serialität in den Medien*. Hildesheim / Zürich / New York: Olms-Weidmann.
- Hickethier, Knut (1991a) «Apparat – Dispositiv – Programm: Entwurf einer Programmtheorie am Beispiel des Fernsehens». In: *Medien/Kultur: Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation*. Hg. v. Siegfried Zielinski & Knut Hickethier. Berlin: Wissenschaftsverlag V. Spiess; S. 421–447.
- (1991b) *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg: Kultur, Medien, Kommunikation, Lüneburger Beiträge zur Kulturwissenschaft.
 - (1995) «Dispositiv Fernsehen: Skizze eines Modells». In: *Montage AV* 4,1; S. 63–84.
- Hills, Matt (2002) *Fan Cultures*. London / New York: Routledge.
- Jenkins, Henry (1992) *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. New York / London: Routledge.
- (2006) *Fans, Bloggers and Gamers: Exploring Participatory Culture*. New York / London: New York University Press.
- Katz, Anne Rose (1960) *Wer einmal vor dem Bildschirm saß*. Düsseldorf: Econ.
- Kirchmann, Kay (2010) «Einmal über das Fernsehen hinaus und wieder zurück: Neuere Tendenzen in US-amerikanischen TV-Serien». In: «Previously On...» *Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. Hg. v. Arno Meteling, Isabell Otto & Gabriele Schabacher. München: Fink; S. 61–72.
- Krämer, Peter (1996) «The Lure of the Big Picture: Film, Television and Hollywood». In: *Big Picture, Small Screen: The Relations between Film and Television*. Hg. v. John Hill & Martin McLoone. Luton / Bedfordshire: Libbey Media; S. 9–46.
- Leverette, Marc / Ott, Brian L. / Buckley, Cara Louise (Hg.) (2008) *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*. New York / London: Routledge.
- McCabe, Janet / Akass, Kim (Hg.) (2007) *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: I.B. Tauris.
- Mielke, Christine (2006) *Zyklisch-serielle Narration: <Erzähltes Erzählen> von 1001 Nacht bis zur TV-Serie*. Berlin / New York: De Gruyter.
- Mikos, Lothar (1994a) *Fernsehen im Erleben der Zuschauer: Vom lustvollen Umgang mit einem populären Medium*. Berlin / München: Quintessenz.
- (1994b) *Es wird dein Leben! Familienserien im Fernsehen und im Alltag der Zuschauer*. Münster: MakS.
 - (2002) «Forschungsgeschichte des Fernsehens». In: *Medienwissenschaft: Ein internationales Handbuch der Medientechnik, Mediengeschichte, Medienkommunikation und Medienästhetik*. Hg. v. Wolfgang Krank, Joachim Felix Leonhard, Hans-Werner Ludwig & Erich Straßner. Berlin / New York: De Gruyter; S. 2486–2500.
- Miller, Toby (2010) *Television Studies: The Basics*. London / New York: Routledge.
- Mittell, Jason (2006) «Narrative Complexity in Contemporary American Television». In: *The Velvet Light Trap* 58; S. 29–40.
- Nelson, Robin (2006) «<Quality Television>: <THE SOPRANOS is the best television drama ever... in my humble opinion.>». In: *Critical Studies in Television: Scholarly Studies in Small Screen Fictions* 1,1; S. 58–71.
- Newcomb, Horace (2011) «Learning to Live with Television in MAD MEN». In: Edgerton 2011; S. 101–114.

- Pearson, Roberta (2007) «Lost in Transition: From Post-Network to Post-Television». In: McCabe / Akass 2007; S. 239–256.
- Penzel, Joachim (2010) *Serielle Malerei: Die Neuformierung der Produktions-, Rezeptions- und Distributionsbedingungen des Tafelbildes* [<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2010/974/>] (Zugriff am 25.01.2011)].
- Schneider, Irmela (Hg.) (1995) *Serien-Welten: Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Sierek, Karl (1991) «Geschichten am Schirm: Ein nützliches Vademekum aus der Theorie des televisionären Dispositivs». In: *Die Magie des Rechtecks: Filmästhetik zwischen Leinwand und Bildschirm*. Hg. v. Georg Haberl & Gottfried Schlemmer. Wien: Europaverlag; S. 59–70.
- Schwaab, Herbert (2010) «Reading Contemporary Television, das Ende der Kunst und die Krise des Fernsehens [Rezensionsartikel]». In: *ZfM. Zeitschrift für Medienwissenschaft* 1; S. 135–139.
- Schweinitz, Jörg (2006) *Film und Stereotyp: Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie.
- Spigel, Lynn / Olsson, Jan (Hg.) (2004) *Television after TV: Essays on a Medium in Transition*. Durham / London: Duke University Press.
- Thompson, Robert J. (1996) *Television's Second Golden Age: From HILL STREET BLUES to ER*. New York: Continuum.
- (2011) «Foreword: From Rod Serling to Roger Sterling». In: Edgerton 2011; S. xxvii–xix.
- Turner, Graeme / Tay, Jinna (Hg.) (2009) *Television Studies after TV: Understanding Television in the Post-Broadcast Era*. London / New York: Routledge.
- Vargas-Cooper, Natasha (2010) *Mad Men Unbuttoned: A Romp Through 1960s America*. New York: HarperCollins.
- Williams, Raymond (2001) «Programmstruktur als Sequenz oder <flow>». In: Adelman / Hesse / Keilbach / Stauff / Thiele 2001; S. 33–43. [Zuerst englisch in Williams, Raymond (1974) *Television: Technology and Cultural Form*. London: Fontana.]
- Wiegard, Daniela (1999) *Die <Soap Opera> im Spiegel wissenschaftlicher Auseinandersetzung*. Marburg: Tectum.
- Winkler, Hartmut (1994) «Technische Reproduktion und Serialität.» In: Giesenfeld 1994; S. 38–45.
- Winter, Rainer (1995) *Der produktive Zuschauer: Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess*. Köln: Herbert von Halem.

Quality-TV

Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien

Für manche beginnt der Trend bereits in den 1980er Jahren, als mit Produktionen wie *HILL STREET BLUES* (NBC 1981–1987), *ST. ELSEWHERE* (NBC 1982–1988), *MOONLIGHTING* (ABC 1985–1989), *THIRTYSOMETHING* (ABC 1987–1991) und *TWIN PEAKS* (ABC 1990–1991) eine Reihe von Serien entstand, die sich inhaltlich und formal vom bis dahin üblichen Programmangebot der amerikanischen Broadcast-Sender abhoben und ein anspruchsvolles und medienkompetentes Publikum ansprachen (vgl. z.B. Feuer/Kerr/Vahimaji 1984; Thompson 1996). Für andere sind es vor allem die Ende der 90er Jahre aufkommenden Pay-TV-Serien wie HBOs *THE SOPRANOS* (1999–2007), *SEX AND THE CITY* (1998–2004), *SIX FEET UNDER* (2001–2005) oder *THE WIRE* (2002–2008), die eine klare Zäsur markieren (vgl. z.B. Seiler 2008). Wiederum andere siedeln den Umschwung in der Mitte der 90er Jahre an, als mit Sendungen wie *STAR TREK* (First-Run Syndication, UPN 1987–2005), *THE SIMPSONS* (Fox seit 1989), *SEINFELD* (NBC 1989–1998), *NYPD BLUE* (ABC 1993–2005), *THE X-FILES* (Fox 1993–2002), *FRASIER* (NBC 1993–2004), *ER* (NBC 1994–2009), *FRIENDS* (NBC 1994–2004), *BUFFY THE VAMPIRE SLAYER* (The WB, UPN 1997–2003), *ALLY McBEAL* (Fox, 1997–2002) und *THE WEST WING* (NBC 1999–2006) quer über alle Genres und Zielgruppen hinweg plötzlich ein ganzes Heer von innovativen und cleveren Serien die Bildschirme bevölkerte (vgl. z.B. Mittell 2006).

Tatsächlich ist es nicht leicht, einen genauen Anfangspunkt für die Entwicklung zu bestimmen. Was das vorläufige Ergebnis angeht, herrscht unter vielen Kritikern und Medienforschern aber Einigkeit: Im Verlauf der letzten Jahre hat sich in der amerikanischen Serienlandschaft ein markanter Wandel vollzogen – weg von einfach gestrickten Wiederholungsmustern und trivialen Stoffen hin zu komplex und nuanciert gestalteten Erzählungen, die den Vergleich mit dem Kino nicht mehr zu scheuen brauchen und sogar vieles von dem, was wir auf der großen Leinwand geboten bekommen, in den Schatten stellen.

Bewusst konträr zum traditionell schlechten Ruf des Fernsehens werden die neuartigen Serien im angloamerikanischen Sprachraum üblicherweise als «Quality Television Series» bezeichnet oder kurz auch einfach nur als «Quality TV». Abgegrenzt werden sie damit von der etwa zeitgleich aufkommenden Welle neuer Boulevardformate wie Reality-TV und Casting-Shows, aber auch von herkömmlichen Sitcoms und Seifenopern, die es neben den anspruchsvolleren Programmen natürlich immer noch gibt.

Auch innerhalb des Quality-Kanons sind Unterschiede zu verzeichnen. Die gewagtesten und künstlerisch ambitioniertesten Serien entstehen typischerweise bei den Pay-TV-Sendern, die im Gegensatz zu den frei zugänglichen Broadcast-Networks nicht an die puritanischen Anstandsregeln der amerikanischen Rundfunkaufsichtsbehörde gebunden sind (keine obszönen Schimpfworte, keine Nacktheit etc.). Auch auf das Image von Werbekunden müssen die Pay-TV-Sender meistens keine Rücksicht nehmen.¹ Vielmehr geht es ihnen darum, mit provokativen und zugleich gehobenen Programmen eine eigene Markenidentität aufzubauen, die sie von den großen Gratissendern unterscheidet und die Abo-Gebühr rechtfertigen soll.

Waren es in der Anfangsphase des Pay-TV vor allem die schneller, unzensuriert und ohne Werbepausen ausgestrahlten Spielfilme der Hollywood-Studios, die diese Funktion erfüllten, nutzte sich das Prinzip im Laufe der 1990er Jahre zunehmend ab. Zum einen, weil immer mehr Pay-TV-Sender nach dem gleichen Muster entstanden, zum anderen, weil sich mit dem Aufkommen von DVD und Internet neue Distributionswege für Spielfilme auftaten. «Niemand wird unser Angebot kaufen, nur damit er sich *GLADIATOR* noch mal anschauen kann», soll Chris Albrecht, der damalige Programmchef von HBO, gesagt haben.² Die Strategie, das Publikum fortan verstärkt mit seriellen Eigenproduktionen an den Sender zu binden, ging auf, und schon bald zogen andere Pay-TV-Sender nach.

Zu den führenden Anbietern gehören derzeit Showtime mit Serien wie *THE L WORD* (2004–2009), *WEEDS* (seit 2005), *DEXTER* (seit 2006), *CALIFORNICATION* (seit 2007), *NURSE JACKIE* (seit 2009) und *UNITED STATES OF TARA*

- 1 Ich verwende den Begriff «Pay-TV» vereinfachend, um sowohl Premium- als auch Basic-Cable-Kanäle zu bezeichnen. Während ein Basic-Cable-Kanal wie AMC zum kostengünstigen Grundangebot eines Kabelnetzbetreibers gehört und daher durch Werbung mitfinanziert werden muss, sind Premium-Sender wie HBO werbefrei, dafür aber nur gegen eine höhere Gebühr abonnierbar. Da sie im Gegensatz zu Broadcast-Sendern nicht über Antenne empfangen werden können, sind beide Typen von den Regeln der Federal Communications Commission (FCC) ausgenommen. Trotzdem existieren bei Basic-Cable-Sendern oft selbstaufgelegte Sittlichkeitsstandards.
- 2 Zitiert in: Carter, Bill «On Television: «Six Feet Under», A Morbid New Comedy, Tugs at HBO's Evolving Identity». In: *The New York Times* v. 02.07.2001 [<http://www.nytimes.com/2001/07/02/business/on-television-six-feet-under-a-morbid-new-comedy-tugs-at-hbo-s-evolving-identity.html?scp=3&sq=on+television+carter&st=nyt>].

(seit 2009), FX mit *NIP/TUCK* (2003–2010), *DAMAGES* (seit 2007) oder *SONS OF ANARCHY* (seit 2008), AMC mit *MAD MEN* (seit 2007), *BREAKING BAD* (seit 2008) und *THE WALKING DEAD* (seit 2010), Syfy mit *BATTLESTAR GALACTICA* (2003–2009) und ihrem Spin-off *CAPRICA* (2010). Und auch bei HBO geht die Serienproduktion nach Auslaufen der ersten Generation unermüdlich weiter: *ENTOURAGE* (seit 2004), *BIG LOVE* (seit 2006), *IN TREATMENT* (seit 2008), *TRUE BLOOD* (seit 2008), *HUNG* (seit 2009), *TREME* (seit 2010), *BOARDWALK EMPIRE* (seit 2010) – und auch dies ist nur eine Auswahl.

Renaissance des Fortsetzungsformats

Ein wesentlicher Teil der Faszination, die die neuen US-Serien auf ihr Publikum ausüben, basiert auf der Renaissance des Fortsetzungsformats.³ Eingeleitet wurde der Trend bereits in den 1980er Jahren, als mit *DALLAS* (CBS 1978–1991) die erste große Prime-Time-Soap-Opera entstand. Zuvor waren Seifenopern nur im billig produzierten Tagesprogramm zu sehen. Obwohl der Erfolg von *DALLAS* eine Welle von Nachahmern auslöste und das Format in der Folge auch auf andere Genres übertragen wurde – so bei der Polizeiserie *HILL STREET BLUES* –, dominierten in den US-Quotencharts bis Mitte der 90er Jahre immer noch die Episodenserien à la *MACGYVER* (ABC 1985–1992) oder *THE COSBY SHOW* (NBC 1984–1992). Anders als bei der Seifenoper spielt es bei einer Episodenserie im Grunde keine Rolle, was vorher geschah. Es gibt keine Cliffhanger und offenen Fragen, die Charaktere entwickeln sich kaum weiter (abgesehen davon, dass die Kinder zwangsläufig älter werden), wir erfahren selten Neues über die Vergangenheit, und auch die Beziehungen zwischen den Figuren bleiben statisch.



1-2 «We were on a break!» Das Auf und Ab in Ross' und Rachels Beziehung zieht sich durch alle zehn Staffeln der Sitcom *FRIENDS* (Warner/NBC).

3 In Anlehnung an die gängige Unterscheidung zwischen Fortsetzungsserien und Episodenserien verwende ich den Begriff «Fortsetzungsformat» hier ausschliesslich für Serien, die mit episodенübergreifenden Handlungssträngen arbeiten.

Erst mit dem Erfolg von ER und der zumindest teilweise mit längeren Handlungssträngen arbeitenden Sitcom FRIENDS rangierte das Fortsetzungsformat wieder ganz oben in den Charts. Blickte man auf die unteren Ränge, schien sich aber weiterhin die alte Faustregel zu bewahrheiten, wonach Fortsetzungsserien zwar den Vorteil haben, dass sie ein besonders loyales Stammpublikum ausbilden, dafür aber auch den Nachteil, dass es Neueinsteigern und Gelegenheitsguckern schwer fällt, sich in der fortlaufenden Handlung zurechtzufinden.

Als ein anschauliches Beispiel hierfür lässt sich die Teenager-Serie BUFFY THE VAMPIRE SLAYER anführen, die von den Fans zwar kultisch verehrt und von der Kritik hochgelobt wurde, mit ihrer gewöhnungsbedürftigen Fantasy-Welt und den komplizierten Beziehungen für Außenstehende aber unweigerlich infantil wirken musste und daher nie an die Quoten einer Top-Show herankam (s. Tabelle 1).⁴ Selbst die Mystery-Serie THE X-FILES, bei der man das Dilemma durch eine relativ strikte Trennung zwischen selbstständigen «Monster of the Week»-Episoden und Folgen, die sich mit dem endlos verlängerten Enigma der Saga beschäftigten, zu lösen versuchte, blieb, was die Zuschauerzahlen betrifft, ein eher mittelmäßiger Erfolg.⁵

Mit dem Siegeszug von CSI (CBS seit 2000) und seiner diversen «Klone», die wieder ganz auf den Gelegenheitszuschauer abzielten, der sich beim Zappen zufällig einschaltet, sah es zu Beginn des neuen Jahrtausends für einen Moment so aus, als gewinne das Episodenformat wieder die Oberhand. Mit dem Start von 24 (Fox 2001–2010), ALIAS (ABC 2001–2006), LOST (ABC 2004–2010), DESPERATE HOUSEWIVES (ABC seit 2004), GREY'S ANATOMY (ABC seit 2005), PRISON BREAK (Fox 2005–2009) und HEROES (NBC seit 2006) kam im Laufe des Jahrzehnts aber doch eine neue Welle von Fortsetzungsserien hinzu. Und auch bei den Pay-TV-Serien dominierte das Format. Bemerkenswert war außerdem, wie radikal einige der neuen Serien gegen die alte Faustregel verstießen. Wer bei LOST nicht von Beginn an dabei war, hatte kaum eine Chance, das absurde Universum der Serie zu verstehen, und auch bei 24 war man ziemlich orientierungslos, wenn man eine Staffel nicht von Anfang an gesehen hatte. Was war geschehen?

Die Industrie hatte erkannt, dass sich viele Zuschauer die Serien nicht mehr «live», sondern zeitversetzt ansehen: sei es auf DVD, auf dem digitalen Videorecorder oder über den legalen und illegalen Download via

4 Selbstverständlich lässt sich der Erfolg einer Serie nicht nur mit dem Format erklären.

5 Ähnlich wie beim «Free-TV» oder beim «Handy» handelt es sich bei der Genrebezeichnung «Mystery» um einen Scheinanglizismus. Im englischen Sprachgebrauch bezeichnet der Begriff gewöhnliche Krimis, im deutschen Sprachraum rätselhafte Geschichten mit übernatürlichen Elementen. Zur Popularisierung des Neologismus trug vermutlich der Sender Pro7 bei, der unter diesem Schlagwort Serien wie THE X-FILES oder MILLENNIUM bewarb.



3-4 Nicht so infantil wie es auf den ersten Blick scheint: *BUFFY THE VAMPIRE SLAYER* (20th Century Fox/The WB/UPN).



Internet. Zudem arbeitete im Netz eine Armee von freiwilligen Helfern daran, den Verlauf der Serien und die Beschaffenheit ihrer Universen bis ins kleinste Detail zu dokumentieren. Der Medienwissenschaftler Henry Jenkins nennt es die «kollektive Intelligenz», die von den Produkten der Unterhaltungsindustrie herausgefordert werden will (2006, 134). Gerade Fortsetzungsserien mit ihren ständig wachsenden Story-Welten und offenen Fragen eignen sich besonders gut, um die Internetforen und -lexika mit Stoff zu versorgen. Auch in diesem Punkt spielt der technologische Wandel der späten 90er Jahre also eine wichtige Rolle. Wie es ein User der Newsgroup *alt.tv.twinpeaks* im Jahre 1990 formuliert haben soll: «Könnt ihr euch vorstellen, wie es gewesen wäre, wenn man *TWIN PEAKS* herausgebracht hätte, bevor es Videorecorder und das Netz gab? Es wäre die Hölle gewesen!» (zit. in Jenkins 1992, 78). Nun, für die meisten Zuschauer der heute wegweisend wirkenden, damals aber nach nur zwei Staffeln abgesetzten Serie war dem wohl so.

Wie weit sich der Konsum von Fernsehserien im sogenannten «Post-Network»-Zeitalter (Lotz 2007) auf andere Plattformen als die ursprüngliche TV-Ausstrahlung verlagert hat, lässt sich nur schätzen. Ein aktuelles und relativ zuverlässig dokumentiertes Beispiel dazu liefert die Vampir-



5-6 «Die Eulen sind nicht das, was sie scheinen». TWIN PEAKS mit dem späteren X-FILES-Hauptdarsteller David Duchovny in einer «bizarren» Nebenrolle (Paramount/CBS/ABC).

Serie TRUE BLOOD. Laut Angaben von HBO wurde eine Folge der zweiten Staffel 2009 im Durchschnitt von etwa 12,4 Millionen Zuschauern gesehen. Aber nur ungefähr 24% dieses Publikums waren schon bei der Erstausstrahlung am Sonntagabend um neun Uhr auf dem Hauptkanal des Senders dabei. 37%, also etwa 4,6 Millionen Zuschauer, sahen sich stattdessen lieber eine Wiederholung auf HBO oder einem seiner diversen Themenkanäle an. 21% (2,6 Mio.) zeichneten die Folgen digital auf, und rund 18% (2,2 Mio.) griffen auf HBOs Video-on-Demand-Service zurück.⁶

Von der DVD-Box der ersten Staffel wurden nach einer Schätzung der Statistikwebsite *The Numbers* in den USA im selben Jahr etwa 1,8 Millionen Einheiten verkauft. Dies sind zwar deutlich weniger als beim Topseller TWILIGHT (Catherine Hardwicke, US 2008), der etwa 10 Millionen Mal über den Ladentisch ging. Trotzdem war TRUE BLOOD damit die meistgekauftete Serie in Amerika und erreichte immerhin Platz 47 in den Jahrescharts. Der Absatz der zweiten Staffel wird derzeit mit 1,1 Millionen Stück beziffert.⁷

Am Schwierigsten ist es, die Rolle des Internets einzustufen. Zwar gab Apple im März 2009 bekannt, dass seit Einführung des Dienstes 2005 rund 250 Millionen TV-Episoden über seinen Online-Shop verkauft wurden. Detaillierte Angaben zu einzelnen Titeln machen legale Download- und Streaming-Anbieter wie iTunes oder Hulu aber nicht, ganz zu schweigen von den illegalen Distributionskanälen. Hier kann man sich höchstens an der Rangliste des Weblogs *TorrentFreak* orientieren, die auf den automatisch mitgezählten Download-Raten der File-Sharing-Plattform BitTorrent basiert. Danach wurden die neuen Folgen von TRUE BLOOD im Jahre 2009 im Durchschnitt jeweils 1,6 Millionen Mal weltweit heruntergeladen. Hinter den Spit-

6 Littleton, Cynthia (2009) «Cable Networks: A La Carte: Pay TV Grapples with Auds' On-Demand Appetites». In: *Variety* v. 18.09.2009 [http://www.variety.com/article/VR11180088 61.html?categoryid=1019&cs=1].

7 «Top-Selling-DVDs of 2009». In: *The Numbers* [http://www.the-numbers.com/dvd/charts/annual/2009.php].



7-10 Die derzeit erfolgreichste Pay-TV-Serie in den USA: TRUE BLOOD (Warner/HBO).

zenreitern HEROES (6,6 Mio. Downloads pro Folge) und LOST (6,3 Mio.) belegte TRUE BLOOD damit Platz 10 unter den beliebtesten Seriedownloads.⁸

BitTorrent gehört derzeit zu den populärsten Tauschbörsen. Daneben gibt es aber noch diverse andere Wege, wie Serienliebhaber an aktuelle Episoden kommen: Anfängen von anderen Peer-to-Peer-Netzwerken wie Gnutella oder eDonkey über Newsgroups und sogenannte One-Click-Hoster à la Rapidshare bis hin zu asiatischen YouTube-Konkurrenten, die es mit der Kontrolle der eingestellten Videos ebenfalls nicht so genau nehmen oder die illegalen Inhalte nicht schnell genug löschen. Die tatsächliche Anzahl der Internet-Schwarzseher dürfte also um einiges höher liegen.

Gestern und heute: 12 Merkmale von Qualitätsserien

Aufgrund ihrer langen Erzählbögen werden die neuen Serien oft mit Romanen verglichen. Doch es liegt auf der Hand, dass der Eindruck, es mit etwas Neuartigem und Hochwertigem zu tun zu haben, mit dieser Eigenschaft allein nicht erklärt werden kann. Denn wäre dem so, dann hätte man ja schon die Daily-Soaps aus den 1970er Jahren mit dem Gütesiegel «Qualitäts-TV» auszeichnen müssen. Tatsächlich kam der Begriff aber erst Mitte der 80er Jahre auf – zunächst bei einigen Fernsehkritikern, und dann auch in der Medienwissenschaft.

8 Ernesto (2009) «Top 10 Most Pirated TV-Shows of 2009». In: *TorrentFreak* [<http://torrentfreak.com/top-10-most-pirated-tv-shows-of-2009-091231>].

Prägend für den letzteren Diskurs war vor allem das 1996 erschienene Buch *Television's Second Golden Age: From HILL STREET BLUES to ER* von Robert J. Thompson. Darin stellte Thompson entgegen der damals vorherrschenden Meinung über das Fernsehen die These auf, dass es nicht die 1950er Jahre waren, in denen das Medium seine erste und zugleich letzte Blüte erlebte, sondern dass einige der besten TV-Serien aus den 80er Jahren stammten.⁹ Neben einer historischen Beschreibung der Faktoren, die zu diesem Trend geführt hatten, unternahm Thompson dabei den Versuch, Qualitätsserien anhand von zwölf typischen Merkmalen zu charakterisieren (ibid., 13–16). Diese Liste möchte ich im Folgenden durchgehen und zu Beispielen aus der zeitgenössischen US-Serienlandschaft in Beziehung setzen.

Offensichtlich hat sich seit der Periode, die Thompson behandelt und die man rückblickend als erste Phase des Quality-TV-Trends bezeichnen kann, einiges geändert. So zum Beispiel, dass sich Qualitätsserien heute zur dominanten Form der fiktionalen US-Fernsehproduktion entwickelt haben, oder der Umstand, dass Pay-TV-Serien wie *THE SOPRANOS* ihre Vorläufer in vielen Punkten noch übertreffen. Trotzdem hoffe ich zeigen zu können, dass Thompsons Kriterien nach wie vor ein wertvolles Instrument darstellen, um sich dem Phänomen anzunähern. Zugleich soll mein Beitrag einen groben Überblick über einige der wichtigsten und interessantesten US-Serien aus den letzten 15 Jahren vermitteln und ein paar wichtige Grundbegriffe und Konzepte zu diesem Thema erläutern.

1. Qualitätsserien sind nicht gewöhnliches Fernsehen.

Um als etwas Besonderes oder als künstlerisch wertvoll wahrgenommen zu werden, schreibt Thompson, sind Qualitätsserien bemüht, sich von den etablierten Normen des Fernsehens abzuheben. Dies kann auf zwei Arten geschehen: entweder, indem ein bereits etabliertes Genre transformiert wird, oder indem die Serie den Status quo noch radikaler herausfordert und Erzählmittel und Genremuster einsetzt, die im Fernsehen bislang völlig unerprobt waren. Thompsons Beispiele für die erste Kategorie sind *HILL STREET BLUES*, mit der die Polizeiserie revolutioniert wurde, *MOONLIGHTING*, die

9 Wenn in der angloamerikanischen Literatur von Quality-TV die Rede ist, sind damit in der Regel fiktionale Sendungen gemeint. Obwohl man sie durchaus als einen Indikator für den Gesamtzustand des Mediums heranziehen kann, misst sich die Qualität des Fernsehens aber natürlich nicht nur an solchen Serien oder anderen fiktionalen TV-Produktionen. Der Begriff des ersten Goldenen Zeitalters bezieht sich im Übrigen primär auf eine Reihe live inszenierter TV-Dramen und Theaterstücke und nicht auf Serien nach dem heutigen Allgemeinverständnis. Dennoch kann man diese Sendungen als Anthologie-Serien bezeichnen, da sie in ein Programmgefäß mit gleichbleibendem Titel wie *KRAFT TELEVISION THEATER* (NBC 1947–1958), *THE PHILCO TELEVISION PLAYHOUSE* (NBC 1948–1958) oder *PLAYHOUSE 90* (CBS 1956–1960) eingebettet waren.



11–12 Genre-
transformation und
innovative Erzähl-
mittel. *THE SOPRANOS*
(Warner/HBO) und
ALLY McBEAL (20th
Century Fox/Fox).

mit den Konventionen des Detektiv-Genres brach, und die innovative Art, mit der *ST. ELSEWHERE* die Normen des Krankenhaus-Dramas erweiterte.

Ein vergleichbares Beispiel aus der zeitgenössischen Serienlandschaft ist *THE SOPRANOS*. David Chase, der Erfinder der Serie, nahm das im Fernsehen noch kaum etablierte Mafia-Genre und transformierte es. Dies wohl am auffälligsten dadurch, dass er sich stärker auf das familiäre Alltagsleben des Mafiabosses und dessen psychische Probleme konzentrierte; aber zum Beispiel auch, indem er das gewohnte Pathos des Genres herunterschraubte und durch Humor ersetzte.

Ähnliches gilt für *BATTLESTAR GALACTICA* und das Science-Fiction-Genre. Vergleicht man die Serie mit dem *STAR-TREK*-Franchise, das in der Zeit, als *BATTLESTAR GALACTICA* startete, immer noch der prominenteste TV-Vertreter seiner Gattung war, fällt auf, dass die Figuren von *BATTLESTAR GALACTICA* viel mehr psychologische Tiefe und private Probleme haben. Colonel Tigh zum Beispiel ist Alkoholiker, und sogar der ehren-



13–14 Alkoholsucht und Beziehungsprobleme im All. *BATTLESTAR GALACTICA* (Universal/Syfy).

werte Admiral Adama trinkt gerne einen über den Durst, wenn ihm der Druck zu viel wird. Auch Sex und Beziehungskonflikte spielen in der von Ronald D. Moore und David Eick konzipierten Serie eine wesentlich prominentere Rolle als in der vergleichsweise sterilen Welt des *STAR-TREK*-Universums. Allgemein ist die Welt von *BATTLESTAR GALACTICA* dreckiger und rauer als die von *STAR TREK*, und selbst auf der Ebene des audiovisuellen Stils, in dem uns diese Welt präsentiert wird, unterscheidet sich die Show deutlich von ihren Vorläufern. So wurden die Weltraumsequenzen nicht wie üblich mit perfekten Kamerafahrten und lauten Soundeffekten inszeniert, sondern mit einer erratisch herumspringenden Kamera und gedämpftem Ton, was den Bildern einen pseudodokumentarischen Anstrich gibt und eine Atmosphäre schafft, die sich der faktischen Stille des Alls zumindest annähert.

Thompsons Beispiele für die zweite Kategorie sind das von Reunion-Filmen wie *THE BIG CHILL* (Lawrence Kasdan, US 1983) inspirierte Beziehungsdrama *THIRTYSOMETHING* und *TWIN PEAKS*. Bezieht man die relativ konservativen Sehgewohnheiten der Zeit mit ein, als *TWIN PEAKS* entstand, hat bislang wohl kaum eine Serie die Erwartungen des Publikums wieder so intensiv herausgefordert wie die bizarre Krimi-Seifenoper von David



15–16 Wer möchte, kann sich die Folgen seines Lieblingspatienten später noch mal am Stück ansehen. Laura aus der ersten Staffel von *IN TREATMENT* (HBO).



Lynch und Mark Frost Anfang der 90er Jahre. Dennoch kann man vergleichbare Fälle auch in der jüngeren Seriengeschichte finden. So etwa die 1997 lancierte Anwalts-Soap *ALLY McBEAL*, die mit ihren exzentrischen Figuren und kuriosen Fällen von den zeitgenössischen Zuschauern trotz der *TWIN-PEAKS*-Erfahrung wohl immer noch als eine ziemlich abgedrehte und außergewöhnliche Show erlebt wurde. Mit ihren an Zeichentrickfilme angelehnten ›Fantasie-Sequenzen‹, die oft als audiovisuelle Metaphern für die inneren Zustände der Figuren fungieren, führte *ALLY McBEAL* außerdem ein narratives Instrument ein, das man bei ›Live-Action-Serien‹ in dieser Form noch nie gesehen hatte.

In anderen Fällen machen sich die Innovationen die typischen Eigenschaften des Fernsehmediums zunutze. Ein Beispiel hierfür ist das Echtzeit-Konzept von *24*, ein weiteres die noch raffiniertere Weise, wie bei *IN TREATMENT* die inhaltliche Prämisse der Serie mit deren Sendezeitplan verbunden wird. *IN TREATMENT* handelt von einem Psychiater und dessen wöchentlichen Sitzungen mit vier Patienten. In der fiktionalen Welt besucht jeder Patient Dr. Weston an einem bestimmten Tag von Montag bis Donnerstag; am Freitag hat Dr. Weston seine eigene Therapiesitzung bei seiner Mentorin Gina. Dieser Terminplan wird dann auch auf der Pro-

grammebene gespiegelt, so dass die Folgen jedes Patienten an dem Wochentag ausgestrahlt werden, an dem auch die fiktionalen Besuche bei Dr. Weston stattfinden.¹⁰

Auf DVD oder einem Festplattenrecorder gespeichert, ergeben sich für beide Serien neue Rezeptionsmöglichkeiten. So kann man sich bei *IN TREATMENT* die Sitzungen seines Lieblingspatienten später auch noch einmal am Stück ansehen. Und glaubt man den Selbstberichten im Internet, dann haben es einige besonders hartgesottene Fans tatsächlich schon geschafft, sich eine Staffel von 24 in einer vierundzwanzigstündigen Marathon-Sitzung anzuschauen. Korrekterweise sollte ich dabei anmerken, dass *IN TREATMENT* ursprünglich nicht von HBO entwickelt wurde, sondern das Remake einer erfolgreichen israelischen Serie ist. Im Original heißt die Produktion *BE TIPUL* (Hot 3 2005–2008).

2. Qualitätsserien werden von Künstlern gemacht.

Der zweite Punkt auf Thompsons Liste betrifft die Macher: Qualitätsserien werden nicht von Auftragsarbeitern geschaffen, sondern von Künstlern. Statt wie Thompson von ‚Künstlern‘ zu reden, kann man auch den etwas bescheideneren Begriff des ‚Auteurs‘ verwenden.¹¹ Diese Künstler oder Auteurs, so Thompson, kommen entweder aus prestigeträchtigeren Medien wie dem Film oder haben sich ihre Lorbeeren direkt beim Fernsehen verdient.

Als Vertreter der ersten Kategorie erwähnt Thompson David Lynch und John Sayles. Für den europäischen Kontext der ersten Phase von Quality-TV könnte man hier aber auch Lars von Trier (*RIGET* [DK, Danmarks Radio 1994, 1997]), Edgar Reitz (*HEIMAT* [DE, ARD 1984, 1992, 2004]) oder Rainer Werner Fassbinder (*ACHT STUNDEN SIND KEIN TAG* [DE, ARD 1972]) einsetzen. Wie bei Lynch handelte es sich bei von Trier, Reitz und Fassbinder um etablierte Autorenfilmer, die ihr angestammtes Territorium verließen, um das TV-Serienformat für eines ihrer Projekte zu nutzen.

Thompsons Beispiel für die Kategorie des TV-Auteurs ist Steven Bochco, der legendäre Schöpfer von *HILL STREET BLUES*. Für Europa lässt sich außerdem Dennis Potter anführen, ein akklamierter britischer Fernsehautor, der für die BBC auch Miniserien wie *PENNIES FROM HEAVEN* (1978) oder *THE SINGING DETECTIVE* (1986) schrieb.

10 In manchen Fällen handelt es sich bei den Patienten auch um ein Paar oder eine Familie. Ab der zweiten Staffel wurde das strenge Programm-Schema der Serie von HBO aufgegeben.

11 Der Begriff des ‚Auteurs‘ wurde massgeblich von den Kritikern der Zeitschrift *Cahiers du cinéma* geprägt, die damit in den 1950er Jahren Hollywood-Regisseure wie Alfred Hitchcock oder Howard Hawks zu Künstlern aufwerten wollten. In der Nouvelle Vague traten Kritiker wie François Truffaut und Jean-Luc Godard dann selbst als Filmautoren auf.

Blickt man auf die zeitgenössische Serienlandschaft, stellt man fest, dass sich der Trend des etablierten Film-Auteurs, der sich für einen Ausflug in die «Niederungen» des Fernsehens begibt, nicht bestätigt hat. Dies ist nicht der Weg, wie Qualitätsserien heute typischerweise entstehen. Zwar gibt es einige Writer-Producer, die in beiden Medien arbeiten oder ihre Karriere beim Film begonnen haben; selbst bei diesen Vertretern basiert der Auteur-Status aber meist auf ihren Erfolgen im Fernsehen und nicht umgekehrt.

Vor allem aber dürften die Namen der Schöpfer, die hinter dem derzeitigen Serienboom stehen, weiten Teilen des Publikums gar nicht geläufig sein. Die Gründe dafür sind nicht schwer zu erraten: Anders als beim Film und insbesondere beim Kunst kino, wo das Auteur-Prinzip ein zentrales Vermarktungsinstrument darstellt, werden Serien dem Publikum nur selten als das Werk eines individuellen Künstlers präsentiert. Auch mit der Tatsache, dass die führenden Köpfe meist mit einem Team von Co-Autoren und ständig wechselnden Regisseuren zusammenarbeiten, tut man sich bei der Presse und selbst in der Medienwissenschaft oft schwer. Wirklich berühmt sind die Gründer und Showrunner zeitgenössischer Serien daher meistens nur bei den besonders eingefleischten Fans.

Die derzeit prominenteste Figur ist hier wohl J. J. Abrams. Mit Filmen wie *MISSION IMPOSSIBLE 3* (US 2006), *CLOVERFIELD* (US 2008) und *STAR TREK* (US 2009) blickt er inzwischen auch auf eine erfolgreiche Karriere als Kinoregisseur und -produzent zurück. Ermöglicht wurde dies aber erst dank seines Durchbruchs mit der Agentenserie *ALIAS*. Außerdem gilt Abrams als der Erfinder von *LOST*, wobei die Fans im Laufe der Jahre allerdings dazu übergegangen sind, die aktiven Showrunner Damon Lindelof und Carlton Cuse als die Auteurs der Serie zu betrachten. Bei *FRINGE* (Fox seit 2008), der neusten Serie seiner Produktionsfirma Bad Robot, wo Abrams mit gleich drei Showrunnern zusammenarbeitet und den formellen Executive-Producer-Credit sogar mit sieben Kollegen teilt, hat sich das Publikum anscheinend noch keine klare Meinung gebildet.¹²

12 Die Begriffe «Executive Producer», «Showrunner», «Creator» (Erfinder/Schöpfer) und «Writer-Producer» können zwar alle auf dieselbe Person zutreffen, meinen streng genommen aber nicht dasselbe. Anders als beim Film, wo der Titel «Executive Producer» üblicherweise an jemanden vergeben wird, der sich zwar um das Projekt verdient gemacht hat, am kreativen Prozess aber kaum beteiligt ist, sind die Executive Producer beim US-Fernsehen *die* leitenden Gestalter. Mitunter kann es sich zwar hier um einen Ehrentitel handeln, üblicherweise sind die Produzenten beim TV aber auch als Autoren und kreative Entscheidungsträger tätig. Der oder die ranghöchsten Executive Producer werden informell auch «Showrunner» genannt und übernehmen somit eine vergleichbare Machtrolle wie der Regisseur beim Film. Sie haben bei den kreativen Entscheidungen das letzte Wort und sind mitunter auch quantitativ die Hauptautoren der Serie. Manchmal werden sie deshalb auch als «Head Writer» bezeichnet, im Gegensatz zu den rangniedrigeren Staff Writers. Haben sie das Konzept der Serie entwickelt oder mitgestaltet, haben sie zusätzlich den Anspruch, als Creator der Show ausgewie-

Ein weiterer Writer-Producer, der über den Erfolg seiner Serien Kultstatus erlangt hat, ist Joss Whedon, der Schöpfer von *BUFFY THE VAMPIRE SLAYER* und *ANGEL* (The WB 1999–2004). Mit seinen späteren TV-Serien *FIREFLY* (Fox 2002) und *DOLLSHOUSE* (Fox 2009–2010) hatte Whedon zwar weniger Glück; dank seiner außergewöhnlichen Beliebtheit und Präsenz im Internet landete er mit der Online-Miniserie *DR. HORRIBLE'S SING-ALONG BLOG* (2008) aber trotzdem einen Hit. In den USA können viele Jugendliche die Musical-Nummern tatsächlich mitsingen. Ursprünglich war das Projekt als eine Art Lückenfüller während des Autorenstreiks (Nov. 2007–Feb. 2008) entstanden. In einem Interview kündigte Whedon später aber an, sich fortan nur mehr auf Online-Produktionen konzentrieren zu wollen.¹³

Auch Chris Carter, der Gründer von *THE X-FILES*, *THE LONE GUNMEN* (Fox 2001) und *MILLENNIUM* (Fox 1996–1999), wurde am Höhepunkt seiner Karriere als Auteur gefeiert. Seit dem eher unrühmlichen Ende seiner Flaggschiff-Show und dem gescheiterten Versuch, das Mystery-Franchise durch einen weiteren Spielfilmableger neu zu beleben (*I WANT TO BELIEVE, US/CA* 2008), ist es um den einstigen Medienliebling in den letzten Jahren aber eher still geworden.

Obwohl man ihn hierzulande weniger kennt, gehört Aaron Sorkin in Amerika ebenfalls zu den berühmteren Serienmachern. Mit den Drehbüchern zu *A FEW GOOD MEN* (Rob Reiner, US 1992) und *THE AMERICAN PRESIDENT* (Rob Reiner, US 1995) hatte sich Sorkin in der Industrie bereits Anfang der 90er einen Namen gemacht. Seinen endgültigen Durchbruch feierte er aber erst einige Jahre später mit der bahnbrechenden Sensationsserie *THE WEST WING*, die im deutschsprachigen Free-TV erstaunlicherweise nie zu sehen war und erst im Jahre 2008 ins Programm des auf Serien spezialisierten Pay-TV-Senders FOX-Channel aufgenommen wurde. Seit dem Flop seines Nachfolgeprojekts *STUDIO 60 ON THE SUNSET STRIP* (NBC 2006, siehe unten) hat sich Sorkin wieder mehr auf das Filmdrehbuchschreiben konzentriert. Hierzu gehören die Geheimdienstsatire

sen zu werden. Der ursprüngliche Erfinder einer Serie kann das Tagesgeschäft aber auch ändern überlassen oder wegen Streitigkeiten aus dem Prozess ausscheiden. Auch Showrunner verlassen eine Serie manchmal nach einigen Jahren, um sich neuen Projekten zu widmen. Selbst wenn sie gerade nicht als kreative Leiter einer bestimmten Serie aktiv sind, trifft auf solche Akteure immer noch die allgemeine Berufsbezeichnung des ‚Writer-Producer‘ zu. Für ausführlichere Erläuterungen siehe *Wikipedia*, Lemma «Executive Producer» [http://en.wikipedia.org/wiki/Executive_producer] oder *The Encyclopedia of Television*, Lemma «Producer in Television» [<http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=producerint>]. Zur unterschiedlichen Rolle des Regisseurs bei Film und Fernsehen siehe: *ibid.*, Lemma «Director, Television» [<http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=directortel>].

13 Kushner, David (2009) «Joss Whedon Goes Where No TV Man Has Gone Before». In: *Rolling Stone*, Februar 2009 [http://www.rollingstone.com/news/story/25951789/joss_whedon_goes_where_no_tv_man_has_gone_before].

CHARLIE WILSON'S WAR (Mike Nichols, US 2007) und das Facebook-Biopic THE SOCIAL NETWORK (David Fincher, US 2010).

Ähnlich wie bei Sorkin verlief die Karriere bei Alan Ball. Für das Drehbuch zu AMERICAN BEAUTY (Sam Mendes, US 1999) gewann er sogar den Oscar.¹⁴ Heute verbinden Serienliebhaber und Industrieinsider seinen Namen aber längst nur noch mit seiner Rolle als Schöpfer und Showrunner der HBO-Produktionen SIX FEET UNDER und TRUE BLOOD. Balls Bekanntheitsgrad liegt dabei wohl in etwa in dem Bereich, wo man auch Akteure wie David Chase (THE SOPRANOS), David Simon (THE WIRE, TREME) oder Matthew Weiner (MAD MEN) einordnen kann.

Als aufmerksamer Feuilleton- und Internetleser ist man über diese Namen vielleicht mittlerweile schon gestolpert. Vom Prestige und Renommee eines David Lynch, Lars von Trier, Steven Spielberg oder James Cameron sind diese Kulturschaffenden aber immer noch ein gutes Stück weit entfernt. Ganz zu schweigen von den zahlreichen Fernsehmachern, die in der Presse so gut wie gar nicht auftauchen. Zwar sind Serien wie ALLY McBEAL oder SEX AND THE CITY so gut wie jedem vertraut. Kaum einer hat aber jemals von den Branchenveteranen David E. Kelley oder Darren Star gehört, die sie geschaffen haben. Und dasselbe gilt für das ursprüngliche Führungsteam von DEXTER – John Goldwyn, Sara Colleton, Clyde Philipps, Daniel Cerone, Melissa Rosenberg, Scott Buck und Robert Lloyd Lewis – oder den Schöpfer und Hauptautor von BREAKING BAD – Vince Gilligan.¹⁵

Die traditionelle Auffassung, nach der Serien keine Kunst sein können, es sei denn, sie werden von jemandem gemacht, dessen Name und Image für das Label bürgt, beginnt sich also erst allmählich zu lockern. Betrachtet man das Auteur-Konzept unter einem funktionalen Aspekt, lässt sich das Verhältnis zum Prinzip Serie allerdings noch einmal anders deuten. Denn wie der gleichbleibende Franchise-Titel bei einem Blockbuster-Sequel oder der Titel einer bekannten Fernsehserie erfüllt auch bei Autorenfilmen der Name des Regisseurs eine Wiedererkennung- und Orientierungsfunktion, zumindest dann, wenn es sich um sein zweites oder drittes Werk handelt.

Wird ein Film von Quentin Tarantino oder Woody Allen angekündigt, signalisiert der Name des Regisseurs nicht nur kulturelle Relevanz, sondern weckt unweigerlich auch eine Vorstellung davon, was man von diesem Film erwarten kann – bei Tarantino: Gewalt und ironische Schundästhetik, bei Allen: intellektueller Wortwitz und Beziehungsprobleme. Obwohl

14 Im Februar 2011 wurde auch Aaron Sorkin mit einem Academy Award geehrt.

15 Für weitere Kurzportraits und eine ausführlichere Diskussion der Autorentheorie im Kontext des Fernsehens siehe u.a. Lavery (in Vorbereitung) und Lavery (2010). Online in: *Remediate!* (Tagungsdokumentation) [<http://www.merz-akademie.de/remediate/?id=4&l=de>].

sich die wiedererkennbare Handschrift eines Auteurs im Laufe seiner Karriere natürlich ändern kann und manche Filmemacher ein sehr abwechslungsreiches Œuvre vorzuweisen haben, findet sich die für Serien typische Mischung aus Differenz und Wiederholung also auch beim Autorenkino wieder. Zur Abgrenzung gegenüber anderen Filmen und Filmreihen steht der Name des Auteurs für Einzigartigkeit und das Besondere. Zugleich schaffen die wiederkehrenden Elemente innerhalb der Reihe aber auch Vertrauen und reduzieren die Unsicherheit des Zuschauers darüber, ob sich die Investition von Zeit und Geld bei der aktuellen Gemütslage denn auch wirklich lohnt. Ob es heißt ALFRED HITCHCOCK PRESENTS, wie bei der TV-Anthologieserie aus den 60 Jahren, oder ob es sich wirklich um einen neuen Film des Meisters handelt, macht so gesehen keinen großen Unterschied.

3. Qualitätsserien sprechen ein gehobenes Publikum an.

Thompsons dritter Punkt betrifft die Zuschauer: Galten Serien für lange Zeit als Inbegriff seichter Massenunterhaltung, sprechen Qualitätsserien ein gehobenes Publikum an. Es kommt aus der sozialen Oberschicht, ist gebildet, urban und jung. Im Grunde sind wir es also, für die Qualitätsserien gemacht werden: Akademiker und kulturell bewanderte Mediennutzer, die das Fernsehen früher meist nur verhohlen genießen konnten, bei den neuen, auf ihre Ansprüche zugeschnittenen Produkten aber kaum noch Anlass haben, sich zu schämen.

4. Qualitätsserien haben niedrige Einschaltquoten und kämpfen gegen den Widerstand der Sender und des Mainstream-Publikums.

Obwohl sie ein bei der Werbeindustrie besonders beehrtes Publikum ansprechen, müssen sich Qualitätsserien laut Thompson oft erst gegen die Skepsis der profitorientierten Sender und den Geschmack des Mainstream-Publikums durchsetzen. Sie sind selten ein Riesenerfolg, und selbst wenn sie erfolgreich werden, geschieht dies oft erst nach einer Phase, bei der ungewiss ist, ob sie den Quotenwettbewerb überstehen. Sofort-Erfolge sind bei Qualitätsserien aus Thompsons Sicht daher eher selten.

In der aktuellen Serienlandschaft lässt sich diese These so sicherlich nicht mehr halten, denn eine Qualitätsserie kann heute auf Anhieb Spitzenquoten erreichen. Typische Beispiele dafür sind *DESPERATE HOUSEWIVES* oder *LOST*. Beide wurden im Jahre 2004 von ABC lanciert und schnellsten augenblicklich ins Topsegment der Quotencharts, nachdem ABC seiner Konkurrenz über Jahre hinterhergehinkt war.

Daneben gibt es aber natürlich immer noch Serien, die ums Überleben kämpfen müssen oder nach kurzer Zeit abgesetzt werden. Zwei Beispiele

aus dem Pay-TV-Sektor sind HBOs *CARNIVALE* (2003–2005), eine Mystery-Serie, die in einer fahrenden Freak-Show während der Depression der 30er Jahre angesiedelt ist, und Showtimes Familien-Drama *HUFF* (2004–2006) mit Oliver Platt in der haarsträubenden Nebenrolle des drogensüchtigen Anwalts Russell Tupper. Beide Serien überlebten nur zwei Staffeln.

Zwei Beispiele aus dem Broadcast-Sektor sind *STUDIO SIXTY ON THE SUNSET STRIP*, in der es um die Geschehnisse hinter den Kulissen einer *SATURDAY-NIGHT-LIVE*-ähnlichen Sketch-Show geht, und das skandalträchtige 70er-Jahre-Drama *SWINGTOWN* (CBS 2008, siehe unten). Hier war jeweils schon nach einer Staffel Schluss.

Grundsätzlich geben die Pay-TV-Sender ihren Serien etwas mehr Zeit, ihr Publikum zu finden, da sie nicht unmittelbar von Einschaltquoten und Werbeeinnahmen abhängig sind. Wenn die Produktionskosten so hoch sind wie bei der Serie *CARNIVALE*, die etwa vier Millionen Dollar pro Folge verschlang, werden die niedrigen Einschaltquoten – die für ein Broadcast-Network ohnehin inakzeptabel wären – aber auch bei den Kabelkanälen zum Problem.



17–18 Überlebten nur für kurze Zeit: Die Backstage-Serie *STUDIO 60 ON THE SUNSET STRIP* (Warner/NBC) und das Mystery-Drama *CARNIVALE* (Warner/HBO).

Tabelle 1 gibt einen groben Überblick über die Unterschiede zwischen den Zuschauerzahlen bei erfolgreichen Broadcast-Network- und erfolgreichen Pay-TV-Shows. Sie zeigt die durchschnittlichen Einschaltquoten einiger der bekanntesten Serien der letzten Jahre aus den beiden Sektoren. Wie auf der linken Seite zu sehen ist, liegen die Zuschauerzahlen bei einer Top-Network-Show in einer Spannweite von ca. 21 Millionen Zuschauern bei Serien wie CSI und FRIENDS und etwa 11 Millionen bei 24. Verglichen damit sind die Einschaltquoten im Pay-TV-Sektor deutlich niedriger. An der Spitze liegt THE SOPRANOS mit einem Durchschnitt von ca. 8 Millionen Zuschauern pro Folge. THE SOPRANOS war allerdings ein außergewöhnlicher Erfolg für HBO. Typischerweise liegen die Quoten bei den Pay-TV-Sendern eher in einer Spannweite von ca. 5 Millionen Zuschauern wie in den besten Jahren von SIX FEET UNDER und lediglich etwa 2 Millionen wie bei IN TREATMENT oder CALIFORNICATION (je nachdem, ob man die Wiederholungen mitzählt oder nicht). Zum Vergleich: 2 bis 5 Millionen Zuschauer sind in etwa das, was ein bekannterer Independent-Film wie THE WRESTLER (Darren Aronofsky, US 2008) oder eine Prestige-Studioproduktion wie REVOLUTIONARY ROAD (Sam Mendes, US 2008) auf dem US-Markt erzielt.¹⁶

Broadcast-Serien	Zuschauer pro Folge in Mio. (Durchschnitt aller Staffeln)
CSI (CBS)	21,7
FRIENDS (NBC)	20,0
ER (NBC)	18,8
DESPERATE HOUSEWIVES (ABC)	18,2
GREY'S ANATOMY (ABC)	16,9
NAVY CIS (CBS)	15,4
HOUSE M.D. (Fox)	15,1
FRASIER (NBC)	14,1
LOST (ABC)	13,9
ALLY McBEAL (Fox)	11,8
THE X-FILES (Fox)	11,6
24 (Fox)	11,3
BUFFY THE VAMPIRE SLAYER (The WB)	4,6

16 Bei den Werten aus der Pay-TV-Tabelle handelt es sich zum Teil um relativ schwach abgestützte Schätzungen, da die Quoten in diesem Sektor nur sporadisch in der Presse veröffentlicht werden (typischerweise zum Saisonauftakt oder -ende) und nur ab und zu Durchschnittswerte von ganzen Staffeln enthalten. Zudem werden oft nur die Daten der Erstausstrahlung angegeben oder nur die Gesamtzuschauerzahl, und mitunter bleibt überhaupt ungewiss, worauf sich die kolportierten Werte genau beziehen. Dies trifft vor allem auf die Quellenlage bei älteren Serien zu.

Pay- und Kabel-TV-Serien	Zuschauer pro Folge in Mio. (Durchschnitt aller Staffeln, wenn nicht anders vermerkt)	
	Erstaus- strahlung	Inkl. Wiederholungen und DVR
THE SOPRANOS (HBO)*	8,1	(Staffel 5) 14,4
SEX AND THE CITY (HBO)*	7,0	–
SIX FEET UNDER (HBO)*	4,3	–
TRUE BLOOD (HBO)	3,4	10,0
CARNIVALE (HBO)*	2,6	–
BIG LOVE (HBO)	2,5	(Staffel 3) 5,0
BATTLESTAR GALACTICA (Syfy)	2,0	–
THE WIRE (HBO)	1,7	(Staffel 4) 4,4
MAD MEN (AMC)	1,4	(Staffel 3) 2,5
BREAKING BAD (AMC)	1,4	(Staffel 3) 2,2
DEXTER (Showtime)	1,0	2,1
CALIFORNICATION (Showtime)	0,7	2,1
IN TREATMENT (HBO)	0,4	1,8

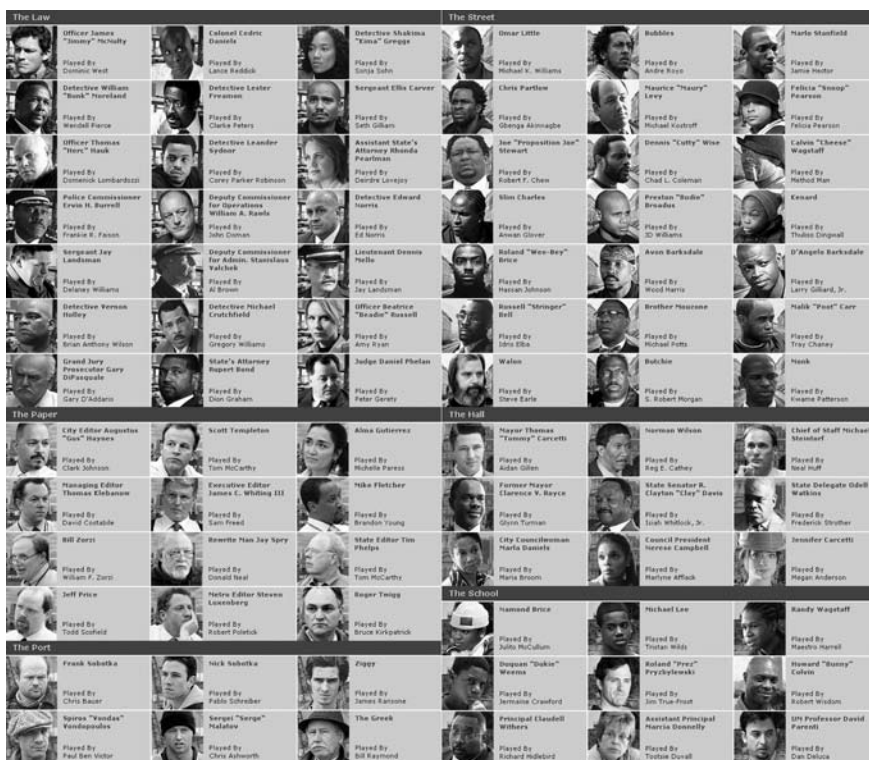
US-TV-Haushalte:	115 Mio.
Subskribenten:	Syfy: 94 Mio.
	AMC: 88 Mio.
	HBO/Max: 41 Mio.
	Showtime: 15 Mio

Tab. 1 Zuschauerzahlen von Broadcast- vs. Pay-TV Serien. Aufgrund der unvollständigen oder ungenauen Quellenlage handelt es sich bei den Werten der Pay-TV-Serien nur um grobe Richtwerte. Hauptquellen: *Variety*, *Hollywood Reporter*, *TV by the Numbers*, *The Futon Critic*, *Wikipedia*.

* Hier geht aus der Quelle nicht hervor, inwieweit Wiederholungen und andere Plattformen mit dazu gezählt wurden.

5. Qualitätsserien verfügen über ein großes Figuren-Ensemble, präsentieren unterschiedliche Perspektiven und haben multiple Plots.

Das extremste Beispiel aus der gegenwärtigen US-Serienlandschaft für Thompsons fünftes Merkmal ist zweifelsohne *THE WIRE*. Zählt man die kleineren, aber dennoch markanten Rollen mit dazu, umfasst das Ensemble von David Simons Serie etwa 80 Figuren. Allerdings ist zu berücksichtigen, dass es sich dabei um die Figuren aus allen fünf Staffeln handelt. Eine der Besonderheiten von *THE WIRE* ist, dass sich die Erzählung in jedem Sendejahr auf ein anderes Milieu der Stadt Baltimore konzentriert. Neben einer Gruppe von Polizisten und einer Drogengang gehören dazu



19 Das Ensemble von THE WIRE umfasst ca. 80 Figuren (HBO.com).

die Hafenarbeiter, die Schule, das Rathaus und eine Zeitung, so dass in jeder Staffel eine neue Gruppe von Figuren eingeführt wird, während andere wieder aus dem Blickwinkel verschwinden. Diese Schwerpunktverlagerung relativiert die verblüffende Größe des Ensembles zwar, macht zugleich aber deutlich, wie weit es THE WIRE mit seinem Pluralismus und der Vielfalt der präsentierten Perspektiven treibt.

6. Qualitätsserien haben ein Gedächtnis.

Qualitätsserien können fortgesetzte Handlungsstränge benutzen oder mit in sich geschlossenen Folgen arbeiten. In jedem Fall aber, so Thompson, werden sie sich auf frühere Ereignisse zurückbeziehen. Die Figuren entwickeln sich weiter und verändern sich.

Wie sich Episoden- und Fortsetzungsserien grundsätzlich unterscheiden lassen, habe ich zu Beginn bereits erwähnt. Man kann das Spektrum der Serialisierung aber auch noch weiter aufgliedern. In der Literatur gibt es dazu diverse Modelle (vgl. z.B. Weber/Junklewitz 2008). Ich beschränke mich an dieser Stelle auf ein einfaches Schema mit vier Stufen.

Auf der untersten Stufe stehen die sogenannten *procedurals* à la CSI, die üblicherweise ein bis drei Haupthandlungsstränge haben, die am Ende einer Folge alle abgeschlossen werden. Weil abgeschlossene Episoden typisch für Polizei- oder Anwaltsserien sind, bei denen Arbeitsprozesse im Vordergrund stehen (versus den Figuren und deren persönlichem Drama wie etwa in der Seifenoper), verwenden manche Autoren den Begriff «procedural» als Synonym für das Episodenformat. Streng genommen ist dies aber falsch, denn eigentlich bezieht sich der Begriff auf den zweiten Aspekt, also die eher unpersönlichen Arbeitsprozesse, und nicht auf die Abgeschlossenheit der Folgen, die es ja auch bei Sitcoms gibt.¹⁷ Dass die beiden Aspekte oft zusammenfallen, ist lediglich ein historisch gewachsener Zufall. Denn nur weil sich eine Serie auf Arbeitsprozesse konzentriert, müssen die Handlungsstränge am Ende der Folge ja nicht zwangsläufig abgeschlossen sein. Theoretisch könnte sich die Aufklärung eines Mordfalls bei CSI auch über mehrere Episoden erstrecken – so wie bei der für Seifenopern und Krankenhaus-Serien typischen Zopfstruktur.

Bei diesem Muster wird während eines Handlungsstrangs, der sich vielleicht über drei oder vier Episoden spannt, ein neuer, parallel laufender Strang eröffnet, der dann über das Ende der ersten Geschichte hinausragt und sich wiederum über zwei oder drei Folgen fortspinnt. Während dieser Folgen wird dann ein dritter Handlungsstrang eingeführt und so weiter. Typische Beispiele für diese Struktur sind DALLAS oder ER.

In manchen Fällen bleiben ein oder mehrere Handlungsstränge aber auch über die ganze Staffel offen. Je nachdem, ob man sich dabei eher auf ein äußeres Geschehen oder die innere Entwicklung einer Figur bezieht, spricht man im Drehbuchjargon bei solchen Bögen auch von *story-* oder *character arcs*, wobei auch die kürzeren Stränge wie in ER mit dazugehören. Zwei typische Beispiele für Serien, die mit staffelüberspannenden Handlungssträngen arbeiten, sind 24 und BUFFY THE VAMPIRE SLAYER. In beiden Fällen stehen der Held oder die Heldin einem Gegner gegenüber, dessen endgültige Niederlage bis zum Ende der Staffel hinausgezögert wird.

Im Extremfall können ein oder mehrere Handlungsstränge sogar über den Verlauf der gesamten Serie offen bleiben. Nach dem Sprachgebrauch der X-FILES-Macher, die diesen Begriff seinerzeit einführten, um entnervten Zuschauern die Struktur der Serie zu erklären, bezeichnet man

17 Der Begriff «police procedural» entstand ursprünglich im Kontext der Kriminalliteratur in den 1950er Jahren, um Romane zu bezeichnen, bei denen die Schilderung realistischer polizeilicher Ermittlungsmethoden im Vordergrund stand. Für eine ausführlichere Abgrenzung zu älteren Subgenres wie der klassischen Detektivgeschichte oder der Hard Boiled Detective Novel vgl. bspw. Waugh (1982). Online in: *Classic Crime Fiction* [<http://www.classiccrimefiction.com/american-policeprocedural.htm>].



20–21 Während die Helden von ER (Warner/NBC) ihre Probleme typischerweise innerhalb von ein paar Folgen lösen, wird der endgültige Showdown bei 24 (20th Century Fox/Fox) bis zum Ende der Staffel hinausgezögert.

solche Handlungsstränge mitunter auch heute noch als den *mythology arc* einer Serie. Zwei jüngere Beispiele, die auf das Muster solcher serienüberspannenden ›Rätsel‹ setzten, sind BATTLESTAR GALACTICA und LOST.

7. Qualitätsserien kreieren ein neues Genre, indem sie bestehende Genres kombinieren.

Ergänzend zu der unter Punkt 1 besprochenen Genretransformation führt Thompson eine weitere Strategie an, bei der bekannte Genremuster neu zusammengesetzt werden und deshalb innovativ wirken. Sein Beispiel ist die Serie NORTHERN EXPOSURE (CBS 1990–1995), die er als Mischung aus Drama, Komödie, Arzt-Genre und *fish-out-of-water sitcom* beschreibt.¹⁸ Ein besonders markantes zeitgenössisches Beispiel ist HOUSE M.D. Wie viele Fernsehkritiker bemerkt haben, kombiniert HOUSE das Krankenhaus-Genre mit den Elementen einer ›prozeduralen‹ Krimi-Show à la CSI, denn Dr. House und sein Team lösen ihre medizinischen Fälle ja fast genauso wie die forensischen Experten von der Las-Vegas-Fahndungstruppe (vgl. Otto 2010).

Man kann diese Tendenz zum Genre-Mix aber auch in diversen anderen Serien finden. Ein Markenzeichen von DESPERATE HOUSEWIVES ist bekanntlich, dass es neben den Seifenoperhaften Intrigen immer auch einen staffelüberspannenden Handlungsstrang gibt, der sich auf ein Verbrechen bezieht, wie bei einem Krimi. Und natürlich enthalten die Folgen auch viele komödiantische Elemente.

Ähnlich lässt sich LOST als eine Kombination aus dem ›Robinson-Crusoe-Genre‹, Fantasy, Mystery, und Science Fiction betrachten. Daneben gibt es aber auch eine Drama-Komponente, wenn man allein an die Flashback-Sequenzen aus den ersten Staffeln denkt, in denen es ja um ganz na-

18 Unter einer *fish-out-of-water*-Komödie versteht man Geschichten, in denen Figuren in ein ihnen fremdes Milieu geraten. Weitere Serienbeispiele wären THE NANNY (CBS 1993–1999) oder MEN IN TREES (ABC 2006–2008). Zwei bekannte Filme, die mit einem *fish-out-of-water*-Motiv arbeiten, sind BEVERLY HILLS COP (Martin Brest, 1984) und PRETTY WOMAN (Garry Marshall, 1990).



22–23 Was verheimlichen die Applewhites? *DESPERATE HOUSEWIVES* kombiniert Seifenoper- und Krimielemente (Buena Vista/ABC).

türliche Schicksalsschläge geht, die den Figuren widerfahren sind, bevor sie auf der ominösen Insel strandeten.

8. Qualitätsserien sind literarisch und autorenzentriert.

Der Schreibstil ist komplexer als bei anderen Serien.

Dass zeitgenössische Serien komplexer sind als ihre Vorgänger, ist längst zu einem Allgemeinplatz in der medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Phänomen geworden. Zu bestimmen, worin genau diese Komplexität besteht, gehört aber immer noch zu den Herausforderungen der Disziplin, denn per se handelt sich dabei ja nur um einen vagen *Passepartout*-Begriff, der sich auf ganz unterschiedliche Aspekte beziehen kann. Wissenschaftler wie Jason Mittell (2006) haben daher in den letzten Jahren versucht, das Schlagwort zu konkretisieren, indem sie die unterschiedlichen Muster und Strategien verschiedener Serien analysiert haben. Trotz der beachtlichen Erkenntnisse, die dabei bereits gewonnen wurden, erlaubt mir der Rahmen dieser Einführung aber nur ein paar knappe, eigene Andeutungen zu den Gesichtspunkten zu machen, unter denen man aktuelle Serien als komplex bezeichnen kann.

Da wäre zunächst die schiere Flut an Informationen und Details, mit denen eine Serie wie *LOST* ihr Publikum überhäuft, aber auch die formale Raffinesse und Geschwindigkeit, mit der die verblüffenden Wendungen und Rätsel von den Autoren konstruiert werden. Manchmal sind es dagegen eher die behandelten Themen, die eine Serie komplex erscheinen lassen, wie zum Beispiel die politischen Prozesse und Streitfragen, die in *THE WEST WING* erläutert und diskutiert werden.

Da sich Thompson explizit auf die Literatur beruft, kann man außerdem auf die komplexe Sprache verweisen, der sich die Figuren in manchen Serien bedienen und die mitunter einen ganz wesentlichen Bestandteil des ästhetischen Genusses ausmacht. Was etwa wäre *THE WEST WING* ohne die schlagfertigen und rasanten Wortgefechte oder *THE SOPRANOS* ohne



24–25 Lungenkrebs und sexuelle Belästigung am Arbeitsplatz sind in den frühen 1960er Jahren noch kein Thema. *MAD MEN* (Universal/Lionsgate/AMC).

den Mafia-Jargon? Auch in *THE WIRE* wird der Baltimore-Ghetto-Slang zu einer eigenständigen Kunstform erhoben.

Bei *MAD MEN* sind es dagegen eher die komplex und nuanciert gezeichneten Figuren, die an den Roman erinnern, oder die langsame und unscheinbare Entwicklung der Ereignisse, wie sie in einem zweistündigen Spielfilm so kaum möglich wäre. Blickt man auf die Art und Weise, wie *MAD MEN* die gesellschaftlichen Umwälzungen der 1960er Jahre thematisiert, lässt sich außerdem von einem komplexen Subtext sprechen: Denn im Gegensatz zum wissenden Publikum, das auf diese Veränderungen ständig hingewiesen wird, ahnen die Figuren von *MAD MEN* ja nicht, worauf die Geschichte zusteuert. Auch sonst bleibt in dieser Serie Vieles ungesprochen und muss vom Zuschauer ergänzt werden.

9. Qualitätsserien sind selbstreflexiv.

Ein weiteres Merkmal von Qualitätsserien ist ihre Tendenz zur Selbstreflexivität. Darunter versteht Thompson gezielte Anspielungen auf die Hoch- und Populärkultur oder das Fernsehen selbst. Sein Hauptbeispiel ist die Serie *MOONLIGHTING*, die in den 80er Jahren für ihre selbstbezüglichen Gags berühmt wurde. Immer wieder ließen sich die von Bruce Willis und

Cybill Shepherd gespielten Figuren über den Sender und die Drehbuchautoren aus, beklagten die fallenden Quoten der Show oder fingen in einer brenzlichen Lage sogar an, über die Konventionen des Detektiv-Genres zu diskutieren.

Ein weiteres notorisches Beispiel für diese postmoderne Ästhetik, das auch heute noch im Fernsehen läuft, ist die Serie *THE SIMPSONS*. Anstatt auf ihren eigenen Status als industrielles und kulturelles Kunstprodukt zu verweisen, zielen die Anspielungen hier allerdings typischerweise auf andere Medienprodukte und die Populärkultur im Allgemeinen. Zur Unterscheidung ließe sich in diesem Fall von einer intertextuellen Variante von Selbstreflexivität sprechen. Das Spektrum reicht dabei von Filmklassikern und Medienklischees über die Welt der Popmusik bis hin zu wissenschaftlichen Themen und abgedroschenen Gesellschaftsfragen.

Natürlich nutzen nicht alle Serien, die auf solche Gags setzen, das Instrument so radikal wie diese beiden Shows. Dennoch gibt es auch in einer Produktion wie *LOST*, die sich trotz ihrer phantastischen und manchmal geradezu kindlich verspielten Prämissen ja sehr ernst nimmt, kleine selbstreflexive Komponenten. So erinnert der fette, ungepflegte und sozial etwas unbeholfene Hurley an den prototypischen Internet-Geek und Fanboy, der sich eine Serie wie *LOST* anschaut. Passend zu diesem Charakterbild bezieht sich Hurley oft auf bekannte Filme wie *ROCKY* (John G. Avildsen, US 1976), *STAR WARS* (George Lucas, US 1977) oder *HARRY POTTER* (Chris Columbus, US 2001) und kommentiert die Ereignisse immer wieder mit der Verwunderung, die auch gewöhnliche Menschen und Mediennutzer an den Tag legen würden. Die anderen Figuren scheinen sich dagegen nie den Kopf darüber zu zerbrechen, wie absurd und verrückt die Geschehnisse auf der Insel tatsächlich sind. Zumindest sehen wir solche eigentlich völlig natürlichen Reaktionen bei diesen Figuren kaum, weil sie von der Erzählung ausgelassen werden oder wir davon ausgehen müssen, dass die Passagiere offenbar so geschockt oder misstrauisch sind, dass sie ihr Erstaunen und Entsetzen lieber für sich behalten.

Außerdem lässt sich in puncto Selbstreflexivität auf *THE SOPRANOS* verweisen und die Tatsache, dass die Mafiosi die *GODFATHER*-Trilogie in- und auswendig kennen. Indem er seine Figuren Sprüche und Szenen aus der Saga rezitieren lässt, zollt David Chase dem stilbildenden Genrevorbild von Francis Ford Coppola seinen Tribut.

In anderen Fällen kreieren die Autoren ein selbstreflexives Moment, indem sie mit den etablierten Genrekonventionen der Serie brechen und einzelne Folgen als Komödie, Musical, Film Noir oder Pseudodokumentarfilm inszenieren (vgl. Sconce 2004; Caldwell 2002). Eine ähnliche Strategie besteht darin, eine einzelne Folge um ein außergewöhnliches Erzählver-



26–27 Zeitreisen machen's möglich. In *Lost* (Buena Vista/ABC) schreibt Hurley für George Lucas das Drehbuch zu *THE EMPIRE STRIKES BACK* (US 1980).

fahren zu strukturieren (vgl. Mittell 2006). Oft stammen diese Verfahren aus der jüngeren oder älteren Filmgeschichte, so wie die Was-wäre-wenn-Erzählstruktur von *LOLA RENNT* (Tom Tykwer, DE 1998),¹⁹ die Rückwärtserzählung aus *MEMENTO* (Christopher Nolan, US 2000), die alternativen Flashbacks aus *RASHOMON* (Akira Kurosawa, JP 1950) oder das Drehen in einer langen Einstellung wie in *ROPE* (Alfred Hitchcock, US 1948). Zwei Serien, die solche Strategien mit dem Anstieg ihres Kultstatus zunehmend einsetzten, sind *THE X-FILES* und *BUFFY THE VAMPIRE SLAYER*. Aber auch in seriöseren Produktionen wie *ER* oder *THE WEST WING* tauchten derartige Sonderepisoden hin und wieder auf.²⁰

19 Schon Tykwer ließ sich dazu wahrscheinlich von Krzysztof Kieslowskis *PRZYPADK* (*DER ZUFALL MÖGLICHERWEISE*, PL 1981/1987) inspirieren.

20 Für *LOLA RENNT*/ *PRZYPADK* siehe bspw. *THE X-FILES* «Monday» (S.06.E.14); für *MEMENTO*: *ER* «Hindsight» (S.09.E.10); für *RASHOMON* und Komik: *THE X-FILES* «Jose Chung's *From Outer Space*» (S.03.E.20); für *ROPE*: *THE X-FILES* «Triangle» (S.06.E.03); für das Musical: *BUFFY THE VAMPIRE SLAYER* «Once More with Feeling» (S.06.E.07); für den Film Noir: *MOONLIGHTING* «The Dreamsequence Always Rings Twice» (S.02.E.04); für den Western: *STAR TREK: TNG* «A Fistful of Datas» (S.06.E.08), für den Dokumentarfilm: *ER* «Ambush» (S.04.E.01) oder *THE WEST WING* «Access» (S.05.E.18).

10. Qualitätsserien behandeln kontroverse Themen.

Thompsons Merkmal Nummer 10 ist das Aufgreifen von Tabuthemen und kontroversen Stoffen. Dabei beruft er sich auf Serien wie *ST. ELSEWHERE*, die in den 80er Jahren als gewagt galten, weil sie sich trauten, Themen wie AIDS, Homosexualität, Rassismus oder Religion anzusprechen. Heute wirkt diese Aufzählung jedoch ziemlich zahm, wenn man etwa bedenkt, dass Serien wie *QUEER AS FOLK* (Showtime 2000–2005) und *THE L WORD* Homosexualität mittlerweile nicht nur erwähnen, sondern sogar ins Zentrum rücken und unter anderem für ein schwul-lesbisches Publikum gemacht sind. Dabei darf man aber nicht vergessen, dass eine Serie wie *THE L WORD*, die in Deutschland beispielsweise auf Pro7 lief, auf einem amerikanischen Broadcast-Network auch heute noch nicht gezeigt werden dürfte. Weniger, weil es darin um den Lebensstil lesbischer Frauen geht, sondern vor allem wegen der expliziten Nackt- und Sexszenen.²¹ Die in den letzten Jahren markant gestiegene Freizügigkeit und der Zuwachs an US-Serien, die mit kontroversen Themen arbeiten, beruhen also in erster Linie auf dem Vorstoß der Pay-TV-Sender in den Serienmarkt und nur bedingt auf einem breiteren gesellschaftlichen oder medienpolitischen Wandel.

Die eingangs erwähnte Strategie der Kabelkanäle, ihrem Publikum das zu bieten, was sie auf den Gratissendern nicht finden können, zeigt sich besonders auffällig in Produktionen wie *NIPP/TUCK* oder *CALIFORNICATION*: Promiskuität, plastische Chirurgie, Alkohol- und Drogenexzesse, Pornografie, Inzest, Nekrophilie – kaum ein anstößiges Thema, das in diesen ‹Sündenpfehl-Serien› nicht schon einmal vorgekommen wäre. Aber auch bei den Networks gab es im Zuge des Trends vereinzelte Versuche, mit kontroversen Produktionen für Aufsehen zu sorgen, so etwa bei der hierzulande weitgehend unbekanntem CBS-Serie *SWINGTOWN*.

Wie der Titel andeutet, thematisiert die Show den Nachhall der sexuellen und politischen Befreiungsbewegung in den amerikanischen Vorstädten der 70er Jahre, indem sie die Geschichte von zwei konservativen Paaren erzählt, die von einem dritten Paar, das bereits eine offene Ehe praktiziert, in die Swingerszene eingeführt werden. Obwohl vom Sex hier nur wenig gezeigt wurde und man den physischen Teil des Partnertauschs sozusagen in die Werbeblöcke verlegte, sah sich der Sender schon kurz nach dem Start mit vehementen Protesten religiöser und konservativer Interessensverbände konfrontiert sowie mit der Tatsache, dass einige Firmen

21 Dasselbe gilt für *SEX AND THE CITY*. Nach ihrem Erfolg bei HBO wird die Serie inzwischen zwar auf frei zugänglichen Sendern wiederholt, aber nur in einer geschnittenen Version. Auch die Showtime-Serie *DEXTER* wurde 2008 ins Programm von CBS aufgenommen. Obwohl man bei Gewalt in den USA traditionell weniger zimperlich ist als etwa in Deutschland, wurde das Original ebenfalls leicht abgewandelt.



28–29 Polygamie und Partnertausch in *BIG LOVE* (HBO) und *SWINGTOWN* (Paramount/CBS).

ihre Spots zurückzogen. Zudem blieben die Quoten trotz des skandalträchtigen Stoffes weit hinter den Erwartungen zurück, so dass CBS nach nur 13 Folgen das Handtuch warf.

Ein weitaus langlebigeres Beispiel aus dem Pay-TV-Sektor, das religiösen Konservatismus mit den Themen ‹freie Liebe› und Recht auf alternative Lebensstile vermischt, ist HBOs *BIG LOVE*. Hier geht es um eine fundamentalistische Mormonen-Familie aus Utah, die illegal in Polygamie lebt. Und natürlich gehörte auch bei den euroamerikanischen Koproduktionen *ROME* (BBC/HBO/RAI 2005–2007) und *THE TUDORS* (TV3/Showtime/BBC 2007–2010) oder dem Western-Epos *DEADWOOD* (HBO 2004–2006) das Aufpeppen der historischen Stoffe durch deftige Liebesszenen und Schimpfwörter mit zum Konzept.

Bei anderen Serien haben die kontroversen Elemente eine eher düstere Färbung: So zum Beispiel bei *DEXTER*, in der die CSI-Formel auf den Kopf gestellt wird, indem sie einen psychopathischen Serienmörder zum Protagonisten macht, der tagsüber als forensischer Polizeiexperte arbei-



30–31 Gebrochene Figuren und Antihelden. *BREAKING BAD* (Sony/AMC) und *DEXTER* (Paramount/Showtime).

tet und nachts kaltblütig andere Mörder abschlachtet, die ihrer gerechten Strafe vor dem Gesetz entronnen sind. Auch bei *BREAKING BAD* steht ein gebrochener Antiheld im Mittelpunkt. Hier ist es der krebskranke Chemielehrer Walter White, der nach der Diagnose zum Crystal-Meth-Kocher wird, um die Existenz seiner Familie zu sichern. Eine haschdealende Mutter war bereits einige Jahre früher in *WEEDS* zu sehen, auch wenn der Humor hier wesentlich leichter war als bei der rabenschwarzen Komik von *BREAKING BAD* oder den makabren Scherzen von *SIX FEET UNDER* um ihr omnipräsentes Tabuthema Tod.

Da Sittlichkeitsfragen und Themen wie Sexualität, Drogenmissbrauch und Religion in der amerikanischen Gesellschaft eine wesentlich wichtigere Rolle spielen als in Europa, hebt Thompson auch die politische Dimension von Serien hervor, die solche Streitpunkte ansprechen. Charakteristisch für Qualitätsserien sei dabei, dass sie eine linksliberale Haltung zu ihren Stoffen einnehmen; eine ideologisch rechtskonservative Qualitätsserie sei für ihn nur schwer vorstellbar.

Sieht man von Ausnahmen wie der Serie 24 ab, der man nicht zuletzt angesichts ihrer kontroversen Folderszenen vorwarf, Bush-Propaganda zu betreiben, hat sich an dieser Grundbestimmung wohl kaum etwas

geändert.²² Politische Themen und eine bewusste ideologische Stellungnahme sind in neueren Serien sogar häufiger und expliziter anzutreffen als noch in den 1980er Jahren. Typische Beispiele sind die Politlastigkeit und dezidiert proliberale Haltung von *THE WEST WING*, die kaum verhohlenen Anspielungen auf den «War on Terror» in *BATTLESTAR GALACTICA* oder die ausgeprägte Sozialkritik von *THE WIRE* (vgl. Blanchet 2010; Morsch 2010; Seiler 2009).

Daneben gibt es diverse Shows, in denen politische Themen zumindest am Rande behandelt werden. Außer *MAD MEN*, *SWINGTOWN* oder *BIG LOVE* kann man hier *TRUE BLOOD* erwähnen. Sie spielt in einer Welt, in der die Vampire ihr Coming-out hatten und nach Anerkennung in der Gesellschaft streben, was insbesondere in den konservativen Südstaaten, wo die Geschichte angesiedelt ist, zu «rassistischen» Reibereien führt. Wer sich mit den Blutsaugern einlässt, wird als «Fangbanger» beschimpft. Dass der extrovertierte schwule Schwarze Lafayette in der Hinterwäldler-Gemeinde dabei vollkommen akzeptiert wird, wirkt nach den Maßstäben unserer Welt erstaunlich, hebt die politischen Konnotationen der Vampir-Metapher aber umso deutlicher hervor.

11. Qualitätsserien versuchen, «realistisch» zu sein.

Wie die Anführungszeichen andeuten, die Thompson um das Wort setzt, ist Realismus ein kompliziertes Konzept, mit dem ganz unterschiedliche Dinge benannt werden können. Versteht man darunter aber grob den Versuch, ein nüchternes, möglichst ungeschminktes Bild des sozialen Alltags und der Lebensumstände einer Gruppe von Menschen zu zeichnen, ist *THE WIRE* auch in dieser Kategorie der prägnanteste Vertreter seiner Art. Zwar kommt auch David Simon nicht ganz ohne phantastische Elemente und dramaturgische Überhöhung aus, dennoch gibt es derzeit wohl keinen anderen amerikanischen Serienmacher, der sich dem sozialrealistischen Ethos so verschrieben hat wie er.

In geringerem Ausmaß und verschiedenen Nuancen findet sich das Merkmal aber auch in anderen Serien wieder. So wurde beispielsweise *THE WEST WING* für seine vergleichsweise akkurate Darstellung des amerikanischen politischen Systems gelobt, vor allem aber dafür, dass hier Politiker,

22 In diese Richtung weist auch eine teilweise veröffentlichte Studie des Marktforschungsunternehmens Experian Simmons. Danach werden Pay-TV-Serien wie *MAD MEN*, *DEXTER* oder *BREAKING BAD* vor allem von Anhängern der Demokratischen Partei gesehen. Bei Broadcast-Serien ist das Verhältnis zwischen liberalen und konservativen Wählern dagegen wesentlich ausgeglichener. James Hibberd (2010) «The Reign of Right-Wing Primetime». In: *The Hollywood Reporter* v. 09.11.2010 [http://www.hollywoodreporter.com/news/reign-wing-primetime-43440].



32–35 «They call me the Jackal». C.J. performt ihre legendäre Hip-Hop-Nummer im Weissen Haus. Entgegen den üblichen Klischees sind diese Politiker intelligent, humorvoll, engagiert und cool. *THE WEST WING* (Warner/NBC).

bei allem Idealismus, für einmal nicht nach den üblichen Klischees als Hohlköpfe oder verlogene Intriganten präsentiert wurden. Andere Beispiele wären das detailverliebte Kostüm und Set-Design von *MAD MEN* und seine Bemühungen, ein getreues Abbild der patriarchalen Strukturen der frühen 60er Jahre zu zeichnen, oder der für Laien zunächst unverständliche medizinische Fachjargon, mit dem *ER* die Zuschauer seinerzeit auf die Probe stellte. Selbst der psychologische Tiefgang von *BATTLESTAR GALACTICA* kann als Versuch gesehen werden, dem Genre eine realistischere Note zu geben. Auch wenn solche Bemühungen natürlich immer relativ zum gerade vorherrschenden ästhetischen Status quo betrachtet werden müssen und in diesem Fall nichts daran ändern, dass es sich bei der Welt von *BATTLESTAR GALACTICA*, wie auch bei vielen anderen Serien, um ein hochgradig phantastisches fiktionales Universum handelt.

12. Qualitätsserien werden mit Lobeshymnen und Preisen überhäuft.

Im letzten Punkt hebt Thompson hervor, dass Serien, die eines oder mehrere der unter 1–11 genannten Merkmale aufweisen, jene sind, die von den Kritikern am meisten gelobt werden und bei Preisverleihungen wie den

Emmys und den Golden Globes gewinnen. Mitte der 90er Jahre habe sich Quality-TV so zu einem eigenständigen ‹Genre› mit charakteristischen Formeln und ästhetischen Kennzeichen entwickelt. Dieses ‹Genre›, so sein Fazit, sei im Grunde nichts anderes als die verspätete Antwort des Fernsehens auf das Kunst- und Autorenkino.

Damit ist auch angedeutet, wie Thompson den ambivalenten und deshalb nicht sonderlich beliebten Begriff ‹Qualitätsserie› verstanden wissen möchte. Nämlich nicht als Auszeichnung für den ästhetischen Wert bestimmter Serien (wie es die Fernsehkritiker taten, die das Schlagwort ursprünglich erfunden haben), sondern als Label für einen bestimmten Stilmodus – ähnlich wie man auch beim Film vom ‹Art Cinema› oder dem ‹klassischen Hollywoodkino› als historischen Strömungen spricht, unabhängig davon, ob man ihre jeweiligen Vertreter für besonders gelungen oder missraten hält. Eine Qualitätsserie lasse sich an ihrem Profil erkennen, schon lange bevor man sich eine Meinung darüber gebildet habe, ob sie wirklich gut sei, schreibt er.

Obwohl die Gattungsmerkmale aus seiner Liste aufgrund weit zurückreichender Traditionen in unserer Kultur unweigerlich mit Anspruch und Hochwertigkeit in Verbindung gebracht werden, betont Thompson, ginge es ihm also nicht so sehr darum, einen Kanon zu bilden oder andere Programmformen pauschal zu verurteilen. Er sei kein Snob; trotzdem wolle er hervorheben, dass zwischen Qualitätsserien und anderen Sendungen ein Unterschied bestehe, und ein wesentlicher Aspekt dieses Unterschieds sei nun einmal der, dass auch ein Snob dazu stehen könnte, dass er sich diese Sendungen ansieht.

So betrachtet sind die Anführungszeichen, die manche Autoren vorsichtshalber um den historisch gewachsenen Begriff setzen, eher überflüssig. Auch eine sogenannte Qualitätsserie kann man kritisieren, und das nicht nur hinsichtlich ihrer ästhetischen Eigenschaften, sondern auch in Bezug auf ihre moralischen oder ideologischen Aspekte. Umgekehrt bedeutet die Tatsache, dass man das Label verwendet, auch nicht, dass man Unterhaltungsformen, die auf den ersten Blick simpler gestrickt zu sein scheinen, als unwürdig, schädlich oder ideologisch suspekt erachtet.²³

Selbst wenn man ihn als eine mehr oder weniger neutrale Gattungsbezeichnung auffasst, lässt sich über Thompsons Begriff und seine Theorie natürlich trotzdem streiten. Auf eine Frage, die sich bei einer solchen Diskussion unweigerlich stellt, habe ich in diesem Aufsatz eine grobe Antwort zu geben versucht: Obwohl sein Entwurf mittlerweile 15 Jahre alt ist,

23 Für eine ausführlichere Diskussion des Quality-TV-Begriffs vgl. u.a. McCabe/Akass 2007.

eignen sich Thompsons Kriterien noch immer sehr gut dazu, das Phänomen zu erfassen. Was sich verändert hat, sind vor allem dessen Reichweite und Intensität. Einerseits sind amerikanische Qualitätsserien, so wie sie Thompson charakterisiert, heute keine Randerscheinung mehr; andererseits gehen manche Serien in bestimmten Punkten deutlich weiter als ihre Vorläufer, was vor allem an den unterschiedlichen Rahmenbedingungen des Pay-TV-Sektors, aber auch am technologischen Wandel der späten 1990er Jahre liegt. Darüber, wie lange der Trend noch anhalten wird, kann man nur spekulieren. Mit Sicherheit ist Quality-TV aber keine medienhistorische oder akademische Eintagsfliege.

Literatur

- Blanchet, Robert (2010) «Politik mit den Mitteln der Fortsetzung – Neue amerikanische TV-Serien». In: *Cinema 55* («Politik»). Marburg: Schüren; S. 84–100.
- Dreher, Christoph (Hg.) (2010) *Autorenserien: Die Neuerfindung des Fernsehens/Auteur Series: The Re-Invention of Television*. Stuttgart: Merz/Solitude.
- John Caldwell (2002) «Prime-Time Fiction Theorizes the Docu-Real». In: *Reality Squared: Televisual Discourse on the Real*. Hg. v. James Friedman. New Brunswick: Rutgers University Press; S. 259–292.
- Feuer, Jane/Kerr, Paul/Vahimaji, Tisa (Hg.) (1984) *MTM (Quality Television)*. London: BFI.
- Jenkins, Henry (1992) *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. New York/London: Routledge.
- (2006) *Fans, Bloggers and Gamers: Exploring Participatory Culture*. New York/London: New York University Press.
- Lavery, David (2010) «The Imagination Will Be Televised: Die Rolle des Showrunners und die Wiederbelebung der Autorenschaft im amerikanischen Fernsehen des 21. Jahrhunderts». In: Dreher 2010; S. 63–111.
- (in Vorbereitung) *Television Auteurs: 100 Small Screen Creators*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Lotz, Amanda D. (2007) *The Television Will Be Revolutionized*. New York/London: New York University Press.
- McCabe, Janet/Akass, Kim (Hg.) (2007) *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: I.B. Tauris.
- Mittell, Jason (2006) «Narrative Complexity in Contemporary American Television». In: *The Velvet Light Trap* 58; S. 29–40.
- Morsch, Thomas (2010) «Repräsentation, Allegorie, Ekstase – Phantasien des Politischen in aktuellen Fernsehserien». In: Dreher 2010; S. 199–249.
- Otto, Isabell (2010) «Countdown der Krankheit: House M.D. und die Blicke in den Körper». In: «Previously On...»: *Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien* (Mediologie 24). Hg. von Arno Meteling, Isabell Otto & Gabriele Schabacher. München: Wilhelm Fink; S. 243–258.
- Sconce, Jeffrey (2004) «What If? Charting Television's New Textual Boundaries». In: *Television after TV: Essays on a Medium in Transition*. Hg. v. Lynn Spigel & Jan Olsson. Durham: Duke University Press; S. 93–112.

- Seiler, Sascha (Hg.) (2008) *Was bisher geschah: Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen*. Köln: Schnitt.
- (2009) «Battlestar 9/11» – Der 11. September 2001 als Zäsur in amerikanischen Fernsehserien». In: *9/11 als kulturelle Zäsur: Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien*. Hg. v. Sandra Poppe, Thorsten Schüller & Sascha Seiler. Bielefeld: Transcript; S. 239–257.
- Thompson, Robert J. (1996) *Television's Second Golden Age: From HILL STREET BLUES to ER*. New York: Continuum.
- Waugh, Hilary (1982) «The American Police Procedural». In: *Whodunit? A Guide to Crime, Suspense and Spy Fiction*. Hg. v. H.R.F. Keating. London: Windward; S. 43–46.
- Weber, Tanja/Junklewitz, Christian (2008) «Das Gesetz der Serie: Ansätze zur Definition und Analyse». In: *Medienwissenschaft 1*; S. 13–31.

Die amerikanische Serienlandschaft im Wandel



**«Sometimes against all odds,
against all logic, we touch.»**

**Kumulatives Erzählen und Handlungsbögen als Mittel
der Zuschauerbindung in *LOST* und *GREY'S ANATOMY***

*Verstehen kann man das Leben rückwärts;
leben muss man es aber vorwärts.*
Sören Kierkegaard

Der vorliegende Aufsatz befasst sich mit den Erzählstrukturen komplexer Fernsehserien des Post-Network-Zeitalters¹ am Beispiel der beiden amerikanischen Produktionen *LOST* (ABC 2004–2010) und *GREY'S ANATOMY* (ABC seit 2005). Im Zentrum stehen jene Formen narrativen, fiktionalen Weltenbaus, die in die weiter zurückliegende Vergangenheit oder aber in die absehbare Zukunft der aktuellen Serienhandlung verweisen. Ausgehend von einer Funktionsbestimmung serieller Unterhaltungsprogramme als alternativer Lebenswirklichkeit wird danach gefragt, wie sich serielle Fiktionen in ihrer Ausprägung als «Primetime-Romane» (McGrath 2000; Lavery 2009) entwickeln – in einer zunehmend nischenorientierten Medienlandschaft, die bereits auf digitale Datenträger setzt und auf den langfristigen Aufbau treuer Fangemeinden statt auf besonders hohe Einschaltquoten im Ursprungsmedium Fernsehen.

Die Als-ob-Wirklichkeit unterhaltender Spielwelten

Der Soziologe Alfred Schütz hat 1945 in einem Aufsatz zu bedenken gegeben, dass wir nicht nur in der einen, rational erfassbaren Welt unseres sozialen Alltags leben, sondern in ganz unterschiedlichen und miteinander nicht kompatiblen Welten als «Sinnprovinzen». Dazu gehört die Welt des Traums; dazu gehören aber auch die vielgestaltigen Fiktionen und Spiel-

1 Amanda Lotz (2007) bezeichnet damit das von multimedialen Strategien geprägte US-Fernsehen seit der Jahrtausendwende.

wiesen, die uns die Massenmedien als Bühnen für freiwillige und zeitlich beschränkte Ausflüge in andere Seinszustände zur Verfügung stellen.

Nach Alfred Schütz ist der Wechsel von der einen in eine andere Welt nicht ohne weiteres möglich und setzt uns jedes Mal einem veritablen kleinen Schock aus, den man auch als zeitweiligen Verlust des Realitätssinns interpretieren kann. Dass das Überschreiten der Schwelle von Schütz als desorientierend und problematisch beschrieben wird, lässt sich auf verschiedene Weise deuten. Zum einen hängt Schütz' Auffassung wohl mit den Werten des bürgerlichen Aufklärungs- und Industriezeitalters zusammen, das den Wachzustand als einzig produktiven und damit «vernünftigen» menschlichen Status akzeptiert. Das Problem wäre demnach einem bürgerlich-protestantischen Arbeitsethos geschuldet, das die vordergründig «unnützen» Sinnprovinzen des Tagtraums und des vergnüglichen Zeitvertreibs (lateinisch *otium*) ausgegrenzt hat aus dem, was Schütz als «paramount» oder eben «working reality» bezeichnet.

Auf der anderen Seite lässt sich in Anlehnung an Victor Turner (1995) argumentieren, dass wir mit dem Übertritt in offensichtlich fiktionale oder ludische Welten eine Bühne betreten, die dem liminoiden «So-tun-als-ob» reserviert bleibt und uns damit notwendig aus der verbindlichen Alltagswelt ausgrenzt. Dann wird *otium* zur durchaus nutzbringenden – nämlich regenerierenden und lehrreichen – Tätigkeit, insofern uns das Mitfiebern oder Mitspielen wieder «fit für den Alltag» macht (wie es der Kommunikationswissenschaftler Louis Bosshart formuliert [2006, 18]) oder aber wichtige Kompetenzen für die Bewältigung komplexer Alltagsaufgaben vermitteln kann (Johnson 2005).

Mittlerweile lässt sich, in Anbetracht fortschreitender Medienkonvergenzen, die neue Nutzungsoptionen im Zeichen zunehmender zeitlich-räumlicher Verfügbarkeit eröffnen, durchaus fragen, wie sehr wir uns gerade daran gewöhnen, in parallelen Welten als Wochenaufenthalter heimisch zu sein. Dann etwa, wenn wir bei einer Routinearbeit gewohnheitsmäßig Musik via iPod hören, ohne uns im Geringsten abgelenkt zu fühlen; wenn wir den ganzen Tag über online sind, um bei Gelegenheit die neuesten Statusmeldungen auf Facebook lesen zu können oder uns, wenn wir schon dabei sind, um unsere weiter wachsenden Kürbisse und Hühner beim Browser-Game FARMVILLE zu kümmern.

Gemäß der funktional-strukturalistischen Sicht auf die Erscheinungs- und Nutzungsformen populärer Kultur in der Tradition von Niklas Luhmann (vgl. etwa Stäheli 2005; Kiefer 2007) ist es nicht nur möglich, sondern eine grundlegende, sinn- und gemeinschaftsstiftende Notwendigkeit, dass wir in den unterschiedlich verpflichtenden Provinzen unserer realen und virtuellen Lebenswelten auch ganz unterschiedliche Facetten unserer ge-

sellschaftlichen Identität zum Ausdruck bringen. Das gilt insbesondere für das längerfristige imaginative Beheimatetsein in alternativen Welten; seien dies gemeinschaftlich bewirtschaftete virtuelle Orte wie *SECOND LIFE* oder nur die von der Unterhaltungsindustrie bereitgestellten narrativen Serienwelten, in denen wir uns immer wieder bereitwillig auf Ausnahmesituationen und -zustände einlassen sowie auf erschütternde, nachhaltig bewegende Begegnungen, für die wir auf spielerische Weise bereit sind, zeitweilig jemand anderes, eine unserem Alltags-Ich fremde Person zu werden.

Es geht bei solchen Formen der Unterhaltung – im Fall von Spielwelten, die uns einladen, selbst gewählte oder vorgegebene Rollen einzunehmen, genauso wie im Fall der narrativen Serienwelten, die von zunehmend vertrauten Als-ob-Bekanntschaften bevölkert sind – nicht nur um zeitlich begrenzte Engagements von der Art, die Samuel T. Coleridge als «willing suspension of disbelief *for the moment*» beschrieben hat. Vielmehr laufen diese Prozesse parallel zu unserem Alltagsleben ab und interagieren mit ihm. Ein gutes Beispiel dafür sind die vielfältigen Formen populärer «Kulte», also im Alltag gelebtes Fantum für Personen oder Medienphänomene, auf deren Basis einseitige, aber dennoch langfristige und, bis zu einem gewissen Grad, sogar verbindliche Beziehungen entstehen können.

Serielle Erzählungen eignen sich für die Ausbildung solcher nachhaltiger Bindungen besonders gut, weil sie darauf angelegt sind, entwicklungs-fähige Spielfiguren, Settings und Handlungsabläufe über längere Zeit bereitzustellen. Außerdem sind sie in spezifischer Weise von regelhaften zeitlichen Unterbrüchen geprägt, die wiederum zum publikumsseitigen Spekulieren und Weiterspinnen der auktorial angedachten Geschichten Anlass geben können (dazu Iser 1970, auf den sich auch Vorderer 2006 bezieht).

Das Ende der Episodenserien?

Bis vor kurzem drehte sich die Analyse der narrativen Strukturen von Fernsehserien hauptsächlich um die Frage, wie sehr ihre Handlung «serialisiert» sei, inwiefern also die einzelnen Episoden einer Serie miteinander verknüpft sind und aufeinander aufbauen. Gab es bis weit in die 1970er Jahre und mit Blick auf die damals dominierende US-Serienlandschaft diesbezüglich nur die beiden Sichtweisen «ganz» oder «gar nicht» – nämlich die Nachmittags-Seifenoper als durchgängig erzähltes Frauen- und Familienmelodram, dem in der höher bewerteten Prime Time dann die in Einzelfolgen abgepackten Heldentaten von Ärzten, Polizisten und anderen kompetenten Berufsleuten folgten –, hat sich die Landschaft der Fernsehfiktion seit den 1980er Jahren diversifiziert und eine Fülle hybrider Serienerzählungen zwischen Fortsetzungs- und Episodenserie ausgebildet.



1–4 Wiederholungsritual. In jeder Folge von *SEX AND THE CITY* schreibt Carrie ihre Kolumne (Paramount/HBO).

Manche Prime-Time-Serien haben sich inzwischen sogar so weit von der Episode als ursprünglicher Grundeinheit emanzipiert, dass man getrost von der Staffel als Makrofolge sprechen kann, die im klassisch-aristotelischen Sinn einen Anfang, eine Mitte und ein Ende aufweist. Einzelne Überbleibsel aus der Zeit, als es noch keine staffelübergreifende Dramaturgie bei Prime-Time-Serien gab und jede Folge für sich stand, findet man aber noch bei den kontemporären Shows. So etwa, wenn die Figuren in Serien wie *DESPERATE HOUSEWIVES* (ABC seit 2004) und *GREY'S ANATOMY* am Schluss der Folge ein kurzes Resümee ziehen. Oder wenn Carrie Bradshaw am Ende jeder Episode von *SEX AND THE CITY* (HBO 1998–2004) mit dem Beitrag für ihre wöchentliche Zeitungskolumne beginnt, die ja immer genau jenes Thema behandelt, das auch in der Folge beleuchtet wurde. Solche wiederkehrenden Momente gehören nicht nur zu den für Episodenreihen typischen Wiederholungsritualen, sondern schließen die einzelne Folge bis zu einem gewissen Grad auch auf einer thematischen Ebene ab, obwohl bestimmte Handlungsstränge weiterlaufen.

Ähnliches gilt für die Flashbacksequenzen, die ein Markenzeichen von *LOST* geworden sind. Sie stehen zum einen symptomatisch für den Perspektivenwechsel, der diese Serie auszeichnet, lassen sich aber auch als Restbestand der für

frühere Prime-Time-Serien typischen «Episodizität» lesen (Reinecke 2007, 91). Denn auch wenn sie in späteren Folgen weitergesponnen werden und den Hintergrund für die Handlung auf der Insel bilden, können die dort erzählten Geschichten in der Regel auch ohne Vorwissen verstanden werden und kommen zu einem für sporadische Zuschauer befriedigenden Schluss.

David Lavery (2009) bezeichnet die heute üblichen Serienmischformen als «Langzeit-Fernseherzählung» (*long-term television narrative*). Vergleichbar mit den Zeitungsromanen von Charles Dickens, die häppchenweise im Feuilleton erschienen, bevor sie später als Buch zusammengefasst wurden, übernimmt für ihn die Fernsehausstrahlung heute die Funktion einer Vorabveröffentlichung. Als das eigentliche Zielmedium kristallisiert sich immer mehr die DVD-Box heraus, die analog zum Buch alle bisher publizierten Folgen der Geschichte zu Kapiteln gebunden in sich vereint.²

Was Lavery allerdings nicht thematisiert, ist die für fortgesetztes, episodisches Erzählen bedeutsame zeitliche Verschiebung zwischen dem Akt des auktorialen Imaginierens (eines bestimmten Handlungsabschnitts, seitens einer verlegerisch dazu ermächtigten Instanz) und dem Moment der Veröffentlichung, die den Plot freigibt für publikumsseitiges Anschluss-Imaginieren – und damit weiteren «Erzählinstanzen» zumindest in der Theorie erlaubt, den künftigen Handlungsverlauf mit zu bestimmen, sei es über die Einschaltquoten oder Feedbacks an das Autorenteam.

Aus einer konstruktivistischen Sicht von Erzählung als einem gemeinsamen, von unterschiedlichen Kommunikationspartnern betriebenen narrativen Weltenbau ist denn auch weniger der tatsächliche, nach strukturalistischen Kriterien bestimmbare Grad der Abstufung zwischen Episodenserie und Fortsetzungsserie von Interesse als vielmehr die Vielfalt möglicher Beobachterpositionen auf einen in Portionen veröffentlichten Plot, der als *story-so-far* ganz unterschiedliche Lesarten entfalten kann, die je nachdem einen eher «episodischen» oder eher «fortgesetzten» Handlungsverlauf favorisieren können.

Um diesen Gedanken verständlicher zu machen, sollen zwei Beispiele aus der Zeit der 1980er/90er Jahre beigezogen werden, als sich die Grenzen zwischen den beiden Formaten zu verwischen begannen.

MAGNUM, P.I. (CBS 1980–1988) erzählt über acht Serienstaffeln hinweg die Story des Vietnamveteranen Thomas Magnum, der – im Verlauf einer Reihe von Schlüsselfolgen, die insbesondere das familiäre Umfeld ausleuchten – vom Kind im Manne zum verantwortungsvollen Vater ei-

2 [Anm.d.Hg.] Siehe dazu auch die Beiträge von Jason Mittell und Greg Smith in diesem Band.



5–6 Magnum als Sexsymbol und Vater.



7–8 Erinnerungen an Vietnam. MAGNUM, P.I. (Universal/CBS).

ner kleinen Tochter reift. Genauso berechtigt (und für gelegentliche Serienzuschauer evidenter) ist die konventionelle Lesart, wonach MAGNUM, P.I. von einem Privatdetektiv erzählt, der in jeder von rund 160 Serienfolgen einen Kriminalfall aufklärt, seinen Freunden auf der Tasche liegt und seine besten Ideen beim Schwimmen im Meer hat. Letzteres lässt übrigens nochmals eine andere Sicht auf den episodischen Plot und seine beständigen Wiederholungen zu. Denn für manche der vorwiegend weiblichen Fans ging es bei MAGNUM eher um den Genuss an der Ausstellung eines kumpelhaften, und damit nicht wirklichen bedrohlichen, männlichen Sexsymbols. Magnum oder vielmehr Tom Selleck wurde von diesem Publikum weniger als Protagonist einer fortlaufenden Geschichte rezipiert, sondern war das gern gesehene Objekt eines skopophilen weiblichen Blicks auf «Hüften und Schnäuzer» (dazu Flitterman 1985, und ausführlicher Scherer 2000).

In ähnlich vielfältiger Weise lässt sich ALLY McBEAL (Fox 1997–2002) einerseits als komödiantische Aneinanderreihung außergewöhnlicher Gerichtsfälle lesen, in denen es oft um die unkonventionelle Lösung von Ehestreitereien und familiären Problemen geht. Gleichzeitig jedoch handelt es sich bei dieser stilbildenden *dramedy* um eine Seifenoper mit tragischem Unterton, weil die große Sehnsucht nach einer funktionierenden Partnerschaft

im eigenen Leben der tüchtigen Karrierefrauen keine Erfüllung findet. In bester Soap-Manier zeigt sich das am Verschleiß all der geduldig zuhörenden Märchenprinzen, die über sechs turbulente Serienjahre hinweg Allys Werdegang zur verantwortungsvoll alleinerziehenden Mutter pflastern (dazu Christen & Ganz-Blättler 2006).

Alle diese Lesarten sind berechtigt und verleihen damit der Serie erst ihre «endgültige» Struktur – je nach Optik und Interesse eben als Episodenserie, als Fortsetzungsserie oder als Mix aus beidem.

Bögen und Rückblenden

In diesem Aufsatz möchte ich mich mit zwei Aspekten der Serialisierung auseinandersetzen, die in der Literatur oft in einen Topf geworfen werden, obwohl es sich lohnt, genauer zwischen diesen Strukturmustern zu unterscheiden. Damit meine ich einerseits den Handlungsbogen (englisch *arc*), der über die programmbedingten Einschnitte hinaus (Werbespots, wöchentliche Erzählunterbrüche, saisonale Pausen) auf zukünftige Ereignisse in der Serienhandlung verweist. Etwa wenn wir uns bei GREY'S ANATOMY fragen, ob sich der Chefarzt Derek Shepherd von seiner Frau trennen und zu Meredith gehen wird, oder wenn wir bei LOST wissen möchten, was sich hinter der ominösen Falltür inmitten des Dschungels verbirgt. Auf der anderen Seite geht es mir um den einmaligen oder wiederholten Rückbezug auf länger zurückliegende Ereignisse, den man mit einem von Horace Newcomb (2004) geprägten Begriff als «kumulative Erzählung» (*cumulative narrative*) bezeichnen kann.

Michaela Krützen (2004) hat ein verwandtes Prinzip für den Hollywood-Blockbuster analysiert. Unter der sogenannten «*backstory wound*» versteht sie traumatische Ereignisse und Fehlschläge aus der Vergangenheit der Protagonisten, mit denen Drehbuchautoren ihre Helden ausstatten, um ihnen neben der äußeren eine zusätzliche innere Motivation für ihr Handeln zu verschaffen. Eines der bekanntesten Beispiele für eine solche Wunde ist das Trauma von Clarice Sterling aus THE SILENCE OF THE LAMBS (Jonathan Demme, US 1991). Wie wir aus ihren Gesprächen mit Hannibal Lecter erfahren, hört Clarice in ihren Träumen immer noch das Blöken der Schafe, die sie nicht vor der Schlachtbank retten konnte, genauso wenig wie ihren Vater, der bei einem Polizeieinsatz gewaltsam ums Leben kam. Für das Publikum wird deutlich, dass sie mit der Verhaftung des Killers nicht nur hofft, dessen Opfer zu befreien, sondern es auch darum geht, ihr Kindheitstrauma zu überwinden.

Eine der Schwächen von Episodenserien sei, so merkt Krützen an, dass diese zusätzliche psychische und thematische Dimension dort oft

fehle, weil sie sich an einem Publikum ausrichten, das nichts über die Vergangenheit der Figuren weiß. Allerdings gilt das nur für traditionelle Episodenserien. Denn wie Newcomb bereits Mitte der 1980er Jahre feststellte, sind es gerade solche Wunden und Rückbezüge auf die Vergangenheit der Protagonisten, durch die sich jüngere Episodenserien von ihren Vorläufern unterscheiden und damit eine Position zwischen den beiden Polen der episodalen und serialen Form einnehmen.

Bei *MAGNUM P.I.*, Newcombs Hauptbeispiel, wären das etwa die immer wieder aufgegriffenen Erinnerungen an den Vietnamkrieg, wo Magnum zusammen mit seinen Freunden gedient hat, bevor er Privatdetektiv wurde.³ Mit der Entführung seiner kleinen Schwester leidet in *THE X-FILES* (Fox 1993–2002) einige Jahre später aber auch Fox Mulder an einem unbewältigten Trauma, das ihn antreibt und der Figur mehr psychologische Tiefe verleiht. Und ganz ähnlich verhält es sich bei der noch stärker serialisierten Serie *LOST*. Auch hier lernen wir in den Flashbacks nach und nach die Schicksalsschläge und Probleme kennen, die die Figuren mit sich herumtragen. Bei Locke etwa ist es die Sehnsucht nach der Zuneigung seines leiblichen Vaters, der ihn nur deshalb in sein Leben holt, weil er einen Organspender für eine Niere braucht; bei Sayid die unrühmliche Vergangenheit als Folterer in der irakischen Armee; bei Kate die Verstossung durch die Mutter, nachdem Kate ihren Stiefvater umgebracht hat, der Alkoholiker war und die Familie misshandelte; bei Jack das Minderwertigkeitsgefühl, seinem Vater als Arzt niemals das Wasser reichen zu können, usw.

Newcombs Begriff beschränkt sich jedoch nicht auf traumatische Ereignisse im strengen Sinne. Er steht allgemein für ein Muster, bei dem die Narration auf weiter zurückliegende Ereignisse verweist, so dass die Geschichte, wie wir sie zu kennen glaubten, vertieft wird – oder aber in verändertem Licht erscheint. Dabei kann es sich um Story-Details handeln, die über die Laufzeit der Serie ‹vergessen gingen›, weil sie bisher nicht als bedeutsam in Erscheinung traten, oder wie bei *LOST* um neue Fakten, die noch keine Erwähnung fanden.

«Kumulativ» nennt Newcomb diesen Prozess deshalb, weil sich an die bisher bekannt gewordenen Handlungsdetails weiteres Storywissen in Form von explizit artikulierten oder implizierten Erinnerungen der Figuren anlagert (Newcomb 2004, 422). Zudem ging es ihm, wie bereits angedeutet, darum, die in Episodenserien wie *MAGNUM* oder *CAGNEY & LACEY* (CBS 1982–1988) erkennbare Tendenz zur Serialisierung zu erfassen. Zwar

3 Weil man sie für eine Unterhaltungsserie unangebracht hielt, wurden die Bezüge zum Vietnamkrieg bei der deutschen Erstausstrahlung von *MAGNUM* in der ARD weitgehend herausgeschnitten. Erst bei der Neubearbeiteten Zweistausstrahlung auf RTL konnten deutsche Zuschauer die Serie erleben, wie sie eigentlich gedacht war.



9–12 Locke realisiert, dass ihn sein Vater nur ausgenutzt hat. Lost (Buena Vista/ABC).

dominiere in solchen Produktionen nach wie vor das Prinzip der in sich abgeschlossenen Folge; dennoch entwickle sich über die eingestreuten Verweise auf vergangene Ereignisse eine übergeordnete Geschichte, die sich über die gesamte Serie erstreckt und dabei die Diegese nach ›rückwärts‹ erweitert.

Der Begriff umfasst mehr und Spezifischeres, als es die bisherige Rezeption des Newcomb'schen Konzepts kolportiert. So zeichnen Sconce (2004, 88) oder auch Reinecke (2007, 9–10) ein falsches Bild, wenn sie die kumulative Erzählung allein über kleine eingebaute Handlungsbögen und Cliffhanger charakterisieren. Was dabei verloren geht, ist die grundsätzliche Rückwärtsgewandtheit dieser narrativen Strategie – das, was Newcomb als «Genuss der Erinnerung» (*pleasure of remembering*) umschreibt: Es wird beim Akkumulieren zuvor gewusstes (oder als gewusst behauptetes) Wissen reaktiviert und aktualisiert – und damit eine bestehende (oder hypothetische) Expertenschaft angesprochen, die nur jene Minderheit der regelmäßigen Serienzuschauer besitzt, die den Rückbezug aus der eigenen Erinnerung heraus nachvollziehen können – oder dessen Konstruiertheit erkennen. Es geht also gerade nicht darum, wie beim prospektiven Handlungsbogen neue Serienzuschauer zu gewinnen, indem Geschehnisse antizipiert werden, die Neugier wecken und ein ›Dranbleiben‹ bedingen. Vielmehr werden die bisherigen Zuschauer für ihre Treue belohnt, und zwar über exklusive Einsichten, die lediglich den Besserwissern unter ihnen vorbehalten sind.

Serienwissen als narratives Kapital

Wenn ich mich hier zum Zweck der Illustration von prospektiven Handlungsbögen und nachhaltig wirksamen Rückblenden mit den beiden aktuellen US-Serien *LOST* und *GREY'S ANATOMY* befasse, dann unter dem bereits formulierten Vorbehalt, dass serielle Fernsehfiktion – wie jede Fiktion, jedoch in spezifischer, ausgeprägterer Form – erst über die aktive Partizipation von Zuschauern am diegetischen Geschehen Sinn macht. Zwar kann ich mir eine verpasste Folge auch erzählen lassen oder in einem Online-Serienführer nachlesen; das wird aber nur funktionieren, wenn ich mich bereits zuvor so weit auf das Seriengeschehen eingelassen habe, dass ich mich gedanklich und emotional wieder in die Welt der Serie hineinversetzen kann.

Das heißt, dass für das Verständnis der aktuellen Sachlage letztlich immer ein hinreichendes (Vor-)Wissen um die Regeln und Besonderheiten der Serie entscheidend ist. Dieses Wissen erlaubt uns, in die diegetische Welt der Figuren einzusteigen, ohne uns im Gewirr der Handlungsstränge zu verstricken und zu verlieren. Es ist ein fiktionsbezogenes Insiderwissen, welches Alfred Schütz' Konzept des «Schocks», wie ich es zu Beginn meiner Ausführungen geschildert habe, in einem wichtigen Punkt relativiert. Sobald ich in verschiedenen alternativen Realitäten Fuß gefasst habe, ist nur geringer Aufwand nötig, um zu den virtuellen Orten zurückzukehren; ich bin dort kein Fremder mehr, sondern muss mich als gelegentlicher oder regelmäßiger Besucher bloß wieder auf den neuesten Stand der Dinge bringen.

Hilfe beim Einstieg braucht es allerdings zu Beginn der Serie – zu jenem Zeitpunkt also, da alle Zuschauer erst einmal «*newbies*» sind und gänzlich unvertraut mit der Welt der Fiktion.

Grundsätzlich gibt es zwei Möglichkeiten, wie wir in die Welt der Fiktion und ihr Stammpersonal eingeführt werden: Entweder wir treten gleichzeitig mit einer Figur als Außenstehende ins Geschehen ein und müssen uns wie sie erst einmal vor Ort mit den «Eingeborenen» und ihren Gepflogenheiten vertraut machen. Oder wir fallen quasi vom Himmel in *medias res* und werden von einer bereits zum Serienuniversum gehörenden Figur mehr oder weniger fürsorglich bei der Hand genommen. Dort, wo ein Paar oder ein ganzes Team von Figuren als Stammpersonal vorgesehen ist, lässt sich die Aufgabe der Einführung aufteilen: Im Fall der Serie *THE X-FILES* gab es auf der einen Seite die Insider, die bereits da waren: den Chef der FBI-Abteilung, Walter Skinner, den obskuren, meist in Rauch gehüllten «Zigarettenmann» und natürlich Fox Mulder, den belächelten *nerd*, der bereits zu Serienbeginn unbeirrt an Außerirdische glaubte. Und auf

der anderen Seite die Outsider – allen voran die skeptische Medizinerin Dana Scully, die ursprünglich als Spionin auf den Nerd angesetzt wurde, sich aber rasch mit ihm verbündete.

Eine unkonventionelle Zwischenlösung für das Problem der diegetischen Einführung in die Welt der Serie fand übrigens schon MAGNUM, P.I.: Hier wurde zunächst der Eindruck erweckt, wir hätten es ähnlich wie in einem *caper movie* mit einem charmanten Gentleman-Gauner zu tun, der sich regelrecht in die Szenerie hinein stiehlt. Dann aber folgte der überraschende Rollenwechsel: Der vermeintliche Eindringling entpuppte sich noch vor dem Titelvorspann als Sicherheitsbeamter auf Kontrolltour – und damit als ein längst Angekommener, mit der Szenerie Vertrauter –, der in seinem ersten an die Zuschauer gerichteten Off-Kommentar dann auch den Part des Fremdenführers übernahm.

Denkbar ist schließlich auch der Fall, dass die Welt als solche zum Serienbeginn überhaupt erst geschaffen oder von allen Figuren gleichzeitig als Neuland entdeckt wird. Der Auftakt der ersten Staffel von *Lost* kommt diesem «Nullpunkt-Szenario» bemerkenswert nahe, denn hier fallen die Spielfiguren ja tatsächlich «vom Himmel» und müssen sich in einem nur scheinbar paradiesischen Inselterrain erst einmal neu arrangieren, ehe sie ihren Platz im komplexen «Spiel des Lebens» einnehmen können. Dabei relativieren die nächsten Staffeln der Serie die diegetische Grundannahme des absoluten Neubeginns, denn wir erfahren von weiteren Überlebenden des Flugzeugabsturzes und lernen eine ganze Reihe von Figuren kennen, die schon lange vor den gestrandeten Flugzeugpassagieren auf dem Archipel tätig waren.

Wie die hier geschilderte Problematik des Serienanfangs deutlich macht, haben wir es im Fall von Serienerzählungen (wie auch bei anderen Erzählungen, aber wiederum in ausgeprägterer Form) mit Wissensdefiziten zu tun, die im Laufe des Geschehens ausgeräumt werden – oder sich zumindest im Lauf der Zeit ausgeglichener präsentieren. Dies setzt allerdings voraus, dass innerhalb einer «Erzählgemeinschaft» (so möchte ich alle Beteiligten an einer narrativen Kommunikation bezeichnen) immer einige mehr wissen als andere und damit eine relative Wissens- und damit auch Deutungshoheit besitzen.

Die herkömmliche Erzählforschung geht davon aus, dass die Autoren zum Zeitpunkt der Veröffentlichung «alles» wissen, was es zu wissen gibt, und dass sie diesen gottgleichen Überblick über das Geschehen den erst einmal «nichts» wissenden Lesern oder Zuschauern voraushaben. Eine solche, auf die Gesamtveröffentlichung von Werken ausgerichtete Auffassung von quasi-absoluten Wissensdifferenzen lässt sich für sukzessiv verfasste und in Etappen veröffentlichte Erzählungen jedoch nicht aufrecht erhalten. Hier gibt es durchaus die mehr wissenden Serienzuschauer, die

für sich gegenüber den weniger wissenden Gelegenheitszuschauern einen ‹Deutungsvorsprung› beanspruchen können.

Aber auch das Verhältnis zwischen Serienanbietern und Seriennutzern ist von graduellen und nicht von absoluten Wissensdefiziten bestimmt. Zum einen kann kein verantwortlicher Serienproduzent zu wissen beanspruchen, wie die Geschichte verlaufen wird, weil er in erheblichem Maß Weisungsempfänger von Programmdirektoren und Aufsichtsbehörden ist und damit eingebunden in komplexe verlegerische Prozesse, die dem Produkt ihren Stempel aufdrücken. Dies bedeutet nicht zuletzt, dass eine Serie zu jedem beliebigen Zeitpunkt wieder abgesetzt werden kann, wenn entweder die Quoten nicht mehr stimmen oder andere verlegerische Ziele nicht erreicht wurden.

Auf der anderen Seite erhalten die für die Kontinuität der Handlung verantwortlichen Showrunner im Verlauf der gestaffelten Ausstrahlung von ihrem Publikum ein vielfältiges Feedback, das wie gesagt von der Einschaltquote über Zuschauerbriefe, Blogs und Diskussionsforen bis hin zur Fan-Fiction mit ihren alternativen Handlungsverläufen reicht. Alles das hat Rückkopplungseffekte auf die Entwicklung der Serie. Dazu kommt, dass die Serienmacher über Sozialnetzwerke und Mobiltelefon-Applikationen zunehmend direkt mit ihrem Publikum in Kontakt treten.⁴ Laut Julie Plec, Produzentin von *THE VAMPIRE DIARIES* (The CW seit 2009), lassen sich solche Interaktionen ähnlich auswerten wie Fokusgruppen-Interviews und könnten damit womöglich den Weg ebnen zu differenzierteren Abstimmungskampagnen, die den Verlauf von Serienhandlungen ähnlich beeinflussen wie heutige Testvorführungen.

Anzumerken ist dabei, dass ein Großteil der US-amerikanischen Hauptabendserien der Post-Network-Ära mit Vorliebe ein intellektuell und materiell vermögendes ‹Qualitäts›-Segment von Zuschauern anzusprechen suchen, das bereit ist, Serienfolgen mehrfach Revue passieren zu lassen und in Form der DVD-Box in ihre Heimkino-Bibliothek zu integrieren. Von daher lassen sich die beiden zuvor identifizierten Serienstrukturen des *arcs* und des *cumulative narrative* auch als wissensspezifische Innovationen zur Zuschauerbindung beschreiben. Während Erzählbögen die Handlung in der Schwebe lassen und damit Spannung und Neugier erzeugen, vermittelt die kumulative Erzählung nachträgliche Einsichten, die das Verständnis für die laufenden Ereignisse vertiefen und so eine größere emotionale Nähe zu den Figuren schaffen.

4 Littleton, Cynthia (2010) ‹TV Creators Ace Face Time. Fans Turn Showrunners into Hollywood Stars›. In: *Variety* v. 2.4.2010 [<http://www.variety.com/article/VR1118017198.html?categoryid=14&cs=1>].

Lieber lost in Lost oder die beste Freundin Merediths?

Die Serie LOST steht als Mystery-Serie mit Affinität zum Übersinnlichen und Horrorelementen in der Tradition von TWIN PEAKS (ABC 1990–1991), THE X-FILES und BUFFY THE VAMPIRE SLAYER (The WB, UPN 1997–2003) (dazu Reinecke 2007, 94–97). Es ist sicher kein Zufall, wenn diese Vorgängerserien in erster Linie über einen Autor als zentralen *storyteller* identifiziert werden: Wo Geheimnisse über längere Zeit bestehen, braucht es offenbar jemanden, der sie hütet. Bei TWIN PEAKS war dies David Lynch, bei THE X-FILES Chris Carter und bei BUFFY Joss Weldon. Im Falle von LOST ging man seitens der auf Aufklärung hoffenden Fangemeinde davon aus, dass die für den Serienverlauf verantwortlichen Showrunner Damien Lindelof und Carlton Cuse (neben dem Serienerfinder J.J. Abrams) tatsächlich wussten, worauf der Plot abzielen und worin der logische Kern der Geschichte bestehen würde – anders als bei einer klassischen Seifenoper, deren verwickelte Handlung in stärkerem Maß *on the run* entwickelt wird, bei kurzen Vorlaufzeiten und entsprechend provisorischen, leicht modifizierbaren Szenarien. Von einem eigentlichen Masterplan für die noch ausstehenden Folgen von LOST kann allerdings meines Erachtens erst gesprochen werden, seit verbindliche Abmachungen für die Serienlaufzeit zwischen Produktions- und Ausstrahlungsverantwortlichen getroffen wurden – konkret seit 2007, als man sich darauf einigte, die Serie nur noch um drei weitere Staffeln, bis Frühjahr 2010, zu verlängern.

LOST wurde von Anbeginn mit Strategien der Geheimhaltung und gezielten Gerüchten beworben, wie dies seit dem durchschlagenden Erfolg sogenannt «viraler» Marketingstrategien beim Horrorfilm BLAIR WITCH PROJECT (Daniel Myrick & Eduardo Sánchez, USA 1999) Schule gemacht hat. Entsprechend hoch waren die in die Serie gesetzten Erwartungen – und entsprechend groß die publikumsseitige Ungeduld, dass Fragen nicht nur gestellt, sondern auch Antworten gegeben würden.

Tatsächlich kam aber die Handlung während der ersten drei Staffeln nur stockend voran, weil über lange Strecken – im Sinne des kumulativen Erzählens – die Vergangenheit der Figuren beleuchtet wurde, um deutlich zu machen, wie diese «ticken» oder welche Grundkonflikte sie bewegen. Erst mit Bekanntwerden des Auslauftermins bekam die Serienhandlung mehr Schwung, und es wurden vermehrt *arcs* eingebaut, die in eine noch unbekannte Zukunft der Geschichte verwiesen. Gleichzeitig kamen neue und durchaus experimentelle Erzählstrategien zum Tragen, die den Rätselcharakter steigern und das Geschehen undurchschaubarer machen sollten.

Hierzu gehört etwa das Austauschen der in der ersten Staffeln üblichen Flashbacks durch die sogenannten *flash-sideways*, bei denen es zunächst den

Anschein hatte, es werde eine alternative Zeitlinie präsentiert, in welcher der Flugzeugabsturz niemals stattgefunden hat; dann aber erschien es zunehmend wahrscheinlicher, dass es sich um Flashforwards auf die Zeit nach der Klimax handelte. Denn vieles von dem, was in den Flash-Sideways zu sehen war, entsprach nicht dem, was man über die Zeit vor dem Absturz wusste. Trotzdem schien bei den Figuren jegliche Erinnerung an das, was die Zuschauer über vier Jahre mitverfolgt hatten, gelöscht zu sein. Auch die Variante mit einer veränderten Zeitlinie oder einer Art Parallel-Universum war daher nicht auszuschließen. Ganz im Sinne von dem, was Jeffrey Sconce (2004, 105ff) als *what-if-Realität* beschreibt und erzähltechnisch unter dem Begriff des *conjectural narrative* (des «spekulativen Erzählens») zusammenfasst.

Dabei ist, bei genauer Betrachtung des Sconce'schen Konzepts, zu unterscheiden zwischen Spekulationen, die das weitere Geschehen nicht wesentlich beeinflussen, weil sie nicht «real» sind und als Basis sogenannter Traumfolgen seit jeher episodische Serien auflockern, und solchen Spekulationen, die genrebedingt durchaus in die diegetische Realität passen. Demgegenüber hat das auktoriale Ende von *LOST* überraschend eine dritte und ambivalente Möglichkeit eröffnet, indem hier neben den Lebenswelten der *everyday reality* (in der die physischen Gesetze unseres Alltags gelten – in aller Regel auch für fiktionale Geschehnisse) und der Welt der Phantasie (die einige dieser Gesetze systembedingt aushebeln kann) die religiöse Vorstellung eines Purgatoriums als Zwischenreich zwischen Leben und Tod tritt – auch zu verstehen als mögliche «bessere Welt», in der die Spielfiguren endlich ihr menschliches Potenzial entfalten können.

Allerdings: So überraschend und zwiespältig der beim Serienmodell *LOST* zuletzt angebotene Ausgang der Handlung erscheint (gegenüber Erwartungen, die einer klarer determinierten, nach aller Wahrscheinlichkeit dystopischen *Sci-Fi*-Lösung das Wort redeten), so eindeutig erscheint abschließend die Erzählung als «Werk» definiert, insofern sich dies zweifelsfrei auf die ausgestrahlte Serienerzählung als «kanonische» Version bezieht. Nicht in Betracht als auktorialer Teil der Story kommen die von den Showrunnern autorisierten *extensions* (Ableger) der Serie in anderen Medien, ebensowenig wie das experimentelle *alternative reality game* *THE LOST EXPERIENCE*, bei dem die geheimnisvollen Organisationen aus der Serie in der *paramount reality* der Mitspielenden auftauchen und dort immerhin so reale Dinge wie Webseiten und Briefkasten-Filialen unterhalten.

Während *LOST* von der Sendeanstalt ABC von Anbeginn als ganz besondere Serie mit Prestigecharakter lanciert wurde (wozu auch der bis dahin teuerste Pilotfilm aller Zeiten gehört), wurde die Serie *GREY'S ANATOMY* vom selben Sender primär als Lückenfüller für einen frei werdenden Programmplatz eingesetzt. Sie lässt sich als klassisches *medical drama* in

der Tradition von *EMERGENCY ROOM* (NBC 1994–2009) beschreiben – als Arztserie also, die die Zuschauer in jeder Folge mit herausfordernden Fällen und schwierigen Entscheidungen konfrontiert. Auf längere Sicht ebenso bedeutsam sind die Handlungsstränge, die sich zum Teil über Staffeln, zum Teil auch über die ganze Laufzeit der Serie erstrecken und dabei in Soap-Manier das wechselvolle Privat- und vor allem Liebesleben der Protagonisten ausleuchten.

Ausgehend vom Serientitel, der nicht das Spital «Seattle Grace» in den Mittelpunkt stellt, sondern eine Serienfigur namens Meredith Grey (der allerdings viele andere Figuren innerhalb eines runden Ensembles gleichwertig zur Seite stehen), kann man *ALLY MCBEAL* als von der Anlage her am ehesten vergleichbare Vorgängerserie bezeichnen. Hier wie dort geht es um eine junge Frau, die in eine komplexe Liebesbeziehung zu einem Arbeitskollegen schlittert, wobei diese Beziehung das Grundthema für die gesamte Serie vorgibt. In beiden Serien nimmt außerdem Musik eine wichtige Rolle ein: Während *ALLY MCBEAL* eine eigene Songschreiberin in der (diegetischen) Figur von Vonda Shepard beschäftigt, sind bei *GREY'S* alle Episodentitel von bekannten Liedtiteln inspiriert. Vor allem aber hat die Hauptfigur in beiden Fällen das Privileg der kommentierenden Off-Stimme, wobei es, wie gesagt, durchaus vorkommt, dass andere Figuren diese Funktion – die direkte Ansprache an die Zuschauer – übernehmen.

GREY'S ANATOMY ist insofern eine «klassische» Hauptabendserie geblieben, als die Handlung von Staffel zu Staffel fortschreitet, ohne dass ein übergeordnetes *telos* wie bei *LOST* erkennbar würde. Dabei hat sich die Serienautorin Shonda Rhymes ihren Status als auktoriale Wissensinstanz über eine vielfältige Internetpräsenz (und insbesondere über ihren Blog «Grey Matter») längst gesichert und kann, dank komfortablen Langzeitverträgen, auf eine längerfristige Zusammenarbeit sowohl mit dem Hausender ABC wie auch mit dem Ensemble zählen. Beides hat nicht zu einer stärkeren Zukunfts- oder Zielorientierung geführt: Wie zu Beginn der Serie scheint den Produktionsverantwortlichen das Vertiefen der Figuren und Figurenkonstellationen wichtiger zu sein als eine weit vorausschauende Entwicklung von *arcs* oder Cliffhangern. Andererseits ist bei diesem Fall einer stark serialisierten Fortsetzungsserie eine durchaus konventionelle Form des narrativen Weltenbaus zur Anwendung gekommen – die Auskoppelung einer beim Serienpublikum besonders beliebten Figur (hier: Addison Montgomery – eine Konkurrentin von Meredith Grey), die ihre eigene Ableger-Serie auf einem neuen Programmplatz (in diesem Fall: *PRIVATE PRACTICE*, ebenfalls bei ABC, seit 2007) erhielt.

Keine vorausschauenden *arcs*, dafür aber viele Rückbezüge auf frühere Serienfolge und regelmäßige *cross-overs* (Verknüpfungen von Hand-



13–16 Erweiterung der Diegese nach rückwärts. *Obere Reihe:* Meredith erinnert sich an eine Auseinandersetzung zwischen ihrer Mutter und deren damaligem Liebhaber Dr. Webber, die sie als Kind beobachtet hat. *Untere Reihe:* Derek denkt an das erste Treffen mit Meredith zurück, das zeitlich kurz vor dem Auftakt der ersten Folge von GREY'S ANATOMY angesiedelt ist (Buena Vista/ABC).

lungssträngen) zwischen GREY'S ANATOMY und PRIVATE PRACTICE: So lässt sich die narrative Strategie der Zuschauerbindung via Wissensakkumulation für *smart readers* in diesem Fall auf den Punkt bringen: Was die regelmäßigen Serienzuschauer den selteneren Besuchern dieser Erzählwelt (die beide Serien umfasst) voraushaben, sind vertiefte Einsichten, wenn es um die zumeist problembeladene Kindheit und Jugend der Protagonisten geht. Das gilt für die Hauptfigur Meredith und ihre angespannte Beziehung zur dementen Mutter (einst eine gefeierte Chirurgin am «Seattle Grace»-Hospital), aber auch für die Beziehung zum wieder verheirateten Vater, zu den Halbgeschwistern und zum einstigen Geliebten der Mutter. Und genauso entwickeln und verästeln sich weitere komplexe Familienverhältnisse in der Rückschau, beispielsweise jene von Cristina Yang, deren spezifisches Interesse für Herzchirurgie und Herzchirurgen über Rückblenden erklärt wird, oder jene von Izzie Stevens.

Durch die Anhäufung von personen- und situationsbedingtem Kontextwissen über längere Zeiträume hinweg sowie über die Erweiterung der Diegese nach «rückwärts» entwickelt sich hier eine nachhaltige Vertrautheit mit den Figuren und ihrer Geschichte – und damit ein spezifisches Verständnis für das aktuelle Seriengeschehen, das Newcomb (1985, 24f) in seiner Beschreibung des kumulativen Erzählens als *resonance* bezeichnet – als Resonanz, oder das, was «nachhallt».

Ausblick

Wie die beiden hier angesprochenen Beispiele eines langfristigen Aushandelns von narrativem Wissen verdeutlichen, lassen sich die auktorialen Erzählstrategien, die heutige amerikanische Serien von Staffel zu Staffel wie auch über ganze Laufzeiten hinweg prägen, als spezifische Formen einer kommunikativen Ansprache beschreiben und unterscheiden. Es geht sowohl bei den *arcs* wie bei der Akkumulation von Handlungswissen um den Aufbau und Erhalt von Zuschauerbeziehungen, die die jeweils kompetenteren (oder sich kompetenter wahnenden) Serienzuschauer einladen, einen Part entweder als mitspekulierende «Ko-Erzähler» oder mitfühlende Augenzeugen zu übernehmen. Die Rolle des skeptischen Rätsellösers verlangt vom involvierten Publikum handfeste kognitive Mitarbeit, weckt umgekehrt aber auch die Erwartung auf ein folgerichtiges Finale der Veranstaltung, die alle Handlungsfäden vertäut. Die Rolle des mit dem Bühnengeschehen bestens vertrauten Souffleurs setzt hingegen voraus, dass jederzeit auf zurückliegendes Storymaterial rekurriert werden kann. Als Entschädigung für das verstärkte Engagement winkt dem treuen Serienpublikum eine starke emotionale Bindung zu den Figuren, mit all ihren Tugenden und Fehlern. Oder, wie es Meredith Grey im abschließenden Monolog zur Folge «Some Kind of Miracle» in der dritten Staffel beschreibt: «We take our miracles where we find them. We reach across the gap, and sometimes, against all odds ... against all logic, we touch.»

Literatur

- Bosshart, Louis (2006) «Theorien der Medienunterhaltung». In: *Unterhaltung: Konzepte – Formen – Wirkungen*. Hg. v. Brigitte Frizzoni & Ingrid Tomkowiak. Zürich: Chronos; S. 17–30.
- Christen, Thomas/Ganz-Blättler, Ursula (2006) «Segments in an Endless Flow: Narrative Gaps and Partial Closure in ALLY McBEAL». In: *Searching the Soul of ALLY McBEAL: Critical Essays*. Hg. v. Elwood Watson. Jefferson/London: McFarland; S. 219–237.
- Edgerton, Gary/Rose, Brian (Hg.) (2005) *Thinking Outside the Box: Television Genres in Transition*. Lexington: University of Kentucky Press.
- Flitterman-Lewis, Sandy (1985) «Thighs and Whiskers: The Fascination of MAGNUM, P.I.». In: *Screen* 26,2; S. 42–58.
- Ganz-Blättler, Ursula (1999) «Shortcuts and Detours: Der Fernsehserientext als Itinerar». In: *Medien lesen: Der Textbegriff in der Medienwissenschaft: Festschrift Christian Doelker*. Hg. v. Daniel Ammann, Heinz Moser & Roger Vaissière. Zürich: Verlag Pestalozzianum; S. 198–219.
- (2003) «From Multiple to Cumulative Narrative: Thoughts on Syndication and Episodicity in Film and Broadcast Media». In: *Il film e i suoi multipli/Film and Its Multiples*. Hg. v. Anna Antonini. Udine: Forum; S. 317–323.

- (im Druck) *Signs of Time: Cumulative Narrative in Broadcast Television Fiction*. Habilitationsschrift der Universität Fribourg.
- Helbling, Brigitte (1995) *Vernetzte Texte: Ein literarisches Verfahren von Weltenbau: Mit den Fallbeispielen Ingeborg Bachmann, Uwe Johnson und einer Digression zum Comic Strip DOONESBURY*. Phil. Diss. Hamburg/Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Iser, Wolfgang (1970) *Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz: Universitätsverlag.
- Johnson, Derek (2009) «The Fictional Institutions of *LOST*: World Building, Reality and the Economic Possibilities of Narrative Divergence». In: *Reading LOST: Perspectives on a Hit Television Show*. Hg. v. Roberta Pearson. London: I.B. Tauris; S. 27–49.
- Johnson, Steven (2005) *Everything Bad Is Good For You: How Today's Popular Culture Is Actually Making Us Smarter*. New York: Riverhead Books.
- Kiefer, Jens (2007) «Plotting üben in der Popkultur: Bildschirmspiele als Sozialisationsangebot für das moderne Bewusstsein». In: *Das Populäre der Gesellschaft: Systemtheorie und Populärkultur*. Hg. v. Christian Huck & Carsten Zorn. Opladen: VS Verlag für Sozialwissenschaften; S. 195–215.
- Krützen, Michaela (2004) *Dramaturgie des Films: Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Lavery, David (2009) «*LOST* and Long-Term Television Narrative». In: *Third Person: Authoring and Exploring Vast Narratives*. Hg. v. Noah Wardrip-Fruin & Pat Harrigan. Cambridge, Mass.: MIT Press; S. 313–322.
- Lotz, Amanda (2007) *The Television Will Be Revolutionized*. New York: New York University Press.
- McGrath, Charles (2000) «The Triumph of the Prime-Time Novel». In: *Television, the Critical View*. Hg. v. Horace Newcomb. 6. Ausgabe. New York/Oxford: Oxford University Press; S. 242–252.
- Newcomb, Horace M. (1985) «MAGNUM: The Champagne of TV?» In: *Channels of Communication* Mai/Juni; S. 23–26.
- (2004) «Narrative and Genre». In: *The Sage Handbook of Media Studies*. Hg. v. John D. H. Downing. Thousand Oaks/London: Sage; S. 413–428.
- (2005) «Reflections on TV, the Most Popular Art». In: *Thinking Outside the Box: Television Genres in Transition*. Hg. v. Gary Edgerton & Brian Rose. Lexington: University of Kentucky Press; S. 17–36.
- Newman, Michael Z. (2006) «From Beats to Arcs: Towards a Poetics of Television Narrative». In: *The Velvet Light Trap* 58; S. 16–28.
- Reinecke, Markus (2007) *TV-Serien als Megamovies: Die US-Serie *LOST* als Beispiel einer neuen Seriengeneration*. Hamburg: Diplomica-Verlag.
- Scherer, Brigitte (2000) *Thomas Magnum und die Frauen: Produktion und Rezeption einer US-Serie*. Diss. Tübingen/Konstanz: Ölschläger (= kommunikation aktuell 27).
- Schütz, Alfred (1945) «On Multiple Realities». In: *Philosophy and Phenomenological Research* 5; S. 533–567.
- Sconce, Jeffrey (2004) «What if? Charting Television's New Textual Boundaries». In: *Television After TV: Essay on a Medium in Transition*. Hg. v. Lynn Spigel & Jan Olsson. Durham/London: Duke University Press; S. 93–112.
- Stäheli, Urs (2005) «Das Populäre als Unterscheidung: Eine theoretische Skizze». In: *Popularisierung und Popularität*. Hg. v. Gereon Blaseio, Hedwig Pompe & Jens Reichatz. Köln: DuMont; S. 146–167.

- Turner, Victor (1995 [1982]) «Das Liminale und das Liminoide in Spiel, «Fluss» und Rituale: Ein Essay zur vergleichenden Symbologie». In: Ders.: *Vom Ritual zum Theater: Der Ernst des menschlichen Spiels [From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play]*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp; S. 28–94.
- Vorderer, Peter (2006) «Unterhaltung: Lust, Leiden, Lernen». In: *Unterhaltung: Konzepte – Formen – Wirkungen*. Hg. v. Brigitte Frizzoni & Ingrid Tomkowiak, Zürich: Chronos; S. 69–79.

How Much Serial Is in Your Serial?¹

Ich habe diesen Aufsatz mit Bedacht «Wie serial sind die Serien?» genannt, denn ich halte den Ansatz für produktiver als die Frage nach den diversen Textsorten, die zu unterscheiden sind. Viele Untersuchungen zur Daytime-Serie (der Soap Opera) haben sich mit der Unabgeschlossenheit der einzelnen Folgen und Staffeln befasst, ihrem Vermeiden klassischer Schlüsse; sie gehen darauf ein, dass die Soap in ihrer Struktur auf die Bedürfnisse der Hausfrauen Rücksicht nimmt, die nur unter häufiger Unterbrechung fernsehen können.² Gleichzeitig findet sich eine kleine, aber wachsende Gruppe kritischer Literatur zur abendlichen Primetime-Serie (auf die ich mich hier konzentrieren möchte), wobei die meisten Autoren offenbar der für Wissenschaftler unwiderstehlichen Versuchung erliegen, das Material zu klassifizieren und neue Begriffe zu prägen: Sie ergehen sich darin, zu welcher Textsorte eine bestimmte Serie gehört und wie sie sich von der episodalen Struktur traditioneller Primetime-Serien unterscheidet.

Robin Nelson (1997, 24–69) hat zum Beispiel den Terminus «Flexi-Narrativ» geprägt, um zu beschreiben, wie die Primetime-Serie heute vermehrt kurze Segmente einsetzt, um komplexe Erzählstrukturen zu kreieren. Die Gründe liegen in diversen Entwicklungen, die alle miteinander verzahnt sind: die Ausrichtung der Industrie auf ein qualitätsbewusstes Nischenpublikum; steigende intellektuelle Ansprüche der Zuschauer; Vormarsch einer TV-Produktionsweise, bei der nur eine einzige Kamera im Einsatz ist; Technologien, die mehrfaches konzentriertes Rezipieren möglich und lohnend machen; Änderungen beim Vertrieb in der amerikanischen «Post-network»-Ära und so weiter. Im Zuge dieser Entwicklungen hat das Primetime-Fernsehen sich den rasanten Montagestil von Werbung und Musikvideo zu eigen gemacht. Indem es diesen Stil auf das Geschichtenerzählen überträgt, verbindet es kleine narrative Einheiten («bytes» in Nelsons Terminologie) zu komplexen Erzählungen, die sich stark von den traditionellen Formaten in Fernsehen und Rundfunk unterscheiden. Eine

- 1 [Anm.d.Hg.] Deutsch: Wie serial sind die Serien? Um das Wortspiel mit *cereal* (Frühstücksflocken) nicht zu verlieren, haben wir uns dafür entschieden, den englischen Originaltitel beizubehalten.
- 2 Vgl. Feuer 1984, 4–16; Modleski 1984; Allen 1985; Fiske 1987, 198–223; Geraghty 1991; Brunsdon 1997, 9–46.

der nützlicheren Kategorisierungen in diesem Zusammenhang sind Omar Calabreses fünf Prototypen, die von einer Reihung in sich abgeschlossener, unabhängiger Episoden ohne übergeordnetes Seriennarrativ bis zum Verbund von Fortsetzungsfolgen reichen, die multiple, miteinander vernetzte Storys aufweisen. Zwar kann man einerseits Schritt für Schritt nachvollziehen, wie das Fernsehen allmählich zu diesen zunehmend barocken Erzählformen gefunden hat (vgl. Calabrese 1992); doch andererseits hat Angela Ndalians (2005) festgestellt, dass man heute dazu tendiert, die Formen zu vermischen und einander anzugleichen. Auch Jason Mittell (2006) zeigt auf, dass die von ihm als «narrative Komplexität» bezeichnete Form serielle und episodale Elemente neu miteinander konfiguriert. Obwohl ich ebenfalls der Meinung bin, dass man narrative Komplexität als distinkte historische Produktionsmethode ansehen kann, möchte ich im Folgenden weiter ausholen und einige Vorläufer dieser Struktur betrachten.

Ich habe durchaus Verständnis für den Impuls, Klassifikationssysteme für Primetime-Serien zu entwerfen, und kann auch den Nutzen dieser Übung erkennen. Doch ich beobachte zugleich, dass Serienerzählungen äußerst promiskuitiv sind. Die Primetime-Serie ist allzu wandelbar, um für längere Zeit stabilen Mustern zu folgen, und daher tun solche Kategorien ihr ebenso viel Gewalt an, wie sie Erkenntnisse befördern. Man kann die Kategorien zwar als Prototypen betrachten, wenn man der Tatsache Rechnung trägt, dass das heutige Fernsehen zahllose Varianten ursprünglich reiner Typen produziert; doch die tatsächlichen Produktionen übertreffen die Prototypen in Nuancierung und Variation.

Statt nun ganze Serien dem Fortsetzungs- oder Episodenformat zuzuordnen, werde ich daher serielle und episodale Strategien *innerhalb* verschiedener Beispiele betrachten. Auf diese Weise hoffe ich herausarbeiten zu können, wie das Fernsehen diese Strategien gegenwärtig miteinander verwebt. Ich möchte also dahingehend argumentieren, dass der klassisch abgeschlossene Text und der offene Serientext nicht radikal zu trennen sind: Beide verwenden die gleichen Erzählstrategien und kämpfen mit den gleichen Problemen; beide manipulieren die Aufmerksamkeit und die Gefühle der Zuschauer im Verlauf der Handlung; beide versuchen narrative Klarheit und attraktive Komplexität miteinander ins Gleichgewicht zu bringen, und sie stützen sich dabei auf dieselben formalen Mittel. Jede Fernsehserie muss wichtige Handlungsinformationen wiederholen, damit auch Zuschauer, die einige Folgen verpasst haben, verstehen können, was geschieht: Die Figuren reden einander mit Namen an; sie erinnern sich, was ihnen bisher zugestoßen ist; sie fassen zusammen, auf welchem Stand sie bei ungelösten Problemen sind. Eine derartige Redundanz ist nicht nur für das Fortsetzungsformat, sondern überhaupt für alle Fernsehserien von

zentraler Relevanz. Bei Sitcoms achtet man darauf, dass auch Zuschauer, die später einsteigen, verstehen können, um was es in der einzelnen Folge geht. Bei Polizei-Procedurals werden Besprechungen angesetzt, um Details der aktuellen Fälle zu diskutieren – über welche die Figuren zwar genauestens Bescheid wissen, die für das Publikum aber noch einmal rekapituliert werden sollen. Außerdem verwenden die amerikanischen Serien oft schon am Schluss kleinerer Abschnitte Cliffhanger: spannungsvolle, aufregende Situationen, die nicht zu Ende geführt sind, wie sie bei Fortsetzungsserien typischerweise am Schluss einer Folge oder Staffel vorkommen. So hat Michael Newman (2006) gezeigt, dass die Drehbuchautoren routinemäßig offene Fragen (sogenannte *hooks*: «Haken») an vorhersehbaren Stellen vor der Werbeunterbrechung platzieren, um die Zuschauer zurückzulocken. Eigentliche Cliffhanger unterscheiden sich davon zwar in ihrer Tragweite und der Zeit, die es braucht, um sie zu auflösen; aber das sind Unterschiede des Grades, nicht der Kategorie.

Betrachtet man die Werbeunterbrechungen als Kapitelmarkierungen, werden gewissermaßen also auch amerikanische Episodenserien nach dem serialen Prinzip ausgestrahlt. Verlängert man die Unterbrechungen zwischen den Segmenten, so entsteht eine Fortsetzungsserie. Sie mag nicht besonders geschickt aufgebaut sein, verfügt aber jedenfalls über ein gewisses Maß an Redundanz und die üblichen Cliffhanger. Man erinnere sich, dass die Soap Operas ursprünglich nur eine Viertelstunde dauerten und dass kürzlich Joss Whedons *DR. HORRIBLE'S SING-ALONG BLOG* (2008) auf iTunes in Zehn-Minuten-Segmente unterteilt war, die sich kaum von den Kapiteln einer normalen Fernsehepisode unterscheiden. Doch auch das Gegenteil ist der Fall: Verkettet man mehrere Seriensegmente miteinander, so können sie fast wie ein klassischer Spielfilm wirken. Als ich als Junge Dickens' Romane las, hatte ich keine Ahnung, dass sie ursprünglich in Fortsetzungen erschienen waren. Ich merkte nur, dass ich, sobald ich das Ende eines Kapitels erreicht hatte, unbedingt wissen wollte, was mit Little Nell weiter geschah. Nicht zufällig hat sich auch Sergei Eisenstein (1960) in seinem Text zum Einfluss des Romans auf das klassische Kino paradigmatisch auf das Werk von Dickens bezogen. Viele amerikanische Fernsehserien (die früher nur selten wiederholt wurden) lassen sich heute – als gesamte Staffel – einträglich auf DVD vermarkten.

Damit möchte ich nicht behaupten, dass zwischen der serialen und der klassischen Erzählstruktur keine Unterschiede bestehen. Es geht mir vielmehr darum, dass diese Unterschiede, die früher eine so deutliche Trennung zwischen offenen und geschlossenen Texten markierten, sich im gleichen Maße auflösen, in dem die Geschichten im Fernsehen komplexer werden. Was die Serienerzählung am deutlichsten charakterisiert, ist



1–2 DR. HORRIBLE'S SING-ALONG BLOG kam in Zehn-Minuten-Segmenten heraus, weil sich diese Länge als Online-Video-Standard etabliert hatte (Mutant Enemy).

weniger die Story selbst als vielmehr die industrielle Form ihrer Verbreitung. Ihre Rhythmen sind zutiefst durch das jeweilige Publikationsformat geprägt. Beispielsweise haben sich amerikanische Comic-Hefte auf eine Länge von 22 Seiten eingependelt, die ungefähr im Monatsrhythmus herauskommen und damit der Praxis anderer Magazine entsprechen. Als sie sich in Richtung auf Handlungsstrukturen entwickelten, die sich über eine einzelne Ausgabe hinaus erstrecken, passte man die Story den Formaten an, die es bereits gab. Dies erforderte es, dass die Comics die Grundzüge ihrer Geschichte am Anfang jeder Ausgabe rekapitulieren, und legte es nahe, jede Ausgabe mit einem deutlichen Cliffhanger zu beschließen. Joss Whedons DR. HORRIBLE kam in zehnminütigen Segmenten heraus, nicht weil die Story das verlangte, sondern weil das Zehn-Minuten-Format sich als Online-Video-Standard etabliert hatte.

Und so tragen solche Fortsetzungsgeschichten, wenn sie im langen Format vertrieben werden (Dickens-Romane, Comic-Romane, Fernseh-DVDs), immer noch die Spuren ihres ursprünglichen Formats, was erfahrenen Rezipienten natürlich nicht verborgen bleibt. Lesern jener Comic-Romane, die eigentlich umformatierte Paperback-Sammlungen von Comic-Serien sind, fällt ihre ansonsten unerklärbare Tendenz auf, alle 22

Seiten einen Spannungshöhepunkt zu setzen, um gleich darauf die Seiten, die man soeben gelesen hat, noch einmal zu rekapitulieren. Und wer Primetime-Serien auf DVD anschaut, kann gleichsam immer noch die ›Haken‹ spüren, die auf die einstigen Werbeunterbrechungen hinweisen. Natürlich ist jedes Werk von seinem Produktionsformat geprägt, von den Erfordernissen der Buchherstellung bei materiell existierenden Romanen bis zum Konzept der abendfüllenden Filmvorführung. Doch die Rhythmen von Geschichten, die zunächst zur Serialisierung bestimmt waren, scheinen besonders eng an ihre ursprünglichen Formate gebunden, und die Praxis der Serie verlangt spezifischere, konkretere Textmarkierungen als etwa das elastische Konzept der sogenannten Akte im Spielfilm. Wie bereits angedeutet, heißt das jedoch nicht, dass die Serienerzählung mechanischer konstruiert ist als der Roman oder von einem grundsätzlich anderen Regelwerk gesteuert würde. Doch ihre Produzenten müssen das Publikationsformat stärker berücksichtigen, und Leser/Zuschauer können, wenn sie die Werke später auf anderen Kanälen rezipieren, noch die Nähte spüren, die auf ihre frühere Struktur verweisen.

Solange Serien als Serien gezeigt werden, ist ihre je besondere Textstruktur fühlbar; fügt man sie jedoch zu einem kontinuierlichen Ganzen zusammen, so schwindet der Unterschied zwischen offenem und geschlossenem Text (auch wenn Spuren des ursprünglichen Formats verbleiben). Rein serielle und rein episodale Langzeit-Shows bilden die beiden Pole des Fernseh-Kontinuums, wobei viele Werke mittlere Positionen einnehmen, da sie sowohl auf faktische Produktionsprobleme (etwa Aussteigen oder Tod eines Schauspielers) wie auf narrative Zwänge reagieren müssen. Selbst für die Sitcom – jene Fernsehform, die ihr Ensemble als konfliktgenerierende Maschine versteht – ist es schwierig, dieselbe Figurenkonstellation über längere Zeit beizubehalten. Irgendwann haben sich die Differenzen der Protagonisten in Stil, Verhaltensweise, Wertesystem oder Wunschvorstellungen erschöpft, so dass neue Charaktere her müssen (ein weiteres Kind für die Huxtables in *THE COSBY SHOW* [NBC 1984–1992], eine Ehefrau für Robert in *EVERYBODY LOVES RAYMOND* [CBS 1996–2005]). In gleicher Weise müssen langlebige Polizeiserien wie *LAW AND ORDER* (NBC seit 1990) oder *CSI* (CBS seit 2000) sich verändern, wenn Schauspieler ausscheiden. Viele Reality-Shows rekrutieren für jede Staffel neue Sänger, Tänzer, Liebhaber oder Intriganten, die in knapp gefassten Erzählportionen über einen langen Zeitbogen um die Aufmerksamkeit der Zuschauer wetteifern. Obwohl episodienorientierte Serien im wesentlichen bei ihren Handlungsmustern und ihrer grundlegenden Konstellation bleiben, müssen sie auf lange Sicht (etwa durch neue berufliche Pflichten einer Figur) aufgemöbelt oder mit frischen Charakteren bestückt werden. Dies hat den zusätzlichen Vorteil,

dass eine bewährte Serie wieder in den Medien besprochen wird, wenn neue Serien ihr die Show zu stehlen drohen. Solche Umstellungen erlauben es, selbst die ausgeprägt episodalen Fernsehserien je nach beteiligten Hauptfiguren zu größeren Kapiteln zusammenzufassen (zum Beispiel vor Charlie Harpers Verlobung in *TWO AND A HALF MAN* [CBS seit 2003] oder nach Maude Flanders Tod in *THE SIMPSONS* [Fox seit 1989]).

Selbst episodale Shows können also ihr Ensemble wachsen oder schrumpfen lassen, und deutlich seriale Primetime-Serien können sich auf episodale Erfolgsrezepte stützen. Die je spezifische Mischung aus serialen und episodalen Ingredienzien verleiht jeder Show ihr besonderes narratives Tempo, ihr individuelles Flair. Untersuchen wir diese Techniken als Elemente, die eine Show miteinander vermischt oder ihren Strukturen anpasst, so können wir daran ablesen, wie sie den Druck, eine Geschichte immer weiter erzählen zu müssen, bewältigt.

Im verbleibenden Teil dieses Aufsatzes werde ich darauf eingehen, wie das heutige amerikanische Primetime-Fernsehen seriale Elemente mit episodalen Erzählstrukturen ausbalanciert. Ich werde die Begriffe *payoff* («Gewinn» oder «Erfolg»), *tradeoff* («Kompromiss») und *pressure* («Druck» oder «Zwang») wiederholt verwenden, um dieses Jonglieren spürbar zu machen. Beide Formen haben Vor- und Nachteile, wenn die Zuschauer emotional auf ihre Kosten kommen sollen. Gutes seriales Erzählen scheint sie in hohem Grade auf eine Show einzuschwören, so dass sie ihr treu bleiben, und derart engagierte Fans sind den Medien natürlich ökonomisch höchst willkommen. Je serialer eine Show, desto schwieriger kann es für das Publikum sein, sich zu einem späten Zeitpunkt darauf einzulassen. Episodale Strategien gewähren dagegen verlässliche Unterhaltung und erleichtern es hinzukommenden Zuschauern, in eine Show einzusteigen. Doch über längere Strecken laufen gerade diese Strategien Gefahr, die narrativen Variationsmöglichkeiten zu erschöpfen, so dass das Publikum die Lust am Immergleichen verliert. Es ist schon schwierig genug für das episodale Fernsehen (oder einen einzelnen Spielfilm), ein Netzwerk von Figuren zu erfinden, die einander auf so mannigfache Weise kontrastieren, dass interessante Konflikte entstehen; aber rein seriales Erzählen ist noch ungleich schwerer, da sich die Gesamtstruktur der Interaktionen mit der Zeit verschiebt. Wie soll man die Konflikte zwischen den Charakteren aufrecht erhalten, wenn deren Beziehungen sich dauernd verändern? Die Antwort auf diese Frage lautet, dass dies auch nur selten gelingt. Das heutige Primetime-Fernsehen polstert im Allgemeinen seine langen Geschichten durch verlässliche Erfolgsstrategien (*payoffs*) der episodalen Erzählform aus. Es muss Kompromisse machen, eine Erfolgsstrategie gegen die andere ausspielen.

Außerdem glaube ich, dass sowohl das episodale wie das serielle Erzählen je eigene Zwänge mit sich bringen. Das episodale Fernsehen muss immer weitere Varianten erfinden. Doch wie soll man neue Plots entwerfen, wenn man immer nur die gleichen Figurenkonstellationen zur Verfügung hat? Wie ich bereits bemerkt habe, kann dieses Problem die episodalen Serien dazu bringen, ihre ursprüngliche Konfiguration aufzubrechen, da ein Bedürfnis nach einer, wenn auch begrenzten Form von Zuwachs besteht. Dagegen ist für das Erzählen in der Primetime-Serie die Variation nicht das Problem – seine Schwierigkeit liegt darin, Kohärenz innerhalb des Wandels zu bewahren. Eine Primetime-Serie ist ein verzahntes System multipler Vektoren, die in verschiedene Richtungen zielen. Sie können sich nicht gleichzeitig entwickeln; Kompromisse (*tradeoffs*) sind angesagt, man muss sich arrangieren.

Natürlich werden im Zuge der Produktion auch praktische Kompromisse bei den Terminen, dem Budget und den beteiligten Talenten erforderlich. Doch es gibt zugleich Zwänge, die der Erzählform entspringen, wie sie sich im jeweiligen Kontext der Medienindustrie herausgebildet hat. Ich möchte mich nun einigen der substanziellen Probleme zuwenden, mit denen vor allem die amerikanischen Serien heute zu kämpfen haben. Dabei halte ich es für wichtig zu analysieren, wie serial eine bestimmte Serie wirklich ist.

Der zentrale Zwang (*pressure*) beim Erzählen von Serien liegt darin, dass sich die Charaktere entwickeln müssen. Hier wirken – wenig überraschend – klassische Erzählstrategien nach. Das klassische Kino etabliert ein oder zwei Protagonisten mit einer begrenzten Anzahl stabiler Eigenschaften, welche ihr Verhalten fast über die gesamte Länge eines Spielfilms motivieren, wobei jede Aktion bedeutsame Veränderungen im Leben der Protagonisten verursacht. Die Fortsetzungsserie führt dieses Erbe noch immer mit sich, erweitert es aber in zwei Richtungen: Sie erstreckt die Aktionen über längere Zeit und zeigt, wie sie sich weiter verzweigen; und sie erhöht die Anzahl der Charaktere, die auf die diegetische Welt einwirken. Dabei muss sie sich auf eine Art höhere Erzählmathematik einlassen, verglichen mit der einfachen linearen Algebra der Aktionsbögen im Kinofilm. Die Daytime-Serie löst das Problem, indem sie die Reaktionen auf eine Aktion über einen längeren Zeitraum verteilt, bezahlt dafür aber den Preis, dass sich die Figuren nur sehr langsam entwickeln. Doch die Primetime-Serie hat diese Option nicht, weil ihre Zuschauer ein höheres Erzähltempo erwarten, und das schafft neue Probleme. Wie kann die Serie das Verkehrsvolumen bewältigen, wenn jede der Hauptfiguren einen aktionsreichen, vorwärtsstrebenden Handlungsbogen haben soll? Wie lassen sich die Fans populärer Figuren bei der Stange halten, wenn diesen nicht hinreichend

Zeit auf dem Bildschirm eingeräumt wird, und wie ist zu gewährleisten, dass erstklassige Schauspieler – wie etwa Katherine Heigl aus *GREY'S ANATOMY* (ABC seit 2005) – nicht aussteigen, weil ihre Rolle zu statisch ist? Um dem ganzen Ensemble die Chance zu geben, sich zu entwickeln, müsste man die Serie mit Handlung regelrecht vollstopfen – und die Charaktere hätten keine Zeit, mit ihren Erfahrungen zu wachsen.

Um einen Stau zu verhindern, muss die Primetime-Serie also einen Teil ihrer Elemente konstant halten. Daher sind nicht alle ihrer serialen Ingredienzien in gleicher Weise serialisiert. Das Gesamtsystem einer serialisierten Komödie oder eines Dramas mit serialen Elementen profitiert oft von einem verlässlichen episodalen Erfolgsrezept, das auf bestimmten Figurentypen beruht: In der Komödie ist es der Dummkopf, im Drama das Arschloch. Witze tendieren dazu, die Vorwärtsbewegung eines Narrativs aufzuhalten (wie Donald Crafton 1994 ausgeführt hat), und die Primetime-Komödie versucht ja, ihr Publikum so viel als möglich zum Lachen zu bringen. Daher ist es für dieses Genre heikel, sich nur auf stark narrativisierte Charaktere zu stützen. In solchen Fällen ist der Dummkopf stets gut für eine dummliche Bemerkung: Coach (später ersetzt durch Woody) in *CHEERS* (NBC 1982–1993), Frank Burns in *M*A*S*H* (CBS 1972–1983). *FRIENDS* (NBC 1994–2004) hat (zumindest in der ursprünglichen Konfiguration) seine Chancen für solche Komik durch Einsatz von gleich zwei Dummköpfen erhöht: Phoebe und Joey. Eigentlich vermag jede Figur gelegentlich mit einer dummen Antwort aufzuwarten, doch dies aus der Erzählung heraus zu rechtfertigen kann schwierig sein. Daher sind Dummköpfe gefragt, die keiner narrativen Begründung bedürfen, um etwas Dämliches zu sagen. Es liegt in der Natur von Coach oder Joey, jederzeit eine Situation missverstehen zu können, und man kann sich darauf verlassen, dass sie dies auch tun. Während also Sam und Diane in *CHEERS* oder Ross und Rachel in *FRIENDS* längere seriale Bögen vollziehen, tendieren die Dummköpfe dazu, sich nicht in größere Handlungsstränge zu verwickeln, so dass sie eher episodale Funktionen erfüllen als seriale. Lässt sich ein Dummkopf nämlich allzu weit auf das Geschehen ein, ist weniger Verlass darauf, dass er oder sie dumme Bemerkungen macht. Je weiter Phoebes komplexes Familienleben sich enthüllt (inklusive einer Zwillingsschwester in einer anderen Show, *MAD ABOUT YOU* [NBC 1992–1999], und komplizierten Mutterbeziehungen³), und je mehr sie sich zu entwickeln und klüger zu werden beginnt, desto mehr verlässt sich *FRIENDS* auf den Dummkopf Nummer zwei (Joey), um die komische Funktion zu erfüllen.

3 [Anm. d. Hg.] Schon bevor sie für die Rolle der Phoebe gecastet wurde, spielte Lisa Kudrow in *MAD ABOUT YOU* eine Figur namens Ursula. Die Autoren machten aus dem Zufall einen Gag und gaben Ursula nachträglich als Zwillingsschwester von Phoebe aus.



3-4 Immer gut für einen Gag. Die Dummköpfe aus FRIENDS: Joey und Phoebe (Warner/NBC).

Die entsprechende Figur in dramatischen Serien ist das Arschloch. So wie der Dummkopf eine konsistente, narrativ eher unterentwickelte Quelle der Komik ist, so ist das Arschloch eine konsistente, relativ unterentwickelte Quelle des Konflikts. Ling Woo und Richard Fish in *ALLY McBEAL* (Fox 1997–2002) sind relativ grausame und egoistische Charaktere, die keine Reue zeigen und ihre schlechten Eigenschaften auch offen ausleben – was sie zu perfekten Rechtsanwälten macht, die ihre unmoralische Klientel gegen gutartigere Juristen verteidigen. Man kann sich darauf verlassen, dass Wilhelmina Slater in der amerikanischen Version von *UGLY BETTY* (ABC 2006–2010) ebenso beharrlich intrigiert, um bei der Zeitschrift *Mode* an Macht zu gewinnen, wie ein Nazispion im Kriegsfilm. Schauspieler spielen solche Rollen mit Gusto, weil die Absichten der Figuren so deutlich sind; und sie lohnen sich auch deshalb, weil die Charaktere zu extremem



5–6 Die Arschlöcher aus *ALLY MCBEAL*: Richard und Ling (20th Century Fox/Fox).

Verhalten neigen, was die Aufmerksamkeit auf die schauspielerische Leistung lenkt. Doch wie beim Dummkopf in der Komödie tendiert die genüssliche Rolle des Arschlochs dazu, sich in Variationen zu wiederholen, die eher den besonderen Gestaltungsbedürfnissen der jeweiligen Folge geschuldet sind als der Entwicklung des Charakters. Das seriale System braucht das Arschloch, um seinen Figuren einen konstanten Widerpart zu bieten, an dem sie reifen können. Zwar weist weder jede dramatische Serie ein zugehöriges Arschloch auf, noch enthält jede Serienkomödie einen ausgemachten Dummkopf; doch wo sie vorhanden sind, liefern sie mühelos Lacher und Konfliktstoff.

Indem sie die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, erfüllen solche Charaktere klare Funktionen im episodalen Fernsehen, das ja seine Figuren ihre Runden ziehen lässt, bevor es die Grundsituation revidiert und aufs Neue loslegt. Doch in einer serialen Erzählung geben Dummköpfe und

Arschlöcher oft dem Druck nach, sich charakterlich zu verändern, selbst wenn diese Tendenz alle sorgfältig austarierten Konflikte aus dem Lot bringt. Außerdem ist im amerikanischen Fernsehen eine merkliche Tendenz zur Nettigkeit zu verzeichnen, was in gewisser Weise folgerichtig ist und emotionalen Sinn macht. Überlebensgroße Arschlöcher können die Zuneigung ihres Publikums gewinnen, das oft seine Lieblingsfiguren protegirt und es gern sieht, wenn sie stärker in die Handlung eingebunden werden. Daraus ergibt sich ein Druck auf das Drehbuch, die Arschlöcher zur Reue und Umkehr zu bringen. Zum Beispiel sehen wir in ALLY MCBEAL, wie Ling heimlich Gutes tut, während sie versucht, ihr eiskaltes Image in der Öffentlichkeit aufrecht zu erhalten; und Richard überwindet seinen Zynismus und wird romantisch, so dass die Serie mit seiner statt der Hochzeit von Ally endet. Für sich genommen kann die Wendung zur Nettigkeit für manche Charaktere sinnvoll sein. Das Problem ist nur, dass das, was für eine Figur in ihrer individuellen Bahn stimmen mag, den übergeordneten Bedürfnissen der Serie zuwiderlaufen kann. So verlässt man sich gern auf die beharrliche Präsenz von Arschloch oder Dummkopf, und wandeln sich diese Figuren, so kann die ganze Show aus den Fugen geraten.

Man betrachte zum Beispiel die Mischung aus Komödie und Drama, Serialität und episodaler Erzählstruktur in M*A*S*H. Eine solche Mischung kann aus einer Figur, welche Dummheit mit Bosheit verbindet, Gewinn ziehen, so etwa aus der Rolle des Frank Burns. Dessen Funktion in der dramaturgischen Gesamtökonomie der Serie wurde klarer, sobald der Schauspieler Larry Linville ausschied, weil sein Variationspotenzial verbraucht war. Burns wurde durch Charles Emerson Winchester ersetzt, weil man annahm, dass dessen höhere chirurgische Fähigkeiten und stärkerer Intellekt ihn zu einem gewichtigeren Gegner für die Hauptfigur Hawkeye Pierce machen würde. Doch mit seiner ersten großmütigen Tat erwies sich Winchester bald als ein eher gütiges, mildes Arschloch, und das machte seine Chancen zunichte, mehr als einen stilistischen Konflikt (vornehmes Gehabe versus handfestes Zupacken) mit Hawkeye auszutragen. Wann immer man bei M*A*S*H eine Figur ersetzte, fiel die Wahl auf jemand, der entweder netter oder aber klüger war als sein Vorgänger, und diese allgemeine Tendenz begann alle Protagonisten zu affizieren. Der gewissenlose Frauenheld Hawkeye verhält sich eher nach Art des sensiblen Schauspielers Alan Alda, und die Xanthippe Margaret Houlihan entwickelt sich in Richtung einer harmonischen, sanfteren Weiblichkeit. Wieder ist es so, dass die Wandlung für die einzelnen Charaktere sowohl dramatisch wie emotional Sinn macht. Doch die Dramatik in M*A*S*H fiel dem wachsenden Bedürfnis nach Nettigkeit zum Opfer, so dass schließlich keine der Hauptfiguren mehr geeignet war, einen ernsthaften Konflikt vom Zaun

zu brechen. Man musste sich mit ›Missverständnissen‹ begnügen, die mit dem Ende der jeweiligen Folge ausgeräumt waren. ›Nett‹ ergibt eben keine besonders interessanten Geschichten.

Und so erkundet die amerikanische Primetime-Serie die Möglichkeiten, wie man mit dem Zwang zur Nettigkeit umgeht. Eines der interessantesten Beispiele stammt aus der Show *ST. ELSEWHERE* (NBC 1982–1988), deren Protagonisten (unter anderen) der liebenswerte, warme Dr. Jack Morrison und der unsympathische Schürzenjäger Bobby Caldwell sind. Auf beide konnte man zunächst zählen, wenn es darum ging, der Show Momente menschlicher Wärme respektive Unverschämtheit zu geben. Dann traten zwei Ereignisse in ihr Leben, die dazu führten, dass sie um der Erzählökonomie willen die Rollen tauschen mussten: Eine Vergewaltigung macht den netten Jack Morrison zu einem düsteren, aggressiven Menschen, und gleichzeitig erkrankt der Frauenheld Bobby Caldwell an Aids, was ihn dazu bringt, sein leichtfertiges Verhalten zu ändern, so dass er zu einem der angenehmeren Charaktere mutiert. Doch die Produzenten von *ST. ELSEWHERE* erkannten, dass eine Show ein gesundes Gleichgewicht zwischen Nettigkeit und Gemeinheit braucht, und so vollzog man eine elegante Wendung und lenkte die Charaktere in die je umgekehrte Richtung, welche nun für beide ebenso wie für die gesamte Geschichte zuträglich war.

Solche Strategien können kompliziert sein, tragen aber dem Umstand Rechnung, dass man beim Erzählen nicht plötzlich alles über den Haufen werfen kann; einiges muss aus dramaturgischen Gründen erhalten bleiben, auch wenn die Uhr einer Serie zu ticken beginnt. Eine häufiger angewandte Strategie, Konflikte weiterzuziehen, obwohl sich manche Elemente einer Serie verändern, nenne ich «Vamping» – was nichts mit Vampiren zu tun hat, sondern sich auf die musikalische Praxis bezieht, kurze Partien einer Musik geringfügig variiert im Hintergrund zu wiederholen, während sich im Vordergrund unvorhersehbare Dinge vollziehen: Musiker vampen, um die Durststrecke während einer Ansage zu überbrücken oder die Stille hinter einer Soloperformance zu füllen. Die Musik geht weiter, aber wiederholt sich dabei, so dass sie stagniert, während sich das Solo entfaltet.

Auch die Protagonisten einer Serie können vampen. Sie lassen sich auf Handlungen ein, die innerhalb einer Folge zum Abschluss kommen, und so hat der Publikumsliebhaber temporär etwas zu tun, ohne seine Lebensumstände grundlegend zu verändern. Beispielsweise versucht Susan in der fünften Staffel von *DESPERATE HOUSEWIVES* (ABC seit 2004), sich ihr Leben als Single einzurichten, während sie mit ansehen muss, wie ihr Exmann mit ihrer Nachbarin Katherine anbändelt. Dies scheint zunächst ein plausibles Verhalten für eine sympathische Figur, die mit größeren Lebensproblemen zu kämpfen hat. Doch sobald es darum ging, die Entwick-



7-10 Susan ist noch immer nicht über die Trennung von Mike hinweg und «vamp». *DESPERATE HOUSEWIVES* (Buena Vista/ABC).

lung über mehrere Folgen aufrecht zu erhalten, begannen die Charaktere zu vampen. Als das neue Paar zusammengezogen war, ärgerte sich Susan darüber, dass Katherine eines ihrer selbstgemalten Bilder abhingte. Dies fütterte die dramatische Maschine mit viel Handlungspotenzial für die entsprechende Folge, da sich nun ein Streit zwischen Katherine und Susan entspannt. Am Ende der Folge entschuldigte sich Susan und alles war wieder gut – doch an der grundsätzlichen Konfiguration der Charaktere hatte sich nichts geändert. Trotz ihrer Entschuldigung war Susan weiterhin nicht bereit, den Verlust ihres Mannes zu akzeptieren, und in späteren Folgen kochten ihre wunden Gefühle immer wieder zu unpassender Gelegenheit hoch. Susan vampte, sorgte für kurzfristige, der betroffenen Folge zuträgliche Gefühlsausbrüche, ohne ihre eigene Entwicklung voranzubringen, während andere Figuren sich nun mit wichtigeren, ihr Leben verändernden Dinge beschäftigten (zum Beispiel mit Brees Eheproblemen).⁴ Susan agiert, ohne dass sich etwas bewegt, ein Phänomen, auf das ich bereits in einem früheren Text anlässlich der britischen Serie *COLD FEET* (ITV 1998–2003) hingewiesen habe (Smith 2006). Nachdem David ihre Ehe durch seine Affäre zerrüttet hat, versucht er die Liebe seiner Frau zurückzugewinnen. Karen weist ihn jedoch ab, obwohl er immer wieder zu demonstrieren sucht, dass er durchaus ein guter Ehemann sein kann, indem er ihre Lieblingsspeisen mitbringt oder bereit ist, ihr zuliebe ausländische Filme anzusehen. Dieses Vamping hält Karen und Davids Status *innerhalb*

4 *DESPERATE HOUSEWIVES* «Crime Doesn't Pay» (S.05.E.16).

der Serie unverändert, während es ihnen *innerhalb der Folge* Gelegenheit zu emotional plausiblen Verhalten gibt.

So betrachtet, bleiben David, Karen und Susan in der Wiederholung stecken (mit Variationen), wie die Figuren einer normalen Sitcom. Einerseits ist das Vamping natürlich Teil der Charakterdarstellung; die besprochene Folge von *DESPERATE HOUSEWIVES* lässt sich als tiefergehender Einblick in die Probleme der Betroffenen ansehen. Doch andererseits entwickeln sie sich in keiner relevanten Weise weiter. Das Vampen ist natürlich unterhaltsam, wie man im episodalen Fernsehen weiß. Man genießt es zu beobachten, wie Susan sich in einer weiteren komischen Szene demütigt, als sie ungeschickt versucht, ihr Gemälde zu retten. Auch in der Wirklichkeit kommt Vamping häufig vor, was die Serien unserem Alltag und seinem Timing noch ähnlicher macht. Und das Vampen scheint auch notwendig, um dem Bedürfnis nach handfester Aktion, in die möglichst viele Figuren involviert sind, zu entsprechen. Missverständnisse und Streitigkeiten sind dabei hilfreich, denn sie lassen sich oft rasch durch Entschuldigung bereinigen oder durch Neubeurteilung der Situation auflösen; *ad hoc* erscheinen sie als wichtige Anliegen, ohne aber die dramaturgische Gesamtgewichtung zu affizieren.

Natürlich können Streitigkeiten und Missverständnisse tatsächlich den Verlauf einer Serie ändern. Aber wie sollen Zuschauer entscheiden, ob ein Streit gerade im Hintergrund einer anderen wichtigen Dynamik vampt? Welche Alternative jeweils zieht, ist der diegetischen Situation nicht notwendig eingeschrieben. Susans Auseinandersetzung mit Katherine hätte ihr Leben verändern können; eine von Davids großen Gesten hätte Karens Herz vielleicht wirklich berührt. Doch wenn jemand mehr oder weniger bei seiner Haltung bleibt und die gleichen Probleme nach wie vor anstehen, dann vampt diese Figur. In einer Serie lässt sich die stagnierende Situation über eine längere Strecke hinziehen, was bei episodalen Serien ja auch üblich ist. Oft ist es eine Frage des Timings, jener letztlich rätselhaften Qualität. Wie lange wird Susan den Verlust von Mike betrauern? Wie oft wird Karen David abweisen? Manchmal entscheiden die Produzenten kurzerhand, es sei genug. In *COLD FEET* bieten David und Karen ihre Eheeringe Pete und Jo für die Trauungszeremonie an, und die Geste berührt Karen so, dass sie wieder auf David zugeht. Doch nun reicht es ihm, die Ehe ist gescheitert (nicht zufällig zum Ende der Staffel). Was Anlass zu einem weiteren Zyklus von Ehedrama, Leid, Verzeihung hätte bieten können, wird zu einem signifikanten Wendepunkt. Jedes beliebige Ereignis lässt sich zu einem solchen Wendepunkt erheben – oder die Show kann in ihre Routine zurückfallen. Für die Entwicklung einer Figur sind solche Alternativen von zentraler Bedeutung.

Der Terminus *character arc* («Entwicklungsbogen») ist in der Fernsehpraxis weit verbreitet, um die Entwicklung einer Figur zu bezeichnen; und dies nicht nur, um die Verhaltensweisen in einer bestimmten Folge zu charakterisieren, sondern ebenso im Zusammenhang einer ganzen Show (so bei den Ermittlungen im Mordfall Adena Watson in *HOMICIDE: LIFE ON THE STREET* [NBC 1993–1999], die erst in dem Fernsehfilm zum Abschluss kommen, der nach Absetzung der Serie gesendet wurde [NBC 2000]). Der Terminus – wie auch andere, zum Beispiel «beat»⁵ – ist zur intuitiven Verständigung während der Produktion nützlich, aber kaum so präzisiert, dass er für Kritiker brauchbar wäre. Für meine Zwecke bezeichnet der Entwicklungsbogen das Verhalten einer Figur von einem unumkehrbaren Wendepunkt zum nächsten; das Ende eines solchen Bogens signalisiert einen Wandel im «offiziellen» Status ihrer Beziehungen. (David und Karen lassen sich scheiden; Mike und Katherine beschließen zusammenzuleben; Cedric Daniels in *THE WIRE* [HBO 2002–2008] steigt beruflich auf). Jeweils begründet die Show damit neue Verhaltensoptionen (oder neue Gelegenheit zu vampen), um dann unter veränderten Bedingungen fortzufahren. Daniels' Beförderung öffnet ihm die Augen für die üblichen Machenschaften der Polizei in Baltimore; Mike und Katherines Zusammenleben verlangt neue Szenarien der Anpassung. Selbst der Tod ist in einer Serie nichts weiter als die Beförderung zu einem neuen Status innerhalb des Figurengefüges. Charaktere können tot bleiben (und damit die übrigen Figuren zwingen, ihre Abwesenheit zu verkraften); oder sie können aus dem Grabe auferstehen (wie in *BUFFY THE VAMPIRE SLAYER* [The WB, UPN 1997–2003]) oder die Lebenden als voll präsent, wenn auch geisterhafte Mitglieder des Ensembles heimsuchen (so der Vater in *SIX FEET UNDER* [HBO 2001–2005]).

Innerhalb serialer Erzählungen variieren die Entwicklungsbögen je nach narrativem Potenzial, und jede Serie muss ihr Gleichgewicht zwischen heftigen und sanfteren Bögen finden. Entwicklungsbögen von hoher Dringlichkeit können auf klare Antworten fokussiert sein (Zu welchem Urteil mag die Jury in *MURDER ONE* [ABC 1995–1997] gelangen?) oder aber ein Ziel verfolgen (wenn Jack in der ersten Staffel von *LOST* [ABC 2004–2010] versucht, die Überlebenden in Sicherheit zu bringen). Ohne die strikte Konzentration auf die polizeiliche Untersuchung von Laura Palmers Tod kann man sich schwer vorstellen, dass ein so bizarrer Text wie *TWIN PEAKS* (ABC 1990–1991) im amerikanischen Fernsehen hätte reüssieren können, und der klare Bogen gibt der Show eine Linie, die zu mäandern beginnt, sobald der Täter feststeht. Auch der vom Art Cinema beeinflusste Gehalt

5 [Anm. d. Hg.] 1. Ein Entwicklungsschritt in der Geschichte oder in einem Handlungsstrang. 2. Ein emotionaler Wendepunkt in einer Szene. 3. Eine Pause im Dialog oder Innehalten bei Aktionen.

späterer Staffeln von *THE SOPRANOS* (HBO 1999–2007) (Tonys Träume, sein zielloses Wandern) spekuliert auf die bewährte Neugier, wer als nächstes sterben muss. Doch die Bögen können auch flacher verlaufen, weniger Fokus haben, stärker reaktiv sein. So drehte sich Gabrielles Hauptbogen in Staffel fünf von *DESPERATE HOUSEWIVES* um den mangelnden Sinn ihres Lebens. Dies führte zur Entscheidung, ihre Situation zu verändern (sie lässt sich erneut auf die Mutterrolle ein, indem sie ein halbwüchsiges Mädchen adoptiert); doch dieser eher reaktive Entwicklungsbogen erbringt nicht die gleiche Vorwärtsdynamik wie zum Beispiel die Frage, ob Lynette an Krebs sterben wird, oder ob es gelingt, die Ausbrecher in *PRISON BREAK* (Fox 2005–2009) zu fassen. Gegenwärtige Primetime-Serien jonglieren mit multiplen Bögen unterschiedlicher Gewichtung. Sie variieren in ihrem serialen Potenzial, das von der Art der Fragen abhängt, die anstehen.

Ich entlehne meine narrationstheoretische Terminologie zum Teil David Bordwells Beschreibung der klassischen Filmerzählung (1985), und in vieler Hinsicht entlehnen die Serien ihre häufigsten Handlungsstrukturen ebenfalls dem klassischen Kino. Jeder der 24 Stunden währenden Versuche von Jack Bauer, den Präsidenten zu retten, erinnert an das Genre des Abenteuerfilms (Fox 2001–2010). Die präzise ausgerichtete Frage, ob Sam und Diane (oder Sam und Rebecca) sich in *CHEERS* kriegen, geht auf die antagonistischen Liebschaften der Screwball- oder der Romantischen Komödie zurück. Das Problem bei solchen ›Werden-sie-oder-werden-sie-nicht‹-Szenarios ist, dass sie für relativ schnelle Lösungen geschaffen sind (für die Laufzeit eines Spielfilms). Wie kann eine Primetime-Serie solche Situationen in die Länge ziehen, ohne zu den Verzögerungstaktiken der Daytime-Soap zu greifen und damit die Erwartungen des Publikums zu enttäuschen?

Jede Serie findet ihre eigene Antwort auf dieses Problem. Doch ich möchte im Folgenden auf eine besonders elegante Lösung der Sam-und-Diane-Problematik eingehen. Die Serie *ED* (NBC 2000–2004) dreht sich zentral um die romantische Frage: Wird es dem unbeholfenen, inzwischen erwachsenen Ed gelingen, die schöne Carol Vessey zu gewinnen, die er seit seiner Schulzeit verehrt? Ziemlich schnell gerät die Show ins Dilemma, man diese Geschichte schon millionenfach erzählt hat. Dann freundet sich Ed mit dem ebenfalls unbeholfenen Oberschüler Warren Cheswick an, der seinerseits ein Mädchen verehrt, das sich außerhalb seiner Reichweite befindet. Was wir nun zu sehen bekommen, ist die Re-Inszenierung einer Variante der Ed-und-Carol-Schulgeschichte, mit dem Unterschied, dass Warren nun Eds Gefühle in Neuauflage präsentiert und der erwachsene Ed sein jüngeres Substitut beraten kann. Dieser Schachzug trägt der Show die nötige Zeit ein, um Ed und Carols Katz-und-Maus-Spiel weiterzuführen, wobei wir sozusagen stellvertretend über die Nöte des Protago-

nistenpaars informiert werden. Als es in *MOONLIGHTING* (ABC 1985–1989) schwierig wurde, Cybill Shepherd und Bruce Willis im gleichen Raum zusammenzubringen, verfiel man auf eine weniger erfolgreiche Variante dieses Schachzugs. Man verlagerte den Fokus auf eine Romanze zwischen deutlich unattraktiveren Schauspielern (Agnes DiPesto und Herbert Viola) und kopierte eine Strategie des Musicals, die Dynamik zwischen den Hauptfiguren von den Nebenfiguren nachspielen zu lassen. Die Produzenten beider Serien haben erkannt, dass, sobald ein Element stagniert, ein anderes den müden Faden aufgreifen muss.

Eine weitere Überlegung besteht darin, auf wie viele Figuren sich eine Serie begrenzen soll. Welche Anzahl von Protagonisten kann man dramatisch verkraften? *THE WIRE* entfaltet wahrscheinlich die größte derartige Palette aller Primetime-Shows, indem hier ein vielschichtiges Porträt verschiedener städtischer Institutionen gezeichnet wird, die miteinander interagieren. Andere Serien beschränken sich deutlich, zum Beispiel lässt sich *THE X-FILES* (FOX 1993–2002) sehr viel intensiver auf Scully und Mulder ein als auf die übrigen Figuren. An anderer Stelle habe ich ausgeführt, dass *ALLY McBEAL*, obwohl die Serie wie eine der üblichen Ensemble-Shows erscheint, eine Welt zeigt, die von den romantischen Werten und der halluzinatorischen Sicht einer einzigen Figur geprägt ist – ein radikal subjektives Experiment (Smith 2007). Wieder geht es um Kompromisse, denn *THE X-FILES* alterniert zwischen der Aufgabe, uns mehr Details über die Mythologie dieser Show zu vermitteln, und einzelnen Monster-Episoden, welche die seriale Erzählung unterbrechen. Das erhält zwar das Tempo aufrecht, doch die zentrale Beziehung stagniert, da allzu viele Variationen der Debatte zwischen Wissenschaft und Glauben inszeniert werden.

Präsentiert die Serie eine ganze Gruppe von wichtigen Figuren, so ist zu entscheiden, in welchem Maße sie zusammenarbeiten sollen. Die Kollaboration ist eine praktische Methode, um viele verschiedene Handlungslinien gleichzeitig voranzutreiben, ohne die Dosis zu überschreiten, die in einer Folge Platz hat. Die erste Staffel von *PRISON BREAK* ist optimal konfiguriert, um den Figuren maximale Screentime zu geben. Die Häftlinge sind auf engem Raum zusammengesperrt, und sie müssen ihre Fluchtroute gemeinsam ausarbeiten, da sie einander nicht trauen. Einige Serien tendieren auch dazu, ihre Subplots so aufzuteilen, dass sie sich nur in begrenzten Augenblicken überlappen. *SEX AND THE CITY* (HBO 1998–2004) verfährt im Wesentlichen so, indem Miranda, Carrie, Samantha und Charlotte jeweils in ihre eigenen Angelegenheiten verstrickt sind und sich nur als Gruppe treffen, um beim Lunch die jüngsten Plotentwicklungen durchzunehmen.

Wieder geht es um Kompromisse. Es ist schwierig, eine Geschichte mit verschiedenen Handlungssträngen zu konstruieren, in die jeweils dieselben



11 Das Publikum schätzt es, wenn seine Lieblingsfiguren interagieren. Die Freundinnen aus *SEX AND THE CITY* beim Lunch (Paramount/HBO).

Charaktere verwickelt sind, denn das zwingt zum Beispiel Figur A, im Entwicklungsbogen von Figur B die Rolle der Vertrauten zu übernehmen und *vice versa*. Stößt Figur A etwas Ernsthaftes zu, kann man ihr schlecht zumuten, ihre eigenen Probleme links liegen zu lassen, um einer anderen Figur in deren Krise beizustehen. Darum redet man in *GREY'S ANATOMY* so oft aneinander vorbei. Meredith und Cristina mögen sich im selben Raum befinden, doch beide monologisieren vor sich hin. Ein echtes Gespräch zu inszenieren, bei dem man sich austauscht, und zugleich diverse zielorientierte Aktionslinien unterzubringen, wäre äußerst aufwendig. Viel leichter ist es, jede Folge auf eine andere Figurengruppe auszurichten: Izzie und George stehen zunächst im Vordergrund, Callie und Mark in der nächsten Folge, und so weiter.

Serien setzen ihre Charaktere also unter Druck, zusammen aufzutreten. Das Publikum schätzt es, wenn seine Lieblingsfiguren interagieren – daher sind die Mittagstreffen in *SEX AND THE CITY* so wichtig, obwohl die Gespräche den Plot kaum vorantreiben. Und man schätzt es, wenn die Figuren aufeinander reagieren, ganz wie in der Daytime-Soap, obschon ihre Reaktionen in der Primetime kürzer ausfallen müssen und weniger extensiv sind. Wenn das Ensemble sich in der dritten Staffel von *DESPERATE HOUSEWIVES* grundsätzlich in separate Entwicklungsbögen aufsplittet (sicherlich günstig, um viele Schauspieler logistisch zu organisieren), verliert

die Show sehr an Energie, so dass die betroffene Staffel weniger gelungen ist als die übrigen. Doch der Produzent Marc Cherry und seine Mitarbeiter scheinen eine Lehre daraus gezogen zu haben, denn in späteren Staffeln gibt man sich sichtlich Mühe, regelmäßig alle Figuren unter einen Hut zu bringen: Partys, Pokerspiele und dergleichen führen das Ensemble zusammen. Ähnliche Probleme entstehen, wenn die Häftlinge aus *PRISON BREAK* schließlich ausbrechen und in unterschiedliche Richtungen fliehen: Nun müssen sie einzeln verfolgt werden, und die Serie verliert den bisherigen Gruppenzusammenhalt, als noch alle miteinander im Gefängnis saßen.

Ich habe an anderer Stelle bereits ausgeführt, wie das Fernsehen Gaststars einsetzt, um episodale Höhepunkte innerhalb der Serien zu platzieren. Sie können als Patienten in Arztserien wie *HOUSE* (Fox seit 2004) oder *ER* (NBC 2004–2009) oder als Klienten einer Anwaltspraxis wie in *ALLY McBEAL* oder *PUSHING DAISIES* (ABC 2007–2009) als verlässliche, lokale Attraktionen auftreten, als Gegengewicht zu den serialen Strukturen (Smith 2007, Kap. 4). Doch ich möchte hier nicht weiter auf diese Zusammenhänge eingehen, sondern nur noch ein paar weitere Anmerkungen dazu machen. Zum einen geht es darum, inwieweit das Flair einer Serie davon abhängt, wie viel Zeit sie den Problemen des Tages widmet und wie viel den längerfristigen Belangen der Story. In *HOUSE* traten die übergreifenden serialen Bezüge zunächst eher zurück, die Show konzentrierte sich mit fast gleicher Energie auf die aktuellen Fälle – wie in eigentlichen Polizeishows nach Art von *LAW AND ORDER* oder *CSI* üblich. Doch in späteren Staffeln wandelte sich diese Struktur, *HOUSE* besann sich auf die Serienform und änderte damit zugleich den atmosphärischen Charakter des Geschehens.

Mein zweiter Punkt ist, dass viele Stars als Gäste beigezogen werden, um Aufgaben zu erfüllen oder Haltungen an den Tag zu legen, zu denen das eigentliche Serienpersonal nicht imstande ist. Indem sie extremere Verhaltensweisen oder Ansichten präsentieren als die regulären Lieblingsfiguren der Show, können sie als negative oder positive Beispiele dienen und so den Protagonisten im Rahmen einer Folge Lehren erteilen. So lernt etwa Meredith in *GREY'S ANATOMY* von einer Patientin, was Engagement und Verantwortung bedeuten, so dass sie dem Serienziel, die eigenen Ängste zu überwinden, ein Stückweit näher kommt. Haben die Gaststars ihre Funktion erfüllt, müssen sie allerdings wieder verschwinden, denn im Allgemeinen ist innerhalb des Ensembles kein Raum für sie. Doch es gibt Ausnahmen. Manchmal fügen sich Gäste so gut in das Universum einer Show ein (sowohl als Schauspieler, die ihre Rolle mit Leben erfüllen, wie als Potenzial für die Drehbuchautoren), dass man sie in die Story integriert, so zum Beispiel Anya, die Rachedämonin in *BUFFY* oder Omar Little

in *THE WIRE*.⁶ Doch meist werden die Rollen der Gäste so angelegt, dass man sie leicht wieder ausgliedern kann.

Daraus ergibt sich mein dritter Punkt: Viele Gaststars müssen sterben. Dies trifft für episodale Serien zu (zum Beispiel für alle Figuren in *STAR TREK* [NBC 1966–1969], die ein rotes Hemd tragen), aber in besonderer Weise auch für seriale. Seriale Figuren sind gewissermaßen unverwundbar, obwohl sie oft zugunsten der Dramatik in Lebensgefahr zu schweben scheinen. In Primetime-Serien kommt es zwar manchmal vor, dass die Protagonisten tatsächlich sterben, doch das sind Ausnahmen. Typischerweise werden sie von spezifischen Cliffhangern begleitet, die signalisieren, dass man reinen Tisch machen und das Ensemble verkleinern will. Im Allgemeinen glauben wir ohnehin nicht, dass jemand Gregory House töten könnte, denn dann wäre die Show zu Ende (oder eine neue Show mit Namen *EMPTY HOUSE* träte an ihre Stelle). Daher sind Seriencharaktere ähnlich unverwundbar wie Superhelden, aus dem gleichen Grunde, wie Umberto Eco (1972) es für Superman dargelegt hat: Dieser ist unverwundbar nicht aufgrund seiner kryptonischen Natur, sondern weil er in der nächsten Ausgabe des Comics erneut die Bösen bekämpfen muss. Es gibt jedoch Ausnahmen, bei denen man ungestraft Hauptfiguren umbringt (*Oz* [HBO 1997–2003] ist vielleicht der extremste Fall, hier geht es darum zu zeigen, dass das Oswald-Gefängnis in der Tat ein äußerst gefährlicher Ort ist). Gaststars können in Serien, die verständlicherweise ihr sorgfältig konstruiertes Figuren-Netzwerk nur ungern zerstören, demonstrieren, dass es durchaus einmal um Leben und Tod gehen kann. Weil die Protagonisten am Leben bleiben sollen, ist das Sterben – in laufender Fortsetzung – Aufgabe der Gäste.

Da sich Serien im Zuge einzelner Folgen entfalten, legt man heute Wert darauf, ihnen einen je gemeinsamen thematischen Nenner zu geben: Gerade bei gut konstruierten Serien ist die Tendenz zu verzeichnen, explizite Querverbindungen zwischen den verschiedenen Aktionslinien herzustellen. Carries Voice-over in *SEX AND THE CITY* artikuliert die Leitfrage, welche sowohl ihre Zeitungskolumne zusammenhält als auch die gesamte Folge. Der DJ Chris in *NORTHERN EXPOSURE* (CBS 1990–1995) meditiert, während er auf Sendung ist, über die neusten Vorkommnisse in Cicely und stiftet damit eine übergeordnete thematische Verknüpfung. Je mehr Handlungsstränge eine Folge enthält, desto schwieriger wird es, sie insgesamt zusammenzuhalten. Eine der bemerkenswertesten Qualitäten von *GREY'S ANATOMY* ist die Art und Weise, wie hier der überbordende Plot durch eine konzise thematische Voice-over (meist von Meredith ge-

6 [Anm. d. Hg.] Vgl. den Aufsatz von Margrethe Bruun Vaage in diesem Band.

sprochen) verbunden wird. Dies geschieht dagegen im Falle von ER nicht, denn die Welt, die hier entworfen wird, entbehrt der Ordnung und Übersicht. So entwickeln die Serien ihre je eigene Handschrift zum Teil daraus, in welchem Maße sie ihre serielle Struktur mit zusammenhängenden, thematisch verklammerten Episoden zu vereinen wissen.

Thematischer Zusammenhalt, Vamping, zielgerichtete Entwicklungsbögen, unfokussierte Reaktionsbögen, der Auftritt von Gästen, der Einsatz von Dummköpfen und Arschlöchern: alle diese Strategien tragen dazu bei, dem ständigen Produktionsdruck zu begegnen, wozu noch die Forderung nach Kohärenz, nach Variation, Charakterentwicklung, Nettigkeit und synchroner Präsenz der Figuren tritt. Es war im vorliegenden Aufsatz nicht mein Ziel, eine umfassende Liste dieser Strategien und Zwänge zu erstellen: Solcher Systematisierung misstraue ich, insbesondere da die Serien sich derzeit dynamisch entwickeln. Stattdessen habe ich versucht zu zeigen, was mein Ansatz leisten kann, die Serienproduktion als ständiges Lavieren zwischen den Vor- und Nachteilen serialer und episodaler Strukturen zu denken. Wir sollten es uns zur Aufgabe machen, die Überschneidungen zwischen beiden Formen im Auge zu behalten, um eine differenziertere Sicht darauf zu gewinnen, wie amerikanische Fernsehshows heute funktionieren. Wenn wir die dynamische Produktionspraxis anhand bestimmter Serien verfolgen, so könnte es uns nach und nach (sozusagen in serialer Manier!) gelingen, ein umfassendes Bild davon zu entwerfen, wie das Fernsehen seine Fortsetzungsgeschichten erzählt.

Übersetzung aus dem Amerikanischen von Christine N. Brinckmann

Literatur

- Allen, Robert C. (1985) *Speaking of Soap Operas*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Brunsdon, Charlotte (1997) *Screen Tastes: Soap Opera to Satellite Dishes*. New York: Routledge.
- Calabrese, Omar (1992) *Neo-Baroque: A Sign of the Times*. Princeton: Princeton University Press.
- Crafton, Donald (1994) «Pie and Chase: Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy». In: *Classical Hollywood Comedy*. Hg. v. Kristine Brunovska Karnick & Henry Jenkins. New York: Routledge; S. 106–119.
- Eco, Umberto (1972) «The Myth of Superman». In: *Diacritics* 2,1; S. 14–22.
- Eisenstein, Sergei (1960) «Dickens, Griffith und wir». In: *Sergei Eisenstein: Ausgewählte Aufsätze*. Berlin: Henschelverlag; S. 157–22.
- Feuer, Jane (1984) «Melodrama, Serial Form, and Television Today». In: *Screen* 25,1; S. 4–16.

- Fiske, John (1987) *Television Culture*. New York: Methuen.
- Geraghty, Christine (1991) *Women and Soap Opera*. Oxford: Polity.
- Mittell, Jason (2006) «Narrative Complexity in Contemporary American Television». In: *The Velvet Light Trap* 58; S. 29–40.
- Modleski, Tania (1984) *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. New York: Methuen.
- Ndalianis, Angela (2005) «Television and the Neo-Baroque». In: *The Contemporary Television Series*. Hg. v. Michael Hammond & Lucy Mazdon. Edinburgh: Edinburgh University Press; S. 83–101.
- Nelson, Robin (1997) *TV Drama in Transition: Forms, Values, and Cultural Change*. New York: St. Martin's Press.
- Newman, Michael Z. (2006) «From Beats to Arcs: Toward a Poetics of Television Narrative». In: *The Velvet Light Trap* 58; S. 16–28.
- Smith, Greg M. (2006) «A Case of COLD FEET: Serial Narration and the Character Arc». In: *Journal of British Cinema and Television* 3,1; S. 82–93.
- (2007) *Beautiful TV: The Art and Argument of ALLY McBEAL*. University of Texas Press.

Erinnern/Vergessen

Serien als operatives Gedächtnis des Fernsehens

Seit langem schon gehen Philosophie, Medien- und Kulturtheorie davon aus, dass unser Gedächtnis gar nicht unser Gedächtnis ist. Es ist nicht unser Eigentum und hat seinen Sitz auch nicht irgendwo im Gehirn, im Kopf oder im Bewusstsein, jedenfalls nicht dort allein. Es steht vielmehr in Relation zu gänzlich äußeren, materiellen Aufzeichnungs- und Aufschreibesystemen. Es entwickelt und verändert sich mit den technischen, symbolischen und sozialen Praktiken des Speicherns, Dokumentierens und Memorierens. Die Philosophie der Schrift seit Platon, die Politik des Archivs seit Leibniz, aber auch die Theorie der Kunst und des Bildes mindestens seit Lessing haben sich damit ausführlich befasst. Nicht weniger gilt das für die moderne Philosophie des Gedächtnisses, von Bergson bis Deleuze, für die Sozial- und Kulturtheorie des Gedächtnisses von Halbwachs bis Nora und Assmann und natürlich für die Medientheorie von McLuhan bis Flusser und Kittler.¹ Das Gedächtnis wird für all diese Denkansätze – und das verbindet sie – produziert im Zusammenspiel mit den vielfältigen Externalisierungsformen, den ausgelagerten Gedächtnisstützen und Speichern von der Rhapsodie über die Schrift und das Denkmal bis zu Photoalbum, Archiv und Datei.

Ein wichtiges, und ein besonders wichtiges Medium allerdings scheint hier einen ganz anderen Weg zu gehen und die Bindung des Gedächtnisses an ein Außen noch einmal auf eine veränderte Basis zu stellen. Dieses Medium, natürlich, ist das Fernsehen. Die Besonderheit des Fernsehens als Gedächtnismedium ist eine doppelte. Erstens ist das Fernsehen seiner Grundform nach kein Speichermedium, sondern ein Übertragungs- oder Verbreitungsmedium. Es handelt sich beim Fernsehen um einen Apparat

1 Die Literaturfülle hierzu ist inzwischen nahezu unübersehbar. Zur Übersicht vgl. unter anderem Darsow 2000; Erll 2004; Ernst 2007. Zu beachten ist allerdings, dass in all diesen Arbeiten – anders als hier – bislang ausschließlich vom Speichergedächtnis die Rede ist. Für den vorliegenden Zusammenhang dennoch besonders einschlägig ist der Ansatz von Bowker (2005). Bowker bezieht sich zwar ebenfalls ausschließlich auf die Speicherung sowie den Bereich des wissenschaftlichen Wissens, geht aber konsequent vom Gedächtnis als technischem Implement aus. Dies gälte es, auf das allgemeinere kulturelle Gedächtnis (und vor allem das operative Gedächtnis) zu erweitern.

mit dem Zweck, «ein an einem Ort A befindliches Objekt an einem beliebigen anderen Ort B sichtbar zu machen» (Nipkow, zitiert nach Hickethier 1998, 15). Es zeichnet also – zunächst und im Kern – nichts auf. Es hält nichts fest und externalisiert folglich auch nicht unser Merkvermögen. Es basiert auf einem völlig anderen Typ des Gedächtnisses, dem «Gedächtnis ohne Aufzeichnung» (von Foerster 1985), eben auf dem mit einem Begriff Aleida Assmanns (1999) zu bezeichnenden «Funktionsgedächtnis», dem, was ich hier in Anlehnung an Elena Esposito (2002) das «operative» Gedächtnis nennen möchte. Der Übergang von den Speichermedien zu den Zugriffsmedien hat also keineswegs erst mit dem Rechner begonnen (vgl. *ibid.*, 356ff). Und zweitens fungiert es nicht nur als externes Gedächtnis, sondern es reflektiert diese Funktion auch noch. Es setzt sich mit der Funktionsweise des operativen Gedächtnisses ausführlich auseinander. Zu diesem Zweck, und nichts anderes ist heute meine These, zum Zweck also der Reflexion auf seine Funktion als operatives Gedächtnis, bildet es einen eigenen Ort mit einer ganz speziellen Praxis aus. Genau dieser Ort ist der Gegenstand dieses Bandes, die Serie. Die Fernsehserie ist dasjenige Format, in dem das Fernsehen seine Funktion als operatives Gedächtnis erstens ausübt und implementiert, zweitens erprobt, variiert und, in einem durchaus evolutionären Sinne, fortentwickelt und drittens reflektiert. Für das Fernsehen ist die Serie mithin schließlich das funktionale Äquivalent zu einer Theorie des Gedächtnisses.

Doch zunächst zum ersten Punkt, der Speicherlosigkeit des Fernsehens. Selbstverständlich besitzt das Fernsehen heute technisch und institutionell eigene Speichermedien und Archive, sogar ausgesprochen umfangreiche. Ohne Speichertechniken ist Fernsehproduktion nicht mehr möglich. Schon gar wäre die Programmgestaltung mit ihrem enormen Wiederholungsanteil ohne Speichermedien wohl kaum wiederzuerkennen. Gerade die Debatten um die Zugänglichkeit der Fernseharchive haben das gezeigt: Es handele sich um wertvolle «Produktionsarchive», so wurde vorgetragen, die man nicht einfach freigeben könne (vgl. Saracco 2003). Aber dies war nicht immer so. Die prägende Frühzeit des Mediums, namentlich das sogenannte «Golden Age of American Television» der späten 40er und frühen 50er Jahre kam ohne eigene Aufzeichnungspraktiken aus. Fernsehen der frühen Jahre war stets und absolutes Live-Fernsehen (vgl. Marschall 1987, 88–112; Barnouw 1990, 97–148). Auch alle Spielformen und alle Serienformen, ja sogar die Werbe-Einblendungen waren ausschließlich Live-Übertragungen. Dies verhielt sich so bis zur Einführung der «Filmed Series» und den ersten Experimenten mit elektronischer Bildaufzeichnung, der sogenannten «Ampex Revolution», beides 1953/54 (vgl. Barnouw 1990, 212, 241f; Marschall 1987, 84; Winston 1986, 83–91).

Es ist wahr, dass auch in der Frühzeit für Fernsehsendungen Texte aufgeschrieben und von einzelnen Sendungen auch Szenenphotographien angefertigt wurden. Einige davon wurden sogar bis heute archiviert. Aber dies geschah keineswegs zu Dokumentations- oder Wiederholungszwecken, sondern unmittelbar aus dem laufenden Produktionszusammenhang heraus. Die Archivierung geschah akzidentiell, nachträglich und mithilfe anderer Medien, nicht derjenigen des elektronischen Bildes, das dazu nicht in der Lage war und ist. Wo der Film Bewegungen aufzeichnet und die dabei entstandenen Bilder dann verbreitet, da handelt es sich beim Fernsehen grundsätzlich um flüchtige Bilder, die verbreitet werden und dabei zumeist sofort wieder zerfallen. Das gilt schon an der technischen Basis: Elektronische Röhrenbilder befinden sich im Zustand des unausgesetzten Geschrieben-Werdens, sie haben keinerlei Bestand und sind im engeren Sinne niemals «vorhanden», verglichen mit den Bildkadern des Films (vgl. Abramson 2002, 56–79). Erst nachträglich, und dann auch nur eventuell, werden sie aufgezeichnet.

Die entstehenden Speicher und Archive können wir zwar als eingelagerte Speichergedächtnisse des Fernsehens betrachten. Aber als Zuschauer haben wir auf sie nur dann Zugriff, wenn die Archivalien in den erneuten, je gegenwärtigen Programmfluss eingespeist werden. Noch heute erstellt das Fernsehen überdies keine flächendeckende Aufzeichnung seiner Tätigkeit. Seine Bilder behaupten keinen Bestand in der Zeit, sie sind nicht zeitresistent. Fernsehsendungen laufen ab in der Gegenwart der jeweiligen Ausstrahlung; sie müssen jeweils jetzt betrachtet werden. Erst der Festplattenrecorder und «TV on Demand», der Verbund des Fernsehens mit dem Internet, werden das grundlegend ändern und stehen deshalb womöglich am Beginn eines ganz eigenen, neuen Mediums. Auch die Produktion von Serien im Hinblick auf die spätere Verbreitung via DVD ist etwas ganz anderes; ich komme am Schluss darauf zurück. So ist das Fernsehen in seinem spezifischen Kern bis heute ein Übertragungs- und Verbreitungs-, aber kein Aufzeichnungs- und Speichermedium. Wir können uns zwar anlässlich des Fernsehens erinnern – und dann meist an das Fernsehen –, aber wir können uns nichts mit Hilfe des Fernsehens merken.

Dennoch besitzt auch das Fernsehen ein Gedächtnis. Es handelt sich um ein operatives Gedächtnis, keineswegs um einen Speicher. Begriff und Theorie des operativen Gedächtnisses sind namentlich von Niklas Luhmann (1998) und dann explizit von Elena Esposito (2002) entwickelt worden. Sie gehen davon aus, dass Sinnsysteme, also soziale und psychische Systeme, zunächst ausschließlich in der Gegenwart operieren (vgl. Luhmann 1998, 588ff; Esposito 2002, 24ff). Vergangenheit und Zukunft existieren nicht von vornherein. Sie sind Produkte, die die Systeme im

Zuge ihrer Komplexitätssteigerung erst eigens herstellen, wenn sie sie benötigen. Temporalisierung ist eine Strategie, die Systeme entwickeln, um mehr Komplexität verarbeiten zu können. Wenn sich zu einem gegebenen Zeitpunkt mehr mögliche Wahrnehmungs- und Handlungsoptionen darstellen, als zu diesem Zeitpunkt realisiert werden können, dann hilft die Abtrennung des Früheren vom Späteren. Ein Beispiel dafür ist die Zukunft. Was ich jetzt nicht erledigen kann, das kann ich eventuell auf später verschieben. Und bei der Auswahl dessen, was ich jetzt erledige, ist es hilfreich, die Folgen in Betracht zu ziehen, die sich daraus ergeben können. Manches, was keine Folgen zeitigen wird, kann auch unerledigt bleiben. Das Abschätzen der Zukunft, das Einziehen, Koordinieren und Regulieren möglicher zukünftiger Ereignisse, kurz: die Steuerung von Erwartung, erweist sich als nützliche Operation.

Das alles gilt auch für das Fernsehen. Wir erkennen das an dem für das Fernsehen konstitutiven Verweis auf das je Nachfolgende. Neil Postman (1985) nannte das die «...und-jetzt-Struktur» des Fernsehens. Die Vorwegnahme des Zukünftigen geschieht hier explizit in Form der Ansage, der Vorschau, der Programmtafel, des Trailers, Teasers und Appetizers (vgl. Hickethier/Bleicher 1997). Diese Praxis hat sich schon ganz früh verkörpert in der für das Fernsehen der 1950er und 60er Jahre ikonischen Figur der Ansagerin. Sie hat sich dann, verstärkt durch Einblendungen, Laufschriften und Off-Stimmen, als sehr nützlich erwiesen insbesondere im Zusammenhang mit der enormen Komplexitätssteigerung des Fernsehens Mitte der 1980er Jahre. Sie ist also in jeder Hinsicht und Entwicklungsphase des Fernsehens notwendig, denn ohne sie zerfielen es in ein Diskontinuum isolierter Gegenwartsmomente. Der berühmte «Flow», in dem das schon sinnwidrig Heterogene und Fragmentierte im Programmablauf dennoch zu einem kohärenten Fluss gebracht wird, wäre ohne derlei Verdichtungen und Überlappungen nicht möglich (vgl. Williams 2011 [1974]).

Was die Erwartung im Hinblick auf die Zukunftserstreckung der Gegenwart leistet, das erbringt das operative Gedächtnis im Hinblick auf die Vergangenheit. Das operative Gedächtnis arbeitet, genau wie die Erwartung, ausschließlich in der Gegenwart und verfügt keineswegs über irgendeinen Speicher. Es besitzt im Prinzip die Funktion eines Türstehers. Es trifft bei jedem aktuell eintreffenden Ereignis, also stets in der je momentanen Gegenwart, eine Entscheidung darüber, wie mit dem Ereignis zu verfahren ist, und zwar unabhängig von der ebenfalls zu treffenden Entscheidung, ob dieses Ereignis fremdreferentiell – als Erlebnis oder Außenwahrnehmung – oder selbstreferentiell – als Handlung oder Vorstellung – eingestuft wird. Die Entscheidung, die das operative Gedächtnis trifft, liegt quer dazu; es ist

die Unterscheidung zwischen Erinnern und Vergessen (vgl. Esposito 2002, 27ff). Einmal wird das eintreffende Ereignis verarbeitet als etwas schon einmal Dagewesenes, also Wiederholtes; ein anderes Mal als etwas erstmalig Eintretenes, mithin Neues. Dabei ist gänzlich irrelevant, ob das Ereignis tatsächlich schon einmal oder noch nie dagewesen ist, denn darüber weiß das operative Gedächtnis gar nichts. Es trifft seine Entscheidung jedes Mal neu. Ein Ereignis erinnern heißt dann, es als Wiederholung zu behandeln, ohne es jedoch notwendigerweise zu wiederholen; es vergessen dagegen heißt, es möglicherweise zu wiederholen, ohne es jedoch als Wiederholung zu erfahren und zu lesen (vgl. *ibid.*, 24f).

Etwas zu erinnern heißt dann, es aus der Gegenwart zu entfernen und mit Vergangenheit zu versehen; etwas zu vergessen heißt dagegen, es als reine Gegenwart zu lesen. Das Erinnern ist damit eine Form der Entlastung bei zunehmender Komplexität eintreffender Ereignisse. Das Vergessen dagegen ist der Auslöser für jede Verhaltensänderung und vor allem für kognitives Verhalten. Wer sich an alles erinnert, lebt ausschließlich in der Vergangenheit, wer alles vergisst, tut alles zum ersten Mal. In der Praxis des sozialen und psychischen Systems wie auch des Fernsehens spielen die beiden Pole natürlich stets eng zusammen, was aber nichts daran ändert, dass zwischen ihnen dennoch scharf unterschieden wird. Und darüber hinaus ist festzuhalten, dass ohne eine solche Entscheidung auch jegliche Aufzeichnungspraxis unmöglich wird, denn alle Archivierung – auch und gerade die digitale Speicherung, die das Löschen so leicht macht – muss immer wieder die Entscheidung über das Aufbewahren und das Vernichten von Daten treffen. Insofern hängen Speicher- und Operationsgedächtnis eng zusammen (vgl. Meyer-Schönberger 2009).

Die Unterscheidung von Erinnern und Vergessen entspringt somit nicht dem Ereignis selbst, sie ist, so gesehen, grundlos. Sie ist aber nicht folgenlos. Je nachdem greifen völlig verschiedene Operationsketten bei der weiteren Verarbeitung des Ereignisses und bei der Produktion weiterer Ereignisse. Davon kann sich jeder leicht überzeugen. Wenn wir jemandem begegnen, den wir schon kennen, verhalten wir uns völlig anders, als wenn wir die Begegnung als erstmalig einstufen. Interessant wird es allerdings, wenn die operativen Gedächtnisse der beiden einander begegnenden Personen die Begegnung unterschiedlich verarbeiten, der eine den anderen als einen Bekannten, der andere den einen als Unbekannten behandelt. Dies nämlich zwingt dazu, über die bloße Operationalisierung hinaus eine Thematisierung oder gar Reflexion der Grundunterscheidung zwischen Erinnern und Vergessen vorzunehmen. Und noch interessanter wird es, wenn diese heterogene Begegnung wiederum Gegenstand der Beobachtung oder gar der Erinnerung wird.

Es erhellt aus all dem leicht, dass das Fernsehen ohne die Unterscheidung zwischen Erinnern und Vergessen, also ohne operatives Gedächtnis, in keiner Weise funktionieren kann. Denn die Leitdifferenz, nach der, so Luhmann, die Massenmedien schlechthin verfahren, die sie mit einem eigenen Code versieht und die daher das Fernsehen als massivstes und mächtigstes Verbreitungsmedium in besonderer Weise in Ansatz bringt, ist die Unterscheidung von Redundanz und Information (vgl. Luhmann 1995, 36ff). Information ist dabei das Maß und Ausmaß der Neuheit eines Ereignisses, Redundanz dasjenige seiner Bekanntheit. Im gesellschaftlichen Zusammenhang, so Luhmanns überraschende Wendung, haben Massenmedien – und also das Fernsehen – die Funktion, Redundanz zu erzeugen, also Vertrautheit mit den eintreffenden Ereignissen und dadurch zeitlichen, sachlichen und sozialen Zusammenhang zu stiften. Fernsehen beseitigt Unsicherheiten, und im Falle der Fiktionen, mit denen wir es in den Serien zu tun haben, handelt es sich um selbst geschaffene Unsicherheiten.

Radikaler und weitgehender aber ist die Feststellung Espositos, dass das (soziale) Gedächtnis in der Moderne überhaupt nicht mehr ohne die Massenmedien und in Sonderheit ohne das Fernsehen möglich ist (vgl. Esposito 2002, 262ff). Fernsehen greift demnach in den gesellschaftlichen Temporalisierungshaushalt und eben dadurch sogar in die Evolution der Gesellschaft ein (vgl. auch Engell 2005). Die Unterscheidung zwischen dem Neuen und dem bereits Bekannten ist unter den Bedingungen der funktional differenzierten Gesellschaft exakt seine Leistung. Denn Neuigkeit und Bekanntheit sind weniger Eigenschaften des Ereignisses selbst, auch nicht zugewiesene Eigenschaften, als vielmehr Verarbeitungsformen. Indem das Fernsehen als operatives Gedächtnis einigen Ereignissen einen Erinnerungswert, anderen einen Vergessenswert zuordnet, löst es einen vertrauten oder unvertrauten Umgang mit ihnen aus. Noch genauer: Es umgibt das Ereignis, kontextualisiert es mit Umständen, die Vertrautheit oder Unvertrautheit auslösen und anzeigen. Unvertrautheit schafft die Unsicherheiten, die dann durch Vertrautheit beseitigt werden. Solche Umstände, die beides leisten, natürlich, sind dann auch und besonders: die Fernsehserien.

Mit den Serien aber hat es eine besondere Bewandnis. Denn in den Serien – und hier lassen wir Luhmann und Esposito nun hinter uns – wird nicht einfach nur selbst geschaffene Unsicherheit beseitigt. Welchen Sinn sollte das auch haben? Vielmehr ist hier ein Ort, an dem die Schaffung und Beseitigung von Unsicherheit, also eben die Unterscheidung von Bekanntem und Neuem, durch Verarbeitung eines Ereignisses durch Erinnern und Vergessen, also das operative Gedächtnis, ihrerseits beobachtet und verarbeitet werden kann. Jede Unterscheidung ist eine Entscheidung und damit wiederum ein Ereignis; und auf einer zweiten Ebene kann diesem

Ereignis erneut ein Gedächtniswert zugemessen werden. Die beobachtete Entscheidung kann ihrerseits als eingeübt oder als neuartig behandelt werden. So kann das Fernsehen in den Serien seine eigene Operationsgrundlage, nämlich seine Handhabung des operativen Gedächtnisses, beobachten und sogar reflektieren.

Dabei können wir in fiktionalen Serien gleich mehrere Ebenen des operativen Gedächtnisses voneinander unterscheiden. Zum ersten ist da das operative Gedächtnis der Figuren, der fiktiven Personen, die die erzählte Serienhandlung tragen. Davon zu unterscheiden ist aber ein eigenes operatives Gedächtnis der Sendungen, der einzelnen Serienfolgen oder Episoden, die durch bildnerische und erzählerische Maßnahmen ebenfalls Vertrautheit oder Unvertrautheit erzeugen können, die mit derjenigen der Figuren nicht identisch ist. Wir werden das gleich am Beispiel betrachten können. Jenseits davon gibt es außerdem ein Gedächtnis der Serie, durch das die Folgen aufeinander beziehbar werden und das die Serie überhaupt erst als operative Einheit konstituiert. Dann gibt es ein Gedächtnis des Programms: Auf dieser Ebene werden, konstitutiv für die Serie, gleichbleibende oder wechselnde Sendeplätze unterscheidbar, aber auch, und zwar stark zunehmend, die Wiederausstrahlung einzelner Serienstaffeln oder gar ganzer Serien; zur Sicherheit erscheint heute zum Beispiel immer der Hinweis «Neue Folgen» am Bildschirmrand.

Gerade dieses Beispiel führt mich zu meinem zweiten Punkt. Denn es zeigt die Unabhängigkeit und das Zusammenwirken zweier operativer Gedächtnisse, desjenigen, das dem Bildschirmgeschehen und desjenigen, das den Zuschauern zugeschrieben wird. Durch Markierung der neuen Folgen werden die alten als alt operationalisiert, völlig unabhängig davon, ob ich persönlich sie kenne oder nicht. Und diese relative Unabhängigkeit und das Zusammenspiel der Ebenen des operativen Gedächtnisses ist es, was in den Serien beobachtet wird. Verschiedene Serientypen und -stile können so als Varianten der Gedächtnisoperationen des Fernsehens und als Experimente mit ihnen beschrieben werden.

Nehmen wir den einfachen Fall der klassischen Episodenserie, bei der in jeder ausgestrahlten Folge eine komplett abgeschlossene Handlung vorgestellt wird, wobei das gesamte Setting – (Haupt-)Schauplatz, (Haupt-)Figuren, gesellschaftliches und geschichtliches Umfeld, Handlungstyp – stabil bleibt. Schon im «Golden Age» entwickelt, ist sie bis heute vertreten (vgl. Schneider 1995). Auch heutige Kriminalserien nämlich wie beispielsweise *LAW AND ORDER* (NBC seit 1990) oder *CRIMINAL INTENT* (NBC seit 2001) gehören diesem Typus noch an. Er dominiert aber insbesondere die 1960er und 70er Jahre. Ich denke dabei an die beiden großen Subgenres, die heute verschwundene Westernserie mit Vertretern wie *BONANZA* (NBC

1959–1973), HIGH CHAPARRAL (NBC 1967–1971) und THE VIRGINIAN (DIE LEUTE VON DER SHILOH RANCH, NBC 1962–1971) und eben die Kriminalserie mit Vertretern wie THE F.B.I. (ABC 1965–1974), HAWAII FIVE-O (CBS 1968–1980), COLUMBO (NBC/ABC 1968–2003) und THE ROCKFORD FILES (NBC 1974–1980) (vgl. Brandt 1995).

Bereits die einfache Episodenserie trifft die Unterscheidung zwischen Erinnern und Vergessen auf den verschiedenen Ebenen, nämlich in jeder einzelnen Folge, dann in der Struktur der Serie und schließlich noch einmal auf der Ebene des Programms. Nehmen wir als Beispiel BONANZA. In der Unterscheidung zwischen Erinnern und Vergessen stellt die Serie sich dabei zunächst ganz auf die Seite des Erinnerns: Auf der Ebene des Programmgedächtnisses leistet dies der gleichbleibende feste Sendeplatz, auf der Ebene des Seriengedächtnisses das gleichbleibende Personal, das gleichbleibende Setting, die Konstanz der Dramaturgie, der Visualisierung und des Stils.

Diese strukturelle Positionierung wiederholt sich semantisch innerhalb der Diegese jeder einzelnen Folge. Die handelnden Figuren verhalten sich so, als ob sie in einer stabilen Welt lebten, Gewohnheiten angenommen und einander immer schon gekannt hätten, sie sind einander auch dann vertraut, wenn wir es nicht mit ihnen sind. Auch wenn in einer Episode eine noch nie dagewesene Handlung erzählt wird und gänzlich neue Figuren auftreten, so sind sie neu doch nur vor dem Hintergrund des und im Unterschied zum Bekannten. Außerdem besteht das Ziel einer jeden Episode, David Buxton (1990, 21–71) hat das ausführlich gezeigt, in der Rückkehr zum *status quo ante*, in der Rückbindung des Neuen aufs Bekannte; kurz: in der Umformung von Information in Redundanz. Und dies, die Beseitigung selbst geschaffener Unsicherheit, ist nach Luhmann (1995, 100ff) ohnehin die Leitfunktion des Fernsehens.

Dehnt man aber die Betrachtung über die einzelne Folge hinaus noch einmal aus auf die Serie, dann schlägt die Unterscheidung zwischen Erinnern und Vergessen plötzlich um. Denn jede Folge für sich suggeriert zwar Vertrautheit, Identität und Vergangenheit, fängt aber genau wieder da an, wo die letzte ebenfalls angefangen hat. Die Figuren müssen jedes Mal aufs Neue im Modus des Erinnerns beginnen und zu ihm zurückkehren, sich also so verhalten, als sei ihnen alles bekannt. Sie akkumulieren von Folge zu Folge niemals Erfahrungen, haben aber immer schon welche, und immer die gleichen. In jeder Folge läuft ein nahezu identisches, sehr stark standardisiertes Spiel – mit leicht umbesetzten Rollen und Funktionen – aufs Neue ab, so als sei alles Vorherige vergessen. Sie lernen überhaupt nichts dazu, sie wissen alles immer schon, verändern sich jedoch in keiner Weise. Sie vergessen alles, was sie im Lauf der Serie erlebt haben, beziehen sich auch niemals auf gemachte Erfahrungen oder bewährte Problemlösungen,

es sei denn solche, die außerhalb der Serie liegen, die also nicht Inhalt einer früheren Folge waren, sondern stets aufs Neue vorausgesetzt werden. Sie erkennen folglich auch das ihrem Verhalten – und dem Verhalten der anderen – zu Grunde liegende wiederkehrende Muster nicht. Sie verhalten sich zu jedem Fremden, der eintrifft, und jedem Problem, das er mitbringt, so, als sei es das erste Mal. Alle Problemlösungen sind tendenziell und strukturell gleich, werden aber jedes Mal erneut als originell ausgegeben.

Und so werden sie auch von uns Zuschauern erfahren, wider besseres Wissen und zum Nutzen unseres gewollten Interesses an der Serie. Auch wir sehen von der Wiederkehr des Gleichen ab und operationalisieren das Eintretende als Neues. Das erinnert stark an die Strategie der Ästhetisierung, die Søren Kierkegaard (1998 [1843]) in seinem berühmten Aufsatz über die Wiederholung entwickelt: Eine in ihren Redundanzen langweilig gewordene Welt kann durch absichtsvolles Vergessen ästhetisch erneuert werden (vgl. auch Engell 1987). Die Serie formt also selbst erzeugte Redundanz um in Information, ein Fall, den Luhmann so nicht vorsieht und der ihm zu Folge als Anti-Fernsehen gefasst werden müsste.

So kommt es zu einem Konflikt zwischen zwei Gedächtnissen, nämlich dem der einzelnen Folge, das sich auf die Seite der Erinnerung stellt, und dem der Serie, das sich auf die Seite des Vergessens stellt. Die Folge erinnert, die Serie vergisst. Zwischen den je einzelnen Folgen und der Serie besteht ein Verhältnis, das an die oben aufgerufene Situation zwischen zwei Individuen erinnert, die einander begegnen, wobei der eine den anderen für einen Bekannten hält, der andere den einen aber für einen Unbekannten. Das wird auch daran deutlich, dass die Abfolge der einzelnen Folgen in der Serie beliebig ist; sie können gegeneinander vertauscht werden. Gerade dieser Konflikt zeigt im Übrigen, dass die Serie keineswegs als Summe der Folgen aufzufassen ist und überhaupt nicht aus den Folgen als ihren Elementen besteht, sondern ihnen gegenüber eine eigene Komplexitätsebene ausbildet und ein eigenes operatives Gedächtnis aufweist. Das Element der Serie ist deshalb nicht die Folge, sondern die Operation der Wiederholung: Die Serie ist eine Abfolge von Wiederholungen. Dadurch, durch die Artikulation der Differenz zwischen Folge und Serie tritt also neben die Operation des Gedächtnisses seine Reflexion. Eine Variante bricht sich in der anderen, und beide einander widerstreitende Entscheidungen müssen zugleich getroffen werden.

Eben deshalb stellen irreversible Veränderungen, deren Eintreten nicht als Wiederholung durchgehen kann, für Episodenserien ein großes Problem dar. Das tritt ein, wenn eine Figur ausfällt, wie es in *BONANZA* erst mit der Figur des Adam, dann des Hoss geschah. Darauf kann zwar die einzelne Episode so reagieren, als ob es diese Figur nie gegeben hätte.

Der Konflikt zwischen Serienstruktur und Folge und ihren je spezifischen Gedächtnisleistungen muss sich an einer solchen Stelle, damit er überhaupt reproduziert werden kann, umkehren: Jetzt ist es nämlich die Serie, die sich auf der Seite des Erinnerns, und die Einzelfolge, die sich auf der Seite des Vergessens bewegen muss. Und was hier für *BONANZA* gilt, das gilt mehr oder weniger für alle klassischen Episodenserien, also auch die Detektivserien bis hin zu *KOJAK* (CBS 1973–1978) oder sogar, um noch ein anderes Genre heranzuziehen, für *STAR TREK* (NBC 1966–1969) (vgl. Geraghty 2008). Bei *STAR TREK* ist sogar besonders auffällig, wie die strukturelle Gedächtnisthematik und der strukturelle Konflikt zwischen verschiedenen Gedächtnissen auch in die Semantik, die diegetische Welt eindringt: Immer wieder kommt es hier zu verblüffenden Vertauschungen zwischen dem Neuen und dem Bekannten, zu Gedächtnisverlust und operativen Fehlleistungen. Schon die legendäre erste Folge der Serie, «The Man Trap», basiert darauf.

Etwas anderes gilt für einen zweiten Serientyp, nämlich die – ebenfalls klassische – Fortsetzungsserie. Der Urtyp der Fortsetzungsserie ist natürlich die Soap Opera, aber auch die auf Abendformat und wöchentlichen Rhythmus ausgebauten Serien wie *DALLAS* (NBC 1978–1991) und *DYNASTY* (ABC 1981–1989) zählen dazu (vgl. Morton 1997; Allen 1995; Gripsrud 1995; Ang 1993). Hier schließt jede Folge mehr oder weniger unmittelbar an die vorherige an, und der Cliffhanger, der den Zusammenhang zwischen den Folgen herstellt, wird zum Merkmal des Subgenres. Die Soap Opera handelt, wie oft gezeigt worden ist, von nichts anderem als vom Vergehen der Zeit selbst (vgl. Cantor/Pingree 1983). Insofern bezieht jede einzelne Folge eine genaue Position in der Kette der Folgen. Sie besitzt eine vorhergehende und eine nachfolgende Folge und ist damit nicht mehr gegen andere in der Serie vertauschbar. Und erneut führen die Strukturen zu entsprechenden Semantiken. Hier lernen die Figuren hinzu, hier werden sie älter, akkumulieren Erfahrung und können in die Serie ein- und aus ihr austreten. Sie können sogar zurückkehren, wie *DALLAS* es anhand der Figur des Bobby Ewing gezeigt hat. Sogar Stilwandel ist möglich oder eine Verschiebung der Erzählperspektive, wie etwa mehrfach in *(THE) GUIDING LIGHT* geschehen, der längstandauernden Soap der Geschichte, die in ihrer Frühzeit sogar einen Medienwechsel vom Radio ins Fernsehen und später einen Wechsel des Handlungsortes und mehrfache Personalumstellungen schadlos überstand (vgl. Waggett 1997, 135–162).

Die Fortsetzungsserie erinnert also, das heißt, sie trifft die Unterscheidung zwischen Erinnern und Vergessen so, dass sie selbst auf der Seite des Erinnerns Platz nimmt. Nicht aber gilt das für die einzelnen Folgen. Genau umgekehrt zur Episodenserie bleiben in den einzelnen Folgen die Verhält-

nisse – oder die Umstände – eben nicht gleich. Wieder folgt dieser Struktur die Semantik der Figurenhandlung. In *BONANZA* oder *STAR TREK* können sich die Figuren auf die *Ponderosa* oder die *USS Enterprise* stets verlassen, weil sie sich, wie alle Umstände, niemals verändern. Dagegen verändert sich die *Southfork Ranch*, verändert sich schon gar die Firma «*Ewing Oil*» in *DALLAS* von einer Folge zur anderen. Selbst ihre Vergangenheit kann umgeschrieben werden. Gerade die Redundanzproduktion, das heißt der Versuch, die Verhältnisse zu perpetuieren und zu stabilisieren oder gar zu früheren Verhältnissen zurückzugelangen, ist hier die Quelle aller Konflikte. Die Figuren müssen deshalb lernen, immer im Modus des Vergessens zu operieren. Sie akkumulieren zwar unausgesetzt Erfahrungen, können sie aber nicht gebrauchen, weil sie ständig in neue Umstände geraten.

Und auch zwischen einzelner Folge und Serie verschieben sich die Verhältnisse. Vorhin war die Serie nicht eine Reihe von Folgen, sondern eine Folge von Wiederholungsoperationen. Die Folgen lieferten das Material, einen Fundus an eintreffenden Ereignissen; und die Serie stiftete Wiederholungsoperationen. Hier aber ist es die einzelne Folge, die eine Operation an der oder innerhalb der Serie markiert, nämlich die Differenz zwischen einem Vorher und einem Nachher in der Serie setzt. Sie schafft damit überhaupt einen Ansatzpunkt für die Wiederholung als Unterscheidung des Erinnerns vom Vergessen. Die Serie liefert das Material, den Strom der Ereignisse, die einzelne Folge sorgt für die Wiederholung und erzeugt damit das Gedächtnis.

In einer dritten Form der Serie wird die Unterscheidung zwischen dem Erinnern und dem Vergessen nicht nur konfligierend, sondern reflexiv. Sie wird nicht nur getroffen, sondern ihrerseits erinnert oder vergessen, als bekannt vorausgesetzt oder jedes Mal aufs Neue getroffen. Wir sprechen von der postmodernen Serie der 1980er Jahre. Die prominenteste Vertreterin der postmodernen Fernsehserie als Reflexion des Gedächtnisses ist zweifellos *MIAMI VICE* (NBC 1984–1990) (vgl. Buxton 1990, 140–160; Engell 1989, 241f). Einerseits gehorcht *MIAMI VICE* der Logik der Episodenserie. Andererseits wird hier der Konflikt zwischen dem Erinnern und dem Vergessen, der sich, wie gesehen, bei der Episodenserie zwischen der Einzelfolge und der Serie aufspannt, in die Einzelfolge hinein verlagert. Die Episode tritt jetzt auf als Abfolge einzelner, nach einem Stylingprinzip zusammengesetzter Blöcke. Sie bestehen aus mehr oder weniger standardisierten Handlungselementen oder Bildelementen wie Verfolgungsjagd, Flirt, Cruising, Schießerei, Razzia, Beratung des Vice Teams. Auch rein funktionale Abfolgen können hier eintreten, wie Innen und Außen, Tag und Nacht, Ruhe und Bewegung, die eine Seite, die Guten, und die andere Seite, die Bösen. Jede einzelne Folge wirkt dadurch wie eine Kette winziger Binnenepiso-

den, deren Reihenfolge allerdings auch eine andere sein könnte. Die erzählte «Geschichte» ist dabei nur ein Nebenprodukt. Eigentlich hat die Folge mit den Subplots so wenig zu tun wie vorher schon die Serie mit der Episode. Die Folge ist wie vorhin die Serie eine Abfolge von Wiederholungsoperationen, zu der die Subepisoden das Material liefern. Ein erinnerndes Mitführen dessen, was vorher war, was in den vorigen Sequenzen derselben Folge geschah, ist, so wie es bei *BONANZA* für ganze Folgen gegolten hatte, nicht notwendig, ja sogar hinderlich. Erneut unterstellt die Serienhandlung diese Struktur auch dem Verhalten der Protagonisten. Sie müssen vergessen. Die Ermittler Crockett und Tubbs sind zugleich die Schurken Cooper und Burnett, ihre eigene differente Wiederholung, die von der Existenz des jeweils anderen aber nichts wissen, sich an sie nicht erinnern darf. Auch die Ermittlerin Gina ist zugleich Callgirl, aber auch Innenarchitektin, aber auch: zum Beispiel Sängerin; sie agiert dann tatsächlich wie in einem Videoclip. Das ist einerseits neu, andererseits sofort wieder vergessen.

Umgekehrt lässt sich hier aber auch und alternativ jede Sequenz als Unterbrechung des Folgenzusammenhangs lesen, eines Zusammenhangs, der daher nur aus Unterbrechungen besteht. Das Prinzip der Unterbrechung führt uns nicht nur von der Serie hinüber zu anderen Formaten, wie sie insbesondere für das Neo-Fernsehen typisch sind, zur Ästhetik des Videoclips, und zur Werbeästhetik. Es verweist überhaupt auf den Zusammenhang zwischen Gedächtnis oder Wiederholung einerseits und Ästhetisierung andererseits. Caldwell (2001 [1995]) hat die Entfaltung dieses Zusammenhangs als Übergang von der Television zur Televisualität beschrieben, als mehr oder weniger ornamentales, formales Spiel des Fernsehens mit seinen eigenen Stilen und Formen eben in Wiederholung und Variation. Diesen Zusammenhang ruft aber schon die erwähnte Kierkegaardsche ästhetische Existenz auf. Sie beruht auf der Gedächtnisoperation, da sie die Entscheidung trifft, das Bekannte absichtlich zu vergessen und zu unterdrücken, die andere Seite der Unterscheidung zu wählen und so das je Eintreffende als neu zu markieren. Zur Gesamtkonstruktion der Hereinnahme des Serienprinzips in die Einzelepisode gehört schließlich auch der Umstand, dass die Fälle oft nicht wirklich gelöst werden; es bleibt immer ein Rest, der wieder aufgenommen und weitergeführt werden kann, ohne je an ein Ziel zu gelangen, ganz wie in der Fortsetzungsserie. So reflektiert *MIAMI VICE* zusätzlich auch auf den Gegensatz zwischen dem Episoden- und dem Fortsetzungsprinzip. Weitere Serien, die nach diesem Reflexionsmodus funktionieren, auch wenn sie dramaturgisch und bildästhetisch anderen Methoden verpflichtet sind, sind etwa *MOONLIGHTING* (ABC 1985–1989) und *MAGNUM P.I.* (CBS 1980–1988). Auch hier wird das Serienprinzip in die einzelne Folge

hereingenommen. Dabei wird aber, anders als bei *MIAMI VICE*, mit den Mitteln des Zitats, der Selbstironisierung und des Illusionsbruchs gearbeitet. Sie sind daher, wo *MIAMI VICE* das Vergessen der Unterscheidung von Erinnern und Vergessen angeht, im Gegenteil der Erinnerung dieser Unterscheidung verpflichtet.

Auch die Fortsetzungsserie etabliert Mitte der 1980er Jahre die Wiederholung des Konfliktverhältnisses von Serie (als Erinnerung) und Episode (als Vergessen). Hier geschieht dies als Herausbildung der typischen mehrsträngigen Soap Opera, wie sie die Neo-Fernseh-Variante dieses Subgenres von der klassischen Variante der 1950er bis 70er Jahre unterscheidet. Dabei geht in jeder Folge ein Handlungsstrang zu Ende, ein anderer beginnt, und verschiedene weitere befinden sich in Entwicklung und Steigerung. Auch dadurch werden die Grenzen zwischen der Struktur der Einzelepisode und derjenigen der Serienabfolge aufgelöst. Sie werden aber nicht, wie bei *MIAMI VICE*, strukturell ins Innere der Episode und anschließend semantisch ins Innere der Figur hinein verlegt. Sie werden vielmehr nach außen verschoben und münden in eine Vervielfältigung der Figuren und der Figurenkombinatorik. Nicht schon die Episode für sich und die Figur, sondern erst die Serie und das Figurenensemble wiederholt und reflektiert die Gedächtnisoperation. Dieser weitere Auslagerungsschub ist bemerkenswert und weist auf aktuelle Entwicklungen voraus, die wir am Schluss noch erwähnen werden. Erst darin sind die verschiedenen Stränge unterscheidbar je nach dem Grad, in dem sie als Fortführung des Bekannten oder als Eintreffen des Überraschenden kenntlich sind. Einmal setzt die postmoderne Serie also das Gedächtnis unter den Modus des Erinnerns, einmal des Vergessens. War die Folge in der postmodernen Episodenserie à la *MIAMI VICE* oder *MOONLIGHTING* ein Zerfall des Erinnerns und des Vergessens je in eine Kombination aus Erinnern und Vergessen, so ist es hier also eine Überlagerung beider Operationstypen.

Schließlich sollen noch aus der jüngeren Serienentwicklung zwei hochinteressante Varianten aufgeführt werden. Sie verhalten sich zum operativen Gedächtnis und damit zum Fernsehen selbst völlig neu: Sie begnügen sich nicht mehr mit seiner wie immer komplexen Reflexion, sie lehnen das Gedächtnis ab, ohne ihm dabei jedoch entkommen zu können. Sie gehen von den Negations- und Reflexionsbeziehungen über zu Paradoxierungsrelationen. In beiden Fällen geht es darum, die Unterscheidung zwischen dem Erinnern und dem Vergessen wenn nicht unmöglich, so doch schwierig zu machen, indem sie offen und unentscheidbar gehalten wird. Dazu kennt die jüngere Fernsehserie erneut zwei Varianten, deren eine das Vergessen und deren andere das Erinnern nun nicht mehr vollzieht, sondern im Gegenteil aussetzen lässt. Das bedeutet, dass im einen Fall das Eintreten

des Neuen, im anderen der Rückgriff aufs Bekannte problematisch wird. Einmal wird die Zukunft, einmal die Vergangenheit unerreichbar.

Für den ersten Typ ist kennzeichnend, dass die Serie überhaupt auf ein Ziel hinläuft. Dies ist das Charakteristikum der Telenovela und auch des Mehrteilers. Im Fall der offenen Serie aber wird dieses Ziel zwar gesteckt, aber nie erreicht oder immer weiter hinausgeschoben. Durch die Orientierung auf eine Zukunft, die nie eintritt, kann sich in diesen Serien keine Gegenwart ereignen. Ein früherer Vorläufer dafür war zweifellos die Serie *THE FUGITIVE* (ABC 1963–1967) schon in den 1960er Jahren; ebenso *THE INVADERS* (ABC 1967–1968). Ausgestaltet wurde diese Variante aber insbesondere von den Beziehungsserien um die Jahrtausendwende, *ALLY McBEAL* (Fox 1997–2002) und *SEX AND THE CITY* (HBO 1998–2004). Hier geht es um das Verharren auf der Schwelle vor dem Erwachsenwerden oder vor der Bindung an einen Partner. In der Abfolge der möglichen Partner (aber auch der skurrilen Rechtsfälle zum Beispiel bei *ALLY McBEAL*) wird die identische Wiederholung sichtbar. Die Annäherung an das Ziel (nämlich: die vollkommene Partnerschaft) vollzieht sich aber nie, auch dann nicht, wenn dieselben Lover zyklisch wiederkehren, wie etwa Mr. Big oder Billy. Für dieses Offenhalten ist auch die Zeitstruktur augenfällig: Obwohl innerhalb der Episoden das Fortlaufen der Zeit, etwa das Älterwerden der Protagonistinnen in *SEX AND THE CITY*, stets thematisiert wird, vergeht keine Zeit; die Serie tritt auf der Stelle. Das Vergessen als Voraussetzung für die Ermöglichung von Zukunft wird zwar geübt, aber das Eintreten des Neuen, stets als wichtigstes Thema behandelt, wird trotzdem verweigert.

Der zweite Typ verhält sich erneut komplementär dazu: Die Serie handelt dann von der Unmöglichkeit des Erinnerns. Sie verweigert eine Rückkehr in die Vergangenheit. Bahnbrechend für diesen Typ war zweifellos *TWIN PEAKS* (ABC 1990–1991), vor allem in seiner ersten Staffel, in der es allein um die Aufklärung eines einzigen Verbrechens, des Mordes an Laura Palmer, ging. Der Weg der Aufklärung, also des Erinnerns, füllte das gesamte Geschehen und war in bezeichnender Weise mit allerlei Gedächtnisexperimenten verbunden (vgl. Engell 2000).

Perfektioniert wurde dieser Ansatz von *THE SOPRANOS* (HBO 1999–2007) (vgl. Weber 2007). Hier gibt es gleich zu Beginn eine Schlüsselszene: Die Enten, die in Tony Sopranos Swimming Pool gebrütet haben, fliegen mit ihrem Nachwuchs davon. Nun geht es im weiteren Verlauf der Serie eigentlich um nichts anderes, als zur Urszene dieser Szene voraus- oder zurückzugelangen. Das bringt mit sich, dass der Held alles, was geschieht, fortlaufend im Rückblick seiner Therapeutin erzählt und wir oftmals nicht sicher wissen, ob das, was wir sehen, seine Erzählung wiedergibt oder aber das tatsächliche Geschehen; und dann auch nicht sicher sein können,

auf welcher Zeitebene des Rückblicks und damit des Erinnerns oder des fortlaufenden, neu eintretenden Geschehens und damit des Vergessens wir uns gerade befinden. Verkompliziert wird das Ganze noch dann, wenn innerhalb der Serie ein Fernsehapparat in der Küche auftaucht, auf dem, von den Protagonisten offenbar unbemerkt, ein Geschehen zu sehen ist, das der Serienhandlung nur um ganz wenig voraus- oder nacheilt. Das erinnert an *TWIN PEAKS*, wo ganz zentral eine Serie in der Serie, «*Invitation To Love*» eingebaut war, so dass mehrfach Wechselwirkungen zwischen Rahmenserie und Serie in der Serie möglich wurden. Und der Bezug auf diese Wechselwirkungen war Inhalt einer der wichtigen Geheimbotschaften an Agent Cooper.

Beiden Typen der Verweigerung der Entscheidung zwischen Erinnern und Vergessen geht es darum, das televisive Gedächtnis im Moment seines Operierens bei der Arbeit zu beobachten. Charakteristischerweise ist dies aber nicht stabilisierbar. Insbesondere der enttäuschende Ausgang von *SEX AND THE CITY* belegt das. Elemente beider Typen haben sich inzwischen aber auch in andere Serien eingebracht. So ist die Verweigerung des Vergessens, also die Unmöglichkeit des Neuen, etwa als Subplot in Krankenhausserien präsent – *GREY'S ANATOMY* (ABC seit 2005) wäre ein Beispiel; diejenige des Erinnerns, also die Verstellung der Produktion von Vergangenheit, hat *DESPERATE HOUSEWIVES* (ABC seit 2004) zumindest in den ersten beiden Staffeln in der Schwebe gehalten.

Der aktuelle Entwicklungsstand schließlich kann vielleicht an *LOST* (ABC 2004–2010) abgelesen werden. Dazu müssen einige abschließende, sehr kursorische Bemerkungen genügen. Erstens löscht diese Serie die Unterscheidung zwischen Episode oder Folge einerseits und Serie oder Abfolge andererseits aus, und zwar in beiden Modi, die wir oben kennengelernt haben, zugleich. *LOST* wird damit doppelt rekursiv und wiederholt die Unterscheidung zwischen Erinnern und Vergessen auf beiden Seiten der Unterscheidung zugleich. Damit wird das Prinzip der Unterscheidung selbst überholt oder eingeholt, denn auf beiden Seiten der Unterscheidung geschieht dasselbe.

Zweitens holt *LOST* das Unvertrautwerden der Umstände, das wir oben in Ansätzen anhand der Soap Opera bemerkt haben, nun in die Einzelepisode hinein und bildet dazu eine entsprechende Figurensemantik aus. Das läuft darauf hinaus, und zwar wohl erstmals in der Geschichte des Fernsehens, die Figuren selbst nicht mehr als klassische Subjekte der Erinnerung und des Vergessens zu betrachten. Sie werden vielmehr als Agenten der Gedächtnisoperationen der Serie sichtbar gemacht.² Jeden-

2 Das Konzept des «Agenten» folgt hier Alfred Gell (1998).

falls haben die Figuren nicht die Funktion des Erinnerungssubjekts. Die Flashbacks werden innerdiegetisch gar nicht oder aber unklar motiviert. Die Figuren handeln in der Vergangenheit im Auftrag der Serie und wirken dabei zurück auf die Serie. Nicht sie verfügen über ein Gedächtnis, sondern ein Gedächtnis verfügt über sie. Man könnte darüber spekulieren, ob in diesem Figurenkonzept nicht auch ein Reflex auf die Indienstnahme des Zuschauers durch das Fernsehen gesehen werden kann. Und schließlich wird die Serie in die Serie selbst hineinimaginiert nicht als personales Gedächtnis einer Figur, sondern als immer schon externalisiertes Gedächtnis, als äußerer Umstand, nämlich als die Insel, auf der das Ganze spielt und die das eigentliche Subjekt der Handlung ist.

Und drittens beobachtet *LOST* wiederum die Differenz zwischen den beiden zuletzt erwähnten Typen der Verweigerung des Gedächtnisses; die Serie verweigert – und reflektiert damit – sowohl das Erinnern wie auch zugleich das Vergessen, indem weder die Vergangenheit aufgeklärt noch die Zukunft erreicht werden kann – außer möglicherweise in weiteren Flashforwards, die aber immer mit der Marke des Unabsehbaren, bloß Wahrscheinlichen und, genau wie die Rückblicke, der Frage nach dem Subjekt des Vorlaufs behaftet bleiben werden. Gerade dieses Moment ist übrigens derzeit zentral gestellt in der Serie *FLASHFORWARD* (ABC 2009–2010), die fast alle Paradoxien der Vorhersage, der Verschränkung von Zukunftsvision und Gedächtnis (in der Form der Erinnerung an die je eigene Vorschau) und der (Inter-)Subjektivität der Vorhersage bzw. des Gedächtnisses auslotet.

Möglicherweise reagiert das Fernsehen mit solchen Konzepten auf eine grundsätzlich veränderte Medienlandschaft. Denn Serien wie *LOST* werden von Anfang an für die DVD produziert. Damit aber geht das Format der Serie vom operativen Gedächtnis zum Speichergedächtnis über. Im Zusammenspiel zwischen dem nach wie vor unaufhörlich sendenden Fernsehen und den peripheren Speichern ergibt sich vermutlich auch eine neue Form der Beobachtung und Reflexion des medialen Gedächtnisses. Sie gilt nunmehr weniger den Binnendifferenzen des operativen Gedächtnisses als vielmehr der Leitdifferenz eben von Speicher- und Operationsgedächtnis, von Aufzeichnungs- und Verbreitungsmedien.³ Dies hielte dann für die gesellschaftliche und kulturelle Erinnerungs- und Vergessenspraxis, mithin für die Funktionsweise von Sinnsystemen überhaupt unüberschaubare, mindestens aber unübersehbare Folgen bereit. Aber dem müssen wir an anderer Stelle nachgehen.

3 Diese Verlagerung und die damit einhergehenden kulturellen Verschiebungen untersucht Jason Mittell in seinem Beitrag zum vorliegenden Band.

Literatur

- Abramson, Albert (2002) *Die Geschichte des Fernsehens*. München: Fink.
- Allen, Robert C. (Hg.) (1995) *To be continued...: Soap Operas Around the World*. New York/London: Routledge.
- Ang, Ien (1993) *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. New York/London: Routledge.
- Assmann, Aleida (1999) *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.
- Barnouw, Eric (1990) *The Tube of Plenty: The Evolution of American Television*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Bowker, Geoffrey C. (2005) *Memory Practices in the Sciences*. Cambridge: MIT Press.
- Brandt, Ulrich (1995) *Krimistandards: Motive, narrative Strategien und Standardsituationen der amerikanischen Freitagabend-Krimiserien in der ARD von 1962 bis 1978*. Heidelberg: Winter.
- Buxton, David (1990) *From THE AVENGERS to MIAMI VICE: Form and Ideology in Television Series*. Manchester/New York: Manchester University Press.
- Caldwell, John T. (2001) «Televisualität». In: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft: Theorie – Geschichte – Analyse*. Hg. v. Ralf Adelman, Jan Hesse, Judith Keilbach, Markus Stauff & Matthias Thiele. Konstanz: UVK; S. 165–204. [Zuerst auf englisch in: Caldwell, John T. (1995) *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press; S. 1–31 und 73–102.]
- Cantor, Muriel/Pingree, Suzanne (1983) *The Soap Opera*. New York: Sage.
- Darsow, Götz Lothar (Hg.) (2000) *Metamorphosen: Gedächtnismedien im Computerzeitalter*. Stuttgart: Frommann-Holzboog.
- Engell, Lorenz (2005) «Jenseits von Geschichte und Gedächtnis: Historiographie und Autobiographie des Fernsehens». In: *Montage AV* 14,1; S. 60–79.
- (2000) «Die Wiederkehr der Ähnlichkeit: Das Geheimnis von TWIN PEAKS: Fernsehen als Nachspiel zur Ordnung der Dinge». In: Ders.: *Ausfahrt nach Babylon: Vorträge und Essays zur Kritik der Medienkultur*. Weimar: VDG; S. 31–62.
- (1989) *Vom Widerspruch zur Langeweile: Logische und temporale Begründungen des Fernsehens*. Frankfurt a.M. [usw.]: Lang 1989.
- (1988) «Wechselwirtschaft und vertauschte Ansprachen». In: *Tumult: Zeitschrift für Verkehrswissenschaft*, 11; S. 102–115.
- Erl, Astrid (Hg.) (2004) *Medien des kollektiven Gedächtnisses: Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität*. Berlin: de Gruyter.
- Ernst, Wolfgang (2007) *Das Gesetz des Gedächtnisses: Medien und Archive am Ende (des 20. Jahrhunderts)*. Berlin: Kadmos.
- Esposito, Elena (2002) *Soziales Vergessen: Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gell, Alfred (1998) *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon.
- Geraghty, Lincoln (Hg.) (2008) *The Influence of STAR TREK on Television, Film, and Culture*. Jefferson: McFarland.
- Gripsrud, Jostein (1995) *The Dynasty Years: Hollywood Television and Critical Media Studies*. New York/London: Routledge.
- Hickethier, Knut (1998) *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- /Bleicher, Joan Kristin (Hg.) (1997) *Trailer, Teaser, Appetizer: Zu Ästhetik und Design der Programmverbindungen im Fernsehen*. Hamburg: LIT.

- Kierkegaard, Søren (1998) *Die Wiederholung*. Gütersloh: Mohn (= Werke, Bd. 5/6). [Zuerst dänisch als: *Gjentagelsen: Et forsøg i den eksperimenterende Psykologi af Constantin Constantius, København 1843*].
- Luhmann, Niklas (1998) *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1995) *Die Realität der Massenmedien*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Marschall, Rick (1987) *The Golden Age of Television*. London: Bison.
- Meyer-Schönberger, Victor (2009) *Delete: The Virtue of Forgetting in the Digital Age*. Princeton: Princeton University Press.
- Morton, Robert (Hg.) (1997) *Worlds Without End: The Art and History of the Soap Opera*. New York: Abrams.
- Postman, Neil (1985) *Wir amüsieren uns zu Tode: Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie*. Frankfurt a.M.: Fischer. [Zuerst englisch als: Postman, Neil (1985) *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*. London: Methuen.]
- Saracco, Catherine (2003) *La politique des archives audiovisuelles/Die Politik der audiovisuellen Archive*. Phil. Diss. Bauhaus-Universität Weimar.
- Schneider, Irmela (1995) *Serien-Welten: Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- von Foerster, Heinz (1985) «Gedächtnis ohne Aufzeichnung». In: Ders.: *Sicht und Einsicht*. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg; S. 133–175.
- Waggett, Gerard J. (1997) *The Soap Opera Encyclopedia*. New York: Harper Collins.
- Weber, Sven Erik (2007) *THE SOPRANOS: Verortung der zweiten Moderne des Fernsehens anhand einer Fallstudie der Fernsehserie THE SOPRANOS*. Unpublizierte Diplomarbeit. Bauhaus-Universität Weimar.
- Williams, Raymond (2001) «Programmstruktur als Sequenz oder <flow>». In: Adelman/Hesse/Keilbach/Stauff/Thiele 2001; S. 33–43. [Zuerst englisch in: Williams, Raymond (1974) *Television: Technology and Cultural Form*. London: Fontana.]
- Winston, Brian (1986) *Misunderstanding Media*. Cambridge: Harvard University Press.

Serial Boxes

DVD-Editionen und der kulturelle Wert amerikanischer Fernsehserien

Die 2000er Jahre bilden für das amerikanische Fernsehen ein bedeutsames Jahrzehnt der Veränderungen und des Wandels. Neue Textformen entwickelten sich – geprägt einerseits durch das Aufkommen des Reality-TV, das zu einem zentralen Genre geworden ist, und andererseits durch die massive Verbreitung serieller Erzählweisen über verschiedene fiktionale Formate hinweg. Auch die häuslichen (Medien-)Technologien durchliefen in dieser Zeit einen grundlegenden Wandel, von der Verbreitung des HD-Fernsehens und des digitalen Sendeverfahrens bis hin zum stetig wachsenden Einsatz digitaler Videorecorder. Nicht zuletzt wurde das Internet für das Fernsehmedium zunehmend wichtig, als Plattform für das legale sowie illegale Herunterladen von Sendungen, für transmediale Erzählstrategien¹ und, mit Webseiten wie Hulu oder Youtube, auch als alternativer Zugang zu einer großen Anzahl von TV-Angeboten. Die Industrie nahm den Kampf mit diesen technologischen Veränderungen auf und reagierte damit, die Quotenschwellen für Fernsehsendungen zu senken und zugleich Kabelkanäle als gangbaren Absatzmarkt für Erstausstrahlungen einzurichten – Letzteres sollte einige der innovativsten Tendenzen der jüngeren Fernsehgeschichte hervorbringen. So lässt sich wohl mit einiger Gewissheit festhalten: In keiner anderen Dekade seit den 1950ern hat sich das Fernsehen als Industrie, textuelle Form und Technologie so nachhaltig verändert wie in den 2000er Jahren.

Das Aufkommen von Fernseh-DVD-Boxen ist eine Tendenz, die auf den ersten Blick vielleicht weniger radikal erscheint, meines Erachtens jedoch mindestens ebenso wichtig sein könnte wie jede der zuvor genannten.

1 [Anm.d.Ü.] Unter «transmedia storytelling» fasst Jenkins solche Erzählstrategien, die über verschiedene Medien und mediale Formate hinweg anlegt sind (vgl. Jenkins, Henry (2003) «Transmedia Storytelling» In: *MIT Technology Review*, v. 15.01.2003 [<http://www.technologyreview.com/Biotech/13052/page1/>] (Zugriff am 14.01.11)] und Jenkins, Henry (2006) *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press).



1 Videobänder – Archive des Sendeflusses.

Fernsehsendungen auf Homevideo-Formaten herauszugeben ist natürlich keine brandneue Entwicklung. Bereits in den 1990er und sogar schon in den 1980er Jahren wurden zahlreiche Sendungen auf VHS und Laserdisc veröffentlicht; der Übergang zur DVD stellt also eher eine graduelle Beschleunigung als einen Umbruch zu völlig neuen Distributionsformen dar. Doch hat die Art und Weise, mit der die DVD das Konsumieren und Sammeln von Sendungen ermöglicht, die Rolle von Fernsehserien innerhalb der kulturellen Landschaft drastisch verändert und damit auch die narrativen Möglichkeiten der Serienmacher erweitert. Aufbauend auf den Grundlagen, die Derek Kompare (2006) mit seiner vorzüglichen Analyse dieses Phänomens geschaffen hat, setzt sich der vorliegende Aufsatz mit den kulturellen Verschiebungen und Veränderungen auseinander, die im Zusammenhang mit diesem neuen Distributions- und Rezeptionsmodell auftreten. Dabei werde ich auch auf persönliche Erfahrungen zurückgreifen, um zu veranschaulichen, wie sich dieser Wandel für Wissenschaftler, Lehrer, Zuschauer und Serienmacher auswirkt.

Zentrale Aspekte dieses Wandels lassen sich am Vergleich zweier universitärer Video-Sammlungen beobachten. In den 1990er Jahren begann ich meine wissenschaftliche Laufbahn in den Media Studies als Doktorand an der University of Madison, Wisconsin. Auf dem Campus in der Vilas Hall stand uns eine Sammlung von Videobändern zur Verfügung, die direkt vom Äther aufgezeichnet und für pädagogische und wissenschaftliche Zwecke bereitgestellt wurden. Es handelte sich um eine höchst erratische Sammlung an den Grenzen des Legalen, die der Willkür desjenigen ausgesetzt war, der die Sendung auf einem Videorecorder programmieren konnte. Überdies unterschied sich die Ontologie dieser Sammlung deutlich von heutigen DVD-Sammlungen: Die Videobänder archivierten



2 Die DVD-Sammlung am Middlebury College (2009).

ein Ereignis. Sie standen jeweils exemplarisch für den aufgezeichneten Sendefluss (*flow*) und fingen einen Moment ein, der als kurzlebig angelegt war. So waren diese Aufzeichnungen an die ursprüngliche Zeit und den ursprünglichen Ort der Sendung gekoppelt, durch das Logo der Sendeanstalt und Werbeblöcke als Teil einer Ausstrahlung markiert, die als ununterbrochener Fluss strategisch konzipiert war, um hohe Einschaltquoten und eine gewisse Zuschauerkontinuität zu erzielen. Kurzum, diese Videobänder waren das, was das Fernsehen schon immer gewesen war, jedoch eingeschlossen in den Bernstein des Archivs.

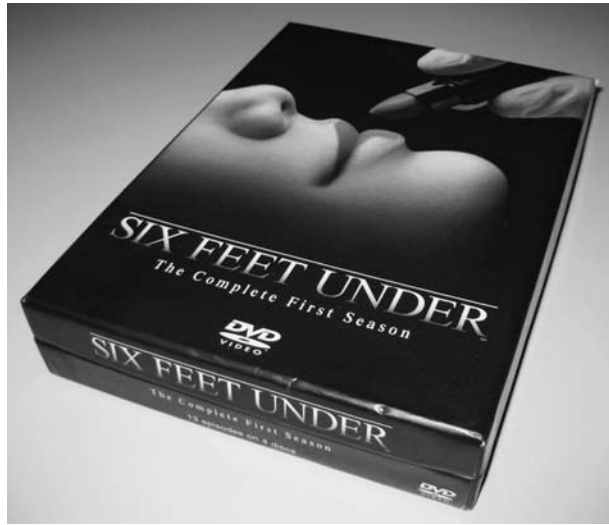
Demgegenüber zeugen die Regale der Videosammlung meiner derzeitigen Universitätsbibliothek am Middlebury College – im Katalog der Library of Congress unter der Signatur PN1992 erfasst – von den Veränderungen des letzten Jahrzehnts. Hunderte DVD-Boxen von Fernsehserien sind hier in alphabetischer Reihenfolge angeordnet, so dass *THE TWILIGHT ZONE* (CBS, 1959–1964/Image Entertainment 2004)² zwischen 24 (Fox 2001–2010/20th Century Fox 2010) und *UGLY BETTY* (ABC, 2006–2010/Buena Vista/Touchstone 2007) steht – diese Aufstellung ist also denkbar weit entfernt vom Hammocking³ oder sonstigen Idealvorstellungen der TV-Programmgestaltung. Diese DVD-Boxen fristen, völlig losgelöst von ihrem ursprünglichen Sendekontext, Programmplatz, den Werbepausen und historischen Momenten, ihr Dasein auf den Regalbrettern. Ich finde

- 2 [Anm.d.Hg.] Abweichend von der sonstigen Zitierweise des vorliegenden Bandes wird hier – dem Thema des Aufsatzes entsprechend und in Rücksprache mit dem Autor – zusätzlich zur Erstausstrahlung der jeweiligen Serie auch deren Erstpublikation in DVD-Form angegeben.
- 3 [Anm.d.Ü.] Mit «hammocking» ist ein Prinzip der TV-Programmgestaltung gemeint, bei dem eine neue, unbekanntere Sendung zwischen zwei etablierten, erfolgreichen Formaten platziert wird.

es erstaunlich, wie wenig Beachtung dieser Tatsache gewidmet wird. Die Vorstellung, dass eine Fernsehsendung zu einem handfesten Gegenstand geworden ist, der wie ein Buch, Musikalbum oder Film käuflich erworben, gesammelt und katalogisiert werden kann, haben wir inzwischen wohl akzeptiert. Dabei handelt es sich – wie ich argumentieren möchte – nicht nur um ein vergleichsweise junges Konzept, sondern zudem um eines, das weitreichende Folgen für Fernsehwissenschaftler, -produzenten und -zuschauer mit sich bringt.

Kompare beschreibt diesen Wandel als Verlagerung vom televisuellen Sendefluss zum Publikationsprinzip (*publishing*) und zeichnet die damit verbundenen historischen Entwicklungen in Industrie, Technologie und den jeweils dominanten Rezeptionsmodi nach. Letzteren Aspekt möchte ich hier weiter ausführen und dabei insbesondere auf die ästhetische Dimension der DVD-Boxen eingehen. Fragen der Ästhetik sind dabei sowohl an die formale Gestaltung der jeweiligen Box als auch an ihren Inhalt zu richten. Spezifisch für das Home-Video-Zeitalter ist ja, dass die kartonierete Schachtel nun selbst zu einem Bedeutungsträger wird. In Zeiten, in denen die Ausstrahlung noch den dominanten Rezeptionsmodus ausmachte, verfügten Fernsehsendungen kaum über gegenständliche Paratexte wie Kinopлакate oder Buchhüllen. In den letzten zehn Jahren haben jedoch Gestaltung und Ausstattung der DVD-Sets eine Schlüsselfunktion innerhalb der extratextuellen Sinngenerierung übernommen. Die Verpackung der Sets trägt dazu bei, ihre Bedeutung zu etablieren, einerseits als Objekt, das man besitzen, und andererseits als Erzählung, die man erfahren kann.

Wie Jonathan Gray (2010) am Beispiel der LORD OF THE RINGS-DVDs (Peter Jackson, US 2001–2003/New Line Home Entertainment 2004) aufgezeigt hat, überführen DVD-Boxen durch die ihnen eigene Rekontextualisierung den kurzlebigen medialen Text in ein Objekt, ein Sammlerstück, das genau die richtige Größe hat, um sich im Bücherregal neben seine literarischen «Geschwister» einzureihen. Schon diese Platzierung bringt eine entscheidende Neubestimmung unserer Videosammlungen mit sich: An die Stelle des selbst archivierten Sendeflusses treten nun autorisierte und rechtmäßig publizierte, kulturelle Objekte. Die Cover-Gestaltungen beeinflussen unsere Wahrnehmung der Serie, insofern sie bestimmte kulturelle Aspekte gegenüber anderen hervorheben und damit einen Verständnisrahmen für den medialen Text schon vor der Rezeption bereitstellen. So sind zum Beispiel Aufmachung und Ausstattung der DVD-Box der ersten Staffel von SIX FEET UNDER (HBO 2001–2005/HBO 2003) recht aufwendig gestaltet. Auf der überwiegend in Schwarz gehaltenen Vorderseite zeichnet sich ein blasses Frauengesicht ab, das durch den knallroten Lippenstift hervorsticht, den eine Hand im Latex-Handschuh aufträgt. Anders als



3 DVD-Box von Six FEET UNDER (HBO).

bei vielen DVD-Boxen sind hier keine Bilder des Figuren-Ensembles oder Stills aus der Serie zu sehen. Die Rückseite mit dem Besetzungsfoto, das aus der Beerdigungsszene der Pilotfolge stammt, prägt die Box jedoch viel weniger als deren schlichte, eher abstrakte Vorderseite. Das Cover lenkt unsere Wahrnehmung wesentlich stärker auf das Thema ‹Tod› und den Beruf des Bestatters als auf die Zugehörigkeit der Serie zum Familiendrama, welches wohl ihre wichtigste Genre-Vorlage bildet.

Auch beim Öffnen der Box bestätigt sich diese gestalterische Akzentuierung des Themas. Wie aus dem Totenschlaf scheint das Innere der Schachtel zum Leben zu erwachen; so steigt eine Dublette des Titelbildes auf einer aufklappbaren Kartonhülle empor, die in eine herausnehmbare, sargähnliche Hülle eingelassen ist. Die auf der äußeren Box zu lesende Tagline «Your whole life is leading up to this» unterstreicht ein weiteres Mal die Todesthematik und lässt sich zugleich als Anspielung auf den ästhetischen Wert der Serie lesen, die hier als bahnbrechendes Fernseh-Erlebnis angepriesen wird. Auch wenn die innere Hülle in ihrer Gestaltung wesentlich konventioneller ist und sicherlich auch ohne die verspielte Außenschachtel hätte verkauft werden können, stellen die raffinierte Mechanik und die fest-kartonierte Schachtel zur Schau, dass es sich bei der HBO-Serie um ein hochwertiges Kulturprodukt handelt, dessen Verpackung mit ebenso viel Sorgfalt und Aufwand hergestellt wurde wie die Serie selbst. Hinzu kommt, dass die Rezeption des Inhalts auf das Bilduniversum der Box zurückwirkt. Bevor ich die Serie zum ersten Mal gesehen hatte, verstand ich das Cover-Bild in erster Linie als Referenz auf den Tod; aber seit ich mit der Serie und der für sie typischen Betonung sexueller Expe-



4 Die DVD-Ausgabe der sieben Staffeln von THE SIMPSONS (20th Century Fox).

rimente vertraut bin, nehme ich auch die entsprechende Konnotation des Lippenstifts wahr und setze sie in Bezug zu meiner umfassenderen, kulturellen Vorstellung von SIX FEET UNDER. Auch wenn diese bedeutungsstiftende Funktion der Verpackung keineswegs vollständig determiniert, wie ein Zuschauer oder eine Zuschauerin auf die Serie reagiert, bildet sie doch einen von zahlreichen kulturellen Einflussfaktoren, den das Zeitalter der DVD hervorgebracht hat, und sollte daher nicht unbeachtet bleiben.

Das Design solcher Boxen zielt jedoch nicht allein darauf ab, den ästhetischen Wert eines medialen Textes zu steigern. Häufig unterstreicht die Gestaltung der Hülle schauspielerische Elemente oder Aspekte der Figuren, so wie die Sondereditionen der SIMPSONS-DVDs, deren Verpackung den Köpfen der Figuren nachempfunden ist. Oder sie verstärkt die in der Serie angelegte Sexualität, wie beispielsweise die sinnlichen Posen und Bilder, die einige der DESPERATE HOUSEWIVES-Boxen (ABC seit 2004/Buena Vista seit 2005) zieren. Während die Gestaltung durch Neuheit, Schönheit oder emotionale Adressierung wohl in erster Linie den Konsum fördern soll, beeinflusst sie auf signifikante Weise auch die Rezeption, da sie häufig bereits unsere erste Interaktion mit der Serie prägt. Dabei ist auch zu bedenken, dass nicht jeder DVD-Konsument mit den Boxen in Kontakt kommt – so lassen sich Serien auch über einen Online-Verleih wie Netflix besorgen. Die aufwendig gestalteten Verpackungen werden im Verleih gegen gewöhnliche Plastikhüllen ausgetauscht, so dass nur mehr das direkt auf die Disc gedruckte Bild die digitalen Inhalte rahmt. Dieses Beispiel verdeutlicht, wie variabel die Rezeptionskontexte zeitgenössischer Zuschauerinnen und Zuschauer sind.

Während viele Boxen daraufhin konzipiert sind, neue Zuschauer zu gewinnen und einen ersten Eindruck von der Serie zu vermitteln, sollen andere wiederum erfahrene Insider-Fans ansprechen. Das wohl ausgeklügeltste solcher Pakete ist die als *DHARMA Initiative Orientation Kit* erschiene fünfte Staffel (Buena Vista, ABC Studios 2009) der Serie *Lost* (ABC, 2004–2010). Zusätzlich zum Set der fünf DVDs oder Blu-Rays ist die überdimensionierte, verwitterte Kartonbox so gestaltet, als sei sie geradewegs dem 1970er Jahre DHARMA-Schauplatz der Serie entsprungen. Die Box enthält zusätzliche paratextuelle Bonus-Artikel wie DHARMA-Aufnäher, -Broschüren, -Karten, eine Sammelmappe und ein VHS-Videoband. Nicht nur die Ausstattung, auch der Preis lässt vermuten, dass dieses Set ganz offensichtlich für eingefleischte Fans zusammengestellt ist: Sie haben die fünfte Staffel bereits gesehen, wännen sich selbst als DHARMA-Rekruten, möchten nach zusätzlichen Hinweisen suchen und so ihre detektivischen Fanpraktiken weiter ausbauen. Mehr noch als ein gewöhnliches Kulturobjekt, das neben Romane und Musikalben ins Regal gestellt wird, muss dieser Typus der Sonderedition betrachtet, ausgepackt, gebraucht und diskutiert werden. Solche Spezialboxen sind also eher eigenständige Sammlerstücke oder Spielzeuge als DVD-Behältnisse, die eine narrativisierende Rezeption in Gang setzen sollen. Tatsächlich enthüllt bereits die Verpackung kleinere Spoiler-Informationen über den Inhalt der fünften Staffel, welche den Genuss an der komplex verschlungenen Erzählweise für Erst-Zuschauerinnen und -Zuschauer wesentlich schmälern könnten. Auch wenn die Wahrnehmung der Box stets dem Konsum ihrer Inhalte vorausgeht, ermöglichen die multiplen Rezeptionsmöglichkeiten von Fernsehprogrammen, dass die Verpackung beide von Gray genannten Paratext-Funktionen erfüllt: Sie kann als Zugangsweg (*entryway*) eine einführende Funktion übernehmen oder als Reorientierung *in medias res* fungieren, nachdem wir uns in einem Text bereits zurechtgefunden haben.

Auch wenn die Ästhetik und die kulturellen Auswirkungen des Box-Designs und der Verpackung eine ausführlichere Betrachtung verdient hätten, möchte ich mich nun dem Inneren der Boxen zuwenden und zeigen, wie die Verlagerung hin zum Publikationsprinzip von Fernseh-DVDs die Möglichkeiten des seriellen Erzählens und des entsprechenden Konsums verändert hat. Wie bereits an anderer Stelle beschrieben (vgl. Mittell 2006), erlebte das amerikanische Fernsehen in den letzten zehn Jahren den Aufschwung eines weit verbreiteten Trends narrativer Komplexität, der zum einen durch das Zusammenspiel episodischer und serieller Formen, zum anderen durch zunehmend experimentelle und selbstreflexive Erzähltechniken geprägt war. Auch wenn ich die Analyse dieses Erzählmodells hier nicht noch einmal aufrollen möchte, lohnt es sich, auf einige der

formalen Elemente hinzuweisen, die in jüngeren Fernseherzählungen besonders häufig in Erscheinung treten. Dabei ist zu fragen, inwiefern diese Erzählstrategien durch die Verlagerung vom televisuellen Sendefluss zum Publikationsprinzip per DVD ermöglicht und intensiviert wurden.

Serialität kann durch das Publikationsmodell in hohem Maße verstärkt werden. Die Besitzer von DVD-Boxen können den für Bücher typischen Direktzugriff übernehmen und auf Momente vergangener Folgen oder Staffeln zurückgreifen, um sie noch einmal zu sehen. Eines der Kennzeichen serieller Erzählweise ist, dass die erzählte Welt Kontinuität aufweist und über eine Art Langzeitgedächtnis verfügt. So kann man die private Sammlung nutzen, um Erinnerungslücken zu schließen oder die Erinnerung an vergangene Ereignisse aufzufrischen, handle es sich um eine Romanserie wie die *Harry-Potter*-Bücher oder um eine Fernsehserie wie *THE SOPRANOS* (HBO 1999–2007/HBO 2000–2007). Im Programmfluss des Fernsehens setzt Serialität regelmäßiges Zuschauen sowie ein genaues Erinnerungsvermögen voraus und ist zudem den Launen syndizierter Wiederausstrahlungen unterworfen, welche die einzelnen Folgen häufig in veränderter Reihenfolge senden.

Natürlich ist serielles Fernsehen nicht zwingend an die Verbreitung im DVD-Format gebunden. So erfuhren tägliche Soap Operas, die wohl prominentesten seriellen Erzählformate der Fernsehgeschichte, nur selten eine kommerzielle Auswertung als Home-Video-Produkte und sind fast ausschließlich im täglichen Programm und ohne Wiederholung zu sehen. Allerdings verfügen Soap-Fans über eigene Strategien und Techniken, sich Zugang zur Vergangenheit der Erzählung zu verschaffen, sei es über ausgefeilte Systeme zum Erstellen und Tauschen selbstaufgezeichneter Videobänder, sei es durch den Austausch narrativen Wissens über verschiedene Generationen hinweg oder aber dank paratextueller Publikationen wie etwa der Zeitschrift *Soap Opera Digest*. Hinzu kommt, dass Soaps in hohem Maße auf einem internen Referenzsystem basieren, indem sie immer wieder auf vorangegangenes Geschehen verweisen; dies führt zur Soap-immanenten Ästhetik der Redundanz und Wiederholung (vgl. Allen 1985). Im Gegensatz dazu zeichnen sich viele Prime-Time-Serien wie *LOST* oder *BATTLESTAR GALACTICA* (SyFy 2003–2008/Universal 2005–2009) durch ein deutliches Fehlen solcher Redundanzen und interner Erinnerungsstützen aus, so dass die Möglichkeit gezielten und wiederholten Schauens *on demand* für viele der heutigen, komplex erzählten Serien geradezu unentbehrlich wird (vgl. Mittell 2010).

Die Publikation auf DVD kann auch den Umgang mit den experimentellen Erzählstrategien neuerer Serien erleichtern. Der verstärkte Einsatz von atemporalen Erzählstrukturen, Rückblenden, internen Wieder-

holungen, unscharfen Übergängen zwischen Fantasie und Realität sowie Variationen in Tonfall und Genre fordern Zuschauer, die an das amerikanische Fernsehen als höchst konventionelles Erzählmedium gewöhnt sind, allesamt heraus. In den ersten Jahrzehnten zielte televisuelles Erzählen zumeist darauf ab, Folgen zu schaffen, die in beliebiger Reihenfolge und auch von einem zeitweise abgelenkten Publikum rezipiert werden konnten – eine Strategie, gegen die viele Serien zwar anzugehen versuchten, die jedoch sicherlich von der Industrie bestärkt wurde. Die heutigen Produktionen sind dagegen für einen Zuschauer gedacht, der nicht nur sehr aufmerksam zuschaut, sondern die Serie dank der Tiefgründigkeit ihrer Anspielungen, dem eindrucksvollen Zurschaustellen ihrer Machart und ihrer *continuity* gleich mehrfach anschaut. Dabei findet er Gefallen an kleinsten Details, was einen großzügigen Einsatz der Pausen- und Rückspultaste mit sich bringt. So regen zum Beispiel komplexe Komödien wie *ARRESTED DEVELOPMENT* (Fox 2003–2006/20th Century Fox 2004–2006) dazu an, die Standbild-Funktion nicht nur zu nutzen, um die im Bruchteil einer Sekunde angelegten visuellen Gags überhaupt mitzubekommen, sondern auch, um inmitten des frenetischen Tempos innezuhalten oder sich vom Lachen zu erholen. All diese televisuellen Strategien sind natürlich auch im Rezeptionsmodus des Fernsehens möglich, werden jedoch über das wiederholte Sehen auf Kauf-DVD maßgeblich verstärkt.

Die Kontrolle darüber zu haben, wann und wie man schaut, steigert zudem eines der zentralen Vergnügen, welches komplexe Erzählstrukturen bereithalten: die operationale Ästhetik. Abgeleitet aus Neil Harris' Analyse von P.T. Barnums Volksbelustigungen (vgl. Harris 1981) beschreibt das Konzept der operationalen Ästhetik einen Rezeptionsmodus, bei dem es darum geht, die Funktionsweise einer raffiniert gestalteten Unterhaltungsnummer zu genießen; dabei tritt insbesondere das Meta-Vergnügen an Anschluss- und Detailfehlern oder an der Funktionsweise des Apparates hervor. In einem erweiterten Verständnis dieses Konzepts möchte ich vorschlagen, es auch auf das narrative Fernsehen zu übertragen, denn auch hier taucht man in eine fiktionale Welt ein und tritt gleichzeitig zurück, um die Art und Weise zu betrachten, wie die Geschichte konstruiert ist – im Wesentlichen heißt dies also, sich sowohl an einer Geschichte wie an ihrer Erzählweise zu erfreuen (vgl. Mittell 2006). Der Direktzugriff per DVD regt Zuschauer in hohem Maße zu einer solchen Haltung der operationalen Ästhetik an, erlaubt er doch das Innehalten, Zurückspulen und eingehende Analysieren in Zeitlupe, um inmitten der verworrenen Rätselwelten von *LOST* oder *ALIAS* (ABC 2001–2006/Buena Vista 2002–2007) nach weiteren narrativen Hinweisen zu suchen oder sich jene vergangenen Momente noch einmal vor Augen zu führen, die für die narrative Konstruktion der

Serie besonders exemplarisch erscheinen. Einen solchen Moment bildet zum Beispiel die bemerkenswerte Ellipse im Finale der zweiten Staffel von *BATTLESTAR GALACTICA*, wenn die Erzählung innerhalb einer einzigen Einstellung um ein Jahr vorspringt. Dieser Augenblick war so schockierend und bewegend, dass ich innehalten und ihn direkt beim ersten Durchgang noch einmal ansehen musste. Seitdem habe ich per DVD wiederholt auf diese Stelle zurückgegriffen, die mir wie ein Wunderwerk der Erzählkonstruktion erscheint, da sie so etwas wie einen narrativen Special Effect produziert.

DVD-Boxen eröffnen den Serienmachern zweifellos eine Reihe neuer Möglichkeiten und erlauben die Konstruktion komplexerer Erzählstrukturen, die erst durch wiederholtes Schauen und eingehende Analysen angemessen goutiert werden können. Dadurch entstehen zugleich neue Herausforderungen für Serien-Produzenten und -Autoren, die sich nun darauf einstellen müssen, dass besonders leidenschaftliche Fans ihre Geschichten auf versteckte Hinweise und auf Konsistenz durchforsten – und dass angesichts zunehmender öffentlicher Fan-Aktivitäten im Internet-Zeitalter jeder Fauxpas und jeder Schnitzer entdeckt und ausgiebig diskutiert wird. Blickt man zurück auf die Live-Sendungen der 1950er Jahre, die häufig als das (erste) goldene Zeitalter des Fernsehens angepriesen werden, so wird deutlich, dass die ästhetischen Werte dieser Dramen und Komödien eng an ihre Live-Ausstrahlung gekoppelt waren und damit eher in der Tradition des Theaters als der des Kinos stehen. Der Eindruck, dass jederzeit alles möglich sei, und das Gefühl der Aktualität, das diese Studiosendungen vermittelten, erleichterte es Zuschauern und Kritikern, über die unvermeidlichen Fehler und gelegentlichen Hudeleien hinwegzusehen und sich damit abzufinden, dass die Möglichkeiten für visuelle Vielfalt und unterschiedliche Schauplätze limitiert waren.

Auch wenn sich der Übergang zu Fernsehfilm-Produktionen bereits lange vor dem Aufkommen von DVD-Boxen vollzog, treibt die flächendeckende Verbreitung von Home-Video-Technologien die Verlagerung der ästhetischen Werte von der Live-Übertragung hin zur Aufzeichnung weiter voran. Wiederholtes Sehen und detaillierte Analysen von Fernsehsendungen gab es freilich schon vor der DVD, sie stellten jedoch zu Zeiten des Sende-Fernsehens eine marginale Kulturpraxis dar, die sich in Trends wie den *Nitpicker's Guide*-Büchern zu verschiedenen *STAR-TREK*-Serien manifestiert. Durch digitale Medien, seien es DVDs oder entsprechende Fan-Webseiten, werden solche zunächst marginalen Fanpraktiken zum Mainstream; so avancieren Webseiten wie *Lostpedia* zu viel konsultierten Referenzseiten, mit deren Hilfe Fans die komplexe Erzählstruktur von *LOST* entschlüsseln. Henry Jenkins hat aufgezeigt, dass *TWIN-PEAKS*-Fans, die in den frühen

1990er Jahren aufkommenden Internet-Plattformen wie *Usenet*-Foren nutzen und Home-Video-Medien sowie die Netzwerk-Kommunikation als zentrale Bestandteile ihrer Fanpraktiken erachteten. So zitiert er einen Fan, der auf *Usenet* schreibt: «Könnt ihr euch vorstellen, wie es gewesen wäre, wenn man TWIN PEAKS herausgebracht hätte, bevor es Videorecorder und das Netz gab? Es wäre die Hölle gewesen!» (Jenkins 1995, 54). Die Vorstellung, eine komplexe Erzählung wie TWIN PEAKS nur mit Hilfe von analogem Videoband und lediglich textbasiertem *Usenet* analysieren zu müssen, käme der neuen Fangeneration wohl ähnlich «höllisch» vor.

Hinzu kommt, dass DVDs die publizierte Version im Vergleich zur ursprünglich gesendeten Form wie auch zu den typischerweise gekürzten Wiederausstrahlungen auf anderen Sendern als definitiv und kanonisch festschreiben. Denn das Publikationsmodell per DVD ermöglicht – je nach Bedarf und Belieben – Korrekturen der *continuity* oder Montage. So ist zum Beispiel in der *Lost*-Episode «Orientation» ein Foto von Desmond und Penny zu sehen, welches gemacht wurde, bevor Penny als eigenständige Figur besetzt war; es zeigt das Bild einer anderen Schauspielerin. Für die DVD-Version von «Orientation» wurde es durch ein Foto von Sonya Walger ersetzt, die später die Rolle der Penny übernahm. Auch hier gilt: Waren solche Änderungen im Zeitalter des televisuellen Sendeflusses eher belanglos, spielen sie für heutige Fans, die eine Serie in einzelne Standbilder zerlegen und auf Hinweise durchforsten, eine große Rolle; und DVDs ermöglichen es den Produzenten, solche Kurskorrekturen vorzunehmen. In einigen Fällen beinhalten die DVDs auch Filmmaterial, das aufgrund zeitlicher oder inhaltlicher Beschränkungen herausgeschnitten wurde – mit der DVD-Veröffentlichung können also einige Unzulänglichkeiten des ursprünglich ausstrahlenden Mediums beseitigt werden. Während das gesendete Original dokumentiert, was eine Sendung tatsächlich zu einem Beispiel von «Fernsehen» im traditionellen Sinne macht, kann die DVD-Version langfristig bezeugen, was man jetzt oder in den kommenden Jahren unter einer Serie versteht.

Typischerweise werden mit der DVD eine Reihe paratextueller Materialien geliefert, die über das bloße Design und Layout der Box hinausgehen. Kommentare von Regisseuren, Autoren und Schauspielern, Making-of-Dokumentationen sowie Werbeartikel sind der Box häufig als Bonus-Bestandteile beigelegt. Solche Extras unterstützen die zentrale Rolle der operationalen Ästhetik, denn sie gewähren Einblick in den Herstellungsprozess und die Konstruktionsweise der Erzählungen. Wie der Produzent und Autor Ron Moore in seinen Kommentaren zu *BATTLESTAR GALACTICA* mehrfach erwähnt, sind solche Materialien eher für Leute gedacht, die einen Blick hinter die Kulissen werfen wollen, und weniger für Zuschauer,

die sich lediglich eine Folge der Serie anschauen. Für komplexe Erzählstrukturen, deren Mythologien detektivische Fanpraktiken anregen, bieten Bonus-Materialien somit ein ideales Sprungbrett für paratextuelle Erweiterungen und Nachforschungen, wie zum Beispiel das umfangreiche Set zur fünften *Lost*-Staffel oder das interaktive Angebot der *Lost University*.

Der pädagogische Blickwinkel der *Lost University*, die echte akademische Vorlesungen zu in der Serie aufgeworfenen Fragen wie zum Beispiel den physikalischen Grundlagen von Zeitreisen oder zu philosophischen Anspielungen anbietet, verweist auf die kulturelle Aufwertung, die mit den Box-Editionen einhergeht. Ähnlich kritischen Ausgaben literarischer Werke oder wissenschaftlicher Kommentare auf Filmklassiker-DVDs etablieren Fernseh-DVD-Boxen den televisuellen Text als legitimen Gegenstand genauer Studien und eingehender Untersuchung. Obwohl bisher noch keine der mir bekannten Fernseh-DVDs wissenschaftliche Kommentare oder Dokumentationen zum historischen Kontext innerhalb ihrer Bonus-Materialien anbietet, so ist dies zweifellos eine mögliche, vielleicht sogar unumgängliche Entwicklung angesichts des Zuwachses an Ansehen und Legitimität, welches die TV-Programmgestaltung als ästhetische und kulturelle Form derzeit erfährt.

Ein Großteil amerikanischer TV-Serien gilt heute als eigenständige narrative Kunstform, vergleichbar mit anderen, anerkannteren Medien wie Film oder Literatur. Während schwierige Zugangsbedingungen bei vielen traditionellen Kunstformen wie der Malerei oder Bildhauerei den ästhetischen Wert eines Werkes noch steigern, verhält es sich bei Massenmedien genau umgekehrt: Sie gewinnen gemeinhin durch vereinfachte Zugänglichkeit und wachsende Zuschauerzahlen an Wertschätzung. Auch wenn die legendären *live anthology dramas* aus dem goldenen Zeitalter der 1950er Jahre als frühe Meisterwerke des Fernsehens gelten, bedurfte es des kürzlich in der *Criterion Collection* erschienenen DVD-Sets mit Schlüsseldramen wie *MARTY* (NBC 1953) oder *REQUIEM FOR A HEAVYWEIGHT* (CBS 1956), damit die Kritiker und Zuschauer den historischen Wert dieser wegweisenden Sendungen durch tatsächliches Schauen und nicht nur aufgrund ihres überlieferten Renommees würdigen konnten. Ebenso erzielten einige der meistgelobten Serien der 2000er Jahre wie *THE WIRE* (HBO 2002–2008) oder *BATTLESTAR GALACTICA* bei ihrer Erstausstrahlung nur geringe Publikumsquoten, konnten jedoch durch den DVD-Verkauf oder -Verleih eine Vielzahl von Zuschauerinnen und Zuschauern dazugewinnen.

Die Tatsache, dass sich DVD-Boxen physisch sammeln lassen, untermauert ihre ästhetische Positionierung – die Möglichkeit, eine Fernsehserie neben einen klassischen Film oder einen Roman ins Regal zu stellen, erlaubt eine ästhetische Gleichstellung, wie es sie im kurzlebigen System

des Rundfunks nie gegeben hat. So wurde *THE WIRE*, die bei der Kritik wohl beliebteste Fernsehserie aller Zeiten, auch als moderner Dickens oder Tolstoi gefeiert, ein Anspruch, der sich wesentlich auf ihren Status als gebundenes, sammelbares Objekt stützt, ähnlich wie der Roman im 19. Jahrhundert durch die Verlagerung von der seriellen zur gebundenen Publikationsform an kultureller Wertigkeit gewann. Dickens' und Tolstois serielle Publikationen verhalfen ihren Autoren gewiss zu einiger Popularität und Anerkennung, doch wären sie nicht gebunden und zu Romanen kompiliert worden, würden *Krieg und Frieden* und *Bleak House* wohl heute weniger als zeitlose Meisterwerke betrachtet, sondern vielmehr als Produkte ihres zeithistorischen Kontexts – vorausgesetzt, man würde sich überhaupt noch an sie erinnern.

Dieses Prinzip lässt sich auch auf andere serielle Medien übertragen. So ähnelt zum Beispiel die monatliche Veröffentlichungsweise von Comics dem ephemeren Fluss des Sendeprogramms oder serieller Fiktion. Viel gepriesene Comic-Serien wie *Cerebus* oder *Watchmen* wurden in den 1980er Jahren gebunden und als Graphic Novels im Buchformat wieder veröffentlicht, was ihre kulturelle Wertigkeit erhöht und ihre ästhetischen Möglichkeiten erweitert hat. In ähnlicher Weise wurden Louis Feuillades serielle Kurzfilme der 1910er Jahre zunächst eher übersehen, dann jedoch, als sie in den 1940er Jahren zu längeren Spielfilmen zusammengesetzt und in der Cinémathèque française gezeigt wurden, in den kinematografischen Kanon befördert. Wie schon gebundene Ausgaben serieller Romane, Comics oder Kurzfilme ermöglichen es DVD-Boxen, das zeitgenössische Fernsehen als Teil eines größeren ästhetischen Feldes zu betrachten und zu würdigen. Bezeichnenderweise stützte sich die allgemeine Aufwertung des Fernsehens in den letzten Jahrzehnten immer wieder auf positive Vergleiche mit anderen narrativen Formen wie der Literatur oder dem Film.⁴

Eine weitere wichtige Auswirkung des Publikationsmodells betrifft die Pädagogik. Ebenso wie Romane und Filme dank ihrer vereinfachten Zugänglichkeit und ihrer kompakten Form in den Unterricht eingebunden werden können, ermöglichen DVD-Editionen neue Modelle der Fernsehvermittlung. Angesichts der oben beschriebenen Einschränkungen der Videothek an der University of Wisconsin konnten Sendungen damals nur dann zum Gegenstand der Lehre werden, wenn sie zufällig aufgenommen und archiviert worden waren. Auch wenn DVD-Editionen beileibe nicht alle Genres und Epochen der Fernsehgeschichte abdecken, so hat die massiv anhaltende Welle von DVD-Veröffentlichungen doch dafür gesorgt,

4 Solche medienübergreifenden Vergleiche im Kontext von *THE WIRE* erörtere ich ausführlicher in Mittell 2009a.

dass nun ein erweitertes Spektrum für den Unterricht zur Verfügung steht. DVD-Publikationen verweisen zudem auf Unterschiede zwischen verschiedenen Versionen einer Serie. Bei Wiederausstrahlung durch andere Programmanbieter werden die Folgen üblicherweise um einige Minuten gekürzt, um die Werbepausen zu verlängern. Wenn eine Aufzeichnung also nicht gerade die ursprüngliche Ausstrahlung erwischte hat, ist es sehr wahrscheinlich, dass die Videosammlung eine unvollständige Version archiviert, ein Problem, das Fernsehsendungen vor Zeiten der allgemeinen Verfügbarkeit von Videorecordern noch stärker betraf.

Noch entscheidender ist aber vielleicht, dass die Verfügbarkeit von DVD-Boxen Experimente mit Formen serieller Pädagogik erlaubt. 2009 begann ich, ein der gesamten Serie *THE WIRE* gewidmetes Seminar zu unterrichten und brachte dabei das DVD-Set als zentralen Primärtext zum Einsatz. Über mehrere Monate hinweg mit den Studierenden in eine solche langformatige Erzählung einzutauchen ist ein ungewöhnliches und offensichtlich neues Phänomen, das eine im Fernsehen gezeigte Erzählung literarischen Texten wie *Krieg und Frieden* oder *Ulysses* gleichstellt und als ernstzunehmendes kulturelles Werk untersucht. Ich kenne andere Dozierende, die ganze Staffeln zeitgenössischer Serien wie *THE SOPRANOS*, *MAD MEN* (AMC seit 2007/Lionsgate seit 2008), *DEADWOOD* (HBO 2004–2006/HBO 2005–2008) oder *ARRESTED DEVELOPMENT* im Unterricht gezeigt haben; dies legt einen noch umfassenderen Einsatz von DVD-Sets nahe, um den Gegenstandsbereich der Media Studies zu vergrößern und die Poetik und Bedeutung von langformatigen Erzählungen in den Blick zu nehmen. Auch wenn dieser Ansatz für einen Großteil von Serien nicht aufgehen mag, so bedeutet doch die Möglichkeit, eine Fernseh-Serie zum Forschungs- und Lehrobjekt zu machen und damit als nachdrückliche narrative Erfahrung gemeinsam zu rezipieren und zu diskutieren, eine Erweiterung der Fernsehwissenschaft.

Die Veröffentlichung auf DVD führt nicht nur zu einer ästhetischen und pädagogischen Aufwertung von Serien, sie aktiviert auch einen Rezeptionsmodus, der die Seherfahrung selbst modifiziert. Eine Serie wie *THE WIRE* mit ihrer sich langsam entfaltenden Handlung, der fehlenden Exposition und dem breit angelegten Figuren-Ensemble stellt einige Herausforderungen an Erst-Zuschauer, die auf Basis einer wöchentlichen Rezeption nur schwer Gefallen an der Serie finden werden. Allzu leicht vergisst man Verbindungen oder verliert den Überblick über die zahlreichen Details, die unerlässlich sind, um der Komplexität des erzählten Universums mit Gewinn folgen zu können. Auf DVD schaut man die Folgen üblicherweise schneller hintereinander an, arbeitet sich in ein oder zwei Wochen durch eine gesamte Staffel, was Immersion und Aufmerksamkeit

bei der Rezeption intensiviert. Wie bei einem Roman in Buchform bestimmen Zuschauerinnen und Zuschauer selbst über die Zeit, derer es bedarf, um die als Langform angelegte Erzählung zu konsumieren. Dies kann auch die Beziehung zum Text verändern. Die Bedeutung der durch den Zuschauer ausgeübten Kontrolle ist nicht zu unterschätzen, wurde doch die kulturelle Assoziation von Fernsehen und Kommerz während vieler Jahrzehnte durch die Abhängigkeiten der Programmgestaltung vom kommerziellen Rundfunksystem verstärkt, so dass sie gegenüber den künstlerischen Dimensionen des Mediums dominierte. Die Möglichkeit, DVDs im eigenen Tempo ohne Werbepausen oder Unterbrechungen zu rezipieren, trägt dagegen dazu bei, die künstlerischen Eigenschaften des Mediums gegenüber den kommerziellen Imperativen hervorzuheben.

Eine auf DVD kompilierte Serie erlaubt den Zuschauern also, sie *anders* zu sehen. Wir können in fortlaufenden Erzählungen jene ästhetischen Werte wahrnehmen, die wir traditionellerweise nur in sich geschlossenen kulturellen Werken zuschreiben. DVD-Editionen unterstreichen somit Qualitäten wie Einheit, Komplexität, klare Anfangs- und Endpunkte – alles Eigenschaften, die bei einer schrittweisen Veröffentlichung weniger in Erscheinung treten. So erklärt sich der Erfolg einer Serie wie *LOST* zum großen Teil aus der Erwartung der Zuschauer, die sich von einer unerwarteten Wendung zur nächsten schlängelnde Handlung sei von einem Masterplan geleitet, welcher Kontinuität und Konsistenz aufweist. Da viele Enthüllungen und Erklärungen über zahlreiche Folgen und sogar Staffeln hinweg immer wieder aufgeschoben werden, können die langen Lücken innerhalb der seriellen Ausstrahlung das Gefühl entstehen lassen, die Sendung vermeide eine Auflösung oder sie «entstehe erst nach und nach» – ein verheerendes Urteil für eine komplexe Erzählung, die sich wesentlich über die ästhetischen Werte der Einheit und Kontinuität konstituiert.⁵ Auch wenn es bis zur Auflösung womöglich noch mehrerer Staffeln bedarf, erlaubt das Schauen von *LOST* auf DVD, das Tempo so schnell voranschreiten zu lassen, dass das Problem der aufgeschobenen Auflösungen und Antworten weniger ins Gewicht fällt. Man könnte also fragen, inwiefern gebundene Publikationsformen wie DVD-Sets dieses Streben nach Einheit und Komplexität über die ihnen eigene Boxen-Ästhetik umsetzen, bei der die einzelnen Folgen aneinander gekoppelt sind und als komplettes Ganzes behandelt werden, vergleichbar mit Romanen oder Filmen.

Natürlich gibt es auch Aspekte einer seriellen Ästhetik, die mit der Verlagerung zu einer solchen Boxen-Ästhetik womöglich verloren gehen. *LOST*

5 Für weitere Überlegungen zu *LOST* und zur Frage, inwiefern die Erwartung eines Masterplans die Wahrnehmung der Serie prägt, siehe Askwith 2009 sowie Mittell 2009b.

ist ein ausgezeichnetes Beispiel für solche Verschiebungen. Auch wenn die raschere Rezeption per DVD sichtbar werden lässt, wie sich die Puzzleteile der Serie ineinanderfügen, so verliert der Zuschauer bei diesem rauschähnlichen Schauen den Prozess der Rätsellösung aus dem Blick. Ein besonderes Vergnügen, das *LOST* gewährt, liegt ja darin, die Abstände zwischen den einzelnen Folgen und Staffeln spielerisch zu nutzen: So vernetzen Fans sich über Online-Foren und *Wikis*, um gemeinsam zu spekulieren, zu ermitteln, zu bewerten und zu beratschlagen. Diese Partizipation bezieht auch die Produzenten mit ein, wie sich an den wöchentlichen Podcasts von Damon Lindelof und Carlton Cuse, den Sommerveranstaltungen auf der *Comic Con* und den häufigen Presseinterviews zeigt, welche die Fans auf der Suche nach versteckten Hinweisen durchforsten und die unter Insidern ein Netz gemeinsamer Referenzen bilden. Diese detektivischen Fanpraktiken setzen eine synchrone Rezeption voraus, bei der jeder Zuschauer am selben Punkt der Geschichte ist, so dass ein kollaborativer Gruppenprozess des Entschlüsselns und der Auseinandersetzung mit der Serie in Gang kommt. Auch wenn *LOST* weiterhin auf DVD (oder mithilfe zukünftiger Technologien) gesehen wird, ist die umfassendere Erfahrung des gemeinschaftlichen, seriellen Schauens eng an die Erstaussstrahlung im Fernsehen gebunden.

Diesen Unterschied konnte ich 2009 selbst erleben, als ich mir in Erwartung der finalen Staffel von *LOST* im Frühjahr 2010 noch einmal die ersten fünf Staffeln anschaute. Meine Frau, die die Erstaussstrahlung nicht gesehen hatte, gesellte sich zu mir – so konnte ich die Serie einerseits mit voller Kenntnis der Handlung (zumindest der ersten fünf Staffeln) schauen und zugleich meiner Frau dabei zusehen, wie sie sie zum ersten Mal rezipierte. Zwischen den einzelnen Folgen ließen wir keine Pausen in Länge der wöchentlichen Frequenz oder der Monate zwischen den einzelnen Staffeln zu, in denen wir über die Bedeutung der Cliffhanger der Finalsendungen hätten spekulieren können. Dieser selbstbestimmte Zeitplan verdichtete einerseits die Rezeptionserfahrung in ihrer Immersion und Konzentriertheit; zugleich erwies sie sich als weniger vereinnahmend, da das Nachdenken über die Sendung und die Erwartung kommender Folgen den Alltag weniger stark in Beschlag nahmen. Allein durch das Wissen, dass sich die Spannung schon mit dem Einlegen der nächsten DVD abbauen ließe, fühlte sich meine Frau weniger dazu angehalten, Theorien aufzustellen und Handlungsmöglichkeiten gegeneinander abzuwägen, als ich bei der Erstaussstrahlung.

Zudem konnte sie nicht – oder nur anhand meiner Berichte – die kollektiven detektivischen Bemühungen miterleben, die so viele *LOST*-Fans miteinander geteilt hatten: das Entschlüsseln der Karte auf der Falltüre in der *DHARMA*-Station, die Spekulationen, wer die *Oceanic Six* sein könn-

ten, die die Insel verlassen haben, der Podcast, der das «frozen donkey wheel» angekündigt hatte oder auch die Enthüllungen aus dem Alternate Reality Game THE LOST EXPERIENCE. Da meine Frau Spoiler zu den noch ausstehenden Folgen vermeiden wollte, diente ich ihr als Schnittstelle zu *Lostpedia*, die ich konsultierte, um Details nachzuschauen oder vergessene Handlungsstränge wieder in Erinnerung zu rufen. Ihre Seherfahrung von LOST auf DVD fand also isoliert von der größeren Fan-Gemeinde und dem reichhaltigen Netzwerk paratextueller Angebote statt. Dies zeigt, dass nicht die textuelle Erstausstrahlung, sondern vielmehr die flankierende Erfahrung des seriellen Zuschauens die eigentlich unwiederholbare Dimension der Serie darstellt. Wenn sich die nächste Generation von Medienwissenschaftlern mit LOST befasst, werden von der ursprünglichen Ausstrahlung nur mehr die Sendung selbst und die archivierten Paratexte übrig sein – die ästhetische Erfahrung, eine komplexe Erzählung gemeinschaftlich zu entschlüsseln, wird dagegen unwiederbringlich verloren, also im wahrsten Sinne des Wortes *lost* sein.

Als LOST-Fans 2010 auf die letzte Staffel warteten, war ich nicht der Einzige, der sich die DVDs noch einmal anschaute. Viele Fan-Webseiten und -Communities organisierten Visionierungen in Gruppen, die ein zeitliches Gerüst für die Rezeption bildeten, was Diskussionen und die detektivische Spurensuche nach weiteren Hinweisen anregen sollte. Schaut man sich jedoch einige dieser Webseiten an, entsteht der Eindruck, dass die Versuche einer freiwillig programmierten Rezeption wenig erfolgreich darin waren, eine gemeinschaftliche Verbindlichkeit herzustellen. So verliefen die meisten dieser angeleiteten Serien-Wiederholungen nach ein oder zwei Staffeln im Sande, regten nur wenig zum Austausch an und brachen in dem Moment zusammen, in dem die Zuschauerinnen und Zuschauer ihren eigenen Zeitplan verfolgten. Wenn wir die Möglichkeit haben, eine Serie *on demand* zu schauen, scheinen wir die positive Erfahrung der gemeinschaftlichen Rezeption schnell den Anforderungen unserer persönlichen Zeitplanung oder dem rauschähnlichen Drang, immer weiterzuschauen, zu opfern. Die Programmstruktur des Sendefernsehens mag durch die Kontrollmöglichkeiten von DVD-Boxen aufgewogen werden, jedoch geht damit der Verlust einer Erfahrung einher, die sich künstlich nicht bewahren lässt.

Solche serialisierten Konsumpraktiken sind jedoch kein Alleinstellungsmerkmal des Fernsehens. Schon Leser serieller Fiktionen im 19. Jahrhundert diskutierten regelmäßig den Fortgang von Geschichten zeitgleich zu ihrem jeweiligen Erscheinen, veröffentlichten in Leserbriefen kritische Kommentare und korrespondierten sogar während des Schreibprozesses mit den Autoren (vgl. Hayward 1997). Was beispielsweise Dickens' Leser erlebten, die seine Romane über den seriellen Publikationsprozess hinweg

verfolgt, ist einzigartig und konnte von denjenigen, die die gebundenen Bücher lasen, nicht nachempfunden werden. Auf ähnliche Weise ist auch die Seherfahrung seriellen Fernsehens verglichen mit der wiederholbaren Praxis des Schauens per DVD-Box uneinholbar. Wie Sean O'Sullivan (2006) in Hinblick auf Dickens sowie die Serie *DEADWOOD* herausgestellt hat, ist das konstitutive Element serieller Fiktion der zeitliche Abstand zwischen den Folgen, jener Zeitraum zwischen verfügbaren Handlungseinheiten, in dem sowohl Autoren als auch Leser neue Möglichkeiten ersinnen und über vergangene Handlungsstränge nachdenken. Der Nutzer von DVD-Boxen kann diesen Zeitraum durch die selbstgewählte Dosierung der Serie natürlich simulieren, doch das übliche Konsumverhalten einer gebundenen Serienerzählung ordnet sich der eigenen Zeit unter und nicht einem aufgezwungenen Zeitplan. Obwohl das Sendeprogramm also schlussendlich immer arbiträr und künstlich ist, so ist es zugleich auch produktiv, generiert es doch Strukturen für einen kollektiven, synchronen Konsum und spannt Zeiträume auf, in denen man über das sich entfaltende narrative Universum nachdenken kann.

Die Rezeption per DVD-Box kann zudem ganz eigene, ja sogar hemmende emotionale Affekte auslösen, insbesondere angesichts der jeweils individuellen Rezeptionsbedingungen. So veranlassen die aufgezwungenen Zeitabstände serieller Distribution die Zuschauerinnen und Zuschauer nicht nur zu Spekulationen und weiteren Überlegungen, sondern können auch dazu beitragen, den Grad der emotionalen Teilhabe abzuschwächen. Viele Serien nutzen Spannung und Immersion, um die Lust auf weitere Folgen zu stimulieren, was häufig zu jenem suchtähnlichen Drang führt, dem viele Rezipienten von DVD-Boxen kaum zu widerstehen vermögen. Demgegenüber kann die Distanz zur erzählten Welt beim Abbau jener emotionalen Intensität helfen, die den Zuschauer in seinem rauschhaften Sehverhalten zu überwältigen droht. So habe ich mir zum Beispiel die DVD der ersten Staffel von *DEXTER* (Showtime seit 2006/Showtime seit 2007), verführt durch die spannungsreiche, von überraschenden Wendungen geprägte Erzählung, innerhalb von nur vier Tagen «reingezogen». Und obwohl mir die Serie sehr gefiel, waren die eindringlichen Bildwelten und die verstörenden Szenen mit den emotional traumatisierten Kindern in so kurzer Zeit nur schwer zu verdauen, so dass ich einen gewissen Widerstand entwickelte, mit den weiteren Staffeln fortzufahren. Serienmacher im Fernsehen müssen heutzutage also Sendungen konzipieren, die im gleichen Maße fesselnd sind, egal ob sie in der Abfolge wöchentlicher Ausstrahlung oder in Heißhunger-ähnlichen Suchtattacken per DVD-Box rezipiert werden – eine schwierige Herausforderung, der bisher nur wenige Serien gerecht werden konnten.

Meine kursorischen Ausführungen darüber, wie das Aufkommen von DVD-Boxen Ästhetik, Rezeption und kulturelle Möglichkeiten fiktionaler Fernsehserien beeinflusst, lassen sich abschließend vielleicht auf den Hinweis zuspitzen, dass wir künftig stärker darauf achten sollten, wie sehr die scheinbar banalen Distributions- und Konsumbedingungen unsere Erfahrung und unser Verständnis eines Mediums prägen. Wie sehr sich neue Systeme der Mediennutzung in unsere Seherfahrung einschreiben, gerät allzu schnell in Vergessenheit. Häufig wird übersehen, dass bestimmte zeitgenössische Formate wie DVD-Boxen immer noch relativ neu und nicht flächendeckend verbreitet sind. Auch wenn Wissenschaftler, ich selbst eingeschlossen, die innovativen und durch Technologien wie die DVD begünstigten Möglichkeiten des langformatigen Erzählens euphorisch begrüßen, sollten wir darüber nicht die wichtigen Gratifikationen und Partizipationsmodi aus dem Blick verlieren, die das traditionelle Fernsehmodell des Sendeflusses bietet. Im 20. Jahrhundert bildeten sich Popularität und Praktiken serieller Literatur größtenteils zurück, um lediglich noch als Randphänomene oder in anderen Medien in Erscheinung zu treten. Im 21. Jahrhundert sollten wir die weiterhin vorhandenen Werte des Programmflusses und der seriellen Rezeption nicht aus lauter Begeisterung für die Boxen-Ästhetik fallen lassen. Vielmehr ist zu hoffen, dass beide Rezeptions- und Erzählmodi in den nächsten Jahren koexistieren können, um jeweils unterschiedlichen, aber in gleichem Maße berechtigten Funktionen und Werten unserer Kultur Rechnung zu tragen.

Aus dem Amerikanischen von Kristina Köhler

Literatur

- Allen, Robert C. (1985) *Speaking of Soap Operas*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Askwith, Ivan (2009) «Do you even know where this is going?: *LOST*'s Viewers and Narrative Premeditation». In: *Reading LOST: Perspectives on a Hit Television Show*. Hg. v. Roberta Pearson. London: I.B. Tauris; S. 159–180.
- Gray, Jonathan (2010) *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York: New York University Press.
- Harris, Neil (1981) *Humbug: The Art of P.T. Barnum*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hayward, Jennifer (1997) *Consuming Pleasures: Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Jenkins, Henry (1995) «Do You Enjoy Making the Rest of Us Feel Stupid?: alt.tv.twinpeaks, the Trickster Author, and Viewer Mastery». In: *Full of Secrets: Critical Approaches to TWIN PEAKS*. Hg. v. David Lavery. Detroit: Wayne State University Press; S. 51–69.

- Kompare, Derek (2006) «Publishing Flow: DVD Box Sets and the Reconceptation of Television». In: *Television and New Media* 7,4; S. 335–360.
- Mittell, Jason (2010) «Previously On: Prime Time Serials and the Mechanics of Memory». In: *Intermediality and Storytelling*. Hg. v. Marina Grishakova & Marie-Laure Ryan. Berlin/ New York: Walter de Gruyter; S. 78–98.
- (2009a) «All in the Game: THE WIRE, Serial Storytelling and Procedural Logic». In: *Third Person. Authoring and Exploring Vast Narratives*. Hg.v. Pat Harrigan & Noah Wardrip-Fruin. Cambridge: MIT Press, 2009; S. 429–438.
 - (2009b) «Lost in a Great Story: Evaluation in Narrative Television (and Television Studies)». In: Pearson 2009; S. 119–138.
 - (2006) «Narrative Complexity in Contemporary American Television». In: *The Velvet Light Trap* H. 58; S. 29–40.
- O’Sullivan, Sean (2006) «Old, New, Borrowed, Blue: DEADWOOD and Serial Fiction». In: *Reading DEADWOOD: A Western to Swear By*. Hg.v. David Lavery. London: I.B. Tauris; S. 115–129.

Rainer Winter

«All Happy Families»

THE SOPRANOS und die Kultur des Fernsehens im 21. Jahrhundert

«Being a Member of the Family»

Es war sehr kalt in der ersten Januarwoche in New York. Meine Stimmung war dennoch gut. Ich war auf dem Weg nach Manhattan. Zusammen mit meinem Freund Hermann suchte ich den Treffpunkt der «Sopranos Bus Tour», für mich der geplante Höhepunkt eines kurzen Neujahrstrips. Seit sieben Jahren war ich ein Fan der Serie. Ein Kollege aus London hatte mir begeistert von dem Trip durch New Jersey erzählt. Am Bus begrüßte uns ein ergrauter Typ im Trainingsanzug und mit Baseballkappe. Er gab uns unsere telefonisch vorbestellten Tickets und stellte sich als unser Guide vor. Er kam mir bekannt vor. Wie er dann später erzählte, hatte er kleine Nebenrollen in der Serie inne.

Wir waren früh. Er wies uns darauf hin, dass ein Mitglied der «Familie» bei einem Lieferwagen um die Ecke schon auf uns wartete. Ich ging voraus, Hermann folgte mir. Zunächst sah ich ihn von hinten: Die Hecktür war offen, und er schien etwas zu suchen. Auch er trug einen Trainingsanzug, eine Lederjacke darüber und Turnschuhe. Als er uns bemerkte, drehte er sich schnell um. Es war Vito. Ich traute zunächst meinen Augen nicht. Ein kurzer einschätzender Blick. Dann fragte er: «What do you want?» Ich trat näher und sah, dass der Kofferraum mit Gegenständen gefüllt war. Für einen Moment befürchtete ich, er wolle uns gestohlene DVD-Rekorder, Pelzmäntel oder Markenprodukte verkaufen, wie es bei den Sopranos üblich ist. Nachdem meine erste Aufregung sich gelegt hatte, erkannte ich, dass er Fanutensilien im Angebot hatte. Ich entschied mich für ein Bild der «Familie» mit Vito am Rande, Hermann kaufte ein Nummernschild mit dem Aufdruck «Bada Bing». Vito gab sich professionell freundlich und geschäftig. Schon waren die nächsten Teilnehmer am Heck des Lieferwagens aufgetaucht, zwei untersetzte, eher kleine Männer in Lederjacken. Sie lachten und scherzten mit Vito. Von ihrem Aussehen her hätten sie Mitglieder einer «Familie» sein können. Das waren sie wahrscheinlich nicht, aber langjährige, begeisterte Fans, wie sich während der Reise herausstellte.

Nachdem wir den Lincoln Tunnel hinter uns gelassen hatten, verbrachten wir die nächsten vier Stunden in New Jersey. Wir suchten verschiedene Orte und Lokale auf, die in der Serie vorkommen. [...] Ein Höhepunkt war zunächst der Besuch des kleinen Restaurants, in dem Tony mit seiner Familie am Ende der letzten Folge einkehrt. Während das Eis allenfalls mittelmäßig war, entdeckte ich, auf dem Platz von Tony sitzend, wie delikat Zwiebelringe schmecken können. [...] Schließlich machten wir uns auf zum Stripclub «Bada Bing». Unser Guide, der uns während der Fahrt mit lustigen Anekdoten und Hintergründen zur Serie sowie mit einem Sopranos-Quiz unterhalten hatte, ging als Erster hinein, um unsere Ankunft anzukündigen. Dann betraten wir das geschäftliche Hauptquartier der «Familie». Wir durften innen keine Bilder machen. Es war früher Abend und nur wenige Besucher waren im Lokal. Eine Stripperin tanzte. Auch hier wurden in einem Nebenraum Fanobjekte angeboten. Trotzdem war es wie bei den Sopranos.

*(Auszug aus den Feldnotizen im Januar 2010,
Manhattan und New Jersey)*

Dieser Auszug aus meinen ethnografischen Feldnotizen dient mir als Einstieg in die Analyse der Serie *THE SOPRANOS* (HBO 1999–2007). Die Faszination, die diese Serie auf mich ausübt, führte zur Teilnahme an der Tour. Als Forscher/Fan geht es mir um eine Beschreibung dessen, was ich dabei erfahren und erlebt habe, um mein Wissen und Verständnis des kulturellen Phänomens zu erweitern. Meine Autoethnografie veranschaulicht, dass zum Fansein oft das Bedürfnis gehört, sich an der Grenze zwischen Fiktion und Alltagswirklichkeit aufzuhalten und sie gelegentlich zu überschreiten. Die Begegnungen bei der Tour, der Kauf von Fanobjekten und der Besuch von Orten, die in der Erzählung eine wichtige Rolle spielen, stellen Formen kultureller Teilhabe dar, die amüsant und entspannend sein können. Ein erfahrener Zuschauer erinnert sich an die entsprechenden Szenen der Serie und versetzt sich in das fiktionale Universum. Sich, wenn auch nur für kurze Zeit, in der Lebenswelt der Sopranos aufzuhalten, verstärkt das Gefühl der Intimität und Nähe zu den Darstellern, das durch ihr naturalistisches, überzeugendes Schauspiel entstanden ist.

Die Tour führt aber auch zu einem Effekt der Distanzierung, weil sie deutlich macht, dass die Welt der Sopranos eine fabrizierte ist. So wurde gleich zu Beginn klar, dass Tonys Fahrt nach Hause auf einer Route erfolgt, die geografisch gar nicht möglich ist. Zwar erkannten wir viele der Häuser am Straßenrand wieder; im Vorspann der Serie sind sie jedoch in anderer Reihenfolge montiert. Außerdem erfuhren wir, dass «Satriale's Pork Store», ein weiterer Treffpunkt der «Familie», in Wirklichkeit ein leeres Gebäude ohne Geschäftszeichen oder Symbole an der Vorderfront war. An



1-2 Auf der «Sopranos Bus Tour»: Oben: Hermann und «Vito». Unten: Das Restaurant, in dem Tony mit seiner Familie am Ende der letzten Folge einkehrt.



verschiedenen Stellen erklärte der Guide, wie die Serie inszeniert wurde. Auch er trug mit seinen oft ironischen Geschichten über die Dreharbeiten oder einzelne Schauspieler und deren Biografien dazu bei, den Wirklichkeitseindruck der Story zu schwächen und Distanz herzustellen.

Die Faszination, die von der Serie ausgeht, gründet zum Teil in den ironischen Lesarten, zu denen sie animiert und mit denen der Fernsehsender HBO auch wirbt. Während der Tour war der diesbezügliche Höhepunkt erreicht, als wir vor dem «Bada Bing» warten mussten, obwohl es noch früh und der Stripclub fast leer war. Durch seine Kommentare und dieses Ritual, das sich bei jeder Tour wiederholt, machte uns der Guide deutlich, dass wir dem Nachtclub, der gleichzeitig die Kommandozentrale der Sopranos ist, «Respekt» erweisen sollten, wie es der Ehrencode der Mafia gegenüber geschätzten Mitgliedern der «Familie» vorsieht. Ein Vergnügen entsteht für die Teilnehmer der Tour also dann, wenn sie die Serie gut

kennen, in ihrem narrativen Universum leben und gleichzeitig bereit sind, sich von ihr zu distanzieren. Die Sopranos-Tour macht ihre Teilnehmer zu wissenden Mitspielern einer postmodernen Show, die wie keine andere durch eine spielerische Ironie und Erlebnisweise gekennzeichnet ist. Sie lässt sich wie die Episoden der Serie als kultureller Text begreifen, der zur Schaffung und Zirkulation von Bedeutungen und affektiven Energien einer *television culture* (Fiske 1987) beiträgt. Nach diesem (auto-)ethnografischen Einstieg werde ich im Folgenden zeigen, wie die Serie die Kultur des Fernsehens im 21. Jahrhundert bereichert und erweitert hat.

THE SOPRANOS als kulturelles Phänomen der Postmoderne

THE SOPRANOS ist ein einzigartiges kulturelles Phänomen, das nicht nur Fernsehgeschichte geschrieben, sondern in intrikater und intensiver Auseinandersetzung mit seinem kulturellen und gesellschaftlichen Kontext Resonanz ausgelöst und gefunden hat. So ist zum Beispiel Ellen Willis der Auffassung, die Serie sei «das komplexeste und am meisten überzeugende Produkt des Fernsehens und sogar der Populärkultur in den letzten zwanzig Jahren» (2002, 2).¹ Sie enthalte philosophisch-meditative Erörterungen über Moral, den Sinn des Lebens, Erlösung und dergleichen. Außerdem zeige die Serie, wie wichtig die Erkenntnisse der Psychoanalyse seien. Durch ihre vielen Facetten sowie die Entfaltung verschiedener Gesichtspunkte und Perspektiven entspreche sie selten den Erwartungen:

THE SOPRANOS ist keine gewöhnliche «mob show». Es geht nicht einfach um böse Jungs oder um gute, die die Bösen jagen. Es geht auch nicht nur darum, ein italienischer Gangster zu sein. Es handelt sich eben nicht um eine einfache Geschichte über die Mafia. THE SOPRANOS ist ein Drama. Es ist eine Story. Es handelt von einer Gruppe von Leuten, die versuchen, es zu schaffen, ganz egal, wie ungewöhnlich oder unorthodox ihre Arbeitsweise ist.

(Gini 2004, 13)

THE SOPRANOS ist ein herausragendes Beispiel für Quality-TV,² aber auch für *television culture*. Die finanziell und technisch sehr aufwendig gestaltete Serie unterscheidet sich vom Standardfernsehen durch ihren visuellen Stil, der das Resultat ästhetisch ausgeklügelter und innovativer Kameraarbeit und Montage ist, durch den sorgfältig zusammengestellten Soundtrack, durch die authentisch wirkenden Leistungen der Schauspieler, durch ihre komplexe narrative Form sowie inhaltlich durch die behandelten Themen.

1 Die Übersetzungen der Zitate stammen alle vom Verfasser.

2 Für eine ausführliche Diskussion und Analyse von Quality-TV im US-amerikanischen Kontext vgl. McCabe/Akass (2007).

Die Banalität des Alltagslebens wird nicht verdoppelt, stattdessen entfaltet und diskutiert die Serie, ausgehend von alltäglichen Ereignissen, Gewohnheiten und Ritualen, existenzielle Probleme, ethische und philosophische Fragestellungen. Sie reflektiert gesellschaftliche und kulturelle Ideologien. Wie ein guter Roman verspricht THE SOPRANOS dem Zuschauer, dass ein *close reading* der dargestellten Ereignisse, ein hermeneutisches Entschlüsseln ihrer <tieferen> Bedeutung und ein Sich-Vertiefen in das fiktionale Universum Aufschluss über ihn selbst, seine Beziehungen und die Gegenwart geben kann.

Quality-TV ist die wesentliche Komponente der *television culture* im 21. Jahrhundert. Es stellt eine postmoderne kulturelle Form dar, die Unterhaltung und Kunst verbindet, regt zum Nachdenken und zur Exploration an. Vor Etablierung dieses Begriffs hat John Fiske (1987) in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre bereits den Begriff *television culture* geprägt. In seinem gleichnamigen Buch, das die bis dahin vorliegenden Studien synthetisiert, hat er die Grundlagen für die *television studies* gelegt, die in der Zwischenzeit eine eigene Disziplin darstellen (vgl. Mikos 1994, 2001; Miller 2002; Winter 2007). *Television Culture* steht in der Tradition der Cultural Studies und verbindet Medienanalyse mit der kritischen Untersuchung von Gesellschaft und Kultur.

Fiskes Studie, in der er den lustvollen, ironisch kreativen, subversiven und widerständigen Umgang mit TV-Texten ins Zentrum rückt und bisweilen feiert, war auch ein Ausdruck des Zeitgeistes der 1980er Jahre, einer spielerischen, transgressiven und exaltierten Postmoderne. Für kurze Zeit schien der Konsum, der für das Überleben des Spätkapitalismus unerlässlich ist, auch einen (zumindest temporären) Ausweg daraus anzubieten: dann nämlich, wenn er dazu beiträgt, dass die Zuschauer ihre Interessen verstehen und zu artikulieren imstande sind. Sie lernen, Allianzen mit Gleichgesinnten zu bilden, in denen ästhetische Präferenzen mit ethischen Fragen und politischen Aktionen kurzgeschlossen werden, was zu einer Transformation von Machtverhältnissen führen kann (vgl. Fiske 1993; Winter 2001). Die damit verbundenen politischen Hoffnungen erfüllen sich aber nur selten, allenfalls im Bereich des politischen Aktivismus, wenn zum Beispiel die Rezeption von populärer Musik und gesellschaftskritischen Filmen mit Aktionen des Straßentheaters sowie des spielerischen Widerstandes bei Demonstrationen kombiniert wird, die sich gegen die neoliberale Ordnung wehren und für eine globale Zivilgesellschaft eintreten (vgl. Winter 2010a).

Wegen seiner optimistischen Einschätzung wurde Fiske oft vehement kritisiert, in der Regel aber ohne überzeugende Argumente, eher aus konservativ politischen oder wissenschaftsstrategischen Gründen, um auf Ko-

sten eines etablierten Autors eine eigene Position zu beanspruchen.³ Denn Fiske interessiert sich weniger für politischen Widerstand im eigentlichen Sinne als für den lustvollen und produktiven Umgang mit TV-Texten, der zur Zirkulation von Bedeutungen und emotionalen Energien führt, die eine *television culture* in alltäglichen Kontexten hervorbringen. Dabei könne der Gebrauch von Medien in kritischen Widerstand münden, wenn dominante Ideologien in Frage gestellt und subvertiert werden und man nach gesellschaftlichen und kulturellen Alternativen sucht.

Fiske (1987) analysiert eingehend TV-Serien wie *DALLAS* (CBS 1978–1991), *THE A-TEAM* (NBC 1983–1987) oder *MIAMI VICE* (NBC 1984–1989), die in den 1980er Jahren sehr populär waren und heute auf DVD geschaut werden. Sie zählen jedoch noch nicht zum Quality-TV, wie es sich seit den 1990er Jahren entwickelte und für das insbesondere amerikanische Serienproduktionen wie *THE SOPRANOS*, *SIX FEET UNDER* (HBO 2001–2005), *THE WEST WING* (NBC 1999–2006), *THE SHIELD* (FX 2002–2008), *DEADWOOD* (HBO 2004–2006), *DEXTER* (Showtime seit 2006) oder *MAD MEN* (AMC seit 2007) stehen. Auch die neueren Serien übernehmen die Form des TV-Serials, reiben sich jedoch an dessen Grenzen, überschreiten diese und dekonstruieren es bisweilen. Ein Serial besteht nicht aus Folgen mit abgeschlossenen Geschichten, sondern ist durch einen kontinuierlichen Erzählstrom geprägt. Motive, Themen und Handlungsfäden einer Folge können in späteren Episoden wieder aufgenommen werden. Während Serials wie *DALLAS* oder *LINDENSTRASSE* (WDR seit 1985) auf eine kontinuierliche Fortsetzung hin angelegt sind, bestehen die Serials des Quality-TV in der Regel aus einer begrenzten Anzahl von Episoden, die in der letzten Fortsetzung zu einer ‚Lösung‘ oder doch einem Abschluss gebracht werden sollen. Zumindest besteht diese Erwartung bei vielen Zuschauern. Das Finale von *THE SOPRANOS* verweigert aber eine solche Auflösung.⁴

Die genannten Serien orientieren sich nicht nur am Fernsehen, sondern auch an anderen Medien wie dem Roman, dem Art Cinema oder dem Bühnendrama. Während *MIAMI VICE*, eine Lieblingsserie von David Chase, dem Schöpfer von *THE SOPRANOS*, in seiner visuellen Gestaltung bis heute stilprägend ist, unterscheiden sich die neueren Serien deutlich von *MIAMI VICE* und älteren Vorläufern durch komplexere Erzählstrukturen mit vielen Handlungssträngen, eine riesige Zahl von Figuren und vielschichtigere

3 Für eine differenzierte Auseinandersetzung mit den Arbeiten von John Fiske vgl. meine Monografie *Die Kunst des Eigensinns: Cultural Studies als Kritik der Macht* (Winter 2001, Kap. 4.1 und 4.2) und für eine wichtige Kritik aus Sicht der Frankfurter Schule die Ausführungen in Kellner (1995).

4 Vgl. zum Finale von *THE SOPRANOS* die Einträge auf www.missyarvis.wordpress.com/2007/12/07/die-sopranos-made-in-america-das-ende-das-finale-oder-oh-gottes-ist-vorbei/ (Zugriff 11.8.2010).

Charaktere. Sie sind offen für plurale Lesarten, Interpretationen und Bewertungen der Zuschauer und Zuschauerinnen, die in ihnen Resonanz für ihre eigenen Themen finden. Mir scheint, dass vor allem diese neuen Formen des Quality-TV das Potenzial und die Relevanz einer *television culture* deutlich machen, in der Bedeutungen und affektive Energien zirkulieren, die im Leben der Konsumenten und Fans wichtig sind. In der intensiven Interaktion mit den Serien können Interpretationsrahmen geschaffen werden, die zu einer neuen Sichtweise auf das eigene Leben führen, etwa wenn determinierende Einstellungen und Ideologien problematisiert und Wert- oder Handlungsalternativen sichtbar werden (vgl. Kellner 1995; Cardwell 2007, 30).

Vor allem *THE SOPRANOS* ist ein Beispiel für eine künstlerisch elaborierte, ironische und selbstreflexive postmoderne Form von Populärkultur. Sie zeichnet sich durch Polysemie, Offenheit und komplexe Formen der Rezeption und des Gebrauchs aus, was ihren kommerziellen Erfolg, ihre ästhetische Bedeutung und lebenspraktische Relevanz ausmacht. Vor dem Hintergrund von Fiskes Überlegungen in *Television Culture* möchte ich einige wichtige Merkmale dieser Serie, ihrer Rezeption und Aneignung bestimmen. Auf diese Weise wird sowohl deutlich, wie relevant Fiskes durch den Poststrukturalismus geprägte Studie für das Verständnis jüngerer TV-Serien ist, als auch, wie sich die *television culture* in der Zwischenzeit verändert hat.

Produktion und Vermarktung von *THE SOPRANOS*

THE SOPRANOS war lange Zeit das Aushängeschild des Pay-TV-Senders HBO, der mit ihr seinen Ruf als innovativ, cool und hip etablieren konnte. Sein Werbespruch, «It is not TV, it's HBO», drückt dieses selbstbewusste Selbstverständnis, eine Avantgarde im Bereich der Populärkultur zu sein, treffend aus. Angesprochen werden in den USA primär Zuschauer und Zuschauerinnen, die kulturell interessiert sind sowie finanziell in der Lage, die Programme des Senders zu abonnieren. Darüber hinaus müssen sie die nur selten spannende, aber vielschichtige, ironische, manchmal subversive, durch schwarzen Humor gekennzeichnete Serie schätzen können, in deren Zentrum das differenzierte Innenleben der Figuren und ihre Beziehungen stehen. HBO wendet sich bewusst an den TV-Connaisseur, für den die Rezeption anspruchsvoller und Distinktion garantierender Serien Ausdruck eines Lebensstils ist. Der Konsum ausgewählter Markenwaren hilft, die eigene Identität zu spezialisieren und abzugrenzen. Gleichzeitig kann man Mitglied einer (exklusiven) Spezialkultur werden.⁵

5 Für den Zusammenhang von Identitätsspezialisierung und der Konstitution von medienzentrierten Spezialkulturen vgl. Winter/Eckert (1990).

HBO ist also eine Marke, die für Qualität steht und ein Publikum anziehen möchte, das kulturelles Kapital besitzt und auf Abgrenzung aus ist. Die vielen Nominierungen für den Emmy und die gewonnenen Preise untermauern und bestätigen dieses Image. Als ein Kabelkanal für Subskribenten kann HBO auch freizügiger mit der Darstellung von Sex, Gewalt und Obszönitäten umgehen. Auch vor diesem Hintergrund kann ein HBO-Rezipient sich gewöhnlichen Zuschauern gegenüber überlegen fühlen, weil ihm die Kompetenz zugestanden wird, mit Inhalten für Erwachsene adäquat umzugehen.

Im Rahmen des Time-Warner-Konzerns ist es HBO zudem gelungen, eine typisch postfordistische, hoch spezialisierte und flexible Organisationsform und Nischenproduktion zu etablieren sowie die erforderlichen kreativen Freiräume zum Experimentieren zu schaffen. Nicht jede HBO Serie ist jedoch erfolgreich. *CARNIVALE* (2003–2005) und *ROME* (2005–2007) wurden zum Beispiel bereits nach zwei, *DEADWOOD* nach drei Staffeln abgesetzt. Für den Fernseherschaffenden eröffnet ein Sender wie HBO dennoch nie geahnte Möglichkeiten, was in der folgenden Aussage von David Chase deutlich wird, der mit dem traditionellen Fernsehen bereits negative Erfahrungen gemacht hatte:

Wir alle haben die Freiheit, Erzählebenen zu entwickeln, die sich langsam entfalten. Wir können Charaktere schaffen, die komplex und widersprüchlich sind [...] Wir haben die Freiheit, dumme und böse Witze zu erzählen, die sich sogar als amüsant erweisen können. Und wir haben die Freiheit, das Publikum herausfinden zu lassen, was vor sich geht, statt ihnen alles erzählen zu müssen. *(Chase nach Lavery 2006, 5)*

Chase scheint hier auf das *art cinema* Bezug zu nehmen, mit dem er sich während seines Studiums beschäftigt, das ihn inspiriert und das er stilprägend in die Serie *THE SOPRANOS* eingebracht hat, die in seinem Verständnis aus lauter kleinen Filmen besteht. HBO gab ihm also die Gelegenheit, komplexe, vielschichtige und verästelte Geschichten zu erzählen, was im Mainstream-Fernsehen, das sklavisch der Messung von Zuschauerquoten unterworfen ist, nicht möglich wäre.

Auch HBO hat natürlich das Ziel, ein großes Publikum zu erreichen. Hierzu produziert der Sender spezialisierte *quality contents*, die er mit seinem Markennamen versieht und weltweit vermarktet. DVD-Editionen, CDs, Kleidung, Regenschirme, Kugelschreiber oder Kaffeetassen zu *SEX & THE CITY* (1998–2004), *ENTOURAGE* (2004–2011) oder *TRUE BLOOD* (seit 2008) sind Beispiele dafür, wie Geld in die Kassen fließen kann. So kommen Epstein, Reeves und Rogers in Bezug auf *THE SOPRANOS* zu dem Schluss: «HBO mag *THE SOPRANOS* als Testfall für ein neuartiges, postfordistisches

Modell der Markenproduktion und -distribution im dritten Zeitalter des Fernsehens betrachten, das durch viele Kanäle, eine *on-demand*-Distribution und DVD-Verkäufe geprägt ist» (2006, 19). Im digitalen Zeitalter verlieren die Einschaltquoten (zum Glück) an Bedeutung. Stattdessen geht es insbesondere im Bereich der Fernsehserien um das Kreieren von Marken, um in unterschiedlichen Medien und Kanälen in aller Welt finanzielle Gewinne einzubringen.

Auch zu *THE SOPRANOS* sind unterschiedliche Merchandise-Produkte erschienen, zum Beispiel T-Shirts, Baseball-Kappen und Sweater, ein aufwendig gestaltetes *coffee table book*, das durch die Serie führt, Poster mit Familienaufnahmen, die von Annie Leibowitz fotografiert wurden, eine Sammlung von Scripts ausgewählter Episoden, ein Computerspiel, Gesamteditionen auf DVD und ein sehr erfolgreiches *The Sopranos Family-Kochbuch*, das in verschiedene Sprachen übersetzt wurde und die italienische Küche exzessiv, zum Teil auch ironisch mit vielen Bildern feiert. Das bodenständige und deftige Essen aus Nudeln, Käse und Tomatensauce verheißt eine Rückkehr zum «Authentischen». Während der Ausstrahlung der Serie gab es viele Sopranos-Parties, bei denen Rezepte nachgekocht und gemeinsam gegessen wurden. Auch in der Serie wird sehr viel gegessen.

Nach Ausstrahlung der letzten Staffel ist eine wichtige Frage für die zukünftige Vermarktung, ob Time Warner den großen kommerziellen Erfolg der Serie auf Dauer sichern kann, so wie es den Produzenten von *STAR TREK* gelungen ist. Wird es wie bei *SEX & THE CITY* – ebenfalls ein Hit von HBO – Kinofilme zur Serie geben? Pläne hierzu scheinen zu existieren oder werden zumindest im Internet verbreitet. Der große Erfolg von *THE SOPRANOS* zeigt in jedem Fall, dass das Konzept des Senders – die Gewährung künstlerischer Freiheit verbunden mit einem selbstbewussten und zum Teil aggressiven Marketing – aufgegangen ist.

John Fiske (1987) hat in Bezug auf das Mainstream-Fernsehen gezeigt, dass eine Serie wie *DALLAS* deshalb so erfolgreich war, weil sie unterschiedliche Zuschauer weltweit anzusprechen vermochte, die sie vor ihrem jeweiligen kulturellen und sozialen Hintergrund verschieden interpretiert haben. Oft werden in der Serie verkörperte dominante Ideologien der US-amerikanischen Kultur «gegen den Strich» gelesen. *THE SOPRANOS* richtet sich nun aber vornehmlich an die Zielgruppe finanziell situerter, gebildeter, cinephiler und für Ironie empfänglicher Zuschauer, für die die Rezeption der Serie ein Distinktionsmerkmal sein kann. In *DALLAS* entsteht eine textuelle Offenheit eher dadurch, dass die Drehbücher und ihre Realisierung der kompetenten Ergänzung durch die Zuschauer bedürfen, die Lücken, Flachheiten und Ungereimtheiten sinnhaft im Rahmen des fiktionalen Universums deuten und produktiv auf ihren Alltag beziehen.



3–6 Die vielen Gesichter des Tony Soprano. THE SOPRANOS (Warner/HBO).

Die manchmal wenig überzeugenden Leistungen der Schauspieler bilden ebenfalls Verständnishürden, die das Publikum bewältigen muss. THE SOPRANOS zeichnet sich dagegen durch vorzügliche Drehbücher, gelungene Inszenierung und hervorragende Schauspieler aus, wie die vielen Preise für die Serie bestätigen. Vor allen Dingen James Gandolfini (Tony), der mehrere Auszeichnungen erhielt, kann die unterschiedlichsten Gemütszustände wie Wut, Grausamkeit, Zärtlichkeit, Niedergeschlagenheit oder Einfühlbarkeit überzeugend darstellen. Dabei begegnet er uns nicht nur als Gangster, sondern auch als Sohn, Vater, Ehemann oder Freund. Die unterschiedlichen Formen seines Selbst resultieren in zum Teil widersprüchlichen und sich verändernden Perspektiven der Narration.

Die offene Form, die Umberto Eco (1973) in einer grundlegenden Studie noch für das avantgardistische Kunstwerk reserviert hatte, wird bewusst gewählt und gesucht. Eco (1985) ist in seinen frühen Arbeiten zum Fernsehen auch der Auffassung, dass sich TV-Texte durch eine geschlossene, ideologische Form kennzeichnen. Dies mag

für Serien der 1960er und 1970er Jahre zutreffen. THE SOPRANOS dagegen repräsentiert eine neue Form von Fernsehserie, die künstlerisch ambitioniert plurale Sichtweisen und differenzierte Vorstellungen vermittelt, so zum Beispiel in Bezug auf Moral, Schuld oder Lebensführung, und die offene Form verwendet, was unter anderem der Schluss der Serie veranschaulicht. Sie stellt keine Avantgarde der Hochkultur im Sinne von Stéphane Mallarmé oder James Joyce dar, sondern eine Avantgarde im Bereich der *television culture*, die auch als solche von HBO vermarktet wird.

Kunst und Kommerz verschmelzen, wie es für die postmoderne Kunst im Spätkapitalismus typisch ist (vgl. Jameson 1991).

Textuelle Form und narrative Strukturen in THE SOPRANOS

THE SOPRANOS stellt zunächst eine raffinierte, künstlerisch durchdachte, selbstreflexive und komplexe Neuschaffung und Fortführung des Mafiafilms dar. Wie bei Gangsterfilmen im Allgemeinen wird ein Diskurs über Macht inszeniert, der mit genretypischen Regeln, Codes und Konventionen verbunden ist. Das organisierte Verbrechen in seinen alltäglichen Praktiken ist realistisch dargestellt. Auch brutale Gewalt gehört hierzu. Dabei knüpft die Serie an die Erzähltradition des realistischen Romans und Films an, bricht sie aber ironisch, weil im Gegensatz zum Roman (Mario Puzo, US 1969) und seiner Verfilmung THE GODFATHER (Francis Ford Coppola, US 1972) sowie anderen Gangsterfilmen die Existenz von medialen Repräsentationen der Mafia thematisiert wird, was eine distanzierende Wirkung hat.

So kommt die Rezeption von THE GODFATHER und anderen Gangsterfilmen häufig in der Serie vor. Silvio Dante, ein Freund von Tony und Manager des «Bada Bing», imitiert regelmäßig Gestik und Tonfall von Michael Corleone aus THE GODFATHER III (1990) zum Amusement seiner Kollegen. Einige der Darsteller waren bereits in GOODFELLAS (Martin Scorsese, US 1990) aufgetreten, und James Gandolfini spielte einen Gangster in TRUE ROMANCE (Tony Scott, US 1993). Aus im Fernsehen übertragenen Gerichtsprozessen und Abhörprotokollen des FBI wissen wir, dass Mafiosi sich an der Inszenierung der Mafia in THE GODFATHER orientieren und Kleidungsstil sowie Auftreten kopieren. Auch dieses Verhalten wird in THE SOPRANOS humorvoll kommentiert und parodiert.

Nicht nur das Gangstergenre mit seinem realistischen Erzählmodus und moralischen Universum, auch die thematischen Strukturen von Sitcoms und Soap Operas werden genutzt. So stellt THE SOPRANOS zwei Familientypen vor, den Mafia-Clan als «Familie» und das Familienleben von

7-8 «Just when I thought I was out, they pull me back in!» Silvio Dante unterhält die Mafiosi mit seiner Michael-Corleone-Imitation. THE SOPRANOS (Warner/HBO).



Tony Soprano mit seiner Frau, seinen Kindern, seiner Mutter und anderen Verwandten. Das Privatleben der Charaktere nimmt eine zentrale Rolle ein. Außerdem gibt es Traumsequenzen, die an *TWIN PEAKS* (ABC 1990–1991) erinnern. Die Therapiesitzungen knüpfen an die Repräsentation der Psychoanalyse oder der Psychotherapie im Film an, die ebenfalls eine lange Tradition hat.

Vor allem mit den Soaps teilt *THE SOPRANOS* einige Merkmale wie die plurale Erzählstruktur, die gut ein Dutzend Handlungsstränge in einer Folge umfassen kann, die parallele Entwicklung mehrerer Geschichten, die nicht schnell zu einem Ende kommen, und die infolge dieses Komplexitätsgrades erforderliche Konzentration beim Publikum und Beschäftigung mit dem Verstehen der Charaktere und ihrer emotionalen Befindlichkeiten. Anzuführen ist auch die Langsamkeit des Erzählmodus bei der Schilderung von Routinen des Alltagslebens, die durch außergewöhnliche Ereignisse, Probleme und Krisen unterbrochen werden. Auf diese Weise wird auch ein Kontrast zur Gangsterwelt erzeugt, in der Wettbewerb, Konkurrenz, Status, die Inszenierung von Männlichkeit und Gewalt dominieren. Wie im Qualitätsfernsehen üblich, entsteht durch Anknüpfung und Verwendung verschiedener thematischer Strukturen ein vielschichtiges fiktionales Universum, in dem immer wieder neue Geschichten entwickelt werden, Charaktere sich verändern und neue Situationen entstehen. Die vielen Figuren mit ihren eigenen Entwicklungen und Erzählungen, die in der Interaktion mit anderen zu weiteren Geschichten führen, bieten Anlass für individuelle Episoden, die Teil der fiktionalen Welt von *THE SOPRANOS* werden.

Viele Folgen sind mehr oder weniger in sich geschlossen. Es gibt aber auch Handlungslinien, die einfach aufhören und so die Erwartungen der Zuschauer enttäuschen oder sie ihnen erst bewusst machen. Als Dr. Melfi, Tonys Psychotherapeutin, in der dritten Staffel («Employee of the Month», S.03.E.04, 2001) vergewaltigt wird, erwartet oder hofft man, dass sie es Tony mitteilt und er sie rächt. Doch sie vertraut ihre Racheimpulse nur ihrem Supervisionstherapeuten an, da sie die Kontrolle über ihr Leben behalten will – für einen weiblichen Charakter in diesem Genre keine einfache Aufgabe (vgl. Baldanzi 2006, 80f). Der Zuschauer wird so dazu veranlasst, seine Erwartungen zu überprüfen. Auch neuere Serials wie *THE L WORD* (Showtime 2004–2009), *BREAKING BAD* (AMC seit 2007) oder *MAD MEN* leben von ihren verschiedenen Figuren, von deren Problemen, Epiphanien und Schicksalen. Der Zuschauer nimmt an persönlichen Veränderungen und Entwicklungen Anteil, was zur Folge hat, dass die Serie eine biografische Dimension in seinem Leben gewinnt. So altert er zusammen mit den Figuren oder erlebt, wie sie heranwachsen. Meadow, die Tochter von Tony, ist zu Beginn ein Kind, am Ende eine berufstätige Frau.

THE SOPRANOS pflegt eine neobarocke Erzählweise, die sich durch dynamische narrative Strukturen mit multiplen Zentren auszeichnet (vgl. Ndalianis 2005). Es gibt keine Erzähllinie, die dominiert, kein zentrales Problem, das gelöst werden muss. Die Serie hat die Form eines Serials, besteht also aus einzelnen Episoden, die nicht abgeschlossen sind und sich in den folgenden Episoden fortsetzen. Bisweilen werden Handlungsstränge auch erst in einer späteren Staffel wieder aufgenommen. Der Zuschauer muss also die Verbindungen zwischen dem Geschehen der einzelnen Episode und dem umfassenderen fiktionalen Universum erkennen und aktiv Bezüge herstellen. Auch wenn die einzelnen Episoden in sich verständlich sind, vermitteln sie mehr Vergnügen, wenn sie im Zusammenhang gesehen werden. Viele Bedeutungen erschließen sich auch erst, wenn man eine Episode im Kontext der übergreifenden Erzählung betrachtet. Dann kann sie sich als stimmig, kohärent oder weiterführend für die Motivationen und Handlungen der Charaktere erweisen.

An die Stelle der geschlossenen ideologischen Form tritt bei THE SOPRANOS also eine offene und polyzentrische Struktur, die ein theoretisch unendliches Erzähluniversum schafft (Calabrese 1992). So werden Linearität und Kausalität, die Merkmale des klassischen Erzählens, bewusst vermieden. In einem potenziell endlosen Prozess faltet sich eine Episode in die nächste in kontinuierlicher Reihe. Der Zuschauer, der sich THE SOPRANOS ganz oder wiederholt anschaut, kann sich bisweilen wie in einem Labyrinth vorkommen, bei dem er den Ausgang nicht finden kann oder möchte, weil er sich so sehr an die lustbetonte Suche und ihre Gratifikationen gewöhnt hat.

Bemerkenswert an THE SOPRANOS ist auch ihre postmoderne Intertextualität. Sie präsentiert sich als Teil einer Kultur, die auf einem dichten Gewebe von Verweisen und Bezügen basiert. Es gibt eine Fülle von Anspielungen auf Filme, Fernsehserien, Songs, philosophische, psychologische oder historische Abhandlungen, Sportevents oder historische Ereignisse, wie David Lavery (2006, 217–232) für die vierte und fünfte Staffel detailliert gezeigt hat. Viele Szenen thematisieren die Populärkultur. Sowohl Tony als auch sein Neffe Christopher lieben Gangsterfilme. Christopher ist besessen von der Idee, ein erfolgreicher Drehbuchschreiber zu werden, und versucht sich, wenn auch erfolglos, im Filmbusiness (vgl. «D-Girl», S.02.E.07, 2000/«Luxury Lounge», S.06.E.07, 2006). So webt sich die Serie in die westliche Kultur der Gegenwart ein. Dabei erweitern die intertextuellen Bezüge⁶ den möglichen Bedeutungshorizont der Serie, öffnen sie für

6 Zur Rolle von Intertextualität in der Film- und Fernsehanalyse vgl. Mikos (2003, 301ff).



9–10 «Commendatore!» Paulie Walnuts begrüßt seinen Schöpfer David Chase bei einem Cameo-Auftritt im fiktiven Italien. *THE SOPRANOS* (Warner/HBO).

spezifische Zuschauergruppen und verschieben sie in den Raum zwischen all jenen Texten, die zu ihrer Bedeutung beitragen.

David Chase und seinem Team ist es gelungen, durch die Verknüpfung verschiedener Genres, durch das Zusammenführen von Elementen der Film- und Fernsehpraxis sowie durch sehr gute Drehbücher und deren Realisierung eine neue Form der Fernsehserie zu kreieren. Dabei hat Chase nur bei einigen Folgen Regie geführt, die meisten Drehbücher wurden auch nicht von ihm geschrieben, sondern in Auftrag gegeben, wobei er immer das Recht hatte, sie umzuschreiben und die endgültige Fassung zu erstellen. Lavery sieht die Charakteristik und die Vorteile dieses Vorgehens im Folgenden:

THE SOPRANOS stellt weniger einen von einem einzigen Autor geschriebenen Fernsehroman dar. Eher besteht die Serie aus einer Sammlung von Kurzgeschichten, die von einer Gruppe von Autoren geschrieben wurde und dann durch die Persönlichkeit, das Thema und die sorgfältige Kontrolle eines einzigen «Herausgebers» vereinheitlicht wurde. Das Modell von Chase maximiert das Potenzial der seriellen Form, während es gleichzeitig die Show davor bewahrt, ein traditionelles TV-Serial zu werden. (Lavery 2002, 23)

Der selbstreflexive Gebrauch von Genre-Elementen führt zu ausgeklügelten und dichten narrativen Strukturen, die den (kompetenten) Zuschauer gleichzeitig auf deren Konstruktion aufmerksam machen und zur kritischen Bewertung einladen. Auf diese Weise trägt THE SOPRANOS zu einer Neuerfindung des Gangstergenres bei (vgl. Creeber 2004, 108), das sich ungebrochener Beliebtheit erfreut und den Anspruch, «top of the world» zu sein – James Cagneys Prophezeiung in WHITE HEAT (Raoul Walsh, US 1949) –, erfüllt hat. Auch bei THE SOPRANOS stellt sich jedoch die Frage, warum Zuschauer sich so intensiv und hingebungsvoll zur (fiktionalen) Welt von Gangstern hingezogen fühlen und so viel Zeit mit ihnen verbringen. Was macht deren besondere Faszination aus?

Polysemie, Ironie und die Rezeption von THE SOPRANOS

Für John Fiske (1987) ist die Polysemie eines Fernsichttextes die Voraussetzung dafür, dass er unterschiedlich rezipiert und angeeignet werden kann. THE SOPRANOS erfüllt diese Bedingung, nicht nur durch die offene narrative Struktur, sondern auch durch die Komplexität der Figuren und die vielfältigen Anreize zur Bedeutungsproduktion. Vor allem Tony Soprano, der Kopf der Familie, weckt das Interesse und bringt die Zuschauer dazu, sich intensiv mit ihm und seiner Welt zu beschäftigen. Er hat unterschiedliche Eigenschaften. Im Kreise seiner Familie kann er fürsorgend und unterstützend sein, aber er ist auch ein notorischer Ehebrecher und brutaler Krimineller. Tony ist selbstbezogen, egoistisch, mächtig und maßlos auf sinnliche Genüsse aus. Er gefällt sich in der Rolle des *self made man* und als Anführer einer Gang, der den anderen überlegen ist. In «Fortunate Son» (S.03.E.03, 2001) stellt er fest: «The family comes before everything else, [...] everything. Before your wife or your children and your mother and your father.» Seinen Status hat er dadurch erreicht, dass er kaltblütig, skrupellos, ausbeuterisch, korrupt und gewalttätig ist. Trotzdem möchte er geliebt und anerkannt werden. Die Widersprüche und Gegensätze in seinem Leben führen zu Panikattacken und zur Psychotherapie bei Dr. Melfi. In den realistisch dargestellten Therapiesitzungen versucht er, die Kontrolle über sich zurückzugewinnen. Seine Gewaltausbrüche, die er im Rahmen seiner Arbeit für notwendig hält, erweisen sich auch als Ausdruck unbewältigter Wut, die ihren Ursprung in seiner familiären Konstellation hat, insbesondere in der Beziehung zur Mutter, die ihm zusammen mit seinem Onkel Junior nach dem Leben trachtet.

Tony strebt nach Selbsterkenntnis, nach Weisheit und Erlösung. Er ist sich im Klaren, dass sich seine Welt von der eines klassischen Mafioso unterscheidet. Diese war durch Regeln, Pflichten und Ehre gekennzeich-



11–12 In den
Therapiesitzungen mit
Dr. Melfi versucht Tony
die Kontrolle über sich
wieder zu gewinnen.
THE SOPRANOS (War-
ner/HBO).

net. So gilt Vito Corleone in *THE GODFATHER* als ein Mann der Ehre, der im Dienste seiner Familie tat, was er tun musste. Tony dagegen folgt dem Vorbild seines Vaters, der sein Geld als Mafioso verdiente, ohne durch äußere Umstände dazu gezwungen zu sein. Der Thrill, die Lust an der Jagd und der schnelle Weg zum Reichtum durch unkonventionelle und unseriöse Methoden haben ihn zu dieser Wahl veranlasst, was ihn nicht gerade sympathisch macht. Trotzdem strahlt er große Attraktivität aus. Zweifellos steht er in der Tradition der Antihelden, was auch die Absicht von David Chase war: «Antihelden müssen unheimlich und liebenswert sein, sie müssen eine Balance finden zwischen unanständig und nett, hart und weich, stark und mitfühlend» (Gini 2004, 9).

Auch wenn wohl kein Zuschauer Tony im eigenen Alltag begegnen möchte, fasziniert er als fiktionale Figur. Er ist nicht nur der schlaueste, stärkste und durchsetzungsfähigste Charakter, sondern verhält sich auch loyal gegenüber seinen Freunden, erweist sich als fairer Gegner, der sogar zu Mitgefühl fähig ist, und hält sich an Regeln, auch wenn es die des Mafia-Clans sind.

Wenn wir Tony Soprano im Kontext der ständigen Figuren der Serie betrachten, erweist er sich als eine der mitfühlendsten. Dies bedeutet nicht, dass man

seine Fehler leugnet, sondern nur, dass man ihn unter all den ethisch problematischen Charakteren für am wenigsten verabscheuungswert hält.

(Carroll 2004, 132)

Darüber hinaus werden die Repräsentanten des Gesetzes, so zum Beispiel das FBI oder die Kirche, nicht als moralische Autoritäten inszeniert. Sie greifen auf zweifelhafte Methoden zurück, sind korrupt oder erweisen sich als Heuchler. Ein schwarzer Aktivist arbeitet gar mit der Mafia zusammen. Da kein moralisches Gegengewicht zu Tony aufgebaut wird und oft seine Perspektive im Vordergrund steht, gilt ihm die Sympathie des Publikums. Dabei kann das einführende Verstehen sicherlich auch zu weit gehen und Handlungen rechtfertigen, die man im Alltag für verwerflich halten würde. Gerade hier liegt aber ein weiterer Grund für die Faszination, die von der Serie ausgeht: Sie macht uns auf das möglicherweise unsichere Fundament unserer moralischen Vorstellungen und die Gefahr von unaufrichtigen Rationalisierungen aufmerksam.

THE SOPRANOS wirft nicht nur ethische Fragen auf, sondern auf komplexe Weise auch philosophische Probleme, wie sie in dem lesenswerten Buch *The Sopranos and Philosophy* (Greene/Vernezzo 2004) behandelt werden. Es sind Fragen nach dem Sinn des Lebens, zur Absurdität des Todes, zur Möglichkeit von Erlösung, zur Rolle von Familienwerten, zur Krise der Männlichkeit oder zur Kunst des Krieges. Dadurch ergibt sich eine Fülle von Anknüpfungspunkten, die zu unterschiedlichen Lesarten, Interpretationen und Reflexionsprozessen führen können. Rezeption und Aneignung der Serie werden zu aktiven und vergnüglichen Prozessen der Bedeutungsproduktion.⁷ Sie können zu einem tieferen Verständnis menschlicher Probleme und kultureller Konstruktionen in der Gegenwart beitragen. Für Ellen Willis ist THE SOPRANOS sogar eine Art «kultureller Rorschachtest»:

Die Serie wurde zu Recht als Parabel über Korruption und Heuchelei in der postmodernen Mittelschicht betrachtet, und sie ist zugleich eine Kritik der Sexualität, der Familie und der Geschlechterbeziehungen als Folge des Feminismus. Aber auf der primären Ebene ist ihr Leitthema das Unbewusste. Der mörderische Gangster steht für die räuberische Lust und Aggression in uns allen; seine Lügen und Geheimnisse sind die unseren [...]. Das Problem ist, dass auch wir mit den Lügen nicht leben können. Deshalb ist der einzige Weg zur Gesundheit, wenn nicht zur Rettung, den Schrecken ein wenig zu reduzieren.

(Willis 2002, 8)

Willis sieht die Serie in der Tradition der psychoanalytischen Aufklärung, die in Vergessenheit geraten ist, aber durch THE SOPRANOS neues Leben

7 Zur Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess vgl. Winter (2010b).

eingehaucht bekommt.⁸ Sie zeigt eindringlich, wie die Serie als Allegorie auf kulturelle und gesellschaftliche Zustände gelesen werden kann, da sie in diagnostischer Weise das Unbehagen und die Kritik an der postmodernen Kultur des Spätkapitalismus ausdrückt.⁹

Nach Fiske (1989; vgl. auch Winter/Mikos 2001) besteht die Kunst der Populärkultur darin, die Produkte der Kulturindustrie für eigene Zwecke und Interessen zu nutzen. Die Fernsehserien der 1980er Jahre im Blick, ist er der Auffassung, dass für diesen Prozess der Umfunktionierung Tricks, Finten oder Erfindergeist vonnöten sind, denn Produktion und Inszenierung sind oft standardisiert, folgen vorhersagbaren Mustern und lassen wenig Freiheit in der künstlerischen Gestaltung. *THE SOPRANOS* und andere Formen des Quality-TV werden aber bereits durch die kreative Energie der am Produktionsprozess Beteiligten geprägt. Sie sind polysem und plural angelegt, so dass es in der Rezeption und Aneignung viel leichter zu produktiven Formen des Vergnügens und zur Entfaltung von Eigensinn kommt. Es lassen sich lustvoll Bedeutungen kreieren, die für den eigenen Alltag relevant sind (vgl. Winter 2001, 211ff) und dazu führen können, dass man sich selbst und die eigenen sozialen Beziehungen mit anderen Augen betrachtet und neu konstruiert.

Zweifellos bedient *THE SOPRANOS* dieses Vergnügens. Die Serie ist aber mehrfach codiert und stellt auch eine Form postmoderner Kunst dar, die man nicht nur in Bezug auf ihre Rezeption und Aneignung, sondern auch um ihrer selbst willen analysieren kann. Die Serie behandelt Themen, die im Alltag der Zuschauer Resonanz finden und für ihre Lebensbewältigung von Bedeutung sind – zum Beispiel die veränderten Geschlechterrollen, die Krise der Männlichkeit oder die Wandlungen des Familienlebens infolge von Traditionsverlust und Individualisierung. Eingenommene Positionen und (ausführlich entwickelte) Perspektiven erscheinen aber oft als mehrdeutig oder werden revidiert und ironisch in Frage gestellt. Wie für postmoderne Texte charakteristisch, weist auch *THE SOPRANOS* eine Vielfalt von Perspektiven auf, so dass sich keine endgültigen Bedeutungen oder stabilen moralischen Auffassungen festlegen lassen. Daher können wir uns mit Tony identifizieren, sind dann aber wieder abgeschreckt, wenn er Züge eines Soziopathen aufweist. Vito flüchtet nach Neuengland, weil die Mafia-Familie entdeckt hat, dass er schwul ist. Dort baut er sich sein Leben neu auf und geht eine Beziehung mit einem Feuerwehrmann ein, was wohlwollend und mit Sympathie dargestellt wird. Schließlich bringt er ihn aber ohne Skrupel um, weil er fürchtet, von der Polizei ent-

8 Die HBO-Serie *IN TREATMENT* (seit 2007) setzt diesen Trend fort.

9 Zur Bedeutung der diagnostischen Kritik in der Medienanalyse vgl. auch Kellner (1995; 2010, 34ff).



13-14 Weil die Mafia-Familie entdeckt hat, dass er schwul ist, wird Vito umgebracht. *THE SOPRANOS* (Warner/HBO).



deckt zu werden («Moe N' Joe», S.06.E.10, 2006). Später wird er von seiner eigenen «Familie» ermordet («Cold Stones», Staffel 6, Folge 11, 2006). Auf diese Weise lädt die Serie zu einem ironischen und wechselnden Spiel mit Identitäten und Positionen ein, die konstruiert und schließlich dekonstruiert werden. Sie gründet nicht auf festen ethischen Werten, enttäuscht Erwartungen, schiebt Bedeutungen auf und verweigert sich einer abschließenden Lesart.

Im Sinne von Fiske (1987, 90ff) ist *THE SOPRANOS* durch einen Exzess an Bedeutungen gekennzeichnet. Fast jede Szene lädt dazu ein, sie sich noch einmal anzusehen, weil sie möglicherweise Hinweise auf (versteckte) Bedeutungen enthält, die sich im Laufe der Serie aufeinander beziehen und miteinander verschränken. Wie in *TWIN PEAKS* gibt es Traumsequenzen voller Symbole und Anspielungen, die sich nur ansatzweise verstehen lassen, aber mysteriöse Momente des Unheimlichen hervorbringen und das fiktionale Universum erweitern. Auch das offene Ende der Serie spielt postmodern ironisch mit den Erwartungen der Zuschauer, von denen viele ein tiefergehendes und umfassendes Verstehen erhoffen, um dann enttäuscht zu werden. So kommt Dana Polan zu dem Schluss:

Was *THE SOPRANOS* in Bezug auf die postmoderne Kultur besonders bemerkenswert macht, ist die unterschiedliche Weise, mittels derer Szenen eingebaut wurden, die die Haltlosigkeit der jeweiligen Interpretation aufzeigen und sich im Allgemeinen über diesen Vorgang lustig machen. Kritiker und die Interpretationen, die sie entwickeln, werden häufig der Lächerlichkeit preisgegeben. Die Serie stellt diese Interpretationsakte und deren Fehlbarkeit immer wieder aus. (Polan 2009, 125)

Polan argumentiert im Sinne der postmodernen Ästhetik von Susan Sontag (1980), die gegen das Primat der Bedeutung und der Interpretation von Kunstwerken polemisierte und stattdessen deren Oberfläche, die Ebene der Signifikanten, ins Zentrum rückte. Sie fordert, sich von der Sinnlichkeit der Kunst affizieren zu lassen und sie zur alltäglichen Lebenspraxis in Beziehung zu setzen.¹⁰ Sich in dieser ästhetischen Weise auf *THE SOPRANOS* einzulassen, eher zu schauen und zu erleben, statt zu interpretieren und nach tieferen Bedeutungen zu suchen, ist sicherlich eine wichtige postmoderne Rezeptionsform. Nichtsdestotrotz lebt der modernistische Impuls nach Transparenz und Verstehen fort. So kann es zu finalen Interpretationen in den alltäglichen Kontexten der Medienaneignung kommen, die das postmoderne Spiel der Ironie vorläufig beenden.

Schlussbetrachtung

Am Beispiel von *THE SOPRANOS* hat sich gezeigt, dass die *television culture*, die von John Fiske früh beschrieben wurde, im 21. Jahrhundert komplexer, vielschichtiger und vieldeutiger geworden ist. Quality-TV stellt eine postmoderne Kunstform dar, die verschiedene Publikumsgruppen ansprechen kann. Es sind nicht nur die ihr ergebenen Fans, sondern auch die kritischen Zuschauer, die sich selbst und ihr Leben in der Postmoderne besser verstehen wollen, oder Kenner und Kunstliebhaber, für die die Rezeption einer Serie auch zum Distinktionsmerkmal wird. Die Cultural Studies, die sich lange Zeit vornehmlich mit der Fernsehrezeption beschäftigt und die Serien als populäre Artefakte betrachtet haben, müssen sich vermehrt ästhetischen Fragestellungen zuwenden, um *THE SOPRANOS* und andere Formen von Quality-TV in ihrer Komplexität und Dichte analysieren und verstehen zu können. Dies ist die Voraussetzung dafür, einen Einblick in die gegenwärtigen Beziehungen zwischen Subjektivität, Medien und Macht zu bekommen. Dann würde deutlich werden, dass die populäre Kultur und Kunst auch im 21. Jahrhundert von wichtiger politischer Bedeutung im Sinne der Cultural Studies sind.

10 Für eine ausführlichere Analyse der Position von Sontag vgl. Winter (2010b, 72–92).

Literatur

- Baldanzi, Jessica (2006) «Bloodlust for the Common Man: THE SOPRANOS Confronts its Volatile American Audience». In: *Reading THE SOPRANOS: Hit TV from HBO*. Hg. v. David Lavery. London/New York: Tauris; S. 79–90.
- Calabrese, Omar (1992) *Neo-Baroque: A Sign of the Times*. New Jersey: Princeton University Press.
- Cardwell, Sarah (2007) «Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgement». In: *Quality Television: Contemporary American Television and Beyond*. Hg. v. Janet McCabe & Kim Akass. London/New York: Tauris; S. 19–34.
- Carroll, Noël (2004) «Sympathy for the Devil». In: Greene/Vernezzo 2004; S. 121–136.
- Creeber, Glen (2004) *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*. London: BFI.
- Eco, Umberto (1973) *Das offene Kunstwerk* [ital. 1962]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1985): «Für eine semiologische Guerilla» [1967]. In: Ders.: *Über Gott und die Welt*. München: Hanser; S. 146–156.
- Epstein, Michael M./Reeves, Jimmie L./Rogers, Mark C. (2006) «Surviving the Hit: Will the Sopranos Still Sing for HBO». In: Lavery 2006; S. 15–26.
- Fiske, John (1987) *Television Culture*. London/New York: Routledge.
- (1993) *Power Plays – Power Works*. London/New York: Verso.
- Gini, Al (2004) «Bada-Being and Nothingness: Murderous Melodrama or Morality Play?». In: Greene/Vernezzo 2004; S. 7–14.
- Greene, Richard/Vernezzo, Peter (Hg.) (2004) *THE SOPRANOS and Philosophy: I Kill Therefore I Am*. Chicago/La Salle (Illinois): Open Court.
- Jameson, Fredric (1991) *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. London/New York: Verso.
- Kellner, Douglas (1995) *Media Culture*. London/New York: Routledge.
- (2010) *Cinema Wars: Hollywood Film and the Bush-Cheney Era*. Oxford: Wiley/Blackwell.
- Lavery, David (Hg.) (2002) *This Thing of Ours: Investigating THE SOPRANOS*. New York: Columbia University Press.
- Lavery, David (Hg.) (2006) *Reading THE SOPRANOS: Hit TV from HBO*. London/New York: Tauris.
- /Thompson, Robert J. (2002) «David Chase, THE SOPRANOS, and Television Creativity». In: Lavery 2002; S. 18–25.
- McCabe, Janet/Akass, Kim (Hg.) (2007) *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London/New York: Tauris.
- Mikos, Lothar (1994) *Fernsehen im Erleben der Zuschauer*. München: Quintessenz.
- (2001) *Fern-Sehen: Bausteine zu einer Rezeptionsästhetik des Fernsehens*. Berlin: Vistas.
- (2003) *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK.
- Miller, Toby (Hg.) (2002) *Television Studies*. London: BFI.
- Ndalianis, Angela (2005) «Television and the Neo-Baroque». In: *The Contemporary Television Series*. Hg. v. Michael Hammond & Lucy Mazdon. Edinburgh: Edinburgh University Press; S. 83–101.
- Polan, Dana (2010) *THE SOPRANOS*. Durham/London: Duke University Press.
- Sontag, Susan (1980) *Kunst und Anti-Kunst*. München: Hanser. [Zuerst 1964 englisch als: *Against Interpretation*. New York: Farrar, Straus & Giroux].
- Willis, Ellen (2002): «Our Mobsters, Ourselves». In: Lavery 2002; S. 2–9.

Winter, Rainer (2007) «Gegenwart und Zukunft der *television studies*: Eine Standortbestimmung». In: Stephan Habscheid/Michael Klemm (Hg.) *Sprachhandeln und Medienstrukturen in der politischen Kommunikation*. Tübingen: Niemeyer; S. 255–269.

- (2001) *Die Kunst des Eigensinns: Cultural Studies als Kritik der Macht*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- (2010a) *Widerstand im Netz: Zur Herausbildung einer transnationalen Öffentlichkeit durch netzbasierte Kommunikation*. Bielefeld: transcript.
- (2010b) *Der produktive Zuschauer: Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess*. 2. überarb. u. erg. Neuaufl. Köln: Herbert von Halem.
- /Eckert, Roland (1990) *Mediengeschichte und kulturelle Differenzierung: Zur Entstehung und Funktion von Wahlnachbarschaften*. Opladen: Leske & Budrich.
- /Mikos, Lothar (Hg.) (2001) *Die Fabrikation des Populären: Der John Fiske-Reader*. Bielefeld: transcript.

Fallstudien USA



«Keine Angst, Sie verpassen nichts!»

Zur Kameraarbeit in den beiden Krankenhaus-Serien ER und GREY'S ANATOMY

«Never a dull moment here in Seattle Grace.» Mit diesen Worten kommentiert der Neurochirurg Derek Shepherd einen lautstarken Streit zwischen zwei Assistenzärzten in der Krankenhausserie GREY'S ANATOMY (ABC seit 2005). Langeweile kommt in dieser Szene in der Tat nicht auf, denn ein aufregendes Ereignis folgt unmittelbar dem anderen. Der Streit ist dabei visuell mit einem weiteren Handlungsstrang gekoppelt: Er findet im Vorbereitungsraum eines OPs statt, während im OP Shepherd gleichzeitig einen komplizierten Eingriff vornimmt. Die beiden Handlungen verlaufen parallel innerhalb einer Einstellung und sind räumlich in die Tiefe gestaffelt, aber durch den Schärfegrad voneinander getrennt: Der Streit im Hintergrund bleibt dabei so lange fokussiert, bis die aufgebrachte Ärztin Izzie Stevens dem Ganzen ein Ende setzt und den Raum verlässt. Unmittelbar darauf wechselt die Schärfe in den Vordergrund, wo Shepherd scheinbar «gemütlich» operiert und seinen lakonischen Kommentar abgibt (Abb. 1–2). Kaum hat er den Satz ausgesprochen, spritzt ihm Blut aus einer verletzten Arterie ins Gesicht und er gerät selbst in eine hektische Situation. Alles geht Schlag auf Schlag, die emotionale Krise wird durch eine medizinische abgelöst.

«Never a dull moment here in Seattle Grace,» liest sich auch als Motto von GREY'S ANATOMY, denn die Serie bietet einen dramatischen Höhepunkt nach dem anderen. Als Zuschauerin kommt man nicht zur Ruhe; der aufregende Arbeitsalltag und das ebenso bewegte Liebesleben der

1–2 Never a dull moment in GREY'S ANATOMY (Buena Vista/ABC).



Ärzte verbinden sich zu einem intensiven emotionalen Rezeptionserlebnis. Da bleibt keine Zeit, um Chips zu holen, denn ein kurzes Abwenden vom Fernsehbildschirm führt dazu, dass man wichtige Informationen verpasst. David Bordwell (2006, 180) nennt diesen Erzählstil «intensified continuity»: Technische Mittel fördern Stilisierung und selbstreflexive Virtuosität. Sie verändern vor allem die Art und Weise der Rezeption, denn der Geschichte zu folgen heißt, immer gleich den nächsten unmittelbar anschließenden Moment zu antizipieren. Neben Großaufnahmen und einer nervösen Kamera evozieren Schärfenverlagerungen ein Gefühl der ständigen Vermittlung von signifikanten oder neuen Informationen. So kann der geübte Zuschauer in der oben beschriebenen Szene auch abschätzen, dass die Operation nach der Fokusverlagerung in eine kritische Phase geraten wird. Der ironische Kommentar von Shepherd reflektiert den Erzählstil der Serie und steigert so das fortgeschrittene Rezeptionsvergnügen.

Wie andere neuere, komplex erzählende TV-Serien zeichnet sich auch *GREY'S ANATOMY* durch das Verschmelzen von serialisierten und episodischen Erzählmustern aus (vgl. Mittell 2006). So finden sich diese beiden Erzählmuster in Form von zwei Handlungssträngen auch in unserem Beispiel wieder. Der Streit zwischen den beiden Assistenzärzten gehört zum serialisierten Beziehungskomplex und damit zu einem über mehrere Folgen hinweg fortlaufenden Thema, während die Operation im Vordergrund eine medizinische Episode darstellt, wie sie in jeder Folge mehrfach vorkommt und in den meisten Fällen auch innerhalb der Folge abgeschlossen wird. Sehr oft findet die Verflechtung der beiden Erzählmuster auch auf der thematischen Ebene statt, wenn zum Beispiel das Schicksal eines Patienten eine aktuelle Lebenskrise eines Protagonisten widerspiegelt.

An diesem komplexen Gewebe und Bordwells Idee der «intensified continuity» interessiert mich nun die ästhetische Umsetzung, insbesondere die unterschiedliche Arbeit der Kamera, die ich hier in einem Vergleich der beiden Krankenhaus-Serien *GREY'S ANATOMY* und *ER* (NBC 1994–2009) untersuchen will. Die Ausgangslage in den beiden Serien ist sehr ähnlich. Dazu gehört in erster Linie ein großes Figurenensemble von mehr als zehn Protagonisten. Zudem sind Raum und Zeit in einer Folge verhältnismäßig eng begrenzt; das Geschehen umfasst einen, allenfalls zwei Tage und findet, mit wenigen Ausnahmen, immer am gleichen Ort statt: In *ER* ist es die Notaufnahme in Chicagos County General Hospital, in *GREY'S ANATOMY* ist es in erster Linie die Chirurgieabteilung des Seattle Grace Hospital. Dies stellt jeweils eine überschaubare Ausgangslage dar, die jedoch durch die Multiplikation von vielen verschiedenen Handlungssträngen kontrastiert wird, und das Publikum ist herausgefordert, dieser Komplexität zu folgen. Die in beiden Serien punktuell eingesetzten fließenden Überleitungen von

einem Handlungsstrang zum nächsten suggerieren den Zuschauern, dass sie bei allen wesentlichen Ereignissen dabei sind und nichts von dem verpassen, was sich Wichtiges im Krankenhaus ereignet.

Beide Krankenhaus-Serien gehören, wie bereits erwähnt, zu den US-amerikanischen Quality-Series. Sie bewegen sich mit einer differenzierten Bildsprache weit weg von Serien mit einem «zero-degree style» (Bignell 2007, 159), die in stilistischer Hinsicht simpel wirken – eine Reduzierung der kinematografischen Qualität, die Knut Hickethier (2006, 120) noch als typisch für Serien insgesamt angenommen hat. Ganz im Gegenteil erscheint die visuelle Stilisierung der Qualitätsserien nun aber jener von Kinofilmen ähnlich, denn sie leistet einen wesentlichen Beitrag zur Bedeutungskonstruktion und, dank stilistischer Wiedererkennbarkeit, zur Abgrenzung von anderen Produkten. Im Unterschied zu einem Spielfilm muss dieser Stil jedoch, trotz von Folge zu Folge wechselnder Regisseure, über viele Staffeln hinweg konsistent bleiben. Andererseits braucht sich das wiedererkennbare stilistische Muster nicht bereits innerhalb einer Folge abzuzeichnen, sondern wird oft erst über die Wiederholung über viele Folgen hinweg evident.

Im Folgenden möchte ich anhand der sehr ähnlichen Ausgangslage in beiden Krankenhaus-Serien die Rolle der Kamera in der Herstellung eines Mikrokosmos betrachten, in dem sich die Figuren bewegen und einander begegnen, so dass das emotionale Leben der Ärzte mit ihrem professionellen Alltag verschmilzt. Die bewegte Kamera trägt hier nicht nur zur Vermittlung einer realistisch motivierten Alltagshektik bei, sondern hilft auch, die emotionale Erregung der Hauptfiguren auf die Zuschauer zu übertragen. Meine These, die sich auf den Unterschied zwischen den beiden Serien bezieht, nimmt (insbesondere) den filmischen Raum in den Blick: ER und GREY'S ANATOMY etablieren je andere filmische Räumlichkeiten, die für die Figurenbeziehungen konstituierend wirken. Im Fall von ER orientieren sie sich eher an einem allgemein gefassten Realismuskonzept, im Fall von GREY'S ANATOMY nehmen sie tendenziell selbstreflexivere Formen des Erzählens an.

Dies möchte ich als Erstes an einem Vergleich zwischen zwei Notfallsituationen zeigen. Doch zunächst zum Kamerastil in ER, einer der erfolgreichsten Krankenhaus-Serien überhaupt. ER fällt durch hohes Tempo und eine dichte Verflechtung von mehreren Handlungssträngen auf. Zum visuellen Grundkonzept gehört explizit die Kameraarbeit, deren Konsistenz durch den bei jeder Folge gleichen *director of photography* gewährleistet wurde (vgl. Gottgetreu 2001, 352). Mit einer Steadicam folgte der Kameramann Richard Thorpe den Figuren, die sich fortwährend in Bewegung befinden. Kaum wird die Haupttüre der Notaufnahme von einem Team mit einem Notfall aufgestoßen, eilt die Kamera der Transportliege



3–8 Hektik ›live‹ in ER (Warner/NBC).

voraus, um dann im Behandlungsraum die hektischen Aktionen der Ärzte zu zeigen. Die Kamera als Erzählinstanz scheint ins Geschehen involviert zu sein. Selbstverständlich basiert ein wesentlicher Teil der konstruierten Hektik auch auf der präzisen Montage und der elaborierten Tonspur, doch die Steadicam vermittelt ein Gefühl der unmittelbaren Anwesenheit einer Beobachterinstanz und der Authentizität. In einer Fahrt, die aus mehreren langen Einstellungen besteht, begleitet sie die Transportliege bis in den Behandlungsraum und erfasst dabei die gesamte Umgebung der Notfallstation. Erst mit dem Verlegen des Patienten auf den Behandlungstisch ändert sie ihre Distanz und ihr Verhalten: Sie scheint von den Gesichtern der Ärzte ablesen zu wollen, wie es um ihn steht. Oft blickt sie fast von der Höhe des Behandlungstisches zu ihnen hoch und streift nur hie und da den Patienten oder die Handgriffe, die an ihm vorgenommen werden (Abb. 3–8). Die Hektik wird durch das Schauspiel und die bewegte Kamera evoziert, die in relativ langen Einstellungen anscheinend versucht, den Überblick zu behalten. Dabei erfasst sie meist mehrere Mitglieder des Teams. So abgestimmt, wie Kamera und Montage wirken, sind auch die

Handlungen des Teams bis zur Perfektion orchestriert. Mit dem leitenden Arzt als Dirigenten in ihrer Mitte.

Zum Vergleich eine ähnliche Situation aus *GREY'S ANATOMY*, wo der Notfall zwar nicht auf der Tagesordnung steht, aber immer wieder vorkommt: Das hohe Tempo ist etwas anders konstruiert als in *ER*. In einer Sequenz wird Izzie zu einem Notfall gerufen. Auch hier setzt eine der Ärztin vorausgehende Steadicam das Geschehen ins Bild. Im Behandlungszimmer ist die brenzlige Situation jedoch nicht primär durch hektisches Treiben der Ärzte und die ständig bewegte, beobachtende Kamera vermittelt, sondern vielmehr durch eine rasante Montage. Im Vergleich zur durchschnittlichen Einstellungslänge in diesem Beispiel von 1.5 Sekunden wirkt *ER* mit seinen 7 Sekunden geradezu gemächlich. Im Unterschied zu *ER*, wo der Fokus auf der Zusammenarbeit im Team liegt, befinden sich hier Gesichter in Großaufnahme neben Aufnahmen der offenen Brust des Herzpatienten und den Monitoren, die über seinen Zustand Auskunft geben. Häufige Schwenks verhüllen eher, als dass sie medizinische Details enthüllen würden. Im Zentrum steht Izzie; die übrigen Anwesenden sind meist durch Unschärfe in den Hintergrund verbannt (Abb. 9–16). Das Geschehen erscheint also eher unübersichtlich, womit eine gewisse Verwirrung und Verunsicherung beim Zuschauer entsteht. Zugleich simuliert die *Mise en image* und Montage auch den emotionalen Zustand der Hauptfigur.

Neben der desorientierenden Montage fallen in diesem Beispiel auch unvermittelte Distanzwechsel auf: Die Kamera springt im Gegensatz zu *ER* zwischendurch von nächster Nähe in eine Halbtotale und überblickt die Gesamtsituation für einen Moment aus der Entfernung, um dann wieder auf einem Gesicht zu landen. Mit dieser eher auffälligen Variation der Einstellungsgrößen verweist die Serie tendenziell auf die narrative Instanz und unterscheidet sich damit vom beobachtenden und den Dokumentarfilm imitierenden Stil von *ER*. Die Konstruktion der Atmosphäre wird spürbar.

Die Bilder des offenen Herzens stellen einen weiteren Unterschied in der Gestaltung der Behandlungsszenen dar: Während in *ER* das Medizinische hauptsächlich über die Sprache vermittelt wird, versucht *GREY'S ANATOMY* so viel wie möglich von den medizinischen Eingriffen zu visualisieren. Da Großaufnahmen von Monitoren immer wieder die Herzfunktionen zeigen, kann sich bei den Zuschauern leicht das Gefühl einstellen, sie könnten selbst überprüfen, wie es um den Patienten steht. Im OP sind die Patienten von verschiedensten Monitoren umringt, auf denen die Operation – sei es in Zahlen, Graphiken oder Bildern – dargestellt ist. Die Kamera verbindet diese intradiegetische mediale Vermittlung mit den Handlungen der Ärzte durch Schnitt oder innere Montage in Form von



9–16 Izzi ist bei einem Notfall auf sich selbst gestellt. GREY'S ANATOMY (Buena Vista/ABC).

Kamerabewegungen und Schärfenverlagerungen. Auf diese Weise kann beispielsweise die scheinbar unmögliche Operation eines Patienten, in dessen Kopf unzählige Nägel stecken, effektiv ins Bild gesetzt werden: Während der Monitor im Hintergrund das Röntgenbild des Schädels zeigt, findet im Vordergrund die zunächst unscharf gezeigte Operation statt. Eine Schärfenverlagerung leitet über zu extrahierten, blutverschmierten Nägeln, die in einer Nierenschale landen (Abb. 17–20), und verbindet so die verschiedenen Darstellungen der Operation zu einem Gesamtbild. Sie zeigt gleichzeitig, dass sie Zusammenhänge herstellt.



17–20 Die Schärfe oszilliert zwischen Operation, Arzt und Überwachungsmonitoren. GREY'S ANATOMY (Buena Vista/ABC).

Grundsätzlich betont die Schärfenverlagerung räumliche Nähe und Gleichzeitigkeit des Geschehens. Auffallend ist hier wiederum die geringe Schärfentiefe, kombiniert mit vielen Detailaufnahmen. Aus kleinen, voneinander getrennten Einzelheiten wird ein Ganzes konstruiert. Dadurch sind die Zuschauer stets ganz nah am Geschehen, müssen jedoch die Übersicht selbst herstellen. Der Konstruktionscharakter wird gerade durch die Verwendung von Schärfenverlagerungen, die diese Verbindungen visualisieren, trotz heutiger Sehgewohnheiten evident. Das durch Schärfe/Unschärfe voneinander Getrennte wird vor unseren Augen zueinander in Beziehung gesetzt. Die sichtbare Veränderung der Schärfe und die spürbare Aufmerksamkeitslenkung tragen insofern ein Moment in sich, das den Stil der Serie ausstellt.

Das selbstbezügliche Herausstellen der miteinander verwobenen Handlungsstränge haben wir bereits im einführenden Beispiel aus GREY'S ANATOMY gesehen. Margrit Tröhler (2007, 213) nennt die Begegnungen von Mitgliedern einer heterogenen Gruppe *Knotenpunkte*. Mit Rückgriff auf Bachtin (1989 [1975]) beschreibt sie diesen «Chronotopos der *Begegnung*»:

Das Moment der Begegnung führt die räumliche und zeitliche Bestimmung der Figuren an einem zentralen Ort zusammen, es konstituiert diesen als diegetischen Raum und bündelt die Linien der Erzählung: Das simultane und konsekutive Nebeneinander der Geschichten und Handlungsstränge schafft in der «zufälligen Gleichzeitigkeit» und der «zufälligen Ungleichzeitigkeit» die Grundlage von Nähe und Distanz. (Tröhler 2007, 214)

Nähe und Distanz werden auch in unserem Beispiel etabliert: Während die Inszenierung Gleichzeitigkeit und räumliche Nähe der beiden Handlungsstränge betont, werden sie gleichzeitig durch eine Trennung überlagert, die auf visueller Ebene durch den Gegensatz von Schärfe und Unschärfe entsteht. Die Begegnungen kristallisieren sich folglich nicht nur in der *Mise en scène*, sondern finden ihre Entsprechung auch in der Bildsprache: Der aktuelle Handlungsstrang liegt im zuvor besprochenen Ausschnitt im Schärfenbereich, und die Transition erfolgt mittels Schärfenverlagerung. Die Aufmerksamkeit wird dabei eng geführt. Der nahtlose Übergang zwischen verschiedenen Handlungssträngen, wie er in *GREY'S ANATOMY* oft inszeniert wird, scheint prädestiniert für eine Serie, die auf einem großen Figurenensemble und der Einheit des Schauplatzes basiert. Aus der Fülle des gleichzeitigen Geschehens werden einzelne Handlungen durch Fokussierung ausgewählt.

Der filmische Raum in *GREY'S ANATOMY* ist durch geringe Schärfentiefe geprägt, die ganz unterschiedlich fruchtbar gemacht wird. Durch die Schärfen und Unschärfen von Vorder- und Hintergrund entstehen voneinander abgegrenzte Räume. Wie ich andernorts ausführlicher dargelegt habe (vgl. Smid 2011), lassen sich diese als private Räume in einem öffentlichen Raum oder auch voneinander separierte Handlungsräume lesen.¹ Der einheitliche Schauplatz wird also durch einen filmischen Raum überlagert, der fragmentiert erscheint. So finden die Figuren für ihre Beziehungsangelegenheiten scheinbar private Räume, in die sie sich vorübergehend zurückziehen. Der öffentliche Raum wird dabei für den Augenblick ausgeblendet. Im Unterschied zu *ER* bevorzugt *GREY'S ANATOMY* auch nähere Einstellungen und fördert damit ohnehin eine Enträumlichung, die Intimität und Konzentration auf die Einzelfigur. Der Fokus liegt auf den Gesichtern, auf den Emotionen, die weniger stark in das Umfeld eingebunden sind.

Auch *ER* mit seinem ebenso großen Figurenensemble führt mehrere Handlungsstränge an einem Ort zusammen. Dies geschieht jedoch auf ganz andere Art und Weise. Als wesentlicher stilistischer Unterschied zwischen den beiden Serien fällt der Umgang mit der Gestaltung des Bildraums auf, insbesondere mit der Schärfentiefe. Große Schärfentiefe lässt an *CITIZEN KANE* (Orson Welles, US 1940) und André Bazin (2004 [1958]) denken, der diese Art der *Mise en image* für realistischer hielt. In diesem Sinn – wenn

1 Die Raumstaffelung kommt in *GREY'S ANATOMY* auch im profilmischen Raum zum Tragen, denn sowohl Behandlungszimmer und Krankenhausgang als auch OP und Vorbereitungsraum oder Empore sind durch Glasscheiben voneinander getrennt. Hier trägt die profilmische Fragmentierung des Raums zu einem spannungsvollen Zusammenspiel von Abgrenzung und Durchlässigkeit bei. (Diesen Hinweis verdanke ich Kristina Köhler).

auch vor dem Hintergrund einer sich veränderten Auffassung von filmischem Realismus² – passt die in ER dominierende große Schärfentiefe zum Anspruch, ein scheinbar dokumentarisches Bild der Notaufnahme zu vermitteln. So bewegt sich die Kamera durch den Raum und behält dabei die gesamte Notfallstation im Blick. Die aktuelle Handlung bleibt stets in den Schauplatz als ganzen eingebettet, sie ist mit dem gleichzeitig stattfindenden Geschehen im Hintergrund verbunden. Auch in Momenten, in denen nicht die Arbeit im Vordergrund steht, sondern die Figuren auf der Beziehungsebene interagieren, bleibt die Kamera in Bewegung und folgt den Figuren oder entlässt die eine, um einer anderen zum nächsten Schauplatz zu folgen.

In einer 100 Sekunden langen Einstellung am Anfang einer ER-Folge (S.01.E.15) begleitet die Kamera die Figuren und verbindet auf diese Weise verschiedene Geschichten miteinander (Abb. 21–28):³ Susan und Mark unterhalten sich über Privates und bewegen sich dabei durch die Gänge der Notfallstation. Als sie die Rezeption passieren, wird Mark aus dem Hintergrund von einer Schwester darauf hingewiesen, dass Patienten auf ihn warten. Mit der Begründung, er müsse erst etwas essen, vertröstet er die Schwester und trennt sich von Susan. Daraufhin trifft er im Pausenraum auf seinen Kollegen Doug. Dieser wird nach einer kurzen Unterhaltung zu einer Patientin gerufen. Die Kamera folgt ihm auf den Gang hinaus und lässt Mark im Pausenraum hinter sich. Bald darauf jedoch wendet sie sich auch von Doug ab und einer anderen Szene auf dem Gang zu. Dort ist Schwester Carol involviert, die kurz darauf wiederum von Susan zu einem Fall geholt wird. Damit beginnt eine etwas längere Episode.

Solche komplexen Choreographien, die einer Stafettenübergabe gleichen, betonen die räumliche Beengung und Gleichzeitigkeit des Geschehens. Selbst in den «Pausen» in der Notfallaufnahme entsteht Unruhe und Betriebsamkeit. Die Ärzte unterhalten sich auch im Gehen über Privates. Ein tiefer Bildraum suggeriert dabei, dass potenziell ständig Interaktionen mit den Figuren im Hintergrund stattfinden können. Dank großer Schärfentiefe sind die handelnden Figuren nie von jenen im Hintergrund separiert.

Um diesen Unterschied in der räumlichen Behandlung theoretisch zu fassen, bietet sich Gilles Deleuzes (1997, 252) Unterscheidung zweier Raumkonzeptionen an. Er spricht von *globalen* und *lokalen Räumen*. Der globale Raum ist ein einheitlicher Raum, in dem die Individuen innerhalb eines Figurenensembles bestimmte Funktionen erfüllen und Positionen zu-

- 2 Aus Platzgründen muss ich die komplexe Diskussion, die den Realismusbegriff und die historisch dynamische Bedeutung der Schärfentiefe präziser fassen würde, auf diese Schlagwörter beschränken.
- 3 Solche langen Einstellungen, in denen mehrere Handlungsstränge aufeinander treffen, kommen in den meisten Folgen mindestens einmal vor.



21–28 In ER wechselt die Narration dank kontinuierlicher Kamerafahrt fließend zwischen den verschiedenen Handlungssträngen (Warner/NBC).

einander einnehmen. Dies wäre nach meinem Verständnis der tiefenscharf abgebildete Raum in ER, in dem die Figuren scheinbar ständig in Beziehung zueinander treten. In GREY'S ANATOMY entstehen hingegen tendenziell lokale Räume: Nach Deleuze bildet eine Figur mit ihrer Umgebung ein Raumfragment, das von den übrigen Raumfragmenten abgetrennt ist. Eine Schärfenverlagerung kann dann, wie im allerersten Beispiel, die beiden lokalen Räume vorübergehend miteinander verbinden, um danach die Trennung wieder herzustellen. Mit umgekehrten Vorzeichen: Das Aktuelle verliert seinen Status und gibt ihn an ein anderes Raumfragment ab.

Deleuze prägt zudem für den flächigen Raum, wie er beispielsweise aufgrund von geringer Schärfentiefe entsteht und der keinen konkreten Raum darstellt, den Begriff des «beliebigen Raums»⁴. Dieser eigne sich, um «Entstehung, fortschreitende Entwicklung und Ausbreitung des Affekts herauszuarbeiten» (ibid., 153). Gerade weil es sich nicht mehr um einen konkreten, homogenen Raum handle, der über metrische Verhältnisse und einen Zusammenhalt seiner Teile verfügt, sondern um einen instabilen Raum ohne Bindung an andere Raumfragmente, öffne er sich direkt den Affekten, der psychischen Dimension, die der emotionalen Charakterisierung einer Figur dient. Aus der Verbindung dieser beiden Ideen – dem beliebigen Raum und der Unterscheidung von lokalen und globalen Räumen – folgt für mich, dass geringe Schärfentiefe sich doppelt für private Momente eignet: Sie kreierte lokale, abgeschlossene Räume und etabliert zugleich die Unschärfe als emotionalen Stimmungsraum.

Innerhalb dieses Konzepts gibt es also aktuelle lokale Räume und Raumfragmente, die unscharf und damit abgetrennt erscheinen, aber jederzeit aktuell werden können. Die Unschärfe reduziert Informationen und lenkt damit die Aufmerksamkeit auf das scharf Abgebildete. Was bedeutet dies nun für die Rezeption und damit die Aufmerksamkeit der Zuschauer, und was ist die Funktion der geringen Schärfentiefe? Die (körperliche) Beziehung der Zuschauer zum Film betrachtend, nennt Vivian Sobchack (1992, 239–244) jene Bereiche, die scharf und damit im Zentrum der Aufmerksamkeit liegen, *präsent*, während das Diffuse nicht abwesend, sondern *latent* vorhanden ist. Es könnte jederzeit in den Fokus geraten. Übertragen auf das Filmbild lässt sich über die unscharfen Bereiche sagen, dass sie je nach Situation eine geringe oder hohe *Latenz* aufweisen. Schärfenverlagerungen überführen also einen unscharfen Bildbereich nicht nur in eine klar lesbare Form, sondern verwandeln seine Latenz in Präsenz. Damit erfüllen sie eine Aktualisierungsfunktion, wie sie auch die Montage übernimmt. Anders gesagt: Jeder Teil der Diegese kann sich in verschiedenen Formen zeigen, so dass der Unschärfe immer das Potenzial anhaftet, sichtbar statt unsichtbar oder konkret statt unbestimmt zu erscheinen. In der Latenz der beliebigen Räume steckt narratives Potenzial: Die unscharfen Bereiche können mit Erwartungen, Vorahnungen aufgeladen werden, wenn etwa eine diffuse Zone auf etwas hindeutet, das nicht eindeutig bestimmt werden kann. Den Zuschauern werden Informationen offensichtlich vorenthalten. Oder aber die Unauffälligkeit des unscharfen Hintergrunds wird für überraschende Enthüllungen genutzt (vgl. Smid 2011).

4 Zur Konstruktion von beliebigen Räumen eignen sich für Deleuze Schatten, Weißtöne und Farben. Sie implizieren «eine gestaltlose Gesamtheit, die alles, was sich in ihr ereignete und auswirkte, eliminiert hat» (1997, 166).



29–30 Latente Hintergrundunschärfe in GREY'S ANATOMY (Buena Vista/ABC).

Im folgenden Beispiel aus GREY'S ANATOMY wird deutlich, dass in dieser Serie der unscharfe Hintergrund stets bedeutsam werden kann. Izzie spricht mit einem Patienten über ihren Feierabend, für den sie eine Party geplant hat. In der kurzen Schuss/Gegenschuss-Szene ist sie in Naheinstellungen kadriert, die im moderaten Breitbildformat noch genügend von der Umgebung zeigen. Der Hintergrund ist jedoch durch geringe Schärfentiefe verschwommen und damit temporär aus der Aufmerksamkeit der Zuschauer ausgeblendet, die sich auf das Gespräch konzentrieren. Umso überraschender ist dann das Auftauchen von Dr. Shepherd in der Tür – durch den Wechsel des Fokus unterstützt: Natürlich macht er Izzie und ihrem Feierabend einen Strich durch die Rechnung (Abb. 29–30).

Ein weiteres Beispiel zeigt, wie Bildkompositionen, die im unscharfen Bereich ein visuelles Gewicht etablieren, die Beachtung der diffusen Ebenen fördern, so dass die Schärfenverlagerung entstandene Ahnungen über die Bedeutung des Verschwommenen bestätigt. Die Spannung steigt mit der erwarteten Verwandlung von Latenz in Präsenz. In der folgenden Szene macht sich die Assistenzärztin Cristina über die Pfuscherei der älteren Ärztin Dr. Campbell lustig. Im Verlaufe des Gesprächs mit ihren Kollegen, das im Schuss/Gegenschuss-Verfahren präsentiert wird, bewegt sich Cristina im Bildausschnitt von der Mitte in eine dezentrierte Position, so dass in der rechten Bildhälfte eine auffällige Leerstelle entsteht: Im diffusen Hintergrund taucht in der Tat eine Person auf. Die Bewegung im Hintergrund zieht Aufmerksamkeit auf sich und lässt erahnen, dass es sich um Dr. Campbell handelt (Abb. 31–36).

Die Zuschauer achten zwar zunächst nicht auf den Hintergrund und konzentrieren sich, wie schon im oben beschriebenen Beispiel, auf das Gespräch. Sie wissen aber mehr als Cristina, hinter deren Rücken eine Veränderung sichtbar wird. Der Suspense, der durch diese kleine Verschiebung und eine Bewegung im unscharfen Hintergrund entsteht, basiert bereits auf der in die Unschärfe gelenkten Aufmerksamkeit. Die darauf folgende Schärfenverlagerung bestätigt die Vermutung, dass Campbell hört, was nicht für ihre Ohren bestimmt war – und enthüllt gleichzeitig und



31–36 Enthüllungseffekt in GREY'S ANATOMY (Buena Vista/ABC).

mit einer dramatisierenden Verzögerung die individuellen Gesichtszüge der neu eingeführten Figur und damit auch die Tatsache, dass es sich um einen Gastauftritt von Faye Dunaway handelt. So entsteht durch die Verlagerung eine Überraschung, die sich an die Adresse des Serienzuschauers und sein außertextuelles Wissen richtet.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sowohl in ER als auch in GREY'S ANATOMY Kamerabewegungen ein wesentliches gestalterisches Mittel darstellen, um einen (je) eigenen Stil zu entwickeln, um eine spezifische filmische Räumlichkeit zu schaffen, um die Arbeitsatmosphäre im Krankenhaus zu vermitteln und die vielen episodischen und seriel- len Handlungsstränge miteinander zu verbinden. Den Zuschauern wird so eine privilegierte Sicht geboten, die ihr Gefühl verstärkt, immer und überall im richtigen Augenblick dabei zu sein. Die Kamera verfolgt zudem Figuren. Sie tut dies im Unterschied zur Montage mit der für die Serien wesentlichen Betonung von Gleichzeitigkeit und räumlicher Einheit.

Die Kamera in GREY'S ANATOMY stellt aktiv und spürbar Relationen her, die tendenziell auf den filmischen Konstruktionscharakter und die

narrative Instanz verweisen. Die Kamera zeigt, dass sie zeigt (Wulff 1999, 58), dass sie diese Beziehungen intentional herstellt und damit neue Bedeutung generiert. Sie zeigt auch offen, dass sie die Aufmerksamkeit der Zuschauer lenkt. Während ER ein eng zusammenarbeitendes Team, dessen Interaktionen viel häufiger und enger stattfinden, räumlich definiert, stellt die Kameraarbeit in GREY'S ANATOMY lokale, intime Räume her und setzt den Fokus auf das emotionale Leben der Figuren. ER suggeriert einen stärkeren Wirklichkeitsbezug; GREY'S ANATOMY legt immer wieder durch selbstreflexive Gesten und die «intensified continuity» den eigenen (Erzähl-)Stil frei.

Literatur

- Bachtin, Michail M. (1989) *Formen der Zeit im Roman: Untersuchungen zur historischen Poetik* [1975]. Hg. v. Edward Kowalski & Michael Wegner. Frankfurt/M.: Fischer.
- Bazin, André (2004) «Die Entwicklung der Filmsprache» [1958]. In: *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander; S. 90–109.
- Bignell, Jonathan (2007) «Seeing and Knowing: Reflexivity and Quality». In: *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Hg. v. Janet McCabe & Kim Akass. London [usw.]: I.B. Tauris; S. 158–170.
- Bordwell, David (2006) *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley [usw.]: University of California Press.
- Deleuze, Gilles (1997) *Kino 1: Das Bewegungs-Bild* [1983]. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Gottgetreu, Sabine (2001) *Der Arztfilm: Untersuchung eines filmischen Genres*. Bielefeld: Aisthesis.
- Hickethier, Knut (2006) «Fernsehserie [series, serial]». In: *Das große Lexikon Medien und Kommunikation*. Hg. v. Leon R. Tsvasman. Würzburg: Ergon; S. 120f.
- Huppauf, Bernd (2009) «Between Imitation and Simulation: Towards an Aesthetics of Fuzzy Images.» In: *Dynamics and Performativity of Imagination: The Image between the Visible and the Invisible*. Hg. v. Bernd Huppauf & Christof Wulf. (Routledge Research in Cultural and Media Studies, 21) New York: Routledge; S. 230–253.
- McCabe, Janet (2005) «Creating «Quality» Audiences for ER on Channel Four». In: *The Contemporary Television Series*. Hg. v. Michael Hammond & Lucy Mazdon. Edinburgh: Edinburgh University Press; S. 207–223.
- Mittell, Jason (2006) «Narrative Complexity in Contemporary American Television». In: *The Velvet Light Trap* 58; S. 29–40.
- Smid, Tereza (2011, in Vorbereitung) *Poetik der Schärfeverlagerung*. Marburg: Schüren.
- Sobchack, Vivian (1992) *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Tröhler, Margrit (2007) *Offene Welten ohne Helden: Plurale Figurenkonstellationen im Film*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien 15).
- Weber, Tanja/Junklewitz, Christian (2008) «Das Gesetz der Serie – Ansätze zur Definition und Analyse.» In: *Medienwissenschaft 1*; S. 13–31.
- Wulff, Hans J. (1999) *Darstellen und Mitteilen: Elemente der Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr.

THIRTYSOMETHING: Alltag, multiperspektivisch¹

Vorbemerkung

Wenn ich hier auf THIRTYSOMETHING (ABC 1987–1991) und damit auf eine US-amerikanische Fernsehserie aus den späten 1980er/frühen 1990er Jahren zurückgreife, so weniger aus nostalgischen Gründen, aus der Perspektive des Fans, der einer Lieblingsserie huldigen und zu neuerlicher akademischer Aufmerksamkeit verhelfen will. Vielmehr scheint mir das gewählte Beispiel – Teil der ersten Dekade sogenannter «Quality Drama Series» (vgl. Thompson 1996)² – von modellhaftem Charakter für den erzählerischen und kommunikativen Ansatz von Fernsehserien eines bestimmten Typs. Es geht um die Musterhaftigkeit von Alltagsgeschichten und das damit verbundene Angebot, multiperspektivisches Wahrnehmen und Denken einzuüben. Besonderer Stellenwert kommt dabei der abgebildeten Kommunikation zu, die zunächst einmal einer formalen Notwendigkeit entspringt – dramatische Figuren sprechen fast unablässig miteinander, handeln und enthüllen sich den Zuschauern in ihren Reden. Doch die Dichte und Tiefe der Gespräche, die sich daraus ergibt, sprengt den Rahmen des Alltagsrealismus, den die Serie zugleich anstrebt. Die fiktionale Welt der Serienerzählung, Folie biografischer Erfahrungen des Zuschauers, gerät so zu einem kommunikativen Sehnsuchtsort.

THIRTYSOMETHING: Konzept, Auswertung, Rezeption

THIRTYSOMETHING³ wurde entwickelt von Marshall Herskovitz³ und Edward Zwick⁴ für ABC mit der Idee, eine Fernsehserie über und für die eigene Ge-

- 1 Für Anregungen danke ich Hans J. Wulff, Christine Noll Brinckmann und Henriette Heidbrink.
- 2 Für einen Überblick über diese erste Phase des Quality-TV ab Anfang der 80er Jahre vgl. den Beitrag von Robert Blanchet in diesem Band.
- 3 Der Serientitel «Thirty something», den die Titel-Designerin Kathie Broyles zu «thirty-something» (mit kleinem Anfangsbuchstaben) zusammenschob, wurde zum geflügelten Begriff: Das *Oxford English Dictionary* nahm ihn 1993 auf und weist auf die Serie als Ursprung hin (vgl. *Wikipedia*, Lemma «Thirtysomething [TV series]»).
- 4 Zwick und Herskovitz, beide Jahrgang 1952, haben bereits während ihres Studiums am American Film Institute gemeinsame Projekte realisiert; 1983 gründeten sie ihre Produktionsfirma Bedford Falls, benannt nach der Stadt in Frank Capras *It's A Wonderful*

neration der ›Babyboomers‹, der geburtenstarken Jahrgänge zwischen 1946 und den frühen 60er Jahren, zu kreieren – ein Versuch, die demografische Gruppe der akademisch gebildeten urbanen Mittelschicht mit gesichertem Einkommen und hoher Konsumfreudigkeit als Publikum zu gewinnen, indem man ihr Leben und ihre Alltagsprobleme fiktional spiegelt (vgl. Torres 1989, 87f).⁵ Diese Konzentration auf ›gewöhnliche‹ Menschen stellt eine deutliche Abkehr vom erzählerischen Spektrum und den Figurenkonzepten damaliger Prime-Time-Serien wie *DALLAS* (CBS 1978–1991), *DYNASTY* (ABC 1981–1989) oder *MAGNUM P.I.* (CBS 1980–1988) dar. «Real life is an acquired taste», verhiess die Promotion zum Serienstart.

THIRTYSOMETHING erzählt im Mikrokosmos eines Freundeskreises akademisch gebildeter Mittdreißiger vom Alltag und den Selbstverständigungsprozessen der «suburban existentialists» (Herskovitz in Lantos 1987, 49) zwischen persönlichem Glücksanspruch – dem Wunsch nach Selbstverwirklichung durch Arbeit, nach Karriere und Unabhängigkeit, zugleich aber auch nach festen Bindungen und Verlässlichkeit – und den Anforderungen von Familie, Beruf, Haushalt. Im Mittelpunkt steht das soziale Verhalten der Protagonisten: Die Konflikte kreisen um Liebes- und Freundschaftsbeziehungen, um Familie, Loyalität, persönliche Integrität, Verantwortung, um die Teilung von Erziehung und Hausarbeit, die Angst vorm Erwachsenwerden (seinerzeit auch mit «Yuppie angst» umschrieben; vgl. Hersch 1988) und um die Werte, an denen man sein Leben ausrichten will.

Zwick und Herskovitz haben sich verschiedentlich zu Anliegen und Inhalt der Serie geäußert; aus einer dieser Beschreibungen sei hier ausführlich zitiert, weil darin zugleich die liebevoll-ironische Haltung deutlich wird, mit der die beiden auf ihre Figuren blicken:

Dies ist eine Serie über das Leben auf der Erde, wie wir es kennen. Oder zumindest ein kleines Stück daraus. Es geht um eine Gruppe Menschen eines gewissen Alters, die genug über das Leben wissen, um vollkommen verwirrt

LIFE (US 1946). Nach dem Ende von *THIRTYSOMETHING* setzte sich die gemeinsame Arbeit mit weiteren Serien wie *My So-CALLED LIFE* (ABC 1994–1995) oder *ONCE AND AGAIN* (ABC 1999–2002) fort. Später wechselten beide in die Spielfilmproduktion; zu ihren bekanntesten Arbeiten als Produzenten zählen *TRAFFIC* (Steven Soderbergh, DE/US 2000) sowie *LAST SAMURAI* (US 2003), *BLOOD DIAMOND* (US/DE 2006) und zuletzt *DEFIANCE* (US 2008), bei denen Edward Zwick auch Regie geführt hat.

- 5 ›Narrowcasting‹, die Strategie, kleine, aber einkommensstarke Publika gezielt anzusprechen und dabei geringere Einschaltquoten in Kauf zu nehmen, wird im amerikanischen Fernsehen seit Ende der 70er Jahre verfolgt; vgl. Caldwell (1995, 9), der *THIRTYSOMETHING* als Beispiel anführt und darauf hinweist, dass die aufwendig produzierte, auf 35mm gedrehte Serie von Anbeginn als «prestige show» firmierte (ibid., 109). Mit *THIRTYSOMETHING* wollte sich ABC ein jüngerer, kinoaffines, über kulturelles Kapital verfügendes Publikum erschließen; vgl. Emmanuel o.J.; Thompson 1996, 14.

davon zu sein. Es geht ums Erwachsenwerden – ganz egal, wie alt du bist. Was heißt, sich einigen Tatsachen des Lebens zu stellen. Die eine oder andere Pille zu schlucken. Das bedeutet nun nicht unbedingt, alle Prinzipien aufzugeben oder Kompromisse zu schließen, aber eben doch festzustellen, dass viele unserer Zukunftspläne Idealvorstellungen waren, die wir so nicht leben können. Wir nennen es ... die Dialektik: das Gefühl, dass heutzutage alles im Widerspruch zueinander ist. Du willst ein Kind, du willst aber auch einen Beruf. Du willst frei sein, du willst aber auch dein eigenes Zuhause haben. Du willst keine Verantwortung, aber ein gutes Einkommen. Und was vielleicht mehr wiegt als die Frage nach dem persönlichen Lebensstil: Du willst aufrichtig sein, aber dennoch niemanden verletzen. Du willst anderen gegenüber zuvorkommend sein, aber du willst auch, was *du* willst; du willst dankbar sein, machst dir aber auch Sorgen.

Und es ist eine Serie darüber, eine eigene Familie zu gründen. Diese Leute leben alle weit entfernt von den Orten, an denen sie selbst aufgewachsen sind, und versuchen daher, eine neue Art Zuhause zu erschaffen – ein Zuhause aus Freunden, wo Ereignissen wie Feiertagen, beruflichen Erfolgen, Geburtstagsfeiern, Krankheiten und dem alltäglichen Klatsch und Tratsch eine bittersüße Bedeutung zukommt. Und auch, wenn jede Folge eine abgeschlossene Geschichte erzählen wird, sind es doch die tieferen Beziehungen zwischen den Freunden, die im Laufe der Zeit enthüllt werden.

Kurz gesagt, wir interessieren uns für all das Zeug aus dem wirklichen Leben. *Kleine Momente, genau beobachtet*, die zeigen, wie Menschen wirklich sprechen, wovon sie träumen oder gar fantasieren. Diese zunächst zufällig scheinenden Ereignisse, die sich dann aber doch irgendwie zu einem tiefen Gefühlseindruck verbinden. Die Art von Serie, die die Leute schauen und dabei ausrufen: «Das ist mein Leben, genau das hab ich gestern Abend gesagt.»

(Herskovitz/Zwick o.J. [1987]; Übers. u. Herv. B.H.).

Das Figurenensemble stellt sich dar als «erweiterte Familie», in deren Zentrum das glücklich verheiratete Paar Hope Murdoch Steadman und Michael Steadman steht. Zu Serienbeginn sind die beiden frischgebackene Eltern von Janey (am Anfang der dritten Staffel wird Sohn Leo geboren). Hope, Princeton-Absolventin und Fachjournalistin für Ökologie und Verbraucherschutz, kümmert sich um Baby, Haushalt und Renovierung des neuerworbenen Heims in einem Außenbezirk Philadelphias, während Michael, der mit seinem Freund Elliot eine Werbeagentur gegründet hat, das Familieneinkommen sichert, aber zugleich bemüht ist, seiner Vaterrolle gerecht zu werden und seine Frau zu unterstützen. Die Beziehung von Hope und Michael wird kontrastiert durch das Ehepaar Nancy und Elliot Weston, das bereits seit zwölf Jahren verheiratet ist und zwei Kinder hat.

Nancy hat Kunst studiert, aber für die Familie ihre beruflichen Ambitionen hintangestellt. Sie ist wie Hope Hausfrau und Mutter, allerdings schon länger als diese, was an ihrem Selbstvertrauen nagt. In der Ehe kriselt es; im Verlauf der ersten Staffel trennen sich Nancy und Elliot, finden aber später nach schwierigen Auseinandersetzungen und Kurzversuchen mit anderen Partnern wieder zueinander.

Der Freundeskreis wird ergänzt durch drei Singles: Melissa Steadman, Cousine von Michael, eine zunächst erfolglose Fotografin mit Kinderwunsch und Bindungsängsten; Gary Shepherd, Dozent für altenglische Literatur am örtlichen College, ein bindungsunwilliger «Womanizer», Michaels bester Freund und mit Melissa auch nach Ende einer kurzen Beziehung eng verbunden; und die ebenfalls kinderlose Ellyn Warren, die Karriere bei der Stadtverwaltung macht und wechselnde Affären unterhält. Sie ist Hopes engste Vertraute von klein auf, doch seit der Geburt von Janey scheinen sich ihre Lebenswege auseinander zu bewegen.

Die Freunde verfügen über akademische Bildung und kulturelles Kapital, sie kennen sich aus in den gesellschaftlich umlaufenden Diskursen, begreifen sich als links-liberal mit ökologischem Bewusstsein, teilen den guten Geschmack der gebildeten Mittelschicht, eine ironische Haltung sich selbst gegenüber wie eine unermüdliche Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit sich und den anderen. Bei ihren häufigen Zusammenkünften pflegen sie einen spöttischen Schlagabtausch von Einfällen und Worten. Die Charaktere, erkennbar angelegt als Vertreter sozialer Typen und Träger distinkter Merkmale von Geschlechterrollen (vgl. Auster/Quart 2008), sind allesamt sympathisch dargestellt – trotz oder gerade wegen ihrer offenkundigen Schwächen, Neurosen und Widersprüche, welche die Serienerzählung in inneren wie interpersonellen Konflikten auslötet.

Ausgestrahlt wurde THIRTYSOMETHING zwischen dem 29. September 1987 und dem 28. Mai 1991 auf ABC als wöchentliche Serie mit vier Staffeln und insgesamt 85 Folgen von je 45 Minuten (Sendelänge inklusive Werbung 60 Minuten). Die Serie wurde ab 1992 mehrfach wiederholt auf Lifetime, dem amerikanischen Kabel-Kanal «für Frauen» (vgl. D'Acci 1994/95), nun allerdings in täglicher Ausstrahlung.⁶ In Deutschland lief sie

6 Feuer (1994/95) untersucht die «Umkodierung» der Serie bei der Wiederausstrahlung auf Lifetime. Sie zeigt anhand der Analyse der während der Serienzeit und in ihrem Programmumfeld ausgestrahlten Werbung, wie THIRTYSOMETHING durch die Verschiebung des Kontexts zu einem «Yuppie-Nostalgie-Format» und zum «women's picture» wird. Ähnlich legt Stempel Mumford (1994/95) dar, wie die tägliche Ausstrahlung die ursprünglich wöchentliche Serie zum Teil der Routine von Hausfrauen macht und damit zum Soap-Format. Diese Veränderung der Rezeption lässt sich auch für die deutsche Ausstrahlung verzeichnen: Da die Serie zeitweilig auf mehreren dritten Programmen gleichzeitig lief, konnte man sie – in unterschiedlichen Stadien der Hand-

unter dem Titel *DIE BESTEN JAHRE* ab Oktober 1991 zunächst im Spätabendprogramm der ARD, bevor sie in mehreren Länderanstalten auf verschiedenen, immer randständigen Sendeplätzen bis 1997 zirkulierte und dann 2003/04 in Teilen von verschiedenen Sendern wiederholt wurde.

Die Serie war ein Erfolg bei Kritik und Publikum: Sie erhielt allein 13 ›Emmys‹ zwischen 1988 und 1991, darunter den für die ›Beste Serie‹ 1988, zwei ›Golden Globes‹ und den ›People's Choice Award‹, und sie vermochte eine nicht sehr große, aber überaus treue Zuschauergemeinde an sich zu binden (das gilt für die USA wie für die Ausstrahlung im deutschen Fernsehen).⁷

Erzählerische Rückbezüglichkeit und Ironie

THIRTYSOMETHING orientiert sich an Soap Operas und nimmt zugleich Vorbilder aus dem Hollywood-Melodram und dem Arthouse-Kino auf – erkennbar sind Einflüsse der Filme von Frank Capra, Ingmar Bergman, John Cassavetes, Michelangelo Antonioni, John Sayles und vor allem von Lawrence Kasdans *THE BIG CHILL* (US 1983). Dieses mediale Bewusstsein stellt die Serie auch in zahlreichen eingebetteten Traum- und Fantasiesequenzen aus, in denen erzählmotivisch und stilistisch Bezug genommen wird auf zum Beispiel Alfred Hitchcocks *NORTH BY NORTHWEST* (Folge 10: ›South by Southeast‹), Akira Kurosawas *RASHOMON* (Folge 4: ›Couples‹), auf Billy Wilder (Folge 57: ›Three Year Itch‹), Federico Fellini (Folge 60: ›Going Limp‹) oder Woody Allen (Folge 69: ›Photo Opportunity‹), auf Fernseh-Sitcoms der 60er Jahre wie die *DICK VAN DYKE SHOW* (Folge 24: ›The Mike Van Dyke Show‹) oder die Game-Show *WHEEL OF FORTUNE* (Folge 25: ›Trust Me‹), auf Märchen (Folge 17: ›Whose Forest is This?‹), den Ritterfilm (Folge 20: ›Tenure‹) oder den Thriller (Folge 62: ›Samurai Adman‹).

Das Spiel mit narrativen und visuellen Referenzen auf die Film- und Fernsehgeschichte durchbricht den realistischen Modus der Alltagserzählung; die Fernsehserie präsentiert sich mit diesem *tongue-in-cheek*-Gestus als Kunstform eines medienkompetenten und ›eingeweihten‹ Publikums. Die Qualitäten in Erzählweise, Dialogen, Inszenierungsstil, Montage, die innovative musikalische Gestaltung durch W.G. ›Snuffy‹ Walden (vgl. Kaye

lungsentwicklung – an mehreren Wochentagen sehen, auch nachmittags als ›Bügelfernsehen‹.

7 Stimmen deutscher Zuschauer finden sich etwa auf *tv-wunschliste*. Das *TV- und Fernsehserien-Infoportal*, URL: <http://www.wunschliste.de/0069/forum>. Zehn bis zwanzig Jahre nach der Erstausstrahlung schildern die Fans, mit welcher Treue sie die Serie seinerzeit verfolgt haben und welche Bedeutung sie in ihrem Leben hatte, berichten von Versuchen, mit Leserbriefen auf die Fernsehanstalten einzuwirken, die 85 Folgen erneut zu senden, und fordern eine DVD-Edition für den deutschen Markt.

2007) zeichnen THIRTYSOMETHING auch im Vergleich mit anderen Prestige-Serien der 80er Jahre aus (vgl. Feuer 2007, 155). Sasha Torres nimmt die Bestimmungskriterien des heutigen Quality-TV vorweg (vgl. dazu Mittell 2006; Cardwell 2007), wenn sie die Serie beschreibt als «stilistisch innovativ, wunderschön fotografiert und von einem ungewöhnlichen und explizit spielerischen Umgang mit dem Verhältnis von Fernsehen und Film» (Torres 1989, 87; Übers. B.H.).

Mir geht es nun nicht darum, die mediale Referentialität, narrative Reflexivität und Ironie, die dramaturgische und stilistische Sorgfalt, mithin die Raffinesse der Serie herauszustellen und sie als Wegbereiter oder Meilenstein amerikanischen «Qualitätsfernsehens» zu feiern. THIRTYSOMETHING interessiert mich weniger als ästhetische und dramaturgische Form denn hinsichtlich seiner kommunikativen Angebote und der rezeptiven Horizonte, in die hinein diese entwickelt werden können. Ich frage nach spezifischen «Qualitäten» der Serie (oder von Fernsehserien desselben Typs), die in der derzeitigen kritischen Beschäftigung mit dem Quality-TV kaum berührt werden: nach der Form des sozialen Lernens, die auf dem Terrain der Serienwelt möglich ist, und nach den Zuschauererfahrungen, welche solche Serien zu bündeln verstehen und als deren kommunikative Folie sie fungieren.

«Kleine Momente, genau beobachtet»: Alltagskonflikte und topikale Erzählform

THIRTYSOMETHING verknüpft multiperspektivische, miteinander verwobene Handlungsstränge, die mehrere Episoden umspannen oder sogar über eine ganze Staffel hinausreichen: die Ehekrise und Trennung von Nancy und Elliot und ihre vorsichtige Wiederannäherung, Nancys Entwicklung zur selbstständigen Kinderbuchillustratorin; die wirtschaftlichen Schwierigkeiten und Insolvenz von Michaels und Elliots Firma, ihr Neubeginn als Angestellte einer großen Werbeagentur; Hope und Michaels Auseinandersetzung um ein zweites Kind und Hopes Wiedereinstieg in den Beruf; Garys Ausscheiden aus dem College, nachdem ihm die Festanstellung verweigert wird, seine Mitarbeit in einem Sozialprojekt, wo er auf Susanah trifft, die ungewollt von ihm schwanger wird, die Entscheidung für das Kind, Garys neues Leben als Vater und Hausmann.

Neben solchen übergreifenden dramaturgischen Bögen gibt es kleinere und größere Konflikte, die innerhalb einer Folge verhandelt und, wenn auch nicht gelöst, so doch vorübergehend befriedet werden, so dass die Episoden eine gewisse Schließung aufweisen. Die Serie vermeidet die für Soap Operas typische Cliffhanger-Struktur – gemeinhin verbunden mit der Fokussie-

nung von Gesichtern und dem Einsatz affektgeladener Musik, um emotionalen Nachhall zu befördern –, wie sie überhaupt die (melo-)dramatische Zuspitzung und genreübliche «Krise-der-Woche»-Struktur nicht kennt.

«Kleine Momente, genau beobachtet» – so beschreiben Marshall Herskovitz und Edward Zwick (op.cit.) den erzählerischen Ansatz von THIRTYSOMETHING. Glen Creeber fasst es ähnlich als «eingehende Aufmerksamkeit für die persönlichen Schwierigkeiten innerhalb dieser kleinen Gruppe von Freunden und für die emotionalen Landschaften ihres Privatlebens» (2004, 115; Übers. B.H.). Die Narration setzt auf psychologischen Realismus und Verhaltensbeobachtung; im Zentrum steht die Form des kommunikativen Umgangs innerhalb von Partnerschaft, Familie und im sozialen Netzwerk des Freundeskreises, in dem die Interessen und Empfindlichkeiten der Einzelnen austariert und die Regularien des Miteinanders immer wieder ausgehandelt werden müssen.

Die Erzählweise orientiert sich am topikalischen Modell (vgl. Wuss 1993, 119ff); sie knüpft ein Gewebe von Themen und Diskursen, die in den einzelnen Episoden am konkreten Fall, gleichsam kasuistisch, entfaltet werden. Vorrangig geht es dabei um die Vereinbarkeit von Beruf und Familie oder um den Stellenwert, welcher der Arbeit zugeschrieben wird: Als bürgerliche Individuen definieren sich die Charaktere wesentlich über den Beruf, die Frauen hadern mit dem Widerspruch der Ideologien von «Erfüllung durch Arbeit» und von der «guten Mutter». Das Alltags- und vermeintliche Privatleben erweist sich als «ideologisch problematisch» (Brunsdon 1983, 78); die emotional ausagierten Konflikte sind variierte Abdrücke grundlegender gesellschaftlicher Schief lagen, vor allem was Geschlechterrollen und soziale Gleichberechtigung anlangt (vgl. Joyrich 1988).

Das narrative Interesse richtet sich weniger auf die dynamische Entwicklung der übergreifenden Handlungsbögen denn auf die Persistenz der Konflikte und die kommunikativen Formen, in denen diese ausgetragen werden. Im topikalischen Erzählmodell sind gerade wiederkehrende und thematisch ähnliche Momente relevant, Serialität also die Voraussetzung, um die Alltäglichkeit und Wiederholungsstruktur von Konflikten und Lösungsversuchen erfahrbar zu machen.

Die Komplexität der Problemlagen schließt dabei einfache und endgültige Konfliktlösungen aus (vgl. Stempel Mumford 1994/95, 180ff). Die Lösungen am Ende der Episoden sind provisorischer und pragmatischer Art, Kompromisse als Ergebnis von Aushandlungsprozessen. Eggo Müller (2001) hat dies mit einem so schönen wie treffenden Begriff als «melancholischen Konflikttyp» bezeichnet und als eines der Charakteristika von Qualitätsserien in den späten 80er/frühen 90er Jahren ausgemacht. Diese Serien, so Müller, «propagieren «Citizenship», d.h. die Fähigkeit, den ein-

zelen Konflikt mit Blick auf das Sozialgefüge zu sehen» (ibid., 136). Im Falle von THIRTYSOMETHING gehört die melancholische Versöhnung angesichts des Wissens um die Unlösbarkeit gesellschaftlich bedingter Probleme und die Einsicht in die Notwendigkeit, immer wieder neue Kompromisse zu schließen, zum schwierigen Prozess des Erwachsenwerdens, von dem die Serie erzählt.

Perspektivierung und Konfliktverständnis

Als Erklärung für die Popularität von THIRTYSOMETHING findet sich häufig der Hinweis, die Serie lade die Zuschauer besonders dazu ein, sich mit den Charakteren zu «identifizieren». Diese Beobachtung greift zu kurz, sie verkennt die Erzählstrategie der Serie und die Form der Teilhabe, die sie befördert. Denn es geht ihr gerade nicht um «Identifikation», weder im psychoanalytischen Sinn der imaginären Verschmelzung mit einer Figur noch im alltagssprachlichen Verständnis der empfundenen Nähe (auch wenn die Zuschauer natürlich persönliche Vorlieben hegen und eine größere Affinität zu bestimmten Figuren verspüren mögen), sondern um ein Nachvollziehen des unterschiedlichen Wahrnehmens und Erlebens einer Situation durch sämtliche Beteiligte.⁸

Neben die taxierende Beobachtung von Figurenverhalten und -ausdruck und die Auseinandersetzung der Charaktere im Dialog treten erzählerische Verfahren, die für Einblicke in ihr Innenleben sorgen. Durch dieses Zusammenspiel von unfokalisiertem Erzählen und interner Fokalisierung über verschiedene Figuren wird die Komplexität der Gesamtsituation multiperspektivisch vermittelt und zum Nachvollzug angeboten. Die Narration zielt auf das einführende Verstehen der Figuren, ihrer unterschiedlichen, einander zuwiderlaufenden Innen- und Handlungsperspektiven, auch ihrer divergierenden Perspektiven aufeinander in einem komplexen «empathischen Feld» (Wulff 2002; 2003, 151ff). Wir begreifen die Charaktere als gefangen in ihren Widersprüchen, lernen, ihre Bedürfnisse und Ansprüche aus ihren biografischen und emotionalen Situationen heraus zu verstehen und gegeneinander abzuwägen, und machen die Erfahrung, dass es in den meisten Konfliktfällen keine «richtige» oder «falsche» Position gibt.

An einem Beispiel lässt sich demonstrieren, wie für Einblick in die Innenwelten der Charaktere gesorgt und der Konflikt sukzessive erschlossen wird. Ich beziehe mich auf die vierte Folge der ersten Staffel, «Couples»,

8 Deswegen befremdet auch der Ansatz von Heide (1995): In ihrer medienethnologisch-empirischen Studie zu den Zuschauerinnen von THIRTYSOMETHING befragt sie diese nach ihrer Haltung gegenüber *einzelnen* Serienfiguren und wertet die Antworten als vorrangig abhängig von der jeweiligen Klassenzugehörigkeit der Interviewten.

die auch als «Rashomon-Episode» bekannt ist, wengleich die erzählerische Intention anders gelagert ist als in Kurosawas berühmtem Erzählexperiment.

Ein gemeinsamer Ausgehabend der beiden Ehepaare – die Vorbereitungen daheim, der Besuch eines teuren französischen Restaurants und die Flasche Wein danach bei Nancy und Elliot im Wohnzimmer – wird getrübt von den Misstönen zwischen den beiden, bis die Situation schließlich in einem offenen Streit eskaliert. Gezeigt wird der Ablauf des Abends in eingeschobenen Erinnerungs-Flashbacks aller vier Beteiligten – vier gründlich divergierende Wahrnehmungen und Ausdeutungen des Geschehens.

Die Episode beginnt mit dem verfrühten Ende des Abends. Hope berichtet Babysitter Melissa, es sei «furchtbar» gewesen, in einem «schrecklichen Streit» habe Elliot seine Frau auch körperlich «angegriffen». Michael bestreitet dies: Elliot habe Nancy lediglich «angefasst». Später lässt Hope den Abend in ihrer Erinnerung nochmals Revue passieren:

Im Restaurant empfindet Nancy Elliots Flirt mit der Kellnerin als peinlich; sie benimmt sich aber auch ihrerseits falsch, wenn sie die Freunde spöttisch auf seine schlechten Manieren und überzogene Selbsteinschätzung hinweist. Später überreden Hope und Michael eine sich zunächst zierende Nancy, ihren Cheerleader-Auftritt aus College-Tagen zum Besten zu geben. Nancys Darbietung, für die sie verschämt den Rock schürzt, zum Parodestöckchen greift und einen albernen Schlachtgesang anstimmt, ist charmant, witzig und durchaus präsentabel, die Stimmung gelöst. Dass Elliot wütend den Raum verlässt, versteht Hope nicht. Sie erlebt ihn als Aggressor, der Nancy hart am Arm fasst und sie vor den Freunden demütigt.

Elliot und Michael sprechen im Büro über den vergangenen Abend. Elliot zeigt sich über sich selbst verwundert und versinkt in Gedanken, ein zweiter Flashback zeigt seine Version:

Nancy schminkt sich im Schlafzimmer, er möchte mit ihr schlafen; sie aber reagiert brüsk und mit Anweisungen, was vor dem Ausgehen noch zu erledigen sei. Im Restaurant flirtet die Kellnerin harmlos mit beiden Männern; Nancy funkt empört dazwischen. Bei Tisch verhält sie sich Elliot gegenüber herablassend und kalt; und ihre kleine Tanzeinlage im Wohnzimmer, die sie den anderen aufdrängt, ist nachgerade obszön, wie Hopes pikierter Miene und Michaels gespielten Anfeuerungen zu entnehmen ist. Elliot flieht in die Küche, Nancy folgt ihm wütend. Er versucht sie zu beschwichtigen, sie beschimpft ihn; er bittet um Klärung der Situation, sie schlägt dies aggressiv aus: Er solle es bloß nicht wagen, ihr vorzuschreiben, was sie zu tun habe – «Don't you dare tell me what to do!»

Doch zurück zur «neutralen» Erzählung: Nach der Versöhnung am nächsten Abend will Nancy Elliot von ihrer Idee erzählen, Kinderbücher zu illustrieren. Er schlägt ihr vor, zunächst einen Kurs zu besuchen. Als sie



1–2 Erinnerungsbilder eines Streits. *Links:* Nancy wütend (in Elliots Version), *rechts:* verzweifelt (in Nancys Version). THIRTYSOMETHING (Shout Factory/ABC).

sich über seine mangelnde Unterstützung enttäuscht zeigt, setzt er neu an: In ironischer Übertreibung malt er ihre steile Karriere aus und das sorglose Leben, das sie nun führen werden. Nancy reagiert zutiefst gekränkt und steht wortlos auf. Hier schließt sich ihre Erinnerung an. Diese Rückblende enthält dieselben Situationen und ist genauso lang wie die über Elliot fokalisierte, aber damit hören die Übereinstimmungen fast schon auf:

Auch ihre Version beginnt im Schlafzimmer, wo sie jedoch keineswegs ablehnend reagiert, Elliot allerdings angesichts der knappen Zeit bittet, den Sex auf später zu verschieben. Abwehrend (aber keinesfalls aggressiv) reagiert sie erst, als er nicht nachlässt, sie zu bedrängen. Sie fühlt sich unverstanden; er verlässt wütend den Raum. Im Restaurant flirtet er offen vor ihren Augen mit der Kellnerin, die jetzt eine weitaus attraktivere, jüngere und blondere Erscheinung ist und sexuell offensiver. Bei ihrer Cheerleader-Vorführung erlebt Nancy sich als unsicher: Sie lässt den Stab fallen, singt mit dünner Stimme und entschuldigt sich mehrfach bei den Gästen, bevor sie Elliot in die Küche folgt. Dort wirft er ihr vor, den Freunden zu geben, was sie ihm verweigert habe. Sie reagiert beschwichtigend: Sie habe doch bloß seinem Wunsch nachkommen und sexy sein wollen. Er wirkt unkontrolliert. Als sie aus der Küche flieht, packt er sie brutal am Arm. Sie reißt sich los und stößt unter Tränen den nahezu identischen Satz wie oben hervor – «You do not tell me what to do» –, aber der Sprechakt ist nun ein anderer.

Michaels Erinnerung an den Abend fällt viel kürzer und nicht besonders detailreich aus. Anlass bildet wiederum eine Unterhaltung mit Elliot, bei der sich Michael über Hopes Nörgelei beklagt und sich fragt, wann aus kleinen Reibereien ernsthafte Probleme werden. Es folgt sein Flashback, der ebenfalls in einem Schlaf- und Ankleidezimmer beginnt:

Während Michael seiner Frau Komplimente macht, weist sie ihn auf die herumliegende Wäsche hin. Die Animositäten im Restaurant scheint er, vorgeblich in die Speisekarte versunken, nur am Rande mitzubekommen. Er versteht die Spannungen zwischen Nancy und Elliot nicht, reagiert irritiert und wirkt abwesend.



3–6 Die Kellnerin in den Erinnerungen von Hope, Elliot, Nancy und Michael. THIRTYSOMETHING (Shout Factory/ABC).

Sein Interesse scheint vor allem darauf gerichtet, Parallelen zu seiner Ehe zu ziehen, die Bilder des Abends dienen ihm als Vorboten der eigenen Zukunft und bedrücken ihn.

Alle vier Charaktere erinnern sich an die Ereignisse, an das eigene Verhalten wie das der anderen unterschiedlich. Sie entwickeln das Geschehen imaginär in andere Geschichtenformate weiter und weisen ihm im Rahmen ihrer Hintergründe und Interpretationsschemata je eigene Bedeutungen zu. Die Erosion der Beziehung von Nancy und Elliot wird in diesen «Szenen einer Ehe» deutlich: die Herabsetzungen, mangelnde Wahrnehmung und Nichtanerkennung des Partners.

Ergänzt werden die subjektiven Erinnerungen und Ausdeutungen um kleine Begebenheiten und Gesprächsversuche auf der Gegenwärtsebene des episodischen Plots: nachmittägliche Treffen der Frauen, in denen Nancy Anläufe unternimmt, ihre Isolation zu durchbrechen; die Unterhaltungen der Männer im Büro; die bereits geschilderte Situation um Nancys Berufsidee; ein Kindergeburtstag als Moment der Harmonie. Die Episode exponiert aber nicht allein die Ehekrise von Elliot und Nancy, sondern parallelisiert diesen Handlungsstrang mit dem schwelenden Streit zwischen Hope und Michael um seine mangelnde Mithilfe. Zumindest dieser Konflikt kann am Ende der Folge (vorerst) befriedet werden.

Ersichtlich ist die erzählerische Strategie, den Zuschauer zu einem Prozess des Perspektivwechsels, der Situationsanalyse, Bewertung und vorsichtig abwägenden Parteinahme anzuregen, bei dem auch die eigenen biografischen Erfahrungen ins Spiel kommen sollen. Was gemeinhin als ›Identifikation‹ bezeichnet wird, erweist sich als komplexer Vorgang des In-Beziehung-Setzens von Erfahrungs- und Sinnhorizonten, Lebensthemen und Konflikten, von Empathie-Vermögen und alltagspsychologischem Wissen zur Welt der (fiktional) anderen.

Das narrative Programm, ein multiperspektivisches Situations- und Konfliktverständnis einzuüben, unterscheidet die beschriebene Episode denn auch vom Ansatz in RASHOMON (JP 1950): Kurosawa zielt auf eine quasi-philosophische Beweisführung der Unmöglichkeit von Wahrheits-erkenntnis angesichts der menschlichen Natur; und er verweigert dem Zuschauer auch konsequent einen privilegierten Erzählstandpunkt, von dem aus eine fiktionale ›Wahrheit‹ erschließbar wäre. Das Interesse von THIRTYSOMETHING hingegen ist vorrangig psychologischer und soziologischer Natur: Die Serie sorgt für Einblick in die Wahrnehmungsweisen und Befindlichkeiten innerhalb einer biografisch, sozial, ethnisch und (sub-)kulturell definierten Gruppe. Indem die Konflikte herausgearbeitet, der genauen Beobachtung und Analyse unterzogen und aus verschiedenen Perspektiven emotional nachvollziehbar werden, offeriert sich die erzählte Welt als Laboratorium sozialer Beziehungen.

Die Folge endet übrigens mit einer, sehr kurzen, fünften Version: *Zwei fröhliche, sich angeregt unterhaltende Paare in einem Restaurant; Nancy berührt Elliot, ist sichtlich auf ihn bezogen, scherzt mit ihm* – ein kurzer Ausflug in die erzählerische Möglichkeitsform: So könnte es sein, wenn die Dinge nur ein bisschen anders lägen...

Wie die Referenz auf Kurosawa stellen auch die anderen medienreflexiven Einschübe keine bloßen ›Gimmicks‹ dar, um die filmkulturelle Kompetenz und erzählerische Virtuosität der Macher hervorzukehren, sondern dienen zuvörderst der Einsicht in innere Konflikte: Ob Michael in einer Folge (Nr. 24, «The Mike van Dyke Show») seine und Elliots Familie in die DICK VAN DYKE SHOW imaginiert, wo die Geschlechterrollen noch fraglos gegeben sind und die kleinen Konflikte mit Hilfe des Weihnachtsmanns (!) und unter dem Beifall eines *canned audience* aufgelöst werden; ob Ethan seine Ängste nach der Trennung der Eltern in der Geschichte vom ›Traumprinzen‹ symbolisch ausagiert und damit beherrschbar macht (Folge 17: «Whose Forest is This?»); ob ihre frühere Professorin Hope als eine Art externalisiertes feministisches Gewissen erscheint (Folge 68: «The Guilty Party») oder ob Melissa sich als freudig-erregte Kandidatin einer Game-Show sieht, wo sie mit Aussicht auf Gewinn eines Babys am ›Eierstock-



7 Der Abend in der erzählerischen Möglichkeitsform. THIRTYSOMETHING (Shout Factory/ABC).

Glücksrad» drehen darf (Folge 25: «Trust Me»): Die Traum- und Fantasiesequenzen verleihen auf häufig ironische, immer verblüffende Art Einblick in Selbstwahrnehmung und Gefühlslage der Charaktere. So kündigt das Eierstock-Gewinnspiel nicht nur von Melissas Torschlusspanik, der sie mit grimmigem Humor zu entgehen trachtet, sondern offenbart auch ihre geringe Selbstachtung (wie auch Nancys Erinnerung an die Cheerleader-Einlage Licht auf ihr Selbstbild wirft). Und schließlich sind die irrealen Einschübe in die realistische Alltagserzählung auch Kommentar der narrativen Instanz, die sich der Überzeichnung bedient, um das Sozialtypische, ja auch Klischeehafte der Probleme einer Generation zu betonen.

Die Serienwelt als Folie kommunikativer (Selbst-)Verständigung

In der Literatur zu THIRTYSOMETHING wird kolportiert, dass amerikanische Psychotherapeuten die Serie in der Paartherapie eingesetzt hätten, um ihre Patienten zu bewegen, über ihre Probleme und Gefühle zu sprechen.⁹ Tatsächlich ist Psychotherapie zunächst einmal wiederkehrendes Erzählmotiv der Serie: So hat Melissa bereits vier Therapien hinter sich; in einer Episode (Folge 69: «Photo Opportunity») erscheinen in einer Fantasiesequenz alle vier Psychologen in ihrem Appartement und streiten sich über die richtige Ausdeutung ihrer Neurosen, bis sie es schließlich satt hat und handelt. In Folge 11: «Therapy» suchen Nancy und Elliot einen Paartherapeuten auf, in einer späteren Staffel wird Nancy Mitglied einer Selbsthilfegruppe krebs-

⁹ So zuerst Hersch 1988 unter dem Titel «thirtysomethingtherapy»; vgl. auch Joyrich 1988; Torres 1989; Heide 1995; Auster/Quart 2008, xii.

kranker Frauen. Und nachdem Ellyn mit einem Magengeschwür ins Krankenhaus eingeliefert wurde, ihr Partner sie verlassen hat und sie vorübergehend wieder bei ihrer Mutter eingezogen ist, entschließt auch sie sich zu einer Therapie (Folge 32: «Payment Due»). Das Thema ist also gesetzt.

Wichtiger aber ist, dass im Serienuniversum die Probleme und Konfliktstoffe aufgegriffen und verhandelt werden, die auch das Leben der Zuschauer bestimmen, und dass sich THIRTYSOMETHING dabei, wie oben beschrieben, eines Verfahrens bedient, wie es ähnlich auch in der Paartherapie eingesetzt wird: durch Wechsel der Perspektive die Wahrnehmung und die Gefühle des anderen nachzuvollziehen. Die Serie bietet sich an als Schule der Empathie. Auf dem sicheren Terrain einer fiktionalen Welt, die vorgibt, der Realität ihrer Zuschauer ähnlich zu sein, ermöglichen Erzählweise und Dramaturgie eine psychologische Erfahrung und befördern einen Lernprozess.

In diesem Verständnis hat Knut Hackett Fernsehserien (er bezieht sich dabei vor allem auf Familienserien) als «gesellschaftliche Integrationsorte» (1991, 54) charakterisiert und ihre Funktion so beschrieben:

Im Reden über Welt, im Zeigen, wie sich Menschen immer wieder in Situationen verhalten, sich dazu äußern, wie sie miteinander umgehen, zeigen sich Modelle der Bewältigung von Welt. (ibid., 56)

Was Hackett hier knapp umreißt, ist eine Form medial gestifteten und vermittelten Lernens. Man könnte weitergehen, indem man ein alltägliches Phänomen ernst nimmt: dass Menschen nicht allein aus der Auseinandersetzung mit erzählten Welten lernen, die sie zu eigenen Erfahrungen in Beziehung setzen, sondern auch auf fiktionale Geschichten zurückgreifen, um den eigenen Erfahrungen eine Gestalt zu verleihen und sie kommunizierbar zu machen. In der narrativen Psychologie etwa hat Jerome Bruner dargelegt, wie wir uns bei der Vergewisserung eigener Erlebnisse narrativer Muster und Strukturen bedienen (vgl. Bruner 2004 [1987]; 1998; 2002). In den Sinnhorizonten des Lebens und bei der Konstruktion unserer autobiografischen Selbstauffassung, unserer Identität, werden «eigene» und «entlehene» Erfahrungen und die Geschichten dieser Erfahrungen zu «narrativen Identitäten» integriert.¹⁰

Wenn wir über das sprechen, was uns an fiktionalen Angeboten beschäftigt und berührt, sprechen wir immer auch über uns, unsere lebensgeschichtlichen Erfahrungen, die Muster unserer Biografie. Es sind die Themen der Zuschauer, die durch die erzählten Geschichten kommuniziert

10 Zum Konzept narrativer Identität vgl. etwa Gergen/Gergen 1988; Ricœur 1991; Kraus 2000.

werden. Diese Auseinandersetzung anzustoßen, Filme oder Serienepisoden als Katalysatoren des Gesprächs zu nehmen und den Deutungen und Urteilen des Patienten nachzugehen, ist denn auch Ansatz einer «Filmtherapie», wie sie in den USA verschiedentlich praktiziert wird.¹¹

Bei der Frage nach einem (quasi-)therapeutischen Nutzen geht es also nicht darum, dass bestimmte Serien auf Ebene des Erzählinhalts oder der -motive ein therapeutisches Setting anbieten – wie *THE SOPRANOS* (vgl. Creeber 2004, 100ff) oder dezidiert und ausschließlich *IN TREATMENT* (vgl. Klein 2008; Feuer 2009) –, sondern dass die Zuschauer die angebotenen Szenarien zur Selbstvergewisserung ihrer Erfahrungen und zur Kundgabe ihrer Probleme heranziehen. Es vollzieht sich eine Projektion der inneren Bilder und Themen in den Film- oder Fernsehstoff hinein. Die Medienangebote stiften lediglich den Anlass und stellen die Folie dar, um sich über Eigenes zu verständigen und dieser Auseinandersetzung eine Richtung zu verleihen.

Die Zuschauer wissen um diese Funktion des Fernsehens und suchen sie aktiv auf. In diesem Sinn hat auch Mimi White in ihrer Studie *Tele-Advising* (1992) formuliert:

[...] die Vorstellung, dass das Fernsehen als therapeutischer Apparat dient und entsprechend erkundet werden sollte, ist Bestandteil der alltäglichen Zuschauergespräche und -praktiken. (*ibid.*, 27; Übers. B.H.)¹²

Insbesondere Familien- und Alltagsserien bieten sich als Forum der kommunikativen (Selbst-)Verständigung an. Die Gründe liegen auf der Hand: das (ursprünglich) wöchentliche Ritual der Begegnung mit den Figuren, die Nähe zu ihnen und Vertrautheit mit ihren Konflikten und Befindlichkeiten, das Herauspräparieren sozial typischer Momente, die Parallelen

11 Im Internet finden sich einschlägige Sites, denen zu entnehmen ist, wie amerikanische Psychotherapeuten Filme in die Behandlung einbinden; vgl. etwa <http://www.cinematherapy.com/filminde.html>. Es gibt sogar – ernst gemeinte – Versuche, Filme zum Zweck der Wertevermittlung und als Stimulanz der Charakterentwicklung einzusetzen; vgl. dazu Niemiec/Wedding 2008. Eine Bibliografie zu «Film-Therapie» hat Amann (2009) zusammengestellt. Eine kritische Diskussion der einschlägigen Ansätze und ihrer Möglichkeiten leistet Heidbrink (2007; 2008). Heidbrink beschreibt thematische Analogien von eigenen und medial repräsentierten, narrativisierten Erfahrungen (2007, 55) und skizziert, wie insbesondere die Arbeit mit «Lieblingsfilmen» aufschlussreich sein kann hinsichtlich der Wertmuster der Rezipienten, die in der Auseinandersetzung mit dem fiktionalen Angebot «in Schwingungen» gerieten (*ibid.*, 56). Leider führt sie diesen Punkt in dem knappen Text nicht aus; ihre Dissertation zum Thema wird aber demnächst publiziert.

12 White legt dar, wie das amerikanische Fernsehen insgesamt von einem therapeutischen Diskurs durchdrungen ist. Sie bezieht sich dabei indes nicht auf fiktionale Angebote, sondern auf Lebenshilfe-Formate wie Heiratsshow, nachmittägliche Talk-Shows, religiöse Erbauungssendungen; vgl. auch White 2002.

zum Alltag der Zuschauer, die dramaturgische Verdichtung von Problemen und Konflikten, die emotional ausagiert und nachvollzogen werden – gerade die erzählten Welten ‹realistischer› Serien geben uns Muster an die Hand, um eigene Erlebnisse zu deuten und zu ‹Erfahrungsgeschichten› umzuschreiben.

Nun möchte ich nicht so weit gehen, Serienwelten als Übungsarenen des Lebens in einem unmittelbaren Sinn zu bezeichnen. Auch die Rede-weise vom ‹therapeutischen› Nutzen der Filme oder Fernsehserien ist mit Vorsicht zu gebrauchen und den entsprechenden Ansätzen, die zumeist eher intuitiv und filmanalytisch ungeschult vorgehen, mit Skepsis zu begegnen. Aber die in Serienwelten repräsentierten Themen, Situationen und Konflikte weisen in ihren sozial, biografisch und psychologisch typischen Momenten Ähnlichkeiten zur Realität der Zuschauer auf. Auf eingegrenztem Terrain und in dramaturgischer Zuspitzung durchleben die Figuren Konflikte und machen Erfahrungen, die auch unser Leben durchziehen, aber im Alltag diffuser oder auch undurchsichtig daherkommen. Die Schmerzen der anderen tun uns nicht weh, zeigen uns aber, wo und warum man sich die Beulen holt.

Kommunikativer Sehnsuchtsort

Die Serien greifen die unser Leben bestimmenden Themen, Bedürfnisse und Sehnsüchte auf. Ein Beispiel für ein solches ‹Lebensthema›, das hier zum Ausdruck kommt, ist die Suche nach engen Bindungen und nach Aufgehoben-Sein in der Gruppe, die Sehnsucht nach verlässlichen Beziehungen und kommunikativem Austausch. Diesen Aspekt betont auch Stempel Mumford (1994/95, 186): *THIRTYSOMETHING* erfülle (vor allem in der täglichen Ausstrahlung auf Lifetime) den (weiblichen) Wunsch nach Intimität und emotionaler Intensität, nach sozialer Zugehörigkeit und einer wirklichen Nähe zu anderen Menschen.

Die Charaktere in *THIRTYSOMETHING* sind kaum je allein, immer ist jemand da, um mit dem Baby zu spielen, um gemeinsam zu kochen und zu essen, ein Basketballspiel im Fernsehen anzuschauen, zusammen etwas einzukaufen, draußen Ball zu spielen, Kindergeburtstage zu feiern, bei Reparaturen zu helfen, oder man schaut einfach nur so vorbei... Zur Formulierung der Probleme und zum Ausagieren der Konflikte müssen die Charaktere ständig zum kommunikativen Austausch zusammengebracht werden. Aus dramaturgischer Notwendigkeit werden Begegnungen arrangiert, die häufiger und reichhaltiger, geistreicher und intensiver sind als die meisten in unserem Alltag. Die Serienwelt bedient so eine Sehnsucht nach einer tiefen Form der Vergemeinschaftung und des Miteinanders, die ja nicht nur dort

als Ideal und Fundament von Liebes- und Freundschaftsbeziehungen eingefordert und diskursiv umkreist wird, sondern – als Utopie oder als Ideologie – den Alltag der bürgerlichen akademischen Mittelschicht bestimmt. Die zelebrierte Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbst wie mit anderen im nimmermüden Austausch übersteigt das Programm der Alltagserzählung und lässt die Serienwelt als soziales und kommunikatives Utopia erscheinen, als Sehnsuchtsort. Dies ist vielleicht eine Erklärung für den Erfolg nicht nur von THIRTYSOMETHING, sondern ungeachtet der Genre-Unterschiede auch von anderen US-amerikanischen Serien wie ER (NBC, 1994–2009), NORTHERN EXPOSURE (CBS, 1990–1995), PICKET FENCES (CBS, 1992–1996), N.Y.P.D. BLUE (ABC, 1993–2005), ALLY McBEAL (Fox, 1997–2002), GREY'S ANATOMY (ABC, seit 2005), SIX FEET UNDER (HBO, 2001–2005), SEX AND THE CITY (HBO, 1998–2004) oder DESPERATE HOUSEWIVES (ABC, seit 2004).

In der Ausgestaltung der Serienwelten als Ort zwischenmenschlicher Begegnung und Auseinandersetzung, als Ort der Nähe, Intimität und emotionalen Intensität scheint eine probatere Erklärung für die Bindung der Zuschauer zu liegen als in der Übertragung kinogeschulter Erzählens und filmischen Stils auf den Fernsehschirm. Die derzeitige Debatte um das ‚Qualitätsfernsehen‘, die um ‚Production Values‘, um ‚narrative Komplexität‘ und ‚stilistische Innovation‘ kreist und um Nobilitierung der amerikanischen Fernsehserien als Kunstform bemüht ist (vgl. z.B. Mittell 2005; 2006; Kackman 2008; Dreher 2010; kritisch: Schwaab 2010), verstellt den Blick für solche (und vielleicht noch andere) Qualitäten von Serienerzählungen.

Literatur

- D'Acci, Julia (1994/95) «Introduction». In: *Camera Obscura* 33–34; S. 7–11 (Themenheft: «Lifetime: A Cable Network ‚For Women‘»).
- Amann, Caroline (2009) «Cine-Therapie/Film-Therapie: Eine erste Bibliographie». In: *Medienwissenschaft/Hamburg: Berichte und Papiere* 97, 2009 [http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0097_09.html (Zugriff am 01.07.2010)].
- Auster, Albert/Quart, Leonhard (2008) *THIRTYSOMETHING: Television, Women, Men, and Work*. Lanham [usw.]: Lexington Books.
- Bruner, Jerome (1998) «Vergangenheit und Gegenwart als narrative Konstruktionen». In: *Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein: Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte. Erinnerung, Geschichte, Identität I*. Hg. v. Jürgen Straub. Frankfurt a.M.: Suhrkamp; S. 46–80.
- Bruner, Jerome (2002) *Making Stories: Law, Literature, Life*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press.
- (2004) «Life as Narrative». In: *Social Research* 71,3; S. 691–710. [Reprint aus *Social Research* 54,1, 1987; S. 11–32.]
- Brunsdon, Charlotte (1983) «CROSSROADS: Notes on Soap Opera». In: *Regarding Television: Critical Approaches: An Anthology*. Hg. v. E. Ann Kaplan. Los Angeles: American Film Institute/University Publications of America; S. 76–83.

- Caldwell, John Thornton (1995) *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*. New Brunswick, NJ: Rutgers.
- Cardwell, Sarah (2007) «Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgement». In: McCabe/Akass 2007; S. 19–34.
- Creeber, Glen (2004) *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*. London: BFI.
- Dreher, Christoph (Hg.) (2010) *Autorenserien: Die Neuerfindung des Fernsehens/Auteur Series: The Re-Invention of Television*. Stuttgart: Merz/Solitude.
- Emmanuel, Susan (o.J.) «THIRTYSOMETHING». In: *The Museum of Broadcast Communication* [http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=thirtysomethi (Zugriff am 10.05.2010)].
- Feuer, Jane (1994/95) «Feminism on Lifetime: Yuppie TV for the Nineties». In: *Camera Obscura* 33–34; S. 133–145.
- (2007) «HBO and the Concept of Quality TV». In: McCabe/Akass 2007; S. 145–157.
 - (2009) «Being in Treatment on TV». In: *flowtv* 9,13 [http://flowtv.org/?p=3891 (Zugriff am 04.06.2010)].
- Gergen, Kenneth J./Gergen, Mary M. (1988) «Narrative and the Self as Relationship». In: *Advances in Experimental Social Psychology*. Hg. v. Leonard Berkowitz. San Diego: Academic Press; S. 17–56.
- Heidbrink, Henriette (2007) «Filmtherapie?! – Überlegungen zu den therapeutischen Potenzialen des narrativen Films». In: *Medien – Diskurse – Deutungen: Dokumentation des 20. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums 2007*. Hg. v. Andreas R. Becker et al. Marburg: Schüren; S. 52–59.
- (2008) «Royal Road or Lost Highway? – Preliminaries for a Theoretical Conception of Filmtherapy». In: *Erzählen – Reflexionen im Zeitalter der Digitalisierung/Storytelling – Reflections in the Age of Digitalization*. Hg. v. Yvonne Gächter, Heike Ortner, Claudia Schwarz & Andreas Wiesinger. Innsbruck: Innsbruck University Press; S. 224–233.
- Heide, Margaret J. (1995) *Television Culture and Women's Lives: THIRTYSOMETHING and the Contradictions of Gender*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Hersch, Patricia (1988) «thirtysomethingtherapy». In: *Psychology Today*, Oktober; S. 62–64.
- Herskovitz, Marshall/Zwick, Edward (o.J. [1987]) «Introduction ... something about <thirtysomething>...» [http://www.thirdstory.com/thirtysomething/intro.htm (Zugriff am 29.06.2010)].
- Hickethier, Knut (1991) *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg: Kultur, Medien, Kommunikation; Lüneburger Beiträge zur Kulturwissenschaft.
- Joyrich, Lynne (1988) «All That Television Allows: TV Melodrama, Postmodernism and Consumer Culture». In: *Camera Obscura* 16; S. 129–154.
- Kackman, Michael (2008) «Quality Television, Melodrama, and Cultural Complexity». In: *flowtv* 9,01 [http://flowtv.org/?p=2101 (Zugriff am 04.06.2010)].
- Kaye, Peter (2007) «Writing Music for Quality TV: An Interview with W.G. «Snuffy» Walden». In: McCabe/Akass 2007; S. 221–227.
- Klein, Thomas (2008) «Talkshow: Methodische Schauspielkunst und die Psychotherapie als serielle Emotionsdramaturgie in der Serie IN TREATMENT». In: *Was bisher geschah. Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen*. Hg. v. Sascha Seiler. Köln: Schnitt – der Filmverlag; S. 186–201.

- Kraus, Wolfgang (2000) *Das erzählte Selbst: Die narrative Konstruktion von Identität in der Spätmoderne*. Herbolzheim: Centaurus.
- Lantos, Jeffrey (1987) «Talking 'Bout My Generation». In: *American Film* 13,2; S. 48–51.
- McCabe, Janet/Akass, Kim (Hg.) (2007) *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London/New York: Tauris.
- Mittell, Jason (2005) «The Loss of Value (or the Value of Lost)». In: *flowtv* 2,05 [<http://flowtv.org/?p=577> (Zugriff am 04.06.2010)].
- (2006) «Narrative Complexity in Contemporary American Television». In: *The Velvet Light Trap* 58; S. 29–40.
- Müller, Eggo (2001) «Melancholische Versöhnung, Konflikttyp und Erzählform in US-amerikanischen *Quality Drama Series*». In: *Nicht allein das Laufbild auf der Leinwand... Strukturen des Films als Erlebnispotentiale*. Hg. v. Jörg Frieß, Britta Hartmann & Eggo Müller. Berlin: Vistas; S. 129–138 (= Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, 60).
- Niemiec, Ryan M./Wedding, Danny (2008) *Positive Psychology at the Movies: Using Films to Build Virtues and Character Strengths*. Cambridge, MA/Göttingen: Hogrefe.
- Ricœur, Paul (1991) «Narrative Identity». In: *Philosophy Today* 35,1; S. 73–81.
- Schwaab, Herbert (2010) «Reading Contemporary Television, das Ende der Kunst und die Krise des Fernsehens [Rezensionsartikel]». In: *ZfM. Zeitschrift für Medienwissenschaft* 1; S. 135–139.
- Stempel Mumford, Laura (1994/95) «Stripping on the Girl Channel: Lifetime, THIRTYSOMETHING, and Television Form». In: *Camera Obscura* 33–34; S. 167–190.
- Thompson, Robert J. (1996) *Television's Second Golden Age: From HILL STREET BLUES to ER*. New York: Continuum.
- Torres, Sasha (1989) «Melodrama, Masculinity and the Family: THIRTYSOMETHING as Therapy». In: *Camera Obscura* 19; S. 87–106.
- White, Mimi (1992) *Tele-Advising. Therapeutic Discourse in American Television*. Chapel Hill/London: University of North Carolina Press.
- (2002) «Television, Therapy, and the Social Subject: Or, the TV Therapy Machine». In: *Reality Squared: Televisual Discourse on the Real*. Hg. v. James Friedman. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press; S. 313–322.
- Wulff, Hans J. (2002) «Das empathische Feld». In: *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Hg. v. Hans J. Wulff & Jan Sellmer. Marburg: Schüren; S. 109–121.
- (2003) «Empathie als Dimension des Filmverstehens: Ein Thesenpapier». In: *Montage AV* 12,1; S. 136–161.
- Wuss, Peter (1993) *Filmanalyse und Psychologie: Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Edition Sigma.

Our Man Omar

Warum die Figur Omar Little aus THE WIRE so beliebt ist

Die TV-Serie *THE WIRE* (HBO 2002–2006) ist ein ungeschminktes Porträt der maroden Stadt Baltimore. In fünf Staffeln werden dem Zuschauer verschiedene Facetten des Lebens in den heruntergekommenen Innenstadtvierteln der Metropole gezeigt. Zwar orientiert sich die Serie vor allem an einer Gruppe von Polizeifahndern, die eine Gang von Drogendealern überwacht, im Verlauf der fünf Staffeln lernen wir aber ein umfangreiches und vielschichtiges Figurenensemble aus ganz unterschiedlichen Milieus kennen. Da sind zunächst die schwarzen Drogendealer aus den Sozialsiedlungen – ein zerrütteter und verwaarloster Teil der amerikanischen Gesellschaft, wo die Eltern Drogendealer und -süchtige oder zumindest die meiste Zeit abwesend sind; wo es den öffentlichen Schulen an Mitteln fehlt, um den vernachlässigten Kindern eine ordentliche Ausbildung zu geben, und wo Drogenhandel und -missbrauch die einzig realistische Zukunftsaussicht zu sein scheinen. Werden in einer Staffel die Schwierigkeiten des Schulsystems beleuchtet, geht es in anderen um die weissen Hafenarbeiter oder um Zeitungsjournalisten. *THE WIRE* porträtiert ein Netzwerk aus Figuren, die in ihren sozialen Institutionen gefangen sind (vgl. Mittell 2009). Wer sich für Veränderung einsetzt, für Gerechtigkeit und Bildung kämpft oder andere idealistische Ziele verfolgt, sieht sich unweigerlich mit Hindernissen konfrontiert: sei es mit politischer Korruption und Machtgier, sei es mit mangelnden Ressourcen oder schlichtweg mit Resignation. So haben auch die guten Polizisten mit der Korruption im Polizeidepartement zu kämpfen. Immer wenn sie versuchen, den Weg des Geldes bis an die Spitze zu verfolgen, um an die grossen Spieler im Drogengeschäft heranzukommen, werden ihnen die Hände gebunden, da die Gefahr besteht, dass dabei auch die unlauteren Machenschaften von Politikern und Polizeibeamten auffliegen. *THE WIRE* ist eine in vielerlei Hinsicht desillusionierende Serie, und sie richtet sich an ein politisch reflektiertes Publikum.

Ein weiteres Merkmal von *THE WIRE* ist die komplexe Rollenverteilung zwischen Protagonisten und Antagonisten. Zum einen rückt die Erzählung immer wieder andere Figuren in den Vordergrund; zum anderen

entspricht der Konflikt zwischen der Polizei und den Verbrechern keineswegs dem üblichen Schema von Gut gegen Böse. So sympathisiert der Zuschauer mit einigen der ‹guten› Polizisten, verabscheut zugleich aber die verdorbenen Gesetzeshüter. Umgekehrt hält er zu manchen der Kriminellen, während er für andere Antipathie empfindet.

In diesem Aufsatz möchte ich versuchen, die Beliebtheit von Omar Little (Michael K. Williams), einer besonderen Figur aus *THE WIRE*, zu erklären: Omar ist ein bewaffneter Ganove, der die ortsansässigen Drogendealer ausraubt. Ursprünglich sollte er nur in der ersten Staffel vorkommen, aber den Produzenten gefiel die Figur so sehr, dass sie seine Rolle bis zur letzten Staffel verlängerten. Omar erhielt auch in der Öffentlichkeit viel Beifall. So erklärte Barack Obama ihn in einem oft zitierten Interview mit der *Las Vegas Sun* zu seiner Lieblingsfigur, und in der Zeitschrift *USA Today* wurde er als einer der zehn Gründe aufgelistet, warum wir nach wie vor gerne fernsehen.¹ Omar scheint eine jener fiktionalen Figuren zu sein, die es geschafft haben, Kultstatus zu erlangen. Doch warum ist er so populär?

Beispielhaft für die gesamte Serie werde ich die Sympathielenkung auf Omar untersuchen. ‹Sympathie› lässt sich grob als eine Haltung definieren, bei der man sich um die Interessen einer Figur sorgt und sie als jemanden wahrnimmt, der moralisch wünschenswerte oder andere positive Eigenschaften aufweist (vgl. Smith 1995). Darüber hinaus werde ich argumentieren, dass Omar eine besondere Funktion in der komplexen Erzählstruktur von *THE WIRE* erfüllt, die ich als ‹fiktionale Befreiung› (*fictional relief*) bezeichne.² Darunter verstehe ich eine befreiende Abweichung vom dominierenden sozialrealistischen Grundton der Serie, die uns für eine Weile aufatmen lässt. Doch zunächst zur Konstruktion der Sympathie.

- 1 Siehe J. Patrick Coolican: ‹Obama goes gloves off, head-on›. In: *Las Vegas Sun* v. 14.1.2008 [<http://www.lasvegassun.com/news/2008/jan/14/obama-gloves-off/>]; Sam Delaney: ‹Omar Little is the gay stick-up man who robs drug dealers for a living in The Wire›. In: *The Guardian* v. 19.7.2008 [www.guardian.co.uk/culture/2008/jul/19/television.wire]; Robert Bianco: ‹10 Reasons we still love TV›. In: *USA Today* v. 26.5.2004 [www.usatoday.com/life/television/news/2004-05-26-tv-mvps_x.htm].
- 2 Mein Konzept des *fictional relief* lehnt sich an das bekanntere Stilmittel des *comic relief* an. Beide sind Teil der Bewältigungsmechanismen, die Filme und Serien ihren Zuschauern anbieten. In meinem Aufsatz ‹Fictional Reliefs and Reality Checks› gehe ich genauer auf dieses Konzept ein (in Vorbereitung).

Sympathielenkung in zeitgenössischen Fernsehserien

Jason Mittell (2006) argumentiert, dass in den letzten zwanzig Jahren eine neue, komplexe Form der TV-Erzählung entstanden ist. Typische Beispiele dafür sind Serien wie *LOST* (ABC 2004–2010), *THE X-FILES* (Fox 1993–2002), *THE SOPRANOS* (HBO 1999–2007), *SIX FEET UNDER* (HBO 2001–2005) und *THE WIRE* (HBO 2002–2008). Diese neue Entwicklung zeichnet sich durch eine Verschmelzung von episodalen und serialen Erzählmustern aus: Typischerweise oszillieren die neuen Serien zwischen langen Erzählbögen und Einzelepisoden (ibid., 33). Einige Erzählstränge werden am Ende einer Folge abgeschlossen, während die narrative Auflösung anderer Stränge über mehrere Folgen hinausgezögert wird.

Eine weitere Innovation besteht darin, dass sich neuere Serien wie *THE WIRE* durch eine komplexe und dynamische Sympathiestruktur auszeichnen. Fernsehserien verfügen über mehr Zeit als Spielfilme, um komplexe Plots und Subplots aufzubauen. Dabei können sie eine grössere Anzahl von Figuren einsetzen und die Anteilnahme (*engagement*) des Zuschauers allmählich entwickeln. Die episodale Struktur sowie die staffelübergreifenden Themen innerhalb einer serialen Erzählung erlauben es nicht nur, eine Vielzahl von Handlungsträgern zu verfolgen, sondern auch die Sympathien des Zuschauers für die unterschiedlichen Charaktere variieren zu lassen. Je nach Folge und Staffel stehen bei *THE WIRE* andere Figuren im Vordergrund. Zudem haben die meisten Protagonisten, wie gesagt, Fehler, und umgekehrt sind auch die Kriminellen nicht nur böse. Mit anderen Worten, das Universum von *THE WIRE* ist, moralisch betrachtet, nicht einfach schwarz und weiß, sondern in verschiedenen Grauschattierungen gezeichnet. Die Serie weist also eine fluktuierende Sympathiestruktur auf, die uns dazu animiert, unsere Anteilnahme immer wieder zu revidieren und neu zu konstruieren.

Obwohl *THE WIRE* durchaus von der klassischen manichäischen Struktur der Sympathieverteilung abweicht, indem immer wieder andere Figuren ins Zentrum rücken, von denen nur wenige eindeutig sympathisch oder unsympathisch sind, scheinen wir für manche Figuren dennoch stärkere Gefühle zu hegen als für andere. Wie kommt diese wechselhafte Sympathie im Verlauf der Serie zustande?

Die narrative Anbindung (*alignment*) an eine Figur ist ein wichtiges Instrument, um die Sympathie zu lenken (vgl. Smith 1995). Eine Erzählung bindet den Zuschauer an eine Figur, wenn er über denselben Grad an Information verfügt wie sie – man weiß nur so viel wie die Figur selbst. Je mehr sich die Erzählung auf den Erlebnishorizont eines Einzelnen konzentriert und Zugang zu dessen Handlungen, Gedanken und Emotionen gewährt, desto enger werden wir an ihn gebunden. Als Faustregel kann

man bei *THE WIRE* von folgendem Grundsatz ausgehen: Die Verbrecherfiguren erscheinen umso sympathischer, je näher wir ihnen kommen, zum Beispiel indem wir ihre positiven Eigenschaften kennen lernen, wie die fürsorgliche und empfindsame Haltung gegenüber jenen, die sie lieben, oder ihre Emotionen wie Trauer oder Zweifel. Zumindest werden sie als sympathischer markiert als jene Gangster, die uns weniger nahe gebracht werden. D'Angelo Barksdale beispielsweise ist einer der Drogendealer, mit denen wir in der ersten Staffel auf diese Weise verbunden werden. Wir erfahren, dass er sich mit der harten Haltung der Barksdale-Gang schwer tut: «Sie hätten das nicht tun müssen», seufzt er, als er erfährt, dass ein Mann umgebracht wurde, weil er gegen ihn ausgesagt hat. Er gesteht seiner Freundin, dass er daran zweifle, ob der Job das Richtige für ihn sei, und dass er manchmal kaum atmen könne. Er versucht den Kopf der Bande, Avon Barksdale, zu überreden, den jungen Wallace zu verschonen, und beschimpft Stringer wütend, als er erfährt, dass man trotzdem den Tötungsauftrag gegeben hat. Im Gegensatz zu D'Angelo zeigt Stringer Bell, der zweite Anführer der Gang, in dieser Staffel keine solchen Zweifel. D'Angelo wirkt daher sympathischer. Dennoch hat er einen Menschen umgebracht und ist damit genauso schuldig wie viele andere der kriminellen Mitglieder der Barksdale-Gang. Es scheint also nicht ein streng objektives, moralisches Urteil über seine Handlungen zu sein, das den Zuschauer veranlasst, mit ihm am stärksten zu sympathisieren. Wir lernen seine menschlichen Seiten kennen, erfahren mehr über seine weiteren, positiven Eigenschaften, und das ist es, was ihn sympathischer erscheinen lässt.

In der Medienpsychologie und der kognitiven Filmtheorie geht man überwiegend davon aus, dass es die moralische Einschätzung einer Figur ist, die die Anteilnahme des Zuschauers leitet: Zunächst beurteilt man das Ethos einer Figur, um sich erst danach empathisch auf ihre Perspektive einzulassen. Dies wird sowohl in Dolf Zillmanns dispositionaler Theorie der Emotionen deutlich (vgl. z.B. Zillmann 2000) als auch in Murray Smiths *Engaging Characters* (1995). Der Zuschauer wird als jemand betrachtet, der die Figuren und ihre Handlungen ständig nach moralischen Kriterien überwacht und dessen Anteilnahme an der Geschichte dadurch bestimmt wird. Smith hat seine Theorie später etwas modifiziert, um der Tatsache Rechnung zu tragen, dass wir auch mit moralisch fehlerhaften Figuren sympathisieren können – Gangster wie Michael Corleone und Tony Soprano sind typische Beispiele für dieses Phänomen. Smith und ähnlich auch Noël Carroll erklären dies vor allem damit, dass diese Figuren, relativ betrachtet, immer noch besser erscheinen als andere des fiktionalen Universums (Carroll 2004; Smith 1999; Smith 2010). Darüber hinaus räumt er ein, dass wir im Prozess der Anbindung mehr über die positiven Cha-

rakterzüge der Figur erfahren oder zumindest deren allzu menschlichen Eigenschaften kennen lernen, so dass wir sie sympathisch finden, obwohl wir ihre negativen Züge weiterhin verurteilen (Smith 1999; Smith 2010).

Eine spannende theoretische Frage ist daher, inwieweit unsere Reaktionen tatsächlich von ethischen Urteilen geleitet werden. In einer Abwandlung der dispositionalen Theorie der Emotionen führt Arthur Raney (2004) beispielsweise aus, dass unsere Zuneigung zu einer Figur ihrer moralischen Beurteilung oft vorausgeht: Anstatt eine bestimmte Figur zu mögen, weil ihr Verhalten uns akzeptabel erscheint, verhält es sich in manchen Fällen genau umgekehrt: Wir empfinden sie als akzeptabler, weil wir sie mögen. Raney argumentiert, dass der Zuschauer nicht immer als moralischer Wächter agiert und wir uns nicht nur auf jene Perspektive einlassen, die wir vorziehen. Mitunter, so Raney, mögen wir eine Figur oder lehnen sie ab, sobald sie zum ersten Mal in der Geschichte auftaucht – beinahe automatisch. Raney begründet dies wie folgt: Wir tendieren dazu, mit Medienfiguren genauso zu interagieren wie mit Menschen in der Wirklichkeit. Das heißt, wir schätzen jene Figuren positiver ein, von denen wir glauben, dass sie uns ähnlich sind. Wenn sie als jemand präsentiert werden, der zu unserer Eigengruppe gehört, begünstigen wir sie und überbewerten ihre positiven Eigenschaften. Verhalten sie sich negativ, tendieren wir hingegen dazu, ihr Handeln in beschönigendem Licht zu betrachten, weil wir davon ausgehen, dass sie eine lobenswerte Grundeinstellung haben.

Parteilichkeit geht Hand in Hand mit Zuneigung. Per definitionem begünstigen wir unsere Favoriten. Wir mögen, wen wir mögen, und meistens wollen wir, dass das so bleibt. Wenn diese Menschen dann Dinge tun und sagen, die uns nicht gefallen, suchen wir nach Entschuldigungen; wir drücken ein Auge zu, verteidigen sie und machen die besonderen Umstände oder jemand anderen verantwortlich [...]. Wir lockern die Toleranzgrenze für das, was wir als moralisch vertretbar erachten, weil sie uns so sympathisch sind und so sympathisch bleiben sollen. (Raney 2004, 360–361)

Carrolls, Smiths und Raney's Einsichten lassen sich folgendermaßen zusammenführen: Wenn eine Erzählung den Zuschauer dazu anhält, eine Figur zu mögen, indem sie sie mit positiven Eigenschaften ausstattet und ihre menschlichen und weithin anerkannten Eigenschaften hervorhebt, stehen die Chancen gut, dass der Zuschauer die Figur zu mögen beginnt und sie als Mitglied seiner Eigengruppe betrachtet. Jetzt sind wir bereit, (fast) jedes negative Verhalten zu ignorieren, herunterzuspielen oder positiv umzudeuten.³ Wie Raney hervorhebt, streben wir nach kognitiver Harmonie. Mögen

3 Natürlich kann die Sympathie des Zuschauers gegenüber der Figur auch in Antipathie

wir jemanden, werden wir versuchen, diese kognitive Harmonie aufrecht zu erhalten, indem wir sein negatives Verhalten beschönigen. Das Hervorheben positiver Eigenschaften oder zumindest der allzu menschlichen Seiten einer Figur stellt also eine Möglichkeit dar, uns dazu zu bringen, eine Figur zu mögen, *bevor* wir sie im strengeren Sinne moralisch beurteilen.

Die letzten Punkte treffen auf die narrative Konstruktion von D'Angelo zu, um bei meinem ersten Beispiel aus *THE WIRE* zu bleiben. Wir werden eingeladen, die Dinge aus seiner Perspektive zu betrachten, lernen seine positiven Eigenschaften kennen, und so weckt die Erzählung in uns Sympathie für ihn. Wir mögen D'Angelo und betrachten ihn daher als moralisch positiv. Wir tendieren dazu, seine Morde zu entschuldigen oder zumindest sein Verhalten als moralisch besser einzustufen als das der anderen Verbrecher wie Stringer Bell oder Wee-Bey, und dies, obwohl sie alle Mörder und in dieselben Machenschaften verstrickt sind.

Grundsätzlich werden bei *THE WIRE* also dieselben Mechanismen zur Sympathie lenkung eingesetzt wie bei einem Spielfilm. Ein Unterschied besteht allerdings darin, dass die Sympathie hier instabiler ist als im klassischen Kino. Ein gutes Beispiel dafür ist die Figur Stringer Bell: Am Anfang ist er für uns ein durch und durch furchteinflößender Gangster. Später erfahren wir jedoch von seinen Konflikten mit Avon Barksdale und seinen Bemühungen, ein legales Geschäft aufzuziehen, was ihn sympathischer macht. Manche der Bösewichte lernen wir nie genauer kennen, so zum Beispiel Marlo Stanfield. Er ist einer jener Gangster, die über den Verlauf der gesamten Serie unsympathisch wirken. Als er eingeführt wurde, habe ich mich bei dem Gedanken ertappt, er sei viel brutaler und hinterhältiger als die Barksdale-Gang, obwohl mir dann klar wurde, dass ich die Barksdales einfach besser kannte. Objektiv betrachtet ist Marlo keineswegs schlimmer als Avon Barksdale.

Der Fall Omar Little

Wie steht es nun mit Omar? Wir begegnen ihm zum ersten Mal in der dritten Folge der ersten Staffel, als er Poot, Bodie und Wallace ausraubt, aus deren Perspektive das Ereignis geschildert wird. Hier wirkt er noch eher bedrohlich als sympathisch. Er schießt einem Jungen ins Bein und stiehlt den dreien ihr Geld. In der vierten Folge bekommen wir aber eine andere Seite von Omar zu sehen. Das heisst, genau genommen hören wir zunächst nur davon: Bubbles arbeitet als Informant für die Polizeikommis-

umschlagen. Im Einklang mit Raney behaupte ich lediglich, dass der Zuschauer bereit ist, sehr weit zu gehen, bevor ihm das Verhalten der Figur zu weit geht und er sich von ihr abwendet.



1-4 Omars Zuneigung zu seinem Geliebten Brandon wird offen dargestellt. THE WIRE (HBO).

sarin Kima Greggs, mit der wir über die ganze Serie verbunden (*aligned*) sind. Sie erwähnt, dass man auf der Straße davon spricht, Omar stecke hinter dem Überfall auf die Barksdales. Sie hat noch nie von ihm gehört, und Bubbles macht sich über sie lustig: Jeder wisse, wer Omar sei. Sein Name wird hier eingeführt, bevor wir ihn selbst genauer kennen lernen. Er ist eine Legende und wird in der Community offenbar ebenso gefürchtet wie bewundert. Nach dieser Unterhaltung folgt ein Schnitt auf eine Szene mit Omar und seinem Geliebten Brandon. Wir sehen Omar, wie er sehr liebevoll und zärtlich mit seinem Partner umgeht und außerdem einer jungen Mutter hilft, die sich an die beiden wendet. Die offene Darstellung von Omars Zuneigung zu Brandon steht in deutlichem Gegensatz zu jener der meisten anderen Kriminellen der Serie, die im Allgemeinen als kalt oder emotional abgestumpft präsentiert werden und Frauen in Macho-Manier anmachen. Der Schwule Omar erscheint dagegen als warmherzig und fürsorglich. Dies wird ein weiteres Mal in Folge 6 betont, nachdem man Brandon als Vergeltung für die Überfälle brutal gefoltert und ermordet hat. Omar zeigt ganz offen seine tiefe Trauer um den Toten.

Indem wir den «emotionalen Omar» kennen lernen, fühlen wir uns zu ihm hingezogen. Im Gegensatz zu Stringer Bell oder Wee-Bey, über deren Gefühle wir wenig wissen, zeigt uns die Narration, dass Omar eine ausge-

prägt gefühlvolle und menschliche Seite hat. Diese sympathische Darstellung wird weiter verstärkt, wenn er den Polizeikommissaren McNulty und Kima hilft, gegen die Barksdales vorzugehen. Omar hat keine Angst, gegen sie auszusagen, und stellt mit einem Lächeln fest: «Omar don't scare» («Omar lässt sich nicht einschüchtern»). Diese Furchtlosigkeit ist sicherlich eine Charaktereigenschaft, welche die meisten Menschen bewundern. Bei der Gerichtsverhandlung bezaubert Omar die Geschworenen, was für den Zuschauer hervorgehoben wird, indem wir in mehreren Einstellungen Jury-Mitglieder sehen, die seine Kommentare goutieren und darüber lachen. In späteren Folgen erfahren wir, dass Omar ausschließlich Drogendealer ausraubt, niemals gewöhnliche Bürger. Er folgt einem strikten persönlichen Ehrenkodex, hält die Wahrheit über seinen Lebensstil vor seiner Großmutter geheim und begleitet sie jeden Sonntag in die Kirche. Außerdem benutzt er keine vulgären Ausdrücke und spricht in einem leicht archaischen und (für Ghetto-Verhältnisse) seltsamen Englisch, mit Ausdrücken wie «do tell» und «indeed» (im Internet kann man T-Shirts kaufen, auf denen Omar mit der Unterschrift «INDEED» abgebildet ist, was seinen Kultstatus abermals belegt). Über die gesamte Serie hinweg wird er als eine ausgesprochen coole Figur konstruiert, die alles unter Kontrolle hat.

An einem geruhsamen Morgen stellt Omar beispielsweise fest, dass ihm seine Lieblingsfrühstücksflocken «Honey Nut Cheerios» ausgegangen sind (S.04.E03). Wir erleben hier einen leicht dandyhaften Omar, der lässig in seinem blauen Seidenpyjama in den Laden um die Ecke geht, während die kleinen «Hopper» (junge Drogendealer, die den Stoff auf der Straße verkaufen) einander vor ihm warnen. Manche werfen vor Angst sogar ihre Drogen aus dem Fenster, als Omar zufällig vor ihrem Haus steht. Sicherheitshalber übergeben sie ihm ihre Beute, statt das Risiko einzugehen, von ihm attackiert zu werden.

Alles in allem ist Omar eindeutig eine liebenswerte Figur. Er wirkt moralischer als die anderen Kriminellen. Im Privatleben ist er ein zutiefst emotionaler Mensch, bleibt auf der «beruflichen» Ebene aber dennoch entschlossen, cool und kontrolliert.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass es sich bei dieser Figur, welche die Narration so sehr versucht sympathisch erscheinen zu lassen, um einen Homosexuellen handelt. David Simon, der Schöpfer von *THE WIRE*, behauptet, manche Leute seien einfach homosexuell, warum also nicht Omar? Gleichwohl ist es verführerisch, etwas mehr Intention in Simons Entscheidung hineinzulesen als die bloß statistische Wahrscheinlichkeit. Für ein gebildetes und politisch korrektes Publikum – das von der narrativen Komplexität einer Qualitätsserie wie *THE WIRE* ohnehin angezogen wird – gehört Omars Homosexualität wahrscheinlich zu den



5-8 Omar kauft Frühstücksflocken im Seidenpyjama. *THE WIRE* (HBO).

positiven Eigenschaften. Sie macht ihn noch cooler und attraktiver, da sich dieses Publikum einen offeneren Umgang mit Homosexualität in den amerikanischen Medien wünscht. Umgekehrt könnte man aber auch argumentieren, dass Omar deswegen so hochgradig sympathisch konstruiert ist, weil sich dadurch die Chancen verbessern, dass ihn auch homophobe Zuschauer akzeptieren. In der zweiten Szene, in der er mit seinem Geliebten Brandon auf der Treppe sitzt, kommt noch eine dritte Figur vor, die mit Skepsis auf die zärtliche Beziehung zwischen den beiden blickt. Sie hat möglicherweise die narrative Funktion, dass sich homophobe – oder zumindest skeptische – Zuschauer emotional in ihr wiedererkennen können, um so zu verhindern, dass sie sich distanzieren. Nach dieser Auffassung macht Omars Homosexualität ihn nicht per se sympathisch, sondern verlangt, dass er sympathisch wirkt, um sicherzustellen, dass selbst homophobe Zuschauer positiv auf ihn reagieren. David Simon tanzt hier also gewissermassen auf zwei Hochzeiten. Omars sexuelle Orientierung kann auf beide Arten funktionieren und auf unterschiedliche Zuschauergruppen eine je andere Wirkung haben. Als Effekt bleibt auf jeden Fall, dass wir ihn als Schwulen sympathisch finden.

Omars besondere Funktion in THE WIRE

In diesem Abschnitt möchte ich eine weitere These aufstellen: Die Figur Omar ist nicht nur ein sympathischer Typ, sondern erfüllt in der komplexen Erzählstruktur von *THE WIRE* eine ganz besondere Funktion. Im Folgenden werde ich genauer auf diese Funktion eingehen, einerseits in Bezug auf unsere Sympathie für Omar, andererseits aber auch, um die narrative Komplexität der Serie noch einmal zu verdeutlichen.

Während ich *THE WIRE* sah, fiel mir auf, wie sehr ich immer darauf wartete, dass Omar auftaucht, und wie ich jeden seiner Auftritte geradezu feierte. Sie waren in jeder Staffel Höhepunkte für mich. Warum bereitet diese Figur ein so intensives Vergnügen?

Eine mögliche Erklärung ist, dass Omar eine der wenigen Figuren verkörpert, die außerhalb oder zumindest nur am Rande der institutionellen Systeme agieren. Damit meine ich den Drogenhandel, die Polizei, das politische System usw. *THE WIRE* lässt sich als eine systematische Analyse darüber betrachten, wie solche Institutionen die Existenz eines Individuums bestimmen. Marsha Kinder etwa hat *THE WIRE* als eine serielle Tragödie beschrieben, in der aufgeweckte Figuren, bei denen im Grunde so vieles möglich wäre, auf eine Kultur prallen, die darauf ausgerichtet ist, sie zu zerstören (2008, 52, vgl. auch Sheehan/Sweeney 2009 oder Mittell 2009). Die meisten Figuren erhalten keine Chance, ihr Leben zu verändern, und können die Hürden nicht überwinden, die ihnen in den Weg gestellt worden sind. Die Institutionen formen das Schicksal derjenigen, die in ihnen leben, nach ihrer eigenen Logik, und wir als Zuschauer erfahren immer wieder, wie abgekartet dieses Spiel ist. Omar jedoch genießt ein Ausmaß an Freiheit von den Zwängen der Institutionen, wie es nur ganz wenigen Figuren zuteil wird. Er hat sehr viel mehr Kontrolle über sein Leben und wählt eine Existenz an der Aussenlinie des Drogenspiels. Wenn es seinen Interessen dient, kollaboriert er mit den Polizisten. Außerdem ist er offen schwul, was ihm eine sexuelle Freiheit verleiht, die im homophoben Umfeld der Polizei oder der Drogengangs undenkbar wäre. Dies trägt zum Genuss und zur Erleichterung bei, die wir empfinden, wenn Omar die Szene betritt, im Gegensatz zum frustrierenden Fatalismus und der Klaustrophobie, die man bei all den anderen Figuren erlebt, die keine Macht über ihr Schicksal haben.

Darüber hinaus gibt es meiner Ansicht nach aber noch eine andere Erklärung. Obwohl Omar auf einer ganzen Reihe von realen Ganovengestalten aus Baltimore basiert,⁴ glaube ich, dass er eine in besonderem Masse fiktionale Figur ist und es auch daran liegt, dass er uns so gut gefällt. Während

4 Siehe Richard Vine: «Totally Wired». In: *The Guardian* (Guide Blog) v. 13.1.2005 [http://blogs.guardian.co.uk/theguide/archives/tv_and_radio/2005/01/totally_wired.html].

Omar zu Beginn den Kriminellen, auf denen seine Figur aufgebaut ist, noch ähnelt, haben die Produzenten mit der Zeit wohl erkannt, dass in diesem legendären Ganoven, den die Community so bewundert und fürchtet, ein weitaus größeres Potenzial steckt. Im Verlauf der Serie wird Omar immer cooler, so wie in der Seidenpyjama-Szene, die ich bereits erwähnt habe.

Ein weiteres Beispiel ist das Duell mit Brother Mouzone (S.03.E.11): In einer regnerischen Nacht sehen wir Omar, wie er durch eine dunkle Gasse geht und dabei «A Hunting We Will Go» pfeift – sein Markenzeichen. Aus der Dunkelheit taucht der aus New York stammende Auftragsmörder Brother Mouzone auf. Stets perfekt gekleidet, mit schwarzem Anzug und Fliege, unterscheidet er sich deutlich von den anderen Kriminellen in *THE WIRE*. Als Leser von gehobenen politischen Zeitschriften und Kulturmagazinen wie *Harper's*, *The New Republic* und *The Nation* wird dieser Killer von einer Aura von Bildung umgeben. Statt dass es zwischen den beiden aussergewöhnlichen Charakteren zu einer Schießerei kommt, wendet sich die Szene dann aber ins Komische. Omar und Brother Mouzone machen sich gegenseitig Komplimente sowohl über die Wahl ihrer Waffen wie über ihr Selbstvertrauen und diskutieren mehr oder weniger ausführlich darüber, wer das Duell gewinnen wird, während sie einander mit den Pistolen in Schach halten. Die Szene wechselt zwischen Totalen aus der Untersicht, die beide eindrücklich und statuenhaft aussehen lassen, und mittleren Einstellungen oder Nahaufnahmen, die ihre ruhigen, kontrollierten Gesichter und die Waffen zeigen. Das Duell-Thema, die Komposition der Einstellungen und die beinahe absurde Gelassenheit der Kontrahenten wirken wie eine Hommage an die Duell-Szenen aus einem Western. Das bestätigt auch David Simon:

Die Figur, die dem Western-Archetyp am nächsten kommt, [...] ist Omar. Die Innenstädte sind der Wilde Westen von heute, die neue Frontier des amerikanischen Geschichtenerzählens, und das ist eigentlich schon seit Jahrzehnten so. Wir haben viele unserer Western-Themen und Archetypen über die Omar-Stories laufen lassen.⁵

Die schwarze Kleidung, die dunkle Gasse und die regnerische, neblige Nacht erinnern zudem an den Film Noir. Darüber hinaus wirken Omar und Mouzone wie Cartoon-Figuren; die Szene könnte eher aus einem *Lucky-Luke-Comic* stammen oder einem überzeichneten Spaghetti-Western als aus einer sozialrealistischen und ziemlich pessimistischen TV-Serie.

In einer anderen Folge nimmt sich Omar auf einem seiner Raubzüge das Lagerhaus einer Gruppe von Drogendealern vor und befiehlt ihnen,

5 Alan Sepinwall: «The Wire. David Simon Q & A». In: *What's Alan Watching* v. 9.3.2008 [<http://sepinwall.blogspot.com/2008/03/wire-david-simon-q.html>].

die Türen zu öffnen – andernfalls werde er sich seinen Weg selber suchen (S.01.E.09). Omar droht ihnen dabei mit den Worten: «I huff and I puff and blow your house away.» Wie das Publikum leicht erkennt, stammt dieser Satz aus dem englischen Märchen vom bösen Wolf und den drei kleinen Schweinchen. Solche Anspielungen auf populäre Fiktionen scheinen sich in Szenen mit Omar besonders zu häufen.

In der fünften Staffel ist Omar hinter dem Gangster Marlo und dessen Schlägertruppe her (S.05.E.06). Er unterschätzt die Gefahr, als er ein Apartment angreift, in dem Marlo und dessen Leute auf ihn warten. Die

9–14 Omars Duell mit Brother Mouzone erinnert an Western-Filme und den Film Noir.
THE WIRE (HBO).



Gangster eröffnen das Feuer. Für einige Sekunden geht Omar hinter einem Sofa in Deckung und überlegt sich, was er tun soll. Dann springt er aus dem Fenster, das sich im vierten Stock befindet. Marlos Leute entdecken keine Spur von ihm, obwohl sie die gesamte Nachbarschaft absuchen. Omar ist verschwunden. Marlos Kommentar trifft die Sache sehr deutlich: «That don't seem possible. That's some Spider-Man shit there!» Diese Szene scheint die ultimative Feier der Superheldenqualität von Omar zu sein (auch wenn er sich beim Sprung verletzt und im Keller des Gebäudes versteckt). David Simon hat diese Episode in einem Interview mit Alan Sepinwall folgendermaßen kommentiert:

AS: Stimmt es, dass Donnie Andrews (der als Vorlage für Omar diente) tatsächlich von einem Balkon gesprungen ist, der so hoch war wie in der Szene aus *THE WIRE*?

DS: Eigentlich lag der Balkon sogar zwei Stockwerke höher.

AS: Zwei Stock höher?

DS: Die Murphy-Häuser. Ein andermal ist er von der Eisenbahnbrücke bei Polar Grove gesprungen – auf das Gleisbett. Das waren ungefähr drei Stockwerke. Er hat sich am Fussgelenk verletzt. Es ist wirklich wahr. [...] Die Story ging wie ein Lauffeuer durchs Ghetto: «Sie hatten ihn in der Falle, und der wilde Hund ist einfach von der Brücke gesprungen und weiter gerannt. Hatte an diesem Tag wohl keine Lust zu sterben.» Aber ich gebe zu: Wir wollten, dass es ein bisschen mythisch und verblüffend wirkt, weil das gut zum Aufbau der Geschichte als griechische Tragödie passt.⁶

So, wie sich Omar entwickelt, entsteht der Eindruck, er sei unsterblich und übermenschlich. Er ist furchtlos. Immer wenn er auf der Bildfläche erscheint, kann ich mich zurücklehnen und seine Show genießen. Ich mache mir zwar Sorgen um ihn, wenn er in Gefahr gerät, aber meine Ängste haben nicht dieselben politischen Implikationen wie bei anderen Figuren aus *THE WIRE*. Ich scheine an Omar auf weit fiktionale Art Anteil zu nehmen als an den übrigen Charakteren. Meine These ist, dass er als fiktionale Befreiung (*fictional relief*) im Rahmen der ansonsten sozialrealistischen Ausrichtung von *THE WIRE* funktioniert. Einige der moralischen und politischen Implikationen verlieren an Bedeutung, wenn er die Szene betritt. Zumindest fühle ich mich als Zuschauerin weniger verpflichtet, auf diese Probleme zu achten – als könnte ich mir eher erlauben zu genießen, was ich sehe, und müsste nicht an die harte Wirklichkeit in den Ghettos von Baltimore denken. Omar ist schiere Unterhaltung. Ich glaube, dies ist ein weiterer Grund dafür, dass wir an seiner Figur so viel Spaß haben und

6 Ibid.



15–18 «That's some Spider-Man shit there!» Marlow kann nicht glauben, dass Omar den Sprung aus dem vierten Stock überlebt hat. *THE WIRE* (HBO).

ihn so sehr mögen. Der Kontrast zum beunruhigenden Eindruck aktueller Tatsächlichkeit, den uns der Rest der Handlung vermittelt, macht ihn zu einer willkommenen Befreiung.

Omar ist nicht die einzige Figur, die in diesem Sinne aus dem Rahmen fällt; bis zu einem gewissen Grad lassen sich auch andere Charaktere mit seiner Rolle vergleichen. Man kann zum Beispiel argumentieren, dass Bubbles ebenfalls zu jenen wenigen Figuren gehört, die in Relation zum deterministischen und desillusionierten Grundton der Serie ein gewisses Mass an Freiheit genießen, weil sie weniger in den Institutionen gefangen sind. Er ist außerdem sehr unterhaltsam – mit seinem ausgeprägten Sinn für Humor, seiner eigenwilligen Art zu reden und den cleveren Tricks, mit denen er sich im Ghetto durchschlägt. Auch Bubbles ist so angelegt, dass er uns zu einer starken sympathischen Reaktion animiert. Wir lernen ihn gut kennen und erleben, wie er sich um seine Freunde kümmert oder mit der Polizei zusammenarbeitet. Allerdings regt Bubbles im Gegensatz zu Omar immer noch zu den politischen Überlegungen an, die für die Rezeptionshaltung, die *THE WIRE* impliziert, so charakteristisch sind. Denn schließlich ist er drogenabhängig und weist uns auf die Probleme hin, mit denen Süchtige zu kämpfen haben. So gesehen besteht sehr wohl ein Un-



19–20 Auch der schlitzohrige Bubbles genießt ein gewisses Maß an Freiheit von den Institutionen. *THE WIRE* (HBO).

terschied zwischen dem Vergnügen und der Befreiung, die Omar offeriert, und dem politischen Kontext, den Bubbles einbringt. Dennoch genießen beide ein gewisses Mass an Freiheit und sind für das Publikum besonders unterhaltsam.

Ich kann mir vorstellen, dass manche Zuschauer Omar aus denselben Gründen nicht mögen, aus denen er mir gefällt. Politisch engagierte Menschen irritiert es vielleicht, dass er uns die Möglichkeit gibt, für kurze Momente die sozialkritischen Implikationen zu vergessen, und sie würden es vorziehen, wenn die Serie durch und durch politisch wäre. An meine Überlegungen zum homophoben Zuschauer anknüpfend könnte man dennoch argumentieren, dass Omar gerade wegen seiner fiktionalen und unterhaltsamen Rolle eine wichtige politische Funktion erfüllt: nämlich jene, dass es sich bei der coolsten Figur in *THE WIRE* um einen Schwulen handelt. Dies lässt sich als Kontrast dazu betrachten, wie Homosexuelle in amerikanischen Filmen und Serien häufig dargestellt werden – als zerbrechliche, unsichere Männer, die oft nur die Funktion des ‚Zuhörers‘ erfüllen, dem die weiblichen Hauptfiguren ihre Probleme anvertrauen können (Carrie Bradshaws schwuler Freund Stanford aus *SEX AND THE CITY* wäre ein typisches Beispiel). Omar dagegen ist alles andere als zerbrechlich und unsicher.

Ich denke außerdem, dass Omar zu den ‚Bewältigungsangeboten‘ gehört, die *THE WIRE* seinem Publikum zur Verfügung stellt.⁷ Würden die Produzenten nur das deprimierende Bild des Verfalls in den amerikanischen Innenstädten zeigen, wäre die Serie kommerziell wohl weniger erfolgreich. Omar und die zahlreichen komischen Einlagen ermöglichen es dem Zuschauer, zwischendurch über die harte Realität und die politischen

7 Zum Begriff des Bewältigungsmechanismus im Kontext des Spielfilms siehe Vaage 2009.

Misstände hinwegzusehen, um die es der Serie vor allem geht. Omar ist der fiktionale Zuckerguss auf der bitteren Pille des Sozialrealismus. Er ist der Superheld von *THE WIRE*.

In der drittletzten Folge wird er zu meiner Überraschung dennoch getötet (S.05.E.08). Er kauft gerade Zigaretten, als ein zwölfjähriger Junge in den Laden kommt und ihn ohne großes Aufsehen erschießt. Ich warte auf eine ausgeklügelte Wendung – das kann nicht Omar gewesen sein, sondern allenfalls jemand, der so aussieht wie er; oder: vielleicht ist er nicht tot, sondern bloß verletzt? Doch die Polizei erscheint und stellt seinen Tod fest.

So schockierend sie ist, bleibt diese Wendung dem Ethos der Serie dennoch treu. *THE WIRE* spielt meisterlich mit meinen Genre-Erwartungen. Die Produzenten haben mich dazu gebracht, Omar für die ultimative fiktionale Figur zu halten und zu glauben, er sei unsterblich. Wenn irgendjemand die Serie überlebt und *«in den Sonnenuntergang reitet»*, dann er. Aber schließlich holt der Sozialrealismus auch Omar und mich als Zuschauerin ein. Ein kleiner Junge ist verantwortlich für seinen Tod. In der letzten Staffel von *THE WIRE*, als die Geschichte burleske Züge annimmt, wenn McNulty einen Serienmörder erfindet, um mehr Geld für das unterdotierte Polizeidepartement zu bekommen, stirbt Omar einen realistischen Ghetto-Tod. Die Genre-Konvention, dass der Held überlebt, wird überraschend gebrochen. Es gehört zu den Verdiensten von *THE WIRE*, die Erwartungen des Publikums zu täuschen, und so geschieht es auch im Falle von Omar.

Abschließend fasse ich meine Thesen noch einmal zusammen: Omar erfüllt eine besondere Funktion im Rahmen der narrativen Komplexität von *THE WIRE*. Er ist eine der am deutlichsten fiktionalen Figuren, die Anleihen bei Spaghetti-Western, Cartoons und Superheldenfilmen nimmt. Dies macht ihn unterhaltsam und hebt ihn als fiktionale Befreiung von der sozialrealistischen Ausrichtung der Serie ab, die nach politischer Stellungnahme förmlich schreit. Zugleich ist Omar äußerst emotional, sensibel und menschlich, so dass er moralisch über den Verbrechern steht, die er ausraubt. All dies macht ihn zu *«unserem Mann»*.

*Ich danke Steffen Borge und Robert Blanchet für nützliche Hinweise.
Übersetzung aus dem Englischen von Robert Blanchet*

Literatur

- Carroll, Noël (2004) «Sympathy for the Devil». In: *The Sopranos and Philosophy: I Kill Therefore I Am*. Hg. v. Richard Greene & Peter Vernezze. Chicago, Ill.: Open Court; S. 121–136.
- Marsha Kinder (2008) «Re-Wiring Baltimore: The Emotive Power of Systemics, Seriality, and the City». In: *Film Quarterly* 62,2; S. 50–57.
- Mittell, Jason (2006) «Narrative Complexity in Contemporary American Television». In: *The Velvet Light Trap* H. 58; S. 29–40.
- (2009) «All in the Game: THE WIRE, Serial Storytelling and Procedural Logic». In: *Third Person: Authoring and Exploring Vast Narratives*. Hg. v. Pat Harrigan & Noah Wardrip-Fruin. Cambridge: MIT Press; S. 429–438.
- Raney, Arthur A. (2004) «Expanding Disposition Theory: Reconsidering Character Liking, Moral Evaluations, and Enjoyment». In: *Communication Theory* 14,4; S. 348–369.
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.
- (1999) «Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances». In: *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Hg. v. Carl Plantinga & Greg M. Smith. Baltimore: The Johns Hopkins University Press; S. 217–238.
- (2011) «Just What Is It That Makes Tony Soprano Such an Appealing, Attractive Murderer?» In: *Ethics at the Cinema*. Oxford: Oxford Univ. Press; S. 66–90.
- Sheehan, Helena/Sweeney, Sheamus (2009) «THE WIRE and the World: Narrative and Metanarrative». In: *Jump Cut* 51; [<http://www.ejumpcut.org/archive/jc51.2009/Wire/index.html>].
- Vaage, Margrethe Bruun (2009) «Self-Reflection: Beyond Conventional Fiction Film Engagement». In: *Nordicom Review* 30,2; S. 159–178.
- Zillmann, Dolf (2000) «Basal Morality in Drama Appreciation». In: *Moving Images, Culture, and the Mind*. Hg. v. Ib Bondebjerg. Luton, UK: University of Luton Press; S. 53–63.

Das Bedürfnis nach Integrität

Über die ethischen Implikationen in MAD MEN

Einleitung

Eine Schlüsselszene von MAD MEN (AMC seit 2007), deren Metaphorik paradigmatisch für den Inhalt ebenso wie für die Form der gesamten Serie stehen könnte, findet sich in der Abschlussepisode der ersten Staffel: Don Draper, Creative Director der Werbeagentur Sterling Cooper in New York, stellt die Kampagne für den Kodak-Diaprojektor *Carousel* vor. Dieses Karussell, so sagt er, sei wie eine Zeitmaschine, die einen an einen Ort nostalgischer Erinnerung trägt.

Teddy told me that in Greek, «nostalgia» literally means «the pain from an old wound». It's a twinge in your heart far more powerful than memory alone. This device isn't a spaceship, it's a time machine. It goes backwards, and forwards... It takes us to a place where we ache to go again. It's not called the wheel, it's called the carousel. It lets us travel the way a child travels – around and around, and back home again, to a place where we know we are loved.

(S.01.E.13)

1-4 Creative Director Don Draper führt die Nostalgie des Kodak-Karussells vor. MAD MEN (Universal/Lionsgate/AMC).



Die Szene ist darum so zentral, weil sie einen entscheidenden Charakterzug der Figur Don Draper repräsentiert. Sie bringt auf den Punkt, wie Draper sich selbst, sein Selbstverständnis als ehemaliger Dick und heutiger Don, als Familienvater, als Werbetexter und in anderen Rollen in ein einziges Autobionarrativ – vor und zurück, «herum und herum» – zu integrieren versucht, ganz wie der Diaprojektor. Sie ist darum auch eine der wichtigsten Szenen, in welcher eine der beiden Thesen, die ich im Folgenden diskutieren werde, besonders gut zum Ausdruck kommt: MAD MEN beziehungsweise Don Draper stehen für das Streben des Menschen nach Integrität. Sie stehen für das Bedürfnis, das *Was* und das *Wie* des je individuellen Lebensentwurfs in einen Sinnzusammenhang zu bringen, sie stehen dabei aber auch für das Scheitern, das Stürzen und das Hinterfragen dessen, was Menschen in ihrem Leben tun und getan haben.

Menschen, so die dahinter liegende Prämisse, *verhalten* sich zu sich selbst und zu ihrem Leben, sie versuchen, sich «sich selbst zu erzählen», ein Prozess, der sich in dem oben verwendeten Ausdruck «Autobionarrativ» manifestiert. Don Draper steht für eben diese ethisch-existenziell-reflexive Dimension des Menschseins; er steht stellvertretend für den Menschen, der mit sich und seinem Selbstverständnis ringt, vor und zurückspringt, zurück in ein vergangenes Leben, vor in ein aktuelles Leben, welches sich vom bisherigen vielleicht grundlegend unterscheidet. Draper ist kein Held, der diese Integration seines Selbst zur Vollkommenheit schafft, sondern scheitert immer wieder an dieser Aufgabe. Obwohl nur zwischen den Zeilen zu lesen und nicht im Vordergrund der Serie verbalisiert, ist dies wohl einer der Gründe, warum MAD MEN so beliebt ist. Es ist ein faszinierender und Sympathie erzeugender Aspekt der Hauptfigur, ob und wie sie zu sich steht und wie sie sich entwickelt.

Seit Anbeginn, also seit 2007, zählt die Serie, die in der New Yorker Werbewelt in den frühen 1960er Jahren spielt, zu den erfolgreichsten der so genannten neuen amerikanischen Qualitätsserien. Es gibt dafür zwar noch andere formale und inhaltliche Gründe, wie zum Beispiel, dass MAD MEN mit den üblichen Erzählmustern bricht: Die Serie ist auffallend langsam, ereignislos, ruhig, ohne viel Action, und sie kommt in der Regel ohne Cliffhanger aus. Ein anderer Grund ist ihre erzählerische Komplexität und ihr langer Atem, Eigenschaften, wie man sie sonst eher in der Literatur findet. Doch dies sind Rahmenbedingungen, die in mehr oder weniger starkem Maße auf alle Qualitätsserien zutreffen.¹ Ein für MAD MEN spezifisches Charakteristikum – neben seinem historischen Sujet und seiner

1 Vgl. zu solchen Kriterien der neuen amerikanischen Serien Blanchet in diesem Band.

originalgetreuen Kulisse – ist indessen das Integritätsthema, das sich im Übrigen nicht nur inhaltlich, sondern auch formal aufzeigen lässt.²

Ich möchte dazu im Folgenden zwei Thesen diskutieren: Die schon erwähnte erste These nimmt an, dass es das Streben – wir könnten auch sagen: der Kampf – um Integrität ist, der die Hauptfigur Don Draper und die Faszination, die sie auslöst, kennzeichnet. Diese sich auf den Inhalt konzentrierende Überlegung zielt auf eine ethisch-existenzielle philosophische Konzeption. Hier geht es um die Spannung zwischen dem subjektiv guten Leben und dem intersubjektiv richtigen Handeln; strukturell konzentriert sich diese Überlegung auf die narrative (Mikro-)Ebene, das heißt die Handlung. Die zweite These geht davon aus, dass die Serie formal-inhaltlich kohärent ist, sich also auch auf formaler Ebene das zentrale Thema der Integrität manifestiert. Es ist eine Konzeption von Integrität im Indikativ- und im Konjunktivmodus³ des Narrativ-Fiktionalen, die hier filmimmanent zum Ausdruck kommt (vgl. Cavell 2006, 103ff). Diese Überlegung positioniert sich auf einer strukturellen (Makro-)Ebene der Serialität überhaupt und meint, dass die serielle Offenheit und scheinbar unendliche Fortsetzung das Streben nach Integrität, das ebenfalls keinen Abschluss findet, auf formaler Ebene widerspiegelt. Die zweite These baut somit auf der ersten auf.

Ich werde die Thesen nacheinander erläutern, zuvor aber noch etwas über die Serie selbst sagen. Beide Thesen, ja der gesamte vorliegende Text, fußen auf der generellen Überzeugung, dass wir über Kunst, in diesem Fall narrative Kunst, womit wir es auch bei den Quality-Serien zu tun haben, etwas lernen – der kognitivistischen Überzeugung also, dass Kunst einen, und zwar ganz eigenen, unersetzbaren Erkenntniswert hat (vgl. Gabriel, 1975 und 2010; Nussbaum 1992). Dies trifft auch auf das Fernsehen zu, obwohl die überdurchschnittlichen Erzeugnisse dieses Mediums häufig von durch- bis unterdurchschnittlichen Leistungen überschattet werden. Die Untersuchung ist somit eingebettet in eine Philosophie des Fernsehens, welche annimmt, dass es (ähnlich wie Film) mit seinen jeweiligen Formen und Inhalten Gegenstand philosophischer Untersuchung sein kann oder sollte; und dass es außerdem (wie Film) selbst eine Quelle und Plattform philosophischer Themen oder gar eine eigene Denkform sein kann, über die die Zuschauer etwas lernen, in emotionaler und ethischer Hinsicht, das sie aus anderen Quellen nicht oder nicht in dieser Weise lernen.⁴

2 Wie angedeutet, ist das nicht etwas, das in *MAD MEN* offensichtlich ausgesprochen und auf der Handlungsebene thematisiert wird, sondern eher latent die Serie durchzieht. Es ist also eine Interpretationsfrage, ob man die Serie wirklich unter das Prinzip der Integrität stellen möchte. Ich werde das Prinzip jedoch als zentral ansehen und dies in der vorliegenden Betrachtung zu erklären versuchen.

3 ‚Konjunktiv‘ verstanden als *Möglichkeitsmodus* des um Integrität strebenden Menschen.

4 Die Überlegung, dass Film in vielerlei Hinsicht philosophisch ist, hat eine lange Tradi-

Schöne alte Welt

Wer meint, *MAD MEN* sei in besonderem Maße realistisch und würde die beginnenden 1960er Jahre in den USA getreu porträtieren (wie es die meisten Kritiken behaupten), der irrt, zumindest bis zu einem gewissen Punkt. *MAD MEN* erzählt Geschichten aus der Werbewelt und funktioniert dabei selbst wie Werbung: überästhetisiert, überstilisiert, überromantisiert zieht die Serie die Zuschauer in eine ganz bestimmte Welt, in der die historische Wirklichkeit idealisiert und fiktionalisiert ist. Dies wird besonders in einer Szene nach der Geburt von Bettys drittem Kind deutlich (S.03.E.05): Betty – Ehefrau von Don Draper – die in Aussehen, Stil und ihrer unterkühlten Haltung an Grace Kelly erinnert (vgl. Truffaut 2003, 220), steht in einem zauberhaften rosa Nachtgewand und mit weißem Band im Haar am Fenster des Krankenhauses.⁵ Ihr Mann Don Draper, ihre Tochter Sally und ihr Sohn Bobby winken ihr vom Gehweg am Rande einer artifiziiell grünen Wiese zu: Sally adrett im karierten Kleidchen, Bobby anständig in Hemd und Hose, Don im perfekt sitzenden dunklen Anzug. Mit Bildern wie diesen wird nicht nur die Werbeästhetik der Serie augenfällig,⁶ zugleich erweist sich auch der Stil von *MAD MEN* als aktuelle filmische Entsprechung zur literarischen Epoche des bürgerlichen Realismus des 19. Jahrhunderts: Gezeigt wird nicht die echte Realität, die auch unschöne Dinge umfasst, sondern ein bestimmter

tion in der Filmtheorie und -philosophie und lässt sich von Münsterberg über Deleuze bis hin zu heutigen analytischen Filmphilosophen wie Carroll, Gaut und Wartenberg finden. Sie deckt sich mit der ähnlichen Annahme, dass fiktionale Literatur eine solche eigene Quelle philosophischen Denkens darstellt, wie man es etwa bei Martha Nussbaum vertreten sieht. Vgl. Münsterberg, 1915; Deleuze, 1998 u. 1999; Carroll 2008; Gaut 2010; Nussbaum 1992 u. 2001. Stanley Cavell hat neben dem Film bereits 1982 das Fernsehen als eine Kunstform verstanden und es in solche Überlegungen mit einbezogen. In seinem Aufsatz «The Fact of Television» versucht er die «Stärken und Besonderheiten» des Fernsehens auszumachen: «Fernsehen *ist* erwachsen und gerade *dies*, die Sendungen, wie sie sind, mit all dem, was als ihre Armut erscheint, muss verstanden *werden*» (Cavell, 1982; zit.n. der deutschen Fassung 2002, 128). Vgl. zur Philosophie des Fernsehens außerdem den gleichnamigen Sammelband von Fahle/ Engell 2006, 7ff.

- 5 Man muss beim «weißen Band» unweigerlich an den gleichnamigen Film von Michael Haneke denken, in dem ein weißes Band moralische Unschuld und Reinheit repräsentiert.
- 6 Die Ästhetik und das Design der Serie durch Designer Dan Bishop, die Detailgenauigkeit bei der Auswahl der Requisiten, der Gestaltung des Bühnenbilds, der Kostüme und so weiter werden von den Fans besonders gefeiert. Ein Kinofilm, der ebenfalls von Bishop ausgestattet wurde, ähnelt übrigens der Serie ästhetisch: *A SINGLE MAN* (Tom Ford, US 2009). Auch inhaltlich lassen sich Parallelen ausmachen: Es geht hier um einen Mann, der sich durch den Tod seines Freundes von der Welt und sich selbst entfremdet fühlt und darum Selbstmord begehen will. Ebenfalls Anfang der 1960er Jahre angesiedelt, bewegt er sich in einem homophoben Umfeld und versucht sich darin integer zu halten; in *A SINGLE MAN* ist der Kampf allerdings zu Ende, bevor er richtig begonnen hat.



5–6 Die Vorzeigefamilie der Drapers, mehr Schein als Sein oder nur späte Erkenntnis? *MAD MEN* (Universal/Lionsgate/AMC).



Ausschnitt daraus. In *MAD MEN* steht der gehobene Mittelstand des so genannten WASP, des «White Anglo-Saxon Protestant», im Mittelpunkt.

Andere Lebensentwürfe und -welten als jene der Drapers werden für die Zuschauer nur mehr beiläufig oder unterschwellig angedeutet: So treten die Lebens- und Arbeitsbedingungen von Afroamerikanern lediglich über die Figuren des Fahrstuhlführers oder des Kindermädchens in Erscheinung. Armut, Gewalt, Hässlichkeiten des Lebens spielen kaum eine Rolle, außer in den Erinnerungen Drapers, als dieser noch in einer anderen – nämlich proletarischen – Welt lebte. Rassistischer Vorurteile der WASP gegen Schwarze und Juden wird man ferner durch einige Dialoge gewahr. Sie spiegeln auf latente Weise die damalige Stimmung wider, wenn auch nur als einseitige Perspektive, die hier bewusst als einzige zum Ausdruck kommt. Die Menschen auf der Sonnenseite des Lebens ignorieren die Schattenseiten, also ignoriert sie die Serie auch – ein kohärenter Zug.

Im Zentrum steht der charismatische Donald Draper (Jon Hamm), vom Typus irgendwo zwischen Gary Cooper und Cary Grant einzuordnen – was übrigens ein Grund sein könnte, warum ihn der Zuschauer oder die Zuschauerin nie ganz unsympathisch finden kann (vgl. Cavell 2006, 105ff; Cavell 1999, 86ff; Truffaut, 37f, 131f). Draper ist Kreativleiter

der Werbeagentur Sterling Cooper auf der Madison Avenue in Manhattan, die den «verrückten Männern» respektive der Serie den Namen gibt (aus «Ad Men», also «Advertisement Men», und «Mad Ave», der Madison Avenue, wird das Wortspiel «Mad Men»). An seinem Arbeitsplatz ist er diskret, loyal und fair, privat ein liebevoller Familienvater, aber zugleich ein untreuer, ziemlich skrupelloser Ehemann.

Draper hat, wie sich im Laufe der Serie zeigt, zudem eine geheime Vergangenheit. Sein wirklicher Name lautet Dick Whitman. Er kommt als Sohn einer Prostituierten zur Welt, die bei seiner Geburt stirbt; eine kinderlose Familie nimmt ihn auf. Anders als etwa bei *DESPERATE HOUSEWIVES* (ABC seit 2004) ist das Rätsel um seine Figur aber weniger zentral für die spannungsvolle Entwicklung der Geschichte als vielmehr für das Verständnis des Charakters und der Identität der Figur. Bis in die vierte Staffel verheiratet mit dem ehemaligen Model Betty, mit zwei, ab der dritten Staffel drei Kindern und hoch geachtet in seiner Branche, führt Draper ein vermeintliches Bilderbuchleben der beginnenden 1960er Jahre.

In der Agentur wird schon morgens Scotch getrunken und jede Menge geraucht, wie überhaupt in der Serie viel getrunken und geraucht wird, selbst Hochschwangere halten eine Zigarette und ein Rotweinglas in der Hand. Nach einem Picknick hinterlässt man den Müll einfach auf der Wiese – eine vielzitierte Szene, in welcher der beiläufige Ton der Serie (S.02.E.07) besonders gut zum Ausdruck kommt. Es ist eine vermeintlich schöne alte Welt, die wir da sehen, unbelastet von Umwelt- und Gesundheitsbewusstsein, weitestgehend frei von moralischen Normen wie universelle Achtung oder Gerechtigkeit. Stellen wie die Picknick-Szene oder jene, in denen Frauen wie selbstverständlich eine untergeordnete Rolle einnehmen und die somit eine andere Mentalität und Kultur abbilden, als wir sie heute in post-modern geprägten westlichen Großstadgesellschaften kennen, erklären sicherlich ebenfalls einen Großteil der Faszination: Die Zuschauer gewinnen Einblick in diese unbekümmerte, pädagogisch und politisch «unkorrekte» Welt, die erst 50 Jahre her ist und doch so fern erscheint. Die Eltern verteilen «Backpfeifen», und zwar nicht nur an die eigenen, sondern auch an fremde Kinder. Auch werden die Kinder selten in ihren Sorgen ernst genommen. So heißt es im Fall von Sally Draper nach dem Tod ihres Großvaters, «She is a child. She'll get over it!». «Go watch TV!», ist zudem einer der meist gesprochenen Sätze von Betty Draper, wenn ihr die Kinder lästig werden. Wer allerdings meint, dies gebe es heute nicht mehr, unterliegt einer Täuschung über die Zustände unserer Zeit.⁷

7 So schreibt zum Beispiel der Kritiker des *Tagesspiegel* am 4.4.2010 über die Serie: «Doch es ist vor allem das erschrockene – nicht selten auch belustigte – Staunen über längst untergegangene Verhaltensformen, Sitten und Konventionen, das dem Zuschauer sei-

Auch mit der Treue nehmen es die Menschen von MAD MEN, vor allem die Männer, nicht gerade genau: Roger Sterling, Partner der Werbeagentur Sterling Cooper, hat anfangs relativ offen Büroaffären, vor allem mit der Chefsekretärin Joan Holloway, aber auch mit anderen, bevorzugt jungen Frauen. Don Draper dagegen geht heimliche Liaisons mit reifen, selbstbewussten Frauen ein. Es ist stets derselbe Typ: Eine taffe Frau mit eigenem Job und eigenem Kopf; sie spiegelt den aufkommenden Individualismus in der amerikanischen Gesellschaft zu Beginn der 1960er Jahre wider. Draper wird dabei aber sympathischer und entschuldbarer gezeichnet als Roger Sterling und dürfte in der Zuschauerrezeption besser wegkommen – er bleibt der Sympathieträger, dem man mehr nachsieht als anderen. Sterling erscheint wie ein leicht verzweifelter Mann in der Midlife-Crisis, der sich etwas beweisen will, sich stattdessen aber vor seiner Frau, seinen Kindern, den Kolleginnen und Kollegen, vor allem aber vor sich selbst lächerlich macht. Als er seine Familie wegen einer jungen Sekretärin verlässt, begegnen ihm Draper am Ende der Hochzeitsparty mit den Worten: «No one thinks you're happy. They think you're foolish» (S.03.E.03).

Draper ist da anders. Er lässt von seinen Affären ab, wenn es ihn a) langweilt, b) ihm zu gefährlich wird, weil er Gefühle entwickelt, oder c) er selbst sich in dem Verhältnis als überflüssig empfindet.⁸ Er scheint unabhängig oder, mit anderen Worten, integer, zumindest in *einer* Bedeutung des Begriffs: unkorumpierbar durch die eigene Lust oder durch den Willen anderer. Aber kann jemand integer sein, der seine Frau hintergeht? Dazu später mehr.

Damit sich die mit der Serie nicht vertrauten Leserinnen und Leser ein besseres Bild von der Serie machen können, seien noch einige inhaltliche Punkte ergänzt: Don Draper, Roger Sterling, Joan Holloway sind alle Mitglieder der Werbeagentur Sterling Cooper. Daneben gehören ihr unter anderen noch der Kundenbetreuer Pete Campbell und der Werbetexter Paul Kinsey an sowie – als einzige Frau, aufgestiegen von ihrem Job als Sekretärin – Margaret «Peggy» Olson. Ihr beruflicher Alltag ist dadurch bestimmt, Werbekampagnen zu entwickeln, Großkunden wie Lucky Strike bei der Stange zu halten und bei Scotch und Zigaretten über Frauen und Minderheiten herzuziehen. Privat gilt es, wie erwähnt, heimliche Affären zu führen, den Sonntagsbraten mit der Ehefrau einzunehmen, zu reiten, Tennis zu spielen oder sich mit den Kollegen zu treffen und weiterzutrinken. Im

nen besonderen Lustgewinn verschafft» (vgl. <http://www.tagesspiegel.de/medien/so-nah-so-sexistisch-so-fern/1782964.html>).

8 Kenner der Serie bis in die neue vierte Staffel hinein wissen, dass ihm das für seine Ehe letztlich nichts nützt, was aber daran liegt, dass seine Frau sich aus der Unmündigkeit emanzipiert.

Zusammenspiel der Figuren und ihrem je eigenen Verhalten spielt die Frage nach der Integrität eine wichtige Rolle zum Verständnis der Serie.

Die Dialektik von Integrität und Moral

Integrität ist ein ambivalenter Begriff. In philosophischen Untersuchungen sind verschiedene Bedeutungen auszumachen (vgl. Cox/La Caze/Levine 2008): Man spricht von ‚Integrität‘ zum Beispiel im Zusammenhang mit dem personalen Selbst, welches seine Überzeugungen und Wünsche kohärent in ein umfassendes Ganzes einzufügen und zu schützen, also intakt zu halten versucht (vgl. z.B. Frankfurt 1987). Hier lässt sich der etymologische Hintergrund erkennen, da «Integrität» auf lateinisch «integritas» zurückgeht, das «unversehrt», «intakt» und «vollständig» heißt. Andere Bedeutungen verknüpfen mit ‚Integrität‘ ein Konzept der Selbsttreue und verweisen damit auf eine personale oder soziale Tugend, die als ein «Eintreten» für die eigenen Überzeugungen anzusehen ist (vgl. z.B. Calhoun 1995). Wieder andere meinen mit ‚Integrität‘ eine Redlichkeit im moralischen Sinne: Wer integer ist, kennt und tut auch das moralisch Richtige.

Die verschiedenen Bedeutungen lassen sich unter ein konzeptionelles Dach subsumieren, denn erst in ihrem Zusammenspiel konstituieren sie das, was man unter ‚Integrität‘ insgesamt verstehen sollte. Es handelt sich demnach um ein ebenso ambivalentes wie komplexes und umfassendes Konzept, das eine ethisch-existenzielle ‚Intaktheit‘ oder Kohärenz der Person in ihrem Selbst- und Weltverhältnis meint (vgl. Pollmann 2005, 13).

Im Folgenden greife ich zu großen Teilen auf die Konzeption von Arnd Pollmann zurück. Ich werde ihr in den Grundzügen folgen, sie aber auf die Figur Don Draper beziehen und dabei vor allem das Moment des *Strebens* nach Integrität als zentralen Aspekt einer Ethik der Integrität betonen. Dies ist es nämlich, was wir über Draper, über die Faszination in der Rezeption dieser Figur sowie über die Serie *MAD MEN* lernen können: dass Integrität ein *Prozess*, man könnte auch sagen: ein *Versuch* ist, nicht ein abgeschlossenes Erfolgsmodell, und somit kein Begriff des *Gelingens*. Oder wie ich zuvor mit Rekurs auf Stanley Cavell bereits angedeutet habe: Es ist ein Konzept des Konjunktivs, nicht des Indikativs, es geht darum, was sein könnte, nicht was ist.

Kommen wir nun zunächst zur Bedeutung von Integrität: Nach Pollmann lassen sich vier zentrale Bedeutungsebenen unterscheiden und wie folgt ordnen:⁹ 1. Die ethische Dimension der Selbsttreue. Hier geht es um

9 Ich konzentriere mich hier auf diese Unterscheidung, weise aber darauf hin, dass es noch andere Konzeptionen gibt: Damien Cox, Marguerite La Caze und Michael Levine zum Beispiel unterscheiden nicht vier, sondern fünf Bedeutungsebenen: «(i) integrity

das Verhältnis des Selbst, um Fragen nach dem Verhältnis von Identität, Selbstverständnis und einem damit kohärenten Handeln: Handle ich in Übereinstimmung mit den für mein gutes Leben wichtigen Überzeugungen? Ferner gibt es 2. die moralische Dimension der Rechtschaffenheit. Hier kommt der häufig hergestellte Zusammenhang zur Moral besonders zum Ausdruck: Ist das, was ich will und tue, mit allgemeinen moralischen Normen vereinbar? 3. Der psychologische Aspekt der Integriertheit benennt «die kohärente Einheit in der Vielheit divergierender Lebensvollzüge» (Pollmann 2005, 15), ein, wie ich es nennen würde, diachrones, narratives In-Einklang-Bringen des Selbstverständnisses mit den eigenen Überzeugungen, Wünschen und Erfahrungen: Man erzählt sich «sich selbst» oder konstruiert sich wie eine Geschichte, welche man als «stimmig» empfinden möchte. Schließlich gibt es 4. die sozialphilosophische Dimension der Ganzheit, eine seelisch-körperliche Stimmung, «die sich allein dann einstellen kann, wenn Integrität in jeder der drei zuvor genannten Hinsichten vorhanden ist» (ibid.). All dies sind Integritätsmerkmale aus der Innenperspektive der Person. Aus der Außenperspektive – jener der Beurteiler, die jemanden als integer oder nicht integer bewerten – entsprechen diesen vier Kriterien die Komponenten «Unbestechlichkeit», «Unbescholtenheit», «Kohärenz» und «Unversehrtheit» (vgl. Pollmann 2005, 83). Innen- und Außenperspektive müssen nicht übereinstimmen, denn eine Person kann sich selbst als integer betrachten, während andere dies nicht bestätigen würden, und umgekehrt. Für die Integrität im Ganzen ist beides wichtig.

Wenn ich nun im Zusammenhang mit *MAD MEN* von «Integrität» spreche, meine ich nicht, dass die Charaktere für ein normativ anspruchsvolles Konzept der Integrität stehen, es idealtypisch *verkörpern* – wohl eher im Gegenteil, denkt man an die Skrupellosigkeit und Ungerechtigkeit, die in den Sprüchen und Verhaltensweisen der Figuren zum Vorschein kommen. Doch ist es umgekehrt auch nicht so, dass dieses Konzept von Integrität Unfehlbarkeit oder das Fehlen von Dilemmata fordert, wie es in dem strengen Integritätskonzept von Harry Frankfurt anklingt, wonach die integre Person gerade nicht in Konflikt zwischen verschiedenen Wünschen gerät (vgl. Frankfurt 1988). Eine integre Person, die all diese Kriterien dauernd erfüllt, gibt es aber nicht. Wir sollten stattdessen von einem *Streben* nach Integrität ausgehen. Oder einem *Wunsch*, um einen Begriff von Stanley Cavell aufzugreifen, wonach die Welt des Films uns anzeigen könne,

as the integration of self; (ii) integrity as maintenance of identity; (iii) integrity as standing for something; (iv) integrity as moral purpose; and (v) integrity as a virtue» (Cox/Caze/Levine 2001).

«dass Menschsein bedeutet, über die Fähigkeit zu wünschen zu verfügen oder dies wenigstens zu riskieren; dass Menschsein bedeutet, zu wünschen und vor allem sich eine vollständigere Identität als diejenige zu wünschen, die man bisher erlangt hat [...]. Und wenn dem so ist, kann es auch nicht überraschen, dass das filmische Verfahren [...] die Arten und Launen der Wirklichkeit nebeneinanderstellt und dabei die einen mit Hilfe der anderen verspottet».
 (Cavell 2006)

Auch die Figuren von MAD MEN zeigen an, dass Integrität erarbeitet werden muss und dies ein ständiger, selbstreflexiver und narrativer Prozess ist. Es ist ein «Kampf um Integrität», und damit rekurriere ich auf das sprichwörtliche Diktum des «Kampfes um Anerkennung», das ich hier für den Integritätsbegriff übernehme.¹⁰

Integrität, so lautet die unter Philosophen geteilte Prämisse, ist wie Anerkennung ein menschliches Grundbedürfnis. Der Mensch strebt nach Integrität; es ist Bestandteil seines substanziellen Selbstbildes, sich als wolende und nach diesem Willen handelnde, und zwar *richtig* handelnde Person zu verstehen. Hierin kommen ebenfalls drei zentrale Merkmale zum Ausdruck: 1. Integrität meint das Verhältnis einer Person zu sich selbst. Wir könnten dies den internen Nahbezug nennen; 2. Integrität ist mit moralischem Handeln verknüpft, also nicht nur ein deskriptiver, sondern auch ein substanzieller, normativer Begriff davon, was es heißt, integer zu sein (vgl. Cox/La Caze/Levine 2008); dies ist ihr externer Bezug. Und 3. ist mit Integrität ein Wille verbunden: Die Person «hätte die Freiheit, anders zu handeln, als es ihr Selbstverständnis von ihr verlangt, doch zieht sie ein solches Handeln in der Regel gar nicht ernsthaft in Betracht» (Pollmann 2005, 87). Der nach Integrität strebende Mensch setzt sich selbst Grenzen, die zu schützen ihm «essenziell», das heißt für seinen eigenen Charakter als wichtig erscheint (vgl. Frankfurt 1999, 115), und er *will* dies auch.

Indem die Person die genannten Kriterien zu erfüllen trachtet, kommt es fast zwangsläufig zu inneren und äußeren Konflikten, zu einem dialektischen Widerstreit zwischen dem subjektiv guten Leben, bei dem

10 «Kampf um Anerkennung» ist ein Ausdruck, den Axel Honneth in die Sozialphilosophie eingebracht hat, wobei er die Anerkennungstheorie von Hegel aufgegriffen und reformuliert hat (vgl. Honneth, 1994). Der Mensch habe ein Grundbedürfnis nach Anerkennung vor allem in dreierlei Hinsicht: 1. In Form von Liebe und dabei als einzigartiges Bedürfniswesen, 2. in Form von Rechten und dabei als Träger universeller moralischer und politischer Rechte und 3. in Form von Wertschätzung und Solidarität und dabei als Gesellschaftswesen mit besonderen, sozialkonstitutiven Fähigkeiten und Leistungen. Innerhalb und zwischen diesen Sphären kann man von einem Kampf zwischen sich anerkennenden oder Anerkennung beanspruchenden Individuen sprechen, von einer dialektischen Bewegung zwischen Anerkennen und Anerkanntsein oder wie man mit Hegel sagen würde: zwischen Herr und Knecht.

es darum geht, was gut für das Individuum ist, und der intersubjektiven Moral, die danach fragt, was gut für andere ist. Die integre Person versucht, die subjektiven und intersubjektiven Erwartungen zu vereinbaren, ein nicht abschließbarer Prozess, der in dieser Prozesshaftigkeit oder im Kampf seinen ethischen Wert hat, wobei das Ethische in doppelter Weise zu verstehen ist: sowohl in seiner Ausrichtung auf das gute Leben der um Integrität ringenden Person, die sich dabei reflektierend zu sich selbst verhalten muss, wie als Ausdruck des moralisch Geschuldeten, mit dem sich das Subjekt auseinandersetzt. Das heißt nun, dass eine integre Person keine durchweg unmoralische Person sein kann, da sie um ihren Konflikt zwischen subjektivem Wollen und intersubjektivem Müssen *weiß* und ihn zu überwinden sucht. «Die Frage personaler Identität wird sich gar nicht stellen, wenn die betreffende Person nicht eine gewisse Widerständigkeit des Lebens erfährt. Erst aus dieser Widerständigkeit resultiert die Notwendigkeit einer Reintegration auseinander driftender Persönlichkeitsanteile» (Pollmann 2005, 114; vgl. auch 137).

Angesichts dieses normativ anspruchsvollen Konzepts fällt es auf den ersten Blick schwer, die «Mad Men» als integer zu begreifen. Sind sie nicht eher eine Gruppe von Heuchlern in einer nur oberflächlich heilen und fragwürdige Werte schätzenden Welt? Sie wissen, wie sie handeln sollten, geben auch vor, es zu tun, tun es aber nicht. Auch gibt es kaum Auseinandersetzungen über ihr moralisch problematisches Verhalten, weder friedliche noch konflikthafte. Mehr noch: Dass sie so tun als ob, entlarvt ihre Doppelmoral.

Die Integrität Don Drapers

Interessant am Charakter und Verhalten Drapers ist, dass die moralische Bewertung sehr uneindeutig und ambivalent ausfallen kann. In einer Hinsicht ist er keinen Deut besser als seine Kollegen: Er betrügt seine Ehefrau, er beendet Affären, wenn sie nicht mehr zu seinem Lebenskonzept passen, er ist skrupellos; er hat sogar eine fremde Identität übernommen, um im Krieg desertieren zu können – hat also illoyal und illegal gehandelt. In anderer Hinsicht zeigt er aber, wie beschrieben, auch ein anderes Gesicht: Don Draper kümmert sich liebevoll um seine Kinder, bringt ihnen mehr Verständnis entgegen als zu jener Zeit üblich. Er ist loyal und solidarisch. Er ist verschwiegen, und zwar sowohl, was andere Personen und deren Geheimnisse betrifft, als auch, was seine eigene Person, insbesondere seine Vergangenheit angeht. Er versucht unversehr – also in diesem Sinne: integer – zu bleiben, indem er sehr wenig über sich preisgibt. «Draper? Who knows anything about that guy. No one's ever lifted that rock. He



7–10 Schreiben, Schwimmen, Rauchen: Dons langer Weg zu sich selbst oder nur ein neuer Beweis seiner Coolness? *MAD MEN* (Universal/Lionsgate/AMC).

could be Batman for all we know» (S.01.E.03). Draper spricht nicht über sich, weder mit anderen noch mit sich selbst; es gibt keine interne oder externe Erzählerstimme, die Auskunft geben würde. Was hinter der Figur steckt, wird gezeigt, nicht verbalisiert. Ob er tatsächlich ein Bedürfnis nach Integrität hat und mit sich kämpft, lässt sich nur aus dem Gezeigten und den Zwischentönen in den Dialogen folgern. Dafür lassen sich Beispiele anführen, die aber wenig aussagekräftig bleiben, wenn man nicht die Serie und mit ihr Don Draper erlebt, und zwar über einen längeren Zeitraum, möglichst über die ganze Serie hinweg. Erst in der vierten Staffel fasst Draper erstmals innere Gedanken in Worte: Anna erzählt er, wie sehr es ihn erleichtert habe, seiner Frau die volle Wahrheit über seine Vergangenheit zu eröffnen (S.04.E.03). Als noch wichtiger erweist sich das Tagebuch, das er zu führen beginnt: «People tell you who they are but we ignore it. Because we want them to be what we want them to be.» Oder auch: «When a man walks into a room, he brings is whole life with him.» (S.04.E.08). Dies sind aber keine Erkenntnisse, die sich den Zuschauern erst jetzt

offenbaren; sie haben sich über die früheren Folgen bereits angedeutet, wenn auch nicht verbalisiert, so doch sinnlich-affektiv wahrnehmbar.

Als Zuschauer und Zuschauerinnen können wir Drapers Kampf nachempfinden, kämpfen aber vielleicht auch selbst mit unserem Verständnis für ihn, wenn sein Verhalten unseren moralischen Vorstellungen allzu stark widerspricht. Einerseits verhält er sich genauso unmoralisch wie Roger Sterling und andere Figuren. Er hintergeht seine Frau, und das Drehbuch lässt es so aussehen, als entspreche dies dem Zeitgeist, als müsse man es

ebenso akzeptieren wie den Scotch, das Nikotin oder die Abschätzigkeit gegenüber Frauen und Schwarzen. Das Fremdgehen wirkt geradezu wie in Übereinstimmung mit sozialen, wenn auch unausgesprochenen Normen. Moralisch – im universalistischen Sinne – falsch ist, dass Draper seine Frau durch sein Verhalten missachtet, instrumentalisiert und demütigt. Andererseits mag man ihm auch verzeihen. Das könnte daran liegen, dass er der sympathische Gary-Cooper-Typ ist, den wir schlichtweg mögen (vgl. Vaage in diesem Band). Es mag aber auch der Fall sein, dass wir ihn dafür, wie er sich dabei verhält, wie er sich treu bleibt und wie das Ganze zu seinem Charakter passt, bewundern oder zumindest unsere Achtung aufrechterhalten.

Don Draper gibt dazu schon in der ersten Folge einen Anhaltspunkt, als er die Werbekampagne für Lucky Strike präsentiert. «It's toasted», lautet der Slogan, den er entwickelt hat. In seiner Erklärung für die Auftraggeber stellt er eine Analogie zwischen der Werbung im Besonderen und dem Leben im Allgemeinen her. Die Brücke bildet dabei eine Vorstellung von Glück. «Advertisement is based on one thing: happiness. And you know what happiness is? Happiness is the smell of a new car. It's freedom from fear. It's a billboard on the side of the road that screams with reassurance that whatever you're doing, it's okay. You are okay.» (S.01.E.01). Glück bedeutet also, als Person in Ordnung zu sein, sich selbst so anzuerkennen, wie man ist, auch wenn das eigene Verhalten falsch oder, wie im Fall des Rauchens, gesundheitsschädlich sein mag. «Du bist in Ordnung», sagt Draper dabei wie eine Selbstversicherung.

In der Rezeption kann man ihn für diese Haltung bewundern und verzeiht ihm, so meine These, aus einem Verständnis von *Integrität* heraus auch das Fehlverhalten. Es ist die ethisch-existenzielle Spannung in seinem Selbst- und Weltverhältnis, der *Kampf* um Integrität, in der etwas «Allzumenschliches» zum Ausdruck kommt, das die Zuschauer fasziniert. Dieser Kampf wird zudem nie aufgelöst werden können, und damit repräsentiert *MAD MEN* auch eine Kunst des Hoffens und des Konjunktivischen, des Möglichen. Integrität und damit die Person werden als fortlaufendes Werden statt als harmonisches oder zu harmonisierendes Sein verstanden. Dies ist eine Dynamik, auf die nur das Serielle formal adäquat antwortet, wie ich weiter unten beschreiben werde. Integrität ist ein Prozess, und Don Draper ist die Personifikation dieses Prozesses.

Ginge es nur um die Außenperspektive, würde ein Leben in Integrität bedeuten, «dass allein im Rückgriff auf die konkreten Wertvorstellungen eben jener Gemeinschaft, in der eine Person ihre Integrität zu bewahren versucht, spezifisch moralische «Grenzen» der Integrität erkennbar werden» (Pollmann 2005, 80). Bezogen auf Don Draper und andere Figuren der Serie, welche sich aus heutiger Sicht weder politisch noch moralisch



11–14 Falling Mad Man. Die Gefahr des Absturzes von Don Draper zieht sich durch die gesamte Serie. MAD MEN (Universal/Lionsgate/AMC).

universalisierbaren Moral konstituieren lässt. Es ist also zu unterscheiden zwischen sozialen Konventionen, die in den 1960er Jahren herrschten oder noch heute herrschen, und moralischen Normen, die universalisierbar sein sollen. In MAD MEN wird diese Dialektik deutlich.

korrekt verhalten (der Begriff der *political correctness*, die den Figuren abgesprochen wird, greift ja auf moralische Normen zurück), hieße das, dass sie sich im Grunde sehr wohl integer verhielten: In Einklang mit ihrer an Konventionen ausgerichteten Überzeugung und damals herrschenden Werten, adäquat berücksichtigt in der Lebenspraxis. Wenn ich aber zugleich die Behauptung verteidigt habe, dass Don Draper innere Kämpfe um Integrität austrägt, dann verweist dies auf eine Moral, welche nicht historisch, traditionell oder kontextual, sondern universal ist – und von der er *weiß*. Er entwirft sich damit schon im Vorgriff auf andere, universelle moralische Normen. Das macht ihn zu einem um Integrität kämpfenden Charakter, der sich gleichzeitig immer – wie der Vorspann symbolisiert – sehr nah am Scheitern und am Abgrund bewegt.¹¹ Drapers vorgreifendes Wissen um eine universelle Moral, an der er scheitert, steht dabei *pars pro toto* für einen Vorgriff, den die Serie selbst suggeriert: für einen Verweis auf eine Moral, die noch kommen wird und sich jenseits des konventionell Sittlichen, diesseits einer

11 Der Vorspann ist eine Animation eines Scherenschnitt-Mannes in Schwarz, dessen Welt zusammenfällt, als er die Aktentasche in seinem Büro abstellen will. Er stürzt vom Hochhaus – die Szene zitiert Hitchcocks VERTIGO, in dem Scottie im Traum einen solchen Sturz sieht.

Wenn wir nun noch einmal die genannten vier Dimensionen von Integrität aufgreifen, lässt sich der Kampf um Integrität gut einfügen. Zur Wiederholung: Pollmann unterscheidet die ethisch-existenzielle Dimension der Selbsttreue von der moralischen Dimension der Rechtschaffenheit; außerdem die Dimensionen der Integriertheit und Ganzheit. Hier kommt der Kampf ins Spiel: An die Stelle einer «überzogenen Vorstellung von völliger Konfliktfreiheit und Konsistenz [sollte] die Idee eines «integrierten» und «kohärenten» Selbstverständnisses treten» (Pollmann 2005, 108), welches sich in einer Erzählung der eigenen Lebensgeschichte, einer *Autobionarration* herstellt. Es geht beim Streben nach Integrität darum, Kontinuität in der Lebensgeschichte zu erreichen und sie in ein übergeordnetes Ganzes zu fügen. Das Selbstverständnis wird auf dem Wege dieser Selbstreflexion gewonnen, muss aber angesichts unvermeidlicher Konflikte, Umbrüche und Widerstände ständig geschützt, mithin selbst integer gehalten und reintegriert werden. «Auf jeden Fall sollte das, worum es in Vorgängen autobionarrativer Integration und Reintegration geht, nicht mit dem letztlich ängstlichen Bedürfnis verwechselt werden, Lebensvollzüge vereinfachen, Widersprüche glätten und Unstimmigkeiten übertünchen zu wollen» (ibid., 114).

Der Bezug zu Draper liegt im dynamischen, selbstreflexiven Integritätsprozess aus Selbsttreue, Rechtschaffenheit, Integriertheit und Ganzheit sowie in seiner Fähigkeit, Konflikte auszuhalten und sich ihnen zu stellen. Im Vergleich zu den übrigen Figuren weist er viel mehr Aspekte dieser umfassenden Integritätsidee auf. Schauen wir uns Pete Campbell an, den Jungspund der Werbeagentur. Er wirkt wie ein pubertierender Junge innerhalb der Belegschaft: sehr kindlich weiß, bübchenhaft, noch ein bisschen speckig auf den Wangen, mit lockeren, aber aus Unsicherheit hervorgebrachten Sprüchen, aus dem Bedürfnis heraus, unbedingt dazugehören. Er verführt die Sekretärin und spätere Kollegin Peggy Olson, die schwanger wird, aber das Kind von allen (sogar ihr selbst) unbemerkt austrägt – dem Erzeuger erzählt sie erst viel später, am Ende der zweiten Staffel davon. Das Gespräch hat vorerst keine Folgen, niemand integriert die Geschichte ins eigene Leben. Peggy gibt das Kind an ihre Mutter und ihre Schwester ab, Campbell heiratet Trudy Vogel. Anfangs trägt Campbell mit Draper einen Konkurrenzkampf aus, untergräbt dessen Autorität. Er findet zufällig heraus, dass Draper nicht ist, wer er zu sein vorgibt, mobbt ihn bei den Agenturpartnern, hat aber keinen Erfolg damit, sondern bleibt letztlich der Unterlegene. Als sein Vater bei einem Flugzeugabsturz ums Leben kommt (S.02.E.02), ist vielmehr Draper der erste, mit dem er darüber – recht persönlich – spricht. Dessen mögliches Verhalten in solch einer Situation scheint ihm gar als Vorbild zu dienen: Ihn fragt er, was er fühlen und tun soll. – «What am I supposed to do?» – «What people do: go

home [...] Go home and be with your family» –«Why?» – «Because that is, what people do» – «Is it that you would do?» – «Yes» – «Really?» – «Yes».

Ob Draper hier die Wahrheit sagt, bleibt offen, doch gibt er die Antwort, die er in diesem Moment für die richtige hält. Pete vertraut hier auf Draper und dessen Integrität. Dabei kommt ein Aspekt ins Spiel, den wir noch nicht aufgegriffen haben, der aber von Wichtigkeit ist: Drapers falsche Identität. Das Konzept des Kampfes um Integrität drängt sich mit Blick auf die Figur nämlich insofern auf, als sie so ja gar nicht existiert. Dick Whitman konstruiert Don Draper, und indem er damit eine semi-fiktive Figur kreiert,¹² muss er sich in multipler Weise um Integrität bemühen: Erstens muss er die Integrität der fiktiven Figur Draper intakt halten, wenn er nicht abstürzen will; zweitens muss er sein «ursprüngliches» Selbst, Dick Whitman, schützen. Drittens muss er versuchen, die beiden Aspekte seiner Person in eben jene oben beschriebene Integriertheit und Ganzheit zu bringen. Es ist also kein Wunder, dass Draper meist reserviert und kontrolliert erscheint: Es geht nicht anders, will er nicht seine Existenz (in mehrfacher Hinsicht) riskieren.¹³

Dies scheint aber nicht nur ein Versuch aus pragmatischen Gründen zu sein, sondern hat auch viel mit seinem ethisch-existenziellen Selbstverständnis zu tun. Auch wenn Draper an einer Stelle behauptet, er lebe, «like there is no tomorrow», so heißt das nicht, dass er genauso über die Vergangenheit denkt (vgl. S.01.E.01). Ich wage sogar zu behaupten, dass er im Falle des «Morgen» eher für die Außenperspektive spricht, als ehrlich aus der Innenperspektive zu antworten. Man muss bei Draper unterscheiden zwischen dem klugen, reservierten Creative Director und der Privatperson, die diese Privatheit schützen will.

Über seine Erinnerungen und Reisen in die Vergangenheit stellt Draper die reflektierende Autobionarration her. Die Erinnerungen sind es, die ihn dazu zwingen, über sich nachzudenken. Hier erscheint er oder erkennt er sich als jemand, der sich wie nach einem Traum als von sich selbst Entfremdeter betrachten und wieder zurechtrücken muss – nicht in seiner doppelten Identität, sondern im Hinblick auf Integrität. Erstes Beispiel: Er wird durch seinen Halbbruder Adam, der plötzlich auftaucht (S.01.E.05), mit seiner vergangenen Identität konfrontiert, blockt dies aber zunächst ab und will ihn sich mit Geld vom Leib halten. Es ist, als verleugne er dabei nicht

12 Den Namen hat er von seinem (durch seine Mitschuld) ums Leben gekommenen Vorgesetzten im Korea-Krieg übernommen.

13 Die einzige Figur, die ähnlich integer erscheint oder ähnlich um Integrität kämpft wie er, ist Betty, die sich im Laufe der Geschichte von ihm emanzipiert. Aus der Außenperspektive kann Integrität – wie wir sie anderen zuschreiben – in Begriffe gefasst werden wie Unbestechlichkeit, Unbescholtenheit, Kohärenz und Unversehrtheit, Attribute, die man Betty attestieren kann.

nur den Bruder und seine familiäre Vergangenheit, sondern sich selbst. Dies scheint an ihm zu nagen: Als er sich schließlich doch noch mit ihm treffen und brüderliche Fürsorge beweisen will, hat sich Adam derweil erhängt. Zweites Beispiel: Bei einem Aufenthalt in Kalifornien – in der so surrealen wie faszinierenden Folge «The Jet Set» (S.02.E.11) – lernt er Joy kennen, ein junges, sexuell reifes Mädchen in einer Bohème-Clique aus Freunden und Verwandten, die sich wie «Nomaden» durch die Welt bewegen, wie Joy sagt. Draper verbringt ein paar Tage mit ihnen wie in einer Traumwelt. Später (S.02.E.12) – als man zu den Bahamas weiterzieht – reist er nicht mit, aber auch nicht gleich zurück nach New York, sondern besucht Anna Draper, die Frau des verstorbenen, echten Don Draper. Über Flashbacks – und die Folge enthält ungewöhnlich viele Rückblicke – erfahren wir die Geschichte: Anna hatte den neuen Don alias Dick Whitman einst mit der Wahrheit und mit sich als Ehefrau des eigentlichen Don konfrontiert; der neue Don Draper erklärte ihr den Tod ihres Mannes und seine Gründe, dessen Namen anzunehmen. Von da an kümmerte er sich finanziell um sie und wohnte mit ihr zusammen, bis er Betty kennen lernte. Als er Anna nun besucht, erinnert er sich an Weihnachtsfeiern in der Zeit vor seinem Leben mit Betty. Man meint, in seinen Reflexionen über Vergangenes auch Reflexionen über sein jetziges Leben und Tun zu vernehmen. Allerdings spricht er nicht darüber. Am Ende der Folge geht Draper im Meer schwimmen, als wolle er sich reinwaschen – entweder von der Vergangenheit oder den damit verbundenen Schuldgefühlen. Als Anna, die eine Art integratives Bindeglied zwischen seiner Vergangenheit und seiner Gegenwart, seiner früheren und seiner jetzigen Identität darstellt, später an Krebs stirbt, sieht man Draper erstmals zusammenbrechen und weinen. «Somebody really important to me died. The only person in the world who really knew me» (S.04.E.07).

Die in all solchen Szenen zum Ausdruck kommende Verletzlichkeit macht Draper zum Sympathieträger. Gleichzeitig ist man als Zuschauer neugierig, wer und was er eigentlich ist und wie er sich dabei kohärent erzählt. Draper ist einerseits ein Mann, der dieselben politisch unkorrekten Sprüche und chauvinistischen Verhaltensweisen an den Tag legt wie seine Kollegen. In Fan-Berichten im Internet lassen sich so genannte «Draperisms» finden wie etwa: «What you call love was invented by guys like me, to sell nylons» (S.01.E.01).¹⁴

Draper ist andererseits auch der Dick Whitman, der eine schwere Kindheit erlebt hat, in der er geschlagen und gedemütigt wurde. Zu seinen eigenen Kindern ist er stets liebe- und verständnisvoll und weicht damit

14 Vgl. Kendra «MAD MEN: Top 10 Don Draperisms». In: *Sidereel* v. 30.03.2009 [http://www.sidereel.com/_post/149339 (Zugriff am 21.08.2010)].

vom väterlichen Verhalten ab, wie es in der Serie dargestellt wird. Mitunter scheint er sich mit den Kindern stärker identifizieren zu können als mit den Erwachsenen – vielleicht, weil er in diesem Moment jener Dick ist, dessen Vergangenheit im Grunde schon in der Kindheit endet.¹⁵ Wieso er wiederholt mit vermeintlich stärkeren und selbstständigeren Frauen fremdgeht, bedürfte einer eigenen Untersuchung. Ob er Betty wirklich liebt oder sie nur als Halt benötigt, ist ebenfalls nicht leicht auszumachen; anzunehmen ist, dass auch hier ein Spannungsverhältnis besteht. Durch seine Untreue wird ihm dieser Halt letztlich genommen.

Die Serie als Ort des Integritätsprozesses

Das Serielle ist nun meines Erachtens die adäquate formale Reflexion der These vom unabschließbaren Prozess des Strebens nach Integrität. Indem eine Serie, die idealiter auf mehrere Staffeln angelegt ist, das Ende fortlaufend aufschiebt, erhält der Zuschauer den Eindruck einer Offenheit und Unbegrenztheit, wie es sie im zeitlich begrenzten Spielfilm nicht gibt, weil darin Anfang und Ende bereits enthalten sind.

Normalerweise gilt insbesondere die Serialität in ihren verschiedenen Ausprägungen als Garant dafür, dass das Fernsehen erstens tendenziell unendlich ist, also kein Ende ›hat‹, zweitens auf Unendlichkeit hin angelegt [sic!] oder sich selbst anlegt und drittens auf sich selbst als unendlich reflektiert. [...] Serialität jedenfalls steht in engstem Zusammenhang mit der Unendlichkeit. (Engell 2006, 140)

Dies ist die Ontologie der neuen Serien: Sie sind in gewisser Weise unendlich, haben nicht den gleichen Rahmen wie der Spielfilm (obwohl auch dort die erzählte Zeit über den Erzählrahmen hinausgehen kann).

Nun haben die Serien mit dem Spielfilm aber etwas gemeinsam: Als Fortsetzungsserie (*serial*) unterscheiden sie sich vom Erzählmodus der Episodenserie (*series*), bei der man die einzelnen Teile auch punktuell, in einer nicht an die Sendefolge gebundenen Weise sehen kann. Dem gegenüber stehen die neuen Serien mit ihrem Verfahren der Serialisierung (vgl. Cavell 2002, 137) für einen neuen, an Kohärenz interessierten Modus des seriellen Erzählens, den es zwar schon bei anderen Formen wie der Soap Opera gibt, der dort aber nicht in gleicher Weise an einen fixen Verlauf und Gesamtzu-

15 Übrigens liegt auch hier eine Gemeinsamkeit zwischen Betty und Don: Betty entwickelt in der ersten Staffel ein tiefes Vertrauensverhältnis mit dem Sohn ihrer Nachbarin, einer allein erziehenden Mutter; es scheint, als sei er vorerst der einzige, der die kindgebliebene Betty, die nicht erwachsen werden will, versteht, und mit dem sie sich wiederum identifiziert.

sammenhang gebunden ist. Dies lässt sich unter anderem über das Prinzip der Wiederholung charakterisieren, das nicht zuletzt deshalb angewendet wird, weil die Zuschauer immer wieder die ein oder andere Folge verpassen oder mittendrin einsteigen wollen (vgl. Blanchet in diesem Band). Bei den neuen Serien ist ein solches Zuschauerverhalten nicht möglich: Man muss von vorne beginnen und jeden Teil in seiner vorgesehenen Reihenfolge schauen. Deshalb würde ich bei den neuen amerikanischen Serien auch auf formaler Ebene von einem Integritätsstreben sprechen; für sie gilt nicht, was Cavell mit dem «serial-episode-principle» beschrieben hat. Demnach gibt nämlich die Serie im episodalen Sinne Partikulares wieder und kombiniert es mit anderem Partikularem, «ohne dass dabei unbedingt die Idee eines notwendig mit ihnen verbundenen Ganzen und einer innerlich notwendigen Einheit vorausgesetzt würde, womit auch eigentlich keine kohärenten Wandlungen oder Entwicklungen angestrebt werden» (Trinks 2006, 196). Mit den neuen Serien ist es umgekehrt, hier geht es um Entwicklung, eine Bewegung auf ein Kohärentes hin, das Einzelne im Ganzen – so wie einzelne Situationen im Leben des Don Draper in ein Ganzes integriert werden –, so dass die neuen Serien auch eher mit einem Roman oder einem Langfilm verglichen werden (vgl. Cavell 2002, 135; Blanchet in diesem Band). Sie antworten in dieser Hinsicht auch stärker auf das wirkliche Leben und seine Wünsche: offen, aber sich selbst kohärent forterzählend – dies ist sozusagen die Autobionarration der Serie in Analogie zur Autobionarration einer Person. Auch die Serie erzählt sich selbst fort und fordert ein, in dieser Selbsterzählung rück- und vorblickend sich zu einem kohärenten Ganzen zusammenzufügen, dessen Teile nicht als einzelne herauszulösen sind, sondern ein System, ein Gewebe, einen Karussell-Diaprojektor bilden.

MAD MEN nimmt die Zuschauer mit auf eine (teils nostalgische, teils schmerzhaft) Reise, vorwärts und rückwärts, und versucht dabei, einzelne Bestandteile in das «Karussell» zu integrieren. Weil dies dem Autor Matthew Weiner inhaltlich und formal so gut gelingt, wird die Serie zum Erfolg. Es ist das, was sie erzählt und wie sie es erzählt, was die Serie so faszinierend macht – auch innerhalb der eigenen Gattung: Sie folgt keinem fixen Algorithmus des Erzählens, wie man es aus anderen Serien kennt, die sich – zumindest in dieser narrativ-formalen Hinsicht – denn auch nach einer Weile verlieren.¹⁶ Vielmehr folgt sie einer Bewegung des Integrierens von integritätskonstitutiven Merkmalen, wie eine reale Person dies tun würde oder sollte. Die Serie selbst also strebt auch in *formaler* Hinsicht aus der Innenperspektive – oder vielmehr nach dem Selbstverständnis ihrer Macher – nach Selbsttreue, Rechtschaffenheit, Integriertheit und

16 Ich denke z.B. an DESPERATE HOUSEWIVES und SIX FEET UNDER.

Ganzheit; und aus der Außenperspektive wollen wir Zuschauer ihr Unbestechlichkeit, Kohärenz und Unversehrtheit bescheinigen können, um sie als gelungen zu bezeichnen. Ein zentraler Unterschied zwischen der Serie und der in ihr verhandelten Figuren besteht allerdings darin, dass wir ihr gegenüber weniger nachsichtig sind und weniger das Streben als vielmehr das Ziel, die erreichte Integrität belohnen, während wir den Figuren das Scheitern verzeihen – denn das macht sie so menschlich.

Schluss

Zu Beginn habe ich angedeutet, dass dieser Untersuchung die Prämisse zugrunde liegt, dass wir mittels Kunst – besonders narrative Kunst wie Film, Literatur, aber auch Fernsehen – etwas lernen; ferner, dass auch Fernsehen eine eigene Form des Philosophierens darstellen kann. Serialität scheint mir formal den unabschließbaren Prozess des Strebens nach Integrität aufzugreifen und widerzuspiegeln. Die Serie *MAD MEN* exemplifiziert dies, wenn sie Integrität, das menschliche Bedürfnis und den Kampf danach, formal wie inhaltlich reflektiert. So ist Don Draper eine Figur, welche dieses Bedürfnis repräsentiert, aber zugleich zeigt, dass kein abschließendes Gelingen möglich ist, sondern nur der permanente Versuch. Serienfiguren begegnen uns in gewisser Weise wie manche Personen im realen Leben, mit denen wir eine Weile zu tun haben, mit denen wir vertraut werden. Wiederholtes Zusammentreffen lässt sie uns nach und nach kennen lernen, aber weder sehen wir den weiteren Verlauf ihres Lebens oder sein Ende bereits voraus, noch können wir sie je ganz einholen.

Don Draper, den man sehr langsam über einen längeren Zeitraum kennen lernt, repräsentiert dabei nicht nur einen erfolgreichen Kreativen in der Werbung, der ein Geheimnis hat, sondern ist jemand, der an den eigenen Ansprüchen in Übereinstimmung mit den Ansprüchen anderer scheitert, der eine Dialektik zwischen dem subjektiv guten Leben und dem intersubjektiv moralischen Handeln durchlebt. Er repräsentiert eine Person, welche ihr Selbstverständnis in vier Dimensionen integer zu erhalten trachtet: In der Dimension der Selbsttreue, indem er versucht, sich selbst – und zwar in der Person des Dick Whitman als auch in der, die er als Don Draper konstituiert hat – treu zu bleiben. Zweitens in Bezug auf die moralische Rechtschaffenheit, die bei ihm wohl am wenigsten ausgebildet ist, die er aber reflektiert. Drittens in der Dimension der Integriertheit im Sinne eines diachronen, narrativen In-Einklang-Bringens des Selbstverständnisses mit den eigenen Überzeugungen, Wünschen und Erfahrungen. Und viertens in der sozialphilosophischen Dimension der Ganzheit,

welche meint, dass die Person sich erst dann als integer begreifen kann, wenn alle diese Dimensionen erfüllt sind.

Draper droht immer wieder zu scheitern, wie ja auch der Vorspann suggeriert, aber dies macht ihn menschlich. «Menschlichkeit», so schreibt Cavell, wird «durch die Fähigkeit und Bereitschaft, etwas zu durchleiden, ausgedrückt» (2002, 142). Sie wird ausgedrückt, so könnte man ergänzen, durch die Bereitschaft, sich den eigenen Bedürfnissen zu öffnen, gleichzeitig aber zu versuchen, sie in ein Selbstbild zu integrieren, das die Dimensionen der Selbstreue, der moralischen Rechtschaffenheit, der psychischen Integriertheit und der Ganzheit impliziert, und dabei das Scheitern nicht als Negation, sondern als Bestandteil dieses ganzen Prozesses zu verstehen.

Die Serie *MAD MEN* verkörpert, wie anfangs angesprochen, einen Konjunktiv statt einen Indikativ; man muss hier ein Wirkliches von Möglichem unterscheiden, wie es auch Kay Kirchmann in seinem Aufsatz über eine «Philosophie der Möglichkeiten» tut. Er differenziert ontologisch zwischen einem Gegebenen und einem Möglichen:

Jedes (philosophische, alltagspraktische, ästhetische, mediale) «Sprechen über Welt/Sein/Wirklichkeit» [ist] somit zugleich ein Kommentar über die Existenz alternierender Seinsentwürfe, die entweder durch die Markierung der eigenen Aussage als Möglichkeitsform in Rechnung (Konjunktiv) oder aber [...] durch die Festlegung eines monothetischen Wirklichkeitsstatus (Indikativ) in Abrede gestellt wird. (Kirchmann, 2006, 161)

Don Draper steht – nicht zuletzt aufgrund seiner Doppelidentität – für alternierende Lebensentwürfe, die er jeweils und zusammen in sein Selbstbild zu integrieren versucht.

Worin besteht nun der Lernprozess? In der Ambivalenz, in der Darstellung von Drapers Bedürfnis nach Integrität und seines Scheiterns liegt ein wichtiges Moment, in dem wir uns in der Figur wiederfinden können. Wenn wir das Bedürfnis nach Integrität zuvor als menschliches Grundbedürfnis bezeichnet haben, so liegt die Vermutung nahe, dass die Zuschauer, wenn sie mit einer um Integrität ringenden Figur konfrontiert sind, auch sich selbst die Integritätsfrage stellen. Leben die Figuren in *MAD MEN* Seiten ihres Menschseins aus, die heute nicht mehr so selbstverständlich erlaubt sind, wie das Rauchen, das Trinken im Büro, die Affären? Sehnen wir uns danach oder sind wir froh, dass die Welt sich partiell verändert hat? Wie verhalten wir uns zu unserem vergangenen Ich, unserem jetzigen Ich und unserem künftigen Ich – unserem «Nicht-Mehr»- und «Noch-Nicht»-Modus des Seins, wie man mit Ernst Bloch sagen könnte? Dies sind ethisch-existenzielle Fragen, die Don Draper und mit ihm die Serie stellt

und die in dieser Form zeitlos sind, aber vor dem Hintergrund eines konkreten geschichtlichen Kontextes – den 1960er Jahren – und seiner Werte reflektiert werden. Dies ist das Besondere dieser Serie auf der inhaltlichen Ebene, das auch auf der formalen Ebene reflektiert wird.

Literatur

- Bloch, Ernst (1985) *Das Prinzip Hoffnung: in fünf Teilen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Calhoun, Cheshire (1995) «Standing for Something». In: *Journal of Philosophy* XCII; S. 235–260.
- Cavell, Stanley (2002) «Die Tatsache des Fernsehens». In: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft: Theorie – Geschichte – Analyse*. Hg.v. Ralf Adelmann, Jan O. Hesen & Judith Keilbach. Konstanz: UVK-Verl.-Ges; S. 125–164.
- (2006) «Was wird aus den Dingen im Film». In: *Philosophie des Films: Grundlagentexte*. Hg.v. Dimitri Liebsch. Paderborn: Mentis; S. 100–110.
- Cox, Damian/La Caze, Marguerite/Levine, Michael (2008) «Integrity». In: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (First publ. Apr 9, 2001; substantive revision Aug 10, 2008) [<http://plato.stanford.edu/entries/integrity> (Zugriff am 17.08.10)].
- Engell, Lorenz (2006) «Das Ende des Fernsehens». In: Fahle/Engell 2006; S. 137–156.
- Fahle, Oliver/Engell, Lorenz (Hg.) (2006) *Philosophie des Fernsehens*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- (2006) «Philosophie des Fernsehens: Zur Einführung». In: dies. 2006; S. 7–19.
- Gabriel, Gottfried (1975) *Fiktion und Wahrheit: Eine semantische Theorie der Literatur*. Stuttgart: Frommann-Holzboog.
- (2010) «Der Erkenntniswert der Literatur». In: *Der Begriff der Literatur: Transdisziplinäre Perspektiven*. Hg.v. A. Löck & J. Urbich. Berlin/New York: De Gruyter; S. 247–262.
- Frankfurt, Harry (1988) *The Importance of What We Care About*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1999) *Necessity, Volition, and Love*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Honneth, Axel (1994) *Kampf um Anerkennung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kirchmann, Kay (2006) «Philosophie der Möglichkeiten: Das Fernsehen als konjunktivistisches Erzählmedium». In: Fahle/Engell 2006; S. 157–172.
- Nussbaum, Martha (1992) *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- (2003) *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pollmann, Arnd (2005) *Integrität: Annahmen einer sozialphilosophischen Personalie*. Bielefeld: Transcript.
- Trinks, Jürgen (2006) «Erlebte und erzeugte Serialität: Ein Beitrag zur phänomenologischen Medienanalyse». In: Fahle/Engell 2006; S. 189–199.
- Truffaut, François (1992) *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* [frz. 1966]. 15. Aufl. München: Heyne.

Dexter on TV

Das Parasoziale und die Archetypen der Serien-Narration

Ist der Held einer Qualitäts-TV-Serie, also eines vieldimensional und episodenhaft erzählenden Fernsehformats, eine Identifikationsfigur? Welche Art von Bindung entsteht zwischen den Zuschauern und den agierenden Figuren, und wie wird sie in einem gemeinsamen Fernsehgedächtnis bewahrt? Spielt dabei überhaupt eine Rolle, ob Serienfilm-Formate (noch) im Fernsehen gezeigt werden, oder reicht aus, «dass wir es wissen»? Diesen Fragen will der folgende Essay am Beispiel der US-amerikanischen TV-Serie DEXTER (Showtime seit 2006) nachgehen, in deren Mittelpunkt eine ihrerseits seriell angelegte Hauptfigur steht, nämlich der Serienkiller Dexter Gordon, der seinerseits Serienkiller mordet. Im Ergebnis lässt sich zeigen, dass DEXTER zwar einerseits mit den parasozialen Mechanismen der Fernsehwirkung operiert, die es in dieser Weise in der klassischen Kino-Rezeption nicht gibt. Andererseits aber werden diese Mechanismen in DEXTER durch den Einsatz eher «fernsehfremder» Erzähltechniken des Film Noir überwölbt. Dadurch wird zwar die narrative Evolution der Serie am Ende sichtlich geschwächt, das Mediengedächtnis des Fernsehens jedoch um eine wichtige Facette bereichert.

TV On-time, Off-Time

«Über 90 Prozent aller Programme in den USA erreichen nicht einmal mehr 1 Prozent der Zielgruppe», sagt der NBC-Fernsehforscher Horst Stipp. «Der so genannte Long Tail im Angebot wird immer länger» (2009, 228). Das deutet den Epochenwechsel an, in dem wir uns befinden. Für ein Fernsehformat klassischen Typs, das allein auf lineare Ausstrahlung setzt, nimmt die Chance auf quantitativen Massenerfolg ab. Das wirkt auf Form und Inhalt zurück. Im Gegenzug eröffnet der *Long Tail* der Fernsehnutzung hochklassig und multidimensional erzählten TV-Serien die Chance, neue Nischen zu finden. Das klassische *On-Time*-Fernsehen bildet dabei nur noch einen Teil der Verwertungskette. Schon ein Viertel der 2.5 Millionen Zuschauerinnen und Zuschauer des blutvollen Finales von DEXTER

(Staffel 4) hatte die Episode zeitversetzt gesehen. Hinzu kommen die Nutzerinnen und Nutzer des nachfolgenden *Online-Catch-Up* auf der Webseite von Showtime, der Download-Portale «Amazon UnBox», «Apple iTunes» oder «Blockbuster» und gewiss mehrere Tausend PC-Downloads illegaler Art pro Tag.

Werden diese Raub-Downloads von den Rechteinhabern stillschweigend geduldet, um das Investment für die nächste Auswertungsstufe einzuschätzen? Sie besteht in der DVD-Edition, die die Serie in alle Erdteile trägt. Fernsehen ist heute immer weniger ein linearer Rezeptionsakt zu definierten Zeitpunkten (wie ehemals an McLuhans «Lagerfeuer» im «Global Village»; vgl. McLuhan 1964, 91ff), sondern zerfällt zunehmend in informelle Nutzungsakte, die zeitsouverän über diverse Screens und Oberflächen laufen. Wie in einer steil herabfallenden Kurve nach dem «Zipfschen Gesetz» schrumpft die Zahl reichweitenstarker Massenprogramm-Ereignisse zugunsten ausgedehnter Nischenangebote, zu denen auch die Serien des Quality-TV zählen. Es entwickelt sich eine Informalisierung der Rezeption, die das Fernseh-Gedächtnis zugleich stärkt und schwächt. Die TV-«Communities» werden immer diversifizierter und kleiner, dafür aber immer programmkundiger. Im Durchschnitt der Statistik verbringt der Einzelne nach wie vor vier Stunden und mehr vor dem Schirm;¹ aber die vielen Einzelnen verbringen diese Zeit in einem jeweils schmaleren Kordon von seriellen Programmen. Durch diese Reduktion auf konzentrierte Serialität werden wiederum Voraussetzungen für die Rezeption noch komplexerer Erzählwelten geschaffen und, qua multimedialer «Community-Bildung» zugleich die Chancen auf ein erfolgreiches «virales» Serien-Marketing (Mundpropaganda/*word of mouth*) erhöht. Was DEXTER betrifft, so lässt sich dieser Trend durch die zahllosen Blogs und Foren mit Abertausenden von Einträgen auf diversen Webseiten belegen, die am Vermarktungskonzept der Serie teilhaben. Beispielsweise hat nach dem Ende der fünften Staffel die von der Dexter-Produktion sorgfältig gepflegte «Facebook»-DEXTER-Seite bereits 6.3 Millionen Fans auf sich gezogen (Stand Dezember 2010).

Gleichwohl: Die Serie sehen bleibt bei alledem immer noch eine «gelernte» Fernsehnutzung, auch wenn sie als DVD über den Wohnzimmer-Beamer oder als Download auf einem Smartphone läuft. Immer noch sind die diversen Nutzungsarten in eine Kette eingetaktet, die mit der Ausstrahlung der Sendung beginnt. Aber auch wenn ich DEXTER nie im Fernsehen gesehen hätte, so weiß ich doch, was Fernsehen heißt: Die Epi-

1 Nielsen (2009) *CRE Video Consumer Mapping Study*. [http://www.researchexcellence.com/VCMFINALREPORT_4_28_09.pdf] (Zugriff 20.11.2010).

sode geht nicht länger als eine Stunde, und sie zerfällt, auch wenn es keine geschaltete Werbung gibt, in vier bis fünf Akte; zudem sind die Hauptfiguren auf starke Zuschauerbindung angelegt. Insgesamt spricht einiges für die paradoxe These, dass die neuen Verwertungsformen von Fernsehproduktionen die Gedächtnisfunktionen des Mediums erhöhen, statt sie zu schwächen. Fernsehen bildet den Formatkern einer Serie und vererbt dessen Eigenschaften an die weiteren Verbreitungsmedien.

Der Medieneffekt des Parasozialen

In den komplexen Handlungssträngen der Serien des Qualitätsfernsehens werden große und komplexe Grade an Information und Wissen vermittelt, so beiläufig und unmerklich dies auch geschehen mag. Zudem wird, wie ich noch zeigen werde, die Kenntnis der Schauspieler und ihrer <Rollenkarrerien> inkludiert. Die klassische Definition von Robert J. Thompson: «Qualitäts-Fernsehen hat ein Gedächtnis» (1996, 14), bleibt also zutreffend. Umso wichtiger ist die Frage nach den Mechanismen dieses Gedächtnisses: Wie können TV-Produzenten, Drehbuchautoren und Schauspieler auf der einen und eine heterogene Vielzahl von Zuschauerinnen und Zuschauern auf der anderen Seite ein gemeinsames Speichersystem der Erinnerung konstituieren? Auf diese Frage kennt die Fernsehforschung im Wesentlichen folgende Antwort (vgl. Effinger 2002): Sie besagt, dass die Zuschauer zu den Akteuren auf dem Bildschirm eine «parasoziale Beziehung» aufbauen. Dieser Medieneffekt ist von der US-amerikanischen Fernsehforschung schon bald nach der vollen (Wieder-)Aufnahme des US-Fernsehbetriebs in den 1950er Jahren beschrieben worden. Wie die frühen Fernsehshows, die allesamt aus dem Hörfunk kamen und insofern schon mit sehr entwickelten Bindungsmechanismen aufwarten konnten, bilden auch die modernen Qualitäts-TV-Serien ein besonders geeignetes Feld für parasoziale Bindungen, weil sie ihre Figuren in epischer Breite entwickeln müssen und können. Es lohnt sich also, die Hintergründe der Definition dieses Bindungstyps ein wenig näher zu beleuchten.

Eines der bemerkenswertesten Charakteristika der neuen Massenmedien – Radio, Fernsehen und Film – ist, dass sie die Illusion einer Face-to-Face-Beziehung mit dem Akteur erzeugen können. [...] Absolut unzugängliche und hochberühmte Menschen [auf dem Bildschirm; W.H.] werden von uns behandelt, als seien sie unseresgleichen und gehörten zu unserer Clique. [...] Wir schlagen vor, diese scheinbare Face-to-Face-Beziehung zwischen Zuschauer und Akteur eine parasoziale Beziehung zu nennen.

(Horton/Wohl 1956, 215)

Die wissenschaftliche Erforschung des Fernsehens ist keine europäische Disziplin, sondern ein Kind der amerikanischen Soziologie. In den Anfängen herrschte die Vorstellung von einem schlichten Reiz-Reaktions-Modell – der Sender sendet und die Zuschauer reagieren auf das Gesendete wie im Reflex. Aber schon in den 1950er Jahren kamen an diesem Modell Zweifel auf, vor allem in den Sendern selbst. So auch bei Donald Horton, dem Medienforscher der Fernsehgesellschaft CBS. Deren Forschungsabteilung hatte Frank Stanton gegründet, ein Pionier der Rundfunkforschung, der mit Paul Lazarsfeld (und Theodor W. Adorno) eines der ersten großen Radioforschungsprojekte («The Princeton Radio Research Project», 1938–1942) durchgeführt und die beiden grundlegenden Berichtsbände mit herausgegeben hatte (Lazarsfeld 1941). Als Stanton 1946 zum CBS-Chef aufstieg, stellte er den jungen Horton als Nachfolger ein. Der fand gleich im ersten Jahr heraus, dass die Zuschauer das Programm zwar durchweg schlecht fanden, aber dennoch geduldig vor dem Bildschirm sitzen blieben. «They like video but look to the future» (Horton 1946, 16), war seine These, auf Deutsch: Beim Fernsehen verlieren auch enttäuschte Zuschauer nicht ihre positiven Erwartungen. Also gelten in der Fernsehrezeption eben nicht Reiz und Reaktion, sondern vielmehr Aktivität, Erwartung, Empathie und Geduld. Horton war einer der ersten, der aus der empirischen Programmebeobachtung den Schluss zog, dass es ein «aktives Publikum» gibt. Heute ist das der Grundtenor in nahezu allen Forschungsrichtungen. Man geht davon aus, dass der Zuschauer nach seinen gegebenen Bedürfnissen konsumiert («uses and gratifications approach»; vgl. Papacharissi 2007) oder sogar eine Art «stillen» Vertrag mit seinem Programm aushandelt («dynamisch-transaktionaler Ansatz»; vgl. Frueh 2005). Die Grundlage all dieser Konzeptionen ist Horton und Wohls Begriff der Parasozialität der Mediennutzung:

Im Fernsehen schaut der Akteur dem Zuschauer oft ins Gesicht, ein Modus der direkten Adressierung. Er spricht, als würde er persönlich und privat Konversation treiben. Das Publikum seinerseits reagiert mit mehr als nur der bloßen Beobachtung. Es wird vielmehr in die Aktionen und internen sozialen Beziehungen des Programms gleichsam hineingesogen. Je mehr der Akteur nun seine Darstellung auf die vermutete Reaktion hin adjustiert, umso mehr wird das Publikum wie erwartet reagieren. Dieses Simulacrum des Gebens und Nehmens könnte man eine parasoziale Interaktion nennen.

(Horton/Wohl 1956, 215)

Vor einer fiktiven Kulisse fremder Menschen auf dem Fernsehschirm, so Horton und Wohl, reagiert ein Rezipient nicht orthosozial wie zum Beispiel in der U-Bahn. Da ist es bekanntlich verpönt, Mitreisende anzustarren, auszulachen oder mit Schadenfreude zuzuschauen, wenn sie verprü-

gelt werden. Vor dem TV-Schirm (‹Versteckte Kamera›) aber wäre das ein Teil des Vergnügens. Die soziale Seite solcher Vergnügungen wird darin bestätigt gesehen, dass die Zuschauer täglich eine Unmenge Zeit vor dem Gerät verbringen (heutiger US-Durchschnitt: vier Stunden) und zudem noch mit anderen über das Gesehene sprechen.

Die Empiriker waren mit dieser Zuschreibung erstaunlicherweise einverstanden. Horton/Wohls «Para»-Zustände ließen und lassen sich nämlich in Fragebögen gut indizieren und empirisch messen. Beispiel: «Mein Lieblingsschauspieler in der Show erinnert mich an mich selbst (‹nicht›, ‹ein wenig›, ‹stark›, ‹sehr stark›)», oder: «Ich sage gern voraus, was er als nächstes tun wird», oder: «Ich würde den gern mal kennenlernen, ich mag seine Stimme» (Auter 2000, 79). Solche Fragekaskaden sind seit Jahrzehnten patentiert und gelten als Standardnachweis einer PSI-Kommunikation, wobei ‹PSI› hier für nichts Außerirdisches, sondern für ‹Para-Soziale-Interaktion› steht. Die Antworten erwiesen sich als statistisch konsistent. Das genügt den Empirikern, an epistemologischen Tiefenstrukturen haben sie in der Regel kein Interesse.

Allerdings lohnt ein genauerer Blick auf die ursprüngliche Definition des Parasozialen. Horton und Wohl diskutieren nämlich sehr ausführlich, wie es dazu kommen kann, dass trotz techno-medialer Distanz eine Bindung zum Rezipienten entsteht. Das Einzige, was sie dabei nicht aufklären, ist die Herkunft ihrer Wortwahl – eben die Kombination von «para» und «sozial». ‹Para› ist eine griechische Präposition und bedeutet so viel wie ‹bei›, ‹neben her›, ‹darüber hinaus›, aber auch ‹entgegen›. Bei Wortbildungen mit dieser Präposition finden sich viele, die auf eine Störung hindeuten (Paranomie, Paraphasie, Paralepsie etc.). So verhält es sich auch mit dem Begriff der Parapsychologie, der das ‹Grenzgebiet› der Psychologie bezeichnet, also okkulte Phänomene beschreibt, ‹mediumistische›, durch in Trance gefallene Medien paragnostisch artikuliert Wahrnehmungen, parakinetische Effekte, Tischerücken, Ektoplasmen und Materialisationen aller Art. 1889 hatte Max Dessoir, ein Freund Rudolf Steiners, vorgeschlagen, alle diese Phänomene unter dem Namen «Parapsychologie» zu versammeln, ein Wort, das es vorher nicht gegeben hatte. Horton/Wohls «Parasozialität» ist gleichfalls ein Neologismus. Vielleicht wollten die beiden Autoren ihre Wortbildung parallel zur Parapsychologie verstanden wissen, einer Wissenschaft, die in den 1950er Jahren in den USA keineswegs einen so zweifelhaften Ruf hatte wie – damals wie heute – in Deutschland. In ihrer Begriffswahl schließen Horton/Wohl jedenfalls direkt an C.G. Jung an, dessen psychologische Theorie des kollektiven Unbewussten sich, im Umkreis Dessoirs und seiner Parapsychologie, der intensiven Beschäftigung mit den mediumistischen Phänomenen seiner Zeit

verdankt. Unter der Überschrift «The Role of the Persona» lesen wir bei Horton/Wohl:

Die Persona ist die typische Figur, die an den sozialen Schauplätzen heimisch ist, die in Radio und Fernsehen präsentiert werden. [...] Das Spektakuläre an solchen Personae ist, dass sie [...] von sehr vielen buchstäblich wildfremden Menschen wie intime Bekannte aufgenommen werden; und dass diese Intimität, auch wenn sie nur eine Imitation oder ein Schatten von dem ist, was man normalerweise darunter versteht, diese Menschen extrem befriedigt und beeinflusst. Die Personae werden bereitwillig akzeptiert und in den Alltag integriert. (Horton/Wohl 1956, 216)

Horton und Wohl gehen in ihren Überlegungen dem noch einmal auf den Grund, was für uns, mehr als ein halbes Jahrhundert später, selbstverständlicher Medien-Alltag geworden ist: dass uns nämlich die Akteure auf dem Bildschirm in unserer höchst eigenen und hoch geschützten Privatsphäre erreichen – und wir diese Invasion nicht nur problemlos akzeptieren, sondern oft genug sogar herbeiwünschen. Aber wie geht das? Horton und Wohl wissen natürlich, dass es nicht die Realpersonen namens Gottschalk oder Jauch sind, die hier in unserem persönlichen Ambiente agieren. Deshalb schlagen sie für die Verwandlung der Realpersonen in Medien-Performer den Begriff der «Persona» vor. Die Persona ist das, was der Zuschauer in der Person des Akteurs tatsächlich sieht. Diese Verwandlung von Akteur in Persona ist – so Horton/Wohl – keine simple Einbildung des Zuschauers, sondern wird medientechnisch «impliziert» durch die Kamera, die Inszenierung und das professionelle Geschick des Akteurs.

Wenn die Fernsehkamera langsam auf einen Akteur zufährt und ihn in Großaufnahme erfasst, dann stärkt das die Illusion mutmaßlicher Intimität, da er uns buchstäblich näher rückt. Aber dieses Image der Persona ist, wiewohl es partiell bleibt und ein wenig gekünstelt und illusionär wirkt, dennoch keine Fantasie und kein Traum. Die Performanz des Akteurs ist eine objektiv wahrnehmbare Aktion, in die der Zuschauer zwar imaginativ impliziert ist, die aber kein bloßes Produkt seiner Einbildung darstellt.

(Horton/Wohl 1956, 216)

Dieser Begriff der TV-Persona muss, wie man sieht, einiges leisten. Um es an einem Gegenwartsbeispiel zu verdeutlichen: In den Termini von Horton/Wohl generiert Günther Jauch bei den Zuschauern eine Imagination, die zugleich keine ist, sondern objektives Resultat («objectively perceptible action») parasozialer Performanz. Seine Wirkung wird im Wesentlichen durch Medientechnik erzielt, nämlich durch die Operationen einer «unvoreingenommenen Kamera» («candid camera», Horton/Strauss 1957,

585), die agiert, als sei sie das subjektive und integre Auge des Zuschauers, auf das sich der Blick des Akteurs richtet. Parasozial im Sinne Horton/Wohls wird die Sache dann, wenn die Zuschauer ihn mindestens ebenso unbestechlich und ‹aufrechtig› zurückblicken sehen. Eine solche ‹Vertrauensbildung› mittels kameratechnisch inszeniertem Blickregime muss immer wieder neu austariert und adjustiert werden («in some sort of running adjustment»; Horton/Strauss 1957, 580). Daraus können wir schließen, dass nur solche Fernsehformate parasoziale Bindungsformen zu entwickeln erlauben, die hinreichend repetitive Inszenierungen bieten, um die nötige Redundanz für die Ausbildung der Vertrauensstrukturen zu schaffen. Das ist bei vierteiligen Episodenserien sicherlich ebenso der Fall wie bei den von Horton/Wohl (und Horton/Strauss) untersuchten Shows von Groucho Marx und Steve Allen.

Wie bereits angedeutet, stammt der medientechnisch und -dramaturgisch so aufgeladene Begriff der Persona nicht aus den Labors der CBS-Medienforschung. Vielmehr ist er ein Zentralbegriff C.G. Jungs; und damit ein Beweis dafür, dass dessen Lehre nicht erst bei Hollywoods Drehbuchautoren der 1970er («George Lucas: ‹C.G. Jung hat mich beeinflusst›»²), sondern schon in den 1950er Jahren unter den Soziologen der frühen Medienforschung verbreitet war. Gut zwei Jahrzehnte nach seiner Dissertation, die den okkultistischen Trance-Seancen seiner Cousine gewidmet war, schreibt C.G. Jung in seinen 1924 erstmals auf Englisch erschienenen «Psychological Types»:

Die Persona drückt die Persönlichkeit aus, wie sie einem selbst und der eigenen Welt erscheint; sie drückt aber nicht aus, was man ist. [...] So also ist die Persona ein Funktions-Komplex, der aus Gründen der Adaption oder nötigen Zweckmäßigkeit zur Geltung kommt, aber ganz und gar nicht identisch ist mit der Individualität. Der Funktions-Komplex der Persona existiert einzig und allein bezogen auf das Verhältnis zum Objekt. (*Jung 1924, 591*)

Es ist gut zu erkennen, wie Horton/Wohl von Jung her argumentieren. Sie müssen ein Konzept dafür finden, wie ein Akteur auf dem Schirm wirkt, das heißt ‹wie er ist›, obwohl er nicht ist, was er ist. In WER WIRD MILLIONÄR sehen wir nicht Jauch, ‹wie er ist›, obwohl genau das die objektiv erzeugte Illusion sein soll. Diese oszillierende Paradoxie des parasozialen Akteurs – sich zeigen, wie man ist, in einem Modus, in dem man nicht ‹man selbst› ist – erwirkt die funktionell agierende Persona Günther Jauch,

2 Loessl, Ulrich (2002) «Star-Wars-Regisseur George Lucas: C.G. Jung hat mich beeinflusst». In: FAZ.NET v. 3. Mai [<http://www.faz.net/s/RubCC21B04EE95145B3AC877C874FB1B611/Doc~E78E8076A242B477DBC23408AC7A7A6DD~ATpl~Ecommon~Scontent.html>] (Zugriff 20.11.2010)].

indem sie ununterbrochen (und immer wieder neu) Adaptionsleistungen in Bezug auf «sich selbst» und in Richtung auf die Zuschauer vollbringt. So entsteht eine asymmetrische Beziehung zwischen Fernsehen und Zuschauer, auch was den Einsatz professioneller Mittel betrifft, der vor allem auf der Seite der Fernsehmacher geschieht. Horton und Wohl skizzieren die Rolle des Zuschauers so:

Der Zuschauer muss in der Lage sein, den Part zu spielen, der von ihm verlangt wird; das allerdings wirft die Frage nach der Kompatibilität auf zwischen seinem normalen Selbst – als einem System von Rollen-Mustern und Selbsteinschätzungen mit ihren implizierten Normen und Werten – und der Art von Selbst, die durch das Programmschema und die Aktionen der Personae gefordert wird. *(Horton/Wohl 1956, 220)*

Auf der einen Seite Dexter, Dr. House, Monk oder Jack Bauer – also die Personae –, auf der anderen Seite das «Ego» des Zuschauers mit seinem «Selbst», das sich, so Horton/Wohl, den Initiativen des Persona-Akteurs anpassen muss und anpasst. Dieses «Selbst» ist ebenfalls ein zentraler Begriff der Jungschen Psychologie:

Von daher unterscheide ich zwischen dem Ego und dem Selbst, insofern nur das Ego das Subjekt meines Bewusstseins ist, während das Selbst das Subjekt in meiner Totalität ist: Von daher schließt es auch die unbewusste Psyche mit ein. In diesem Sinne wäre das Selbst ein (idealer) Faktor, der mein Ego umschließt und enthält. *(Jung 1924, 591)*

Mit dem Konzept der paradoxal oszillierenden Persona des Akteurs auf dem Bildschirm und dem Konzept von Ego und Selbst des Zuschauers schließen Horton/Wohls Beschreibungen einen weiteren Kontext aus dem Arsenal der Jungschen Lehre ein, nämlich den des «kollektiven Unbewussten» und der «Archetypen». Jung hat immer wieder daran erinnert, dass schon die Persona in ihrer lateinischen Wortbedeutung («Schauspieler-Maske») einen Archetyp bezeichnet. Eine solche Maske nämlich könnten wir als Maske eines Anderen gar nicht sehen, wenn sie nicht als Archetyp gleichsam unvordenklich auch in uns selbst angelegt wäre – ohne dass wir es wissen. «Jung hat diese grundlegende Definition gewählt, um seinen psychologischen Archetypus zu beschreiben: Die Persona ist unser bewusstes Außengesicht, eine soziale Maske, die wir anlegen, um das private Selbst zu verbergen, das darunter liegt» (Iaccino 1998, XIV). Das Selbst ist alles, es ist, in Jungs Worten, unsere Totalität. Es umschließt «primordial» das Ego, seinen Schatten, die Persona und das Unbewusste, das nach Jung immer ein kollektives ist. In seiner Ausformung ist das Selbst ein individuelles Ego, so wie wir es sehen und uns wahrnehmen. Das Selbst der an-

deren sehen wir als Maske. Weil es aber ein Archetyp ist, ist dieses Selbst, gleichsam jenseits unseres Wissens und Willens, idealisierbar («The Self is an ideal factor»; Jung 1924, 591).

Die Theorie des Parasozialen bleibt ohne Jungs Lehre vom kollektiven Unbewussten unverständlich. Das Band zwischen TV-Akteur und Zuschauer ist nach der Vorstellung von Horton/Wohl aus archetypischen Instanzen gewirkt. Der Akteur kann ein Selbst (als seine Persona) spielen, ohne dass sein Ego diese Selbst/Persona überhaupt in Gänze kennt; er muss es nur in den Griff bekommen und «adjustieren» können. Die Zuschauer wiederum können im Akteur eine Persona erkennen, die ihnen nahe kommt wie ein unbewusstes Selbstideal. Damit diese wechselweisen Erkennungen/Verkennungen gelingen, müssen wir den Akteur als Persona für echt, glaubwürdig und real halten können; oder, um einen Ausdruck aus der klassischen Rhetorik zu verwenden: für «evident». Denn einer bloßen Einbildung oder einem Schauspieler würden wir die Türen unseres Selbst nicht öffnen. Wir öffnen dem Akteur = der Persona die Eingangstür zu unseren intimsten Sphären nur deshalb, weil er gleichsam «immer schon» da war. Die Zuschauerin oder der Zuschauer erblickt in der parasozialen Beziehung zu einem Serienhelden nicht diejenige Ideal-Persona, die sie/er selbst sein möchte. Vielmehr bestätigt man in dessen Persona das eigene, differente Ideal-Selbst. Diese stets erneuerbare Differenz schafft und vertieft die Bindung. «Ich kenne den Jauch zwar nicht persönlich», wird ein Zuschauer sagen können, «aber auf dem Bildschirm ist das mein Freund».

Wichtig ist, dass die Bild-Inszenierung stimmt und durch keine «falsche» Kamera-Einstellung gestört wird; Jauch von schräg hinten zu zeigen, wie er auf die große Teleprompter-Scheibe vor der Kamera schaut (wo er doch angeblich uns anblickt), wäre sicher nicht opportun. Parasoziale Blick-Bindungen sind Inszenierungen eines Medieneffekts, der sich insbesondere auf wiederkehrende Programme im Fernsehen bezieht. An Jauch wie an Michael C. Hall, wiewohl sie beide das parasoziale «Simulacrum des Gebens und Nehmens» perfekt beherrschen, muss man sich erst gewöhnen. Das muß gelernt werden, auf beiden Seiten des Schirms. Die doppelte Paradoxie des parasozialen Medieneffekts liegt darin, dass er nur im Vollzug eines (oft genug gekünstelt wirkenden) iterativen Rollenspiels offenbar wird und zudem nur in psychologischen Begriffen (C.G. Jungs) artikuliert werden kann, die sich ihrerseits einer affirmativen Beschreibung mediumistischer Praktiken betrügerischer Trance-Medien verdanken (vgl. Hagen 2010). Demnach ist die Frage, ob es Archetypen des kollektiven Unbewussten «in der Wirklichkeit» überhaupt gibt, eher müßig. Es genügt zu wissen, dass sie als medialer Effekt funktionieren und im Massenmedium Fernsehen, speziell in seinen seriellen Formaten, Evidenzen zu beobachten sind, die

sich durch Archetypen hinreichend beschreiben lassen. Kann denn, wer die Lehre von den Archetypen für Betrug hält, sicher sein, dass er nicht auch durch das Fernsehen und seine Effekte betrogen wird? Im Nullsummenspiel der Begriffe höbe sich dann das Betrugsproblem wieder auf. So oder so, positiv bleibt festzuhalten, dass in der telemedialen Parasozialität eine bestimmte, im Wesentlichen auf das Fernsehen beschränkte Medien-Rhetorik wirksam ist. Im Sinne C. G. Jungs jedenfalls repräsentieren Archetypen nichts anderes als Ketten von Narrationsbildern aus dem grenzenlosen Reich des kollektiven Unbewussten. Wie gesagt, was ihre Drehbuchschreiber betrifft, hat die Imaginationmaschine Hollywood dieses Reservoir seit den 1970er Jahren entdeckt (vgl. Vogler 2007) und bedient sich seiner auch in den Vielfolgen-Serien des modernen Qualitätsfernsehens.

Der soziale Gedächtniskörper der Serie

Horton/Wohls Grundlagentext der Fernsehforschung ist zu entnehmen: Die parasoziale Wirkung einer Seriennarration beruht auf der immer wieder neu zu adjustierenden Positionierung der Charaktere als Personae. Solche seriellen Operationen können aber ohne Rückgriff auf ein Gedächtnis der Zuschauer (und Produzenten) nicht gelingen. Schon das Schauspieler-Casting des Pilotfilms zehrt deshalb vom Wissensspeicher des Fernsehgedächtnisses respektive den zuvor gelaufenen und parallel ausgestrahlten Serien; gelegentlich kommen Charaktere aus den großen Hollywood-Blockbustern hinzu. Wenn die Serie fortgeschritten ist, reichert sie ihre Charaktere durch die narrative Evolution weiter an. Exklusive Besetzungen sind äußerst selten; kaum jemand spielt in oder schreibt nur für <eine> Serie, und gerade in kleineren Nebenrollen ist die Durchmischung besonders intensiv.

Roma Maffia beispielsweise, die Ehe-Therapeutin in DEXTER, spielt seit einem Vierteljahrhundert in über 30 TV-Serien entweder eine Ärztin (seit 2003 die Anästhesistin Liz in NIP/TUCK [FX 2003–2010]), eine Richterin oder eine Polizistin. In DEXTER sehen wir sie als Ehe-Therapeutin wieder. Julie Benz (Rita, Dexters «gute Seite», Freundin und Ehefrau) ist ebenfalls eine Schauspielerin <mit Geschichte>: Sie verkörperte den hässlich-schönen Vampir Darla in der ersten Staffel von BUFFY (Fox 1997–2003) und in 15 Episoden der Nachfolge-Serie ANGEL (Fox 1999–2004). Jennifer Carpenter (Dexters Schwester Deborah) hatte unmittelbar vor Start von DEXTER großen Erfolg als Titelfigur in THE EXORCISM OF EMILY ROSE (Scott Derrickson, US 2005). Lauren Vélez, die Lt. Maria Laguerta verkörpert, ist aus der Crime-Serie NEW YORK UNDERCOVER (Fox 1994–1998) schon seit den 1990er Jahren als ausdrucksstarke Detektivin bekannt. Lumen, Opfer

einer Vergewaltiger-Bande und Dexters neue Partnerin in Staffel 5, ist ein bekanntes Gesicht aus der BOURNE-Trilogie.³

Die Personae der Schauspieler sind also schon typisiert, wenn sie in eine neue Serie eintreten; nur so können ihre Charaktere angereichert und damit ihr Rezeptionsspektrum erweitert werden. Im sicheren Vertrauen auf das Gedächtnis der Zuschauer lässt sich ihre Geschichte sogar plot- und serienübergreifend erzählen. John Lithgow beispielsweise, der Serienkiller Trinity und Gegenspieler Dexters in Staffel 4, ist im US-TV ein ‹guter alter Bekannter›. 139 Folgen lang spielte er den tapsig-freundlichen und zugleich raffiniert verführerischen Commander Dick Solomon in der Sitcom-Serie 3RD ROCK FROM THE SUN (ALIENS KOMMEN UNTER DIE MENSCHEN UND FINDEN SICH KAUM ZURECHT, NBC 1996–2001). In DEXTER kommt nun die dunkle, abgründige, menschenverachtende Seite des kleinbürgerlichen Solomon-Charakters zur Ausprägung. Hier spielt Lithgow zwar ohne das peinlich künstliche Sitcom-Publikums-Lachen, aber dafür umso eindrücklicher den herzlichen Familienvater, der im rituellen Serienmord-Zyklus ein Kind lebendig begräbt, eine junge Frau in der Badewanne ausblutet, eine ältere Frau vom Dach stürzt und schließlich einen Mann mit einem Hammer erschlägt, und das, stets in dieser Reihenfolge, seit dreißig Jahren. Auch er wird am Ende der Staffel 4 auf dem Hinrichtungstisch von Dexter landen, mit Plastik umhüllt und ‹gerechterweise› erstochen.

Unter der Maske ihrer aktuellen Rolle spielen Serien-Schauspieler mit den Erinnerungen der Zuschauer. ‹Alte› parasoziale Bindungen werden aktualisiert, und allein dieses Déjà-vu emotionalisiert bereits. ‹Neuer Spaß wird aus altem Spaß generiert, und dabei spielen Gedächtnis und Wiederholung eine bedeutende Rolle›, schreibt McCabe (2005, 219) über Rezeptionsprozesse in ER (NBC 1994–2009). Ganz exemplarisch gilt dies auch für Michael C. Hall. Wer ihn bereits aus SIX FEET UNDER (HBO 2001–2005) als David kennt, weiß, wie gut Hall einen braven, eher scheuen, ordentlichen und aufrechten Sohn spielen kann, der jedoch eine zweite, verborgene Seite hat.

David wäre der Typ ‹idealer Schwiegersohn›, wäre er nicht schwul: Ein sympathischer, blendend aussehender junger Mann, innerlich jedoch immer etwas angespannt. Michael C. Hall, der vor SIX FEET UNDER in 500 Broadway-Shows den Emcee im Musical *Cabaret* gegeben hat und eigentlich vom New Yorker Off- und Off-Off-Theater herkommt,⁴ spielt diese subtile

3 Julia Stiles (Lumen) spielte Nicolette/Nicky Parsons in THE BOURNE IDENTITY (Doug Liman, US 2002), THE BOURNE SUPREMACY (Paul Greengrass, US 2004) und THE BOURNE ULTIMATUM (Paul Greengrass, US 2007).

4 Stockwell, Anne (2004) ‹Hall of Love and Death›. In: *The Advocate* v. 6. August [<http://www.advocate.com/printArticle.aspx?id=21584> (Zugriff 20.11.2010)].

Mischung aus tiefer Verslossenheit und freundlicher Oberflächlichkeit. In *SIX FEET UNDER* geriet die kleinbürgerlich-katholische Anstandsfassade, die er als Bestattungsunternehmer-Sohn wahren muss, beständig mit seiner Homosexualität in Konflikt, was zum Bruch mit seinem afroamerikanischen Freund führt. Obwohl David, so wie Hall ihn spielt, dem Zuschauer ein fast schon «epistemologisches Privileg» (Chambers 2005, 174) verschafft, an seinem Schwulsein nicht zweifeln zu müssen, ist er dennoch nie mit sich im Reinen. Davids Versuche, Selbst- und Fremdsicht zu harmonisieren, scheitern immer wieder. Das spielt Hall mit allem Ritardando und aller nötigen Melancholie auf ganz exzellente Weise: «David entdeckt am Ende, dass er selbst sein schlimmster Feind war und genau darin sein internalisierter Selbsthass lag, seine internalisierte Homophobie. Es geht also am Ende nicht um die Rettung der Welt, sondern darum, dass er sich ändert.»⁵ So hatte Alan Ball, der Showrunner von *SIX FEET UNDER*, die Rolle des David angelegt: «Hier ist einer, dessen größtes Hindernis im Leben er selbst ist» (Leniaud 2005, 17).

Davids Geschichte innerer Zerrissenheit in *SIX FEET UNDER* wird von Michael C. Hall in *DEXTER* weitererzählt: Fernsehgedächtnis in actu. Die neue Figur Dexter ist von Beginn an durch das parasoziale Wissen um die Figur David Fisher geprägt – auch wenn Dexter nicht schwul ist, sondern «more a go-getter» (ibid.), ein Serienkiller eben. Dexter ist ebenso lebensstark und freundlich wie David Fisher, zugleich aber innerlich ausgehöhlt und leer («I'm not the person I'm supposed to be» [S.02.E.05, 28'51'']).

«Qualitäts-Fernsehen hat ein Gedächtnis.» Mit aller Unschärfe (und entsprechend großem Anspielungsreichtum) existiert das Seriengedächtnis in Millionen Zuschauer-Köpfen. Operativ fruchtbar aber wird es erst bei den über zehntausend exzellent ausgebildeten Drehbuchschreibern Hollywoods, den Produzenten und Showrunnern. Das sind die Profis des Serien-Gehirns von denen nirgends auf der Welt sich mehr auf einem Ort konzentrieren als in Hollywood. Man kennt sich, und dementsprechend kurz ist der Weg von *SIX FEET UNDER* zu *DEXTER*, was die Produzenten betrifft. Jeff Lindsay, ein ehemaliger Bühnenautor für das kalifornische Off-Off-Theater, hatte den Stoff entwickelt (vgl. Lindsay 2006). Das Buch wurde Robert Greenblatt angeboten, dem Programmleiter der Kabelgesellschaft Showtime. Greenblatt war zuvor einige Jahre Executive Producer von *SIX FEET UNDER* gewesen, außerdem hatte er zeitweilig die Funktion des Executive Vice President der Fox Broadcasting Company inne, verantwortlich für die «Primetime Television Series» sowie für die Entwicklung neuer Formate im Bereich «comedy, drama, reality» und «late-night

5 Ibid.

series». Daneben produzierte er als Teilhaber eines Studios weit über 70 Episoden verschiedener Serien. Robert Greenblatt repräsentiert damit eine der vielen Säulen, auf denen das Seriengeschäft Hollywoods (und damit auch dessen Gedächtnis) ruht.

Sara Colleton, DEXTER-Produzentin im Auftrag Greenblatts, ist seit RENAISSANCE MAN (Penny Marshall, US 1994) im Geschäft und hat vor DEXTER bereits zwei andere Serien produziert. Clyde Phillips, Showrunner von Staffel 1 bis 4, produziert und schreibt seit 1987 TV-Serien. Sein Nachfolger für Staffel 5 wurde Chip Johannessen, dessen Drehbuch- und Produzentenkarriere im US-Fernsehen von der Serie MARRIED WITH CHILDREN (Fox 1987–1997) bis hin zu 24 (Fox 2001–2010) reicht. Damit habe ich jedoch nur die Spitze des Produktionsteams von Dexter beleuchtet, tatsächlich haben an den bislang 61 Episoden (Stand Dezember 2010) zwölf Drehbuchschreiber und zwanzig Produzenten mitgewirkt. Auf die längsten Erfahrung dürfte Charles H. Eglee zurückblicken; er ist seit einem Vierteljahrhundert im *writers' room* tätig (ST. ELSEWHERE [US, NBC 1982–1988]; L.A. LAW [US, NBC 1986–1994]; NYPD BLUE [US, ABC 1993–2005]; DARK ANGEL [US, Fox 2000–2002] und THE SHIELD [US, FX 2002–2008]). Ist der Plot einmal festgelegt und das Skript des Pilotfilms verfasst, wird das Gedächtnis der Serie nie mehr durch einen Autor allein aktualisiert, sondern nur noch durch ein Kollektiv, eben den *writers' room* (vgl. Douglas 2008).

Hier verbringen die Autoren der meisten Shows den überwiegenden Teil ihrer Arbeitszeit. Hier kommen Ideen für neue Episoden auf, und hier werden die Geschichten heruntergebrochen in Akte und Szenen und Momente, bevor wieder ein einzelner Autor beauftragt wird, die Geschichte neu zu umreißen und ein Skript zu schreiben.⁶

Die Serialität des Serienkillers

Mit DEXTER haben Greenblatt und die weiteren Produzenten einen sehr speziellen Plot entwickelt, nämlich um einen Serienkiller, der in der Nacht andere Serienkiller umbringt und über Tag in der Miami-Mordkommission als forensischer Blutspezialist arbeitet. Einen Serienkiller als parasoziale (und damit ebenfalls serielle) Bindungsfigur aufzubauen stellt eine besondere Aufgabe dar, die nicht ohne einen kurzen Blick in die Filmgeschichte diskutiert werden kann. Denn schon seit den frühen Zeiten des Kinos ist die Figur des Serienkillers im medialen Gedächtnis präsent. Dabei geht es

6 Bernardin, Marc (2010) «Inside the Writers Room: Top Scifi TV Writers Reveal Tricks of the Trade». In: *io9* v. 9 Juni [http://io9.com/5555114/inside-the-tv-writers-room-a-place-of-magic-and-mystery-and-making-shit-up-for-money (Zugriff am 10.11.2010)].

– um nur stellvertretend die großen Klassiker zu nennen – weder in Fritz Langs *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* (DE 1931) noch in Alfred Hitchcocks *LODGER* (GB 1927) oder *SHADOW OF A DOUBT* (US 1943) um das bloße «acting out» (Bitsch 2010) eines Serienkillers; sondern viel mehr und vor allem um die Rätselhaftigkeit der Serialität des Tötens selbst. Was bedeutet (und was ist der Grund für) das Nicht-aufhören-Können zu töten? Vielleicht sind es psychotische Auswirkungen einer ständigen, totalen Negierung des Lebens, die kriminologisch schon deshalb unaufklärbar bleiben, weil sie sich nie erschöpfen? Was diese Mörder tatsächlich treibt, immer wieder Menschen zu schänden, zu töten, zu zerstückeln, hinzurichten oder gar zu verzehren, erklären selbst ausgewiesene Kriminologen auch heute noch für im Wesentlichen unbegreiflich (Holmes 1998). Umso mehr aber gilt: «Für viele Amerikaner sind Serienmörder Ikonen. Obwohl sie für «krank» gehalten werden, sind ihre kranken Hirne weit interessanter und aufregender als jene, die pflichtgetreu für das Überleben der amerikanischen Gesellschaft funktionieren» (Holmes 1998, 29).

Für die Entwicklung des Serienkiller-Plots im US-amerikanischen Film ist die Begriffsprägung des «Serienkillers» entscheidend, in der sich von Beginn an Kinofiktion und Realität unauflöslich vermischt haben. Von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die 1960er Jahre hieß der in Rede stehende Verbrechertyp schlicht «Massenmörder», benannt nach dem bürgerlichen Schreckensbild des 19. Jahrhunderts, der Masse. «Serienkiller» heißt dieser Tätertyp erst, seit Robert K. Ressler, amerikanischer Kriminologe, FBI-Agent und Ende der 1970er Jahre maßgeblich am Aufbau der «Behavioral Science Unit» (BSU) des FBI beteiligt, ihn so getauft hat. In Resslers Memoiren lesen wir:

Ich hatte sicher auch die Serien-Abenteuer im Kopf, die es am Samstag im Kino gab (meine Lieblingsserie war *The Phantom*). Jede Woche waren wir wie wild darauf, eine neue Episode zu sehen, da die vorige mit einem Cliffhanger geendet hatte. Das war kein befriedigender Schluss, weil die Spannung immer weiter stieg und uns keine Ruhe ließ. Die gleiche Nicht-Befriedigung widerfährt den Serienkillern. Der tatsächliche Akt des Tötens lässt den Mörder ungesättigt, weil die Tat nicht so perfekt gelungen ist, wie er es sich in seiner Fantasie ausgemalt hat. [...] Nach dem Mord denkt er sofort darüber nach, was er besser machen kann [...]: eine Eskalation ohne Ende.

(Ressler/Shachtman 1992, 28f)

Erstaunlich genug, die FBI-Definition des Serienkillers fußt auf den Serien des US-amerikanischen Kinos. Der serielle Cliffhanger, der abrupte Stopp einer Handlung, die unaufgelöste Erzählung, der «Überhang» von nicht eingelöstem Sinn, die Frustration einer plötzlich abgebrochenen Lustemp-

findung – das liefert, obwohl es ja nur die Effekte einer medialen Narration beschreibt, nunmehr die Chiffren für die Motivlage eines seriellen Killers. So bekommt sein Morden Profil: Der Serienkiller ist in gewisser Weise einer von uns – aber zugleich ein ganz andersartiger, oder doch nicht? In den 1980er Jahren der Reagan-Ära brauchte der Agent Ressler Staatsmittel zum Aufbau seiner neuen <wissenschaftlichen> FBI-Einheit, da konnte es nicht schaden, spektakuläre Thesen medial zu begründen.

Wie die Zahlen zeigen, dankte Hollywood postwendend. Kamen in den 1970er Jahren <nur> 87 Serienkiller-Filme in die US-Kinos (zum Beispiel *THE HELTER SKELTER MURDERS*, Frank Howard, US 1970; *THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE*, Tobe Hooper, US 1974), so waren es in den 1980ern bereits 187 (zum Beispiel *MANHUNTER*, Michael Mann, US 1986; *HENRY: PORTRAIT OF A SERIAL KILLER*, John McNaughton, US 1986) und in den 1990ern 237 (zum Beispiel *THE SILENCE OF THE LAMBS*, Jonathan Demme, US 1991; *NATURAL BORN KILLERS*, Oliver Stone, US 1994; *COPYCAT*, Jon Amiel, US 1995). Ein Blick auf die Titellisten zeigt, dass die Filme der 1970er Jahre sich im Wesentlichen in der Darstellung von «Slasher/Splasher»-Gewalt (in der Nachfolge von Arthur Penns *BONNIE AND CLYDE* (US 1967) und Sam Peckinpahs *THE WILD BUNCH* (US 1969) ergingen, während der Serienkiller-Boom ab Mitte der 1980er Jahre den intelligenten Profiler ins Zentrum rückte. Ein klassisches Beispiel hierfür ist *THE SILENCE OF THE LAMBS*, in dem Clarice Starling (Judy Foster) Dr. Lecter (Anthony Hopkins) jagt – ein Stoff, der den Serienkiller als Feind <in uns> entdeckt und intellektuell aufwertet. Carol Clover (1992, 232) und David Schmid (2010, 134) sagen zu Recht, dass durch die mediale Initiierung des <criminal profiling> durch Ressler Filme entstanden sind, die man «slasher movies for yuppies» (Schmid 2005, 84) nennen könnte. Nun wurde es auch für die junge Mittelschicht schick, sich an Blut- und Gewaltorgien zu delectieren. Der serielle Mörder zitiert Blake und Shakespeare, er ist hochgebildet. Als wollte er ein Arcanum aus großer Poesie und Kunst enthüllen, tötet Hannibal Lecter seine Opfer durch Bisse ins Gesicht, seziiert ihr Gehirn am lebendigen Leibe und brät es in der Pfanne.

In der Literatur wird Dexter hie und da als «Abkömmling» der Lecter-Figur gelesen,⁷ aber eine solche Lesart macht wenig Sinn. Dexter tötet nicht aus sadistisch-intellektueller Lust an der Nachtseite der Vernunft, sondern eher schon so, wie in Tarantino-Filmen getötet wird: Er tötet, weil Töten auch ein banaler Akt ist, ein einfaches, ebenso fatales wie unvordenkliches, dem Grunde nach immer schon serielles, weil unerfindliches

7 Herman, David: «Dexter, Torture and Vigilantes». In: *Prospect Magazine* v. 28. Februar 2008. [<http://www.prospectmagazine.co.uk/2008/02/dexter-torture-and-vigilantes> (Zugriff: 20.11.2010)].

und unaufhörliches Faktum der Welt, ein kontingentes Schicksal, in das man ohne direktes Zutun hineingerät, um nie wieder herauszufinden.

Tarantinos Filme der 1990er und frühen 2000er Jahre verschieben den Serienkiller des US-Kinos um eine wichtige Achsendrehung: Er ist gleichsam vor und hinter der Kamera am Werk. Jeden Augenblick kann eine Handlungssequenz in absolute Gewalt umschlagen. Der Fakt der Gewalt, unzweifelhaft dominant in der modernen Welt, bleibt dabei gänzlich unbegründet. Tarantino verpackt ihn in serielle Prozeduren, ritualisiert ihn und inszeniert ihn durch Zitate und Remakes. Gewalt, wie sie von Serienkillern ausgeht, ist hier ein Witz des Realen; in einem erschütternden Inferno-Lachen kann sie jeden Augenblick losschlagen. Einiges von dieser Komik einer mörderischen Realität hat auch das Morden in DEXTER (vgl. Francis 2010). Schon Tarantino inszeniert Gewalt grundsätzlich seriell, nämlich stets als und in Wiederholungen, und vermittelt damit die einfache Botschaft, dass sie in den modernen Gesellschaften unvordenklich präsent ist und es, außer einem infernalischen Lachen, keine Erklärung dafür gibt. Umso sorgfältiger inszeniert Tarantino die Gewaltakte des Tötens mit ästhetischer Präzision. Züge dieser Ästhetik finden sich dann auch in den rituellen Hinrichtungsstätten Dexters.

Die ‚Normalität‘ des Serienkillers im US-Film seit den 2000er Jahren drückt sich in Zahlen aus: Im neuen Jahrtausend verdreifachen sich die Serienkiller-Plots in Kino und Fernsehfilm auf über 600. PROFILER (NBC 1996–2000), aber auch Serien wie CSI (CBS seit 2000), HEROES (NBC 2006–2010) und CRIMINAL MINDS (CBS seit 2005) zeigen Serienkiller zuhauf, ganz abgesehen von den legendären Kino-Remakes des Lecter-Stoffes RED DRAGON (Brett Ratner, US 2002) und HANNIBAL (Ridley Scott, US 2001). Selbst wenn der Religionswissenschaftler und Kriminologe Philip Jenkins darauf verweist, dass der Begriff ‚Serienkiller‘ schon vor Ressler's Wortprägung in Umlauf war, so kommt auch er nicht umhin zuzugestehen: «Seriality, it seems, is the product of seriality»:

Ideen und Bilder laufen zwischen diesen beiden [Film und polizeilicher Realität] frei hin und her in einer wahrhaft postmodernen Weise, so dass einige Bücher und Mediendarstellungen Hannibal Lecter als ein authentisches kriminelles Superhirn präsentieren, das auf einer Stufe mit dem von Bundy und Dahmer steht. Die Macher von NATURAL BORN KILLERS wurden von der Familie eines Mordopfers mit einer Klage überzogen, weil man ihnen vorwarf, dass das fiktionale Porträt zum Mord aufgehetzt habe. Inzwischen kann man sich nur mit Anstrengung darauf besinnen, wer eigentlich die Killer im ‚wirklichen Leben‘ sind: Lecter oder Dahmer, Micky und Mallory oder Bianchi und Buono».

(Jenkins 2002, 15)

«I'm what's wrong»: Auf du und du mit dem Serienkiller

Sind Tarantinos Serienkiller Identifikationsfiguren? Mickey oder Mallo-ry, Beatrix Kiddo oder Bill? Und wer von den vier «Herren» in *RESERVOIR DOGS* (US 1992)? Gewiss sind es Figuren brutaler und zugleich makabrer Exzentrizität, Objekte im Sinne Freuds, die geliebt werden können, vielleicht sogar Kultfiguren, aber sicher keine Personae einer parasozialen Bindung. Wie soll dann mit Serienmördern eine parasoziale Interaktion möglich sein, wenn nicht einmal klar ist, was ein Serienmörder überhaupt ist? Wie soll man ihnen glauben und vor allem: was? Wie soll man ihnen vertrauen? Wie soll man ihnen das eigene Selbst öffnen, wenn sie nicht einmal selber wissen, was sie sind? Was ist ihre «Evidenz»? James Manos, der die Serie *DEXTER* aus dem Lindsay-Roman entwickelt hat, hat diese Achse der Unnahbarkeit von Serienmördern noch einmal umgekehrt und eine Paradoxie auf den Schirm gebracht, die es nur im Film geben kann: einen Serienkiller zum Anfassen und Gernhaben.

Denn auf den ersten Blick ist dieser Michael C. Hall/Dexter nichts anderes als ein klassischer Serienheld und damit Idealobjekt einer parasozialen Bindung. In einer bildsüffigen Eröffnungssequenz (vgl. Karpovich 2010) voller *close ups* wird Dexter zu Beginn jeder Episode in der stolzen Länge von 1'45'' positioniert. In der besten Tradition der Hitchcock-Opener von Saul Bass gibt es ästhetisch ausgeleuchtete Nahaufnahmen von blitzenden Messern, die einen spritzenden Schnitt durch frische Apfelsinen ziehen, brutzelndes rohes Fleisch in der Pfanne, Details einer knirschenden Nassrasur und zwischen zwei Fingern straff gezogene Zahnseide, alles Anspielungen auf Hinrichtung, Mordgewalt und Blut zwar, aber zugleich auch nur eine Montage aus banalen Bildern vom Aufstehen und Frühstück. So ist Dexter, er ist – parasozial – einer von uns: Ein starker, gut aussehender, positiver «Schwiegermuttertyp», eine Persona, die, auch in Erinnerung an die Figur David Fisher, sofort ins Herz geschlossen werden kann.

Damit ist schon nach vier Minuten Pilotfilm das Grunddilemma präsent: «You root for a killer».⁸ Staffel 1, Episode 1: Noch sind keine vier Minuten vergangen, und Dexter hat sein erstes Opfer schon gepackt, überwältigt und auf dem Exekutionstisch fixiert. So wird er es immer wieder machen. Außer in Staffel 5 gibt es fünf oder sechs «niedere» Serienkiller, die dem Hauptkiller zum Opfer fallen; daneben dann das jeweils staffelübergreifende Hauptopfer. In Staffel 1 ist es Dexters Bruder Brian, über alle Episoden hinweg als «Ice Truck Killer» gejagt; in Staffel 2 die Pyromanin Lila;

8 Door, Cellar (2008) «A Short Story About FREE WILL Part II – The Monster Inside Me». Blogeintrag v. 10.12.2008 [<http://btrax.blogspot.com/2008/12/short-story-about-free-will-part-ii.html>] (Zugriff 10.11.2010).



1-5 Anspielungen auf Blut und Mordgewalt ...

in Staffel 3 der Staatsanwalt Miguel Prado; in Staffel 4 der Serienmörder Trinity und in Staffel 5 Jordan Chase, der Boss einer Frauenmörderbande. Alle diese Haupt-Antagonisten werden jeweils im Staffelfinale hingerichtet.

Das erste «niedere» Opfer ist exemplarisch: Father Mike Donovan, ein übler Kindermörder und Kinderschänder. Dexter jagt ohnehin nur ausgewiesene Monster. Den Nachweis dafür liefern ihm die alles erfassenden Polizeidatenbanken, zu denen er als Forensiker unbeschränkten Zugang hat. Dexter packt Father Donovan am Hals: «Open your eyes and look at what you did! Look, or I'll cut your eyelids right off your face.» Ein langsamer Kameraschwenk über halbverweste Leichen von Kindern und Halbwüchsigen folgt («I pulled them out in bits and pieces.»). Donovan: «I couldn't help myself – Please, you have to understand.» Dexter: «Trust me, I definitely understand. See, I can't help myself, either. – But children – I could never do that. Not like you [...]. I have standards» (S.01.E.01, 3'44''ff). Seinem Opfer, auf der Hinrichtungsbank festgezurret, ritzt Dexter nun mit einem Skalpell Blut aus der Wange und streicht es auf ein Glasplättchen. Diese Plättchen verwahrt er wie Trophäen. Es folgt die elektrische Stichsäge, ausnahmsweise; später wird Dexter vornehmlich mit dem Messer morden. Ge-

gen das spritzende Blut trägt er eine Visierhaube vor dem Gesicht. Hier agiert kein Psychopath, sondern ein Profi, kunstvoll, präzise und kühl wie

Uma Thurman in Tarantinos *KILL BILL* (US 2003). Morden kostet ihn keine Überwindung, bestenfalls Arbeit. Wenn Dexter tötet, sehen wir keine verkrampften, unkontrollierten Ausbrüche, wie sie Lou Ford (Stacy Keach) in *THE KILLER INSIDE ME* (Burt Kennedy, US 1976) überkommen, wenn er, von seinen Erinnerungsphantasmen gepackt, besinnungslos zuschlägt. Dexter weiß immer, mit welchem Messer er in welches Organ aus welchem Winkel mit wie viel Kraft zu stechen hat. Das sieht geradezu elegant aus. Die Zuschauer werden gleich doppelt beruhigt: «Dexter weiß, was er tut, den werden sie nicht kriegen». Und vielleicht auch: «So müsste man morden können...».

Wir sehen Dexter im Bild und hören ihn dazu aus dem Off: «Number one rule of the code is «Don't get caught»» (S.03.E.08, 12'04"). Darauf sehen wir ihn in einer überbelichteten «Mindscreen»-Szene (vgl. Kawin 1978) im Gespräch mit Harry, seinem verstorbenen Stiefvater, der ihm den «Code» mitgegeben hat. Allmählich, im Laufe der 24 Episoden der ersten beiden Staffeln, erfahren wir auch die «Backstorywound» (Krützen 2004, 30ff)⁹ seines Adoptivsohns: Der dreijährige Dexter wurde zusammen mit seinem Bruder Brian in einem Container Zeuge der Massakrierung seiner Mutter. «Laura Moser and three others were found chopped up with a chain saw. Apparently a drug dealer didn't appreciate Laura and her friends stealing his cocaine.» Beide Kinder sitzen tagelang zentimetertief im Blut ihrer Mutter und hungern. «First officer on scene was Harry Morgan» (S.01.E.11, 29'20"ff). Morgan nimmt Dexter, den Jüngeren, zu sich und steckt Brian, den Älteren, ins Heim. Warum aus dem Heimkind der «böse» «Ice Truck Killer» wird, aus dem familiär geschützten aber der «gute» Killer-Killer, bleibt Anathema. Die Familie ist auch in *DEXTER* das unhinterfragte Zentrum der US-amerikanischen Zivilisation. Wenn der Staat nicht zurande kommt, ist zum Schutz von Kindern und Familien ein gerechter Mord legitim. Mit dem «Cultural-Studies»-Blick eines Fiske oder Hall hätten wir hier einen der ideologischen Codes der Serie ausgemacht, die unbefragte Bevorzugung der (guten) Familie gegenüber den (bösen) Institutionen der Gesellschaft. Diese Dichotomie «Staat vs. Familie» reicht zurück bis in die Anfänge des literarischen Serien-Formats bei Charles Dickens (vgl. Hayward 1997, 40ff) und ist immer noch ein Grundmuster der Quality-TV-Serien, von *DALLAS* (CBS 1978–1991) über *TWIN PEAKS* (ABC 1990–1991) bis hin zu den *SOPRANOS* (HBO 1999–2007) oder *NIP/TUCK*. Unter diesem ideologischen Schirm erscheint eine parasoziale Bindung an einen «gerechten» Mörder durchaus evident.

9 [Anm.d.Hg.] Vgl. den Aufsatz von Ursula Ganz-Blättler in diesem Band.



6-10 ... im Vorspann von DEXTER
(Paramount/Showtime).

Gilt das auch für DEXTER? «Children are truly the living personification of God through the magic of family» (S.02.E.02, 33'31''), hören wir Dexter aus dem Off sprechen, in ruhiger, sonorer Voice-over-Diktion. Ist das nur aufgesagt? Währenddessen betritt er die Kirche; die Totenfeier für den Ex-Mann von Rita läuft, der, wie die Zuschauer wissen, gewalttätig und brutal war. Dexter hat ihn nicht getötet, aber trickreich und mit Gewalt ins Gefängnis gebracht, um ihn loszuwerden. Was wir nicht wissen (und bis zum Ende von Staffel 5 nicht wissen werden): Ist Dexters Familiengefühl tatsächlich echt, ist er «wirklich» ein Familienmensch? Kann er lieben? Oder muss ein Mörder wie er gefühllos bleiben? Muss er alles das nur vortäuschen, damit sein «Schatten-Selbst» («my shadow self», S.03.E.02, 22'21'') verborgen bleibt? Auch hier wieder geben die Drehbuchautoren zu erkennen, dass sie ihren C.G. Jung gelesen haben. Seinen Kategorien der Spaltung von Ego und Selbst folgt auch die Anlage der Figur Dexter, der gespalten ist in sein Schatten-Selbst und sein Ich, das «normal» sein will, aber es nicht sein kann. Dexter aus dem Off: «People fake a lot of human interactions, but I feel like I fake them all, and I fake them very well» (S.01.E.01, 6'10''ff). Ist das Bekenntnis zur Familie also auch nur ein Fake?

Dexters Off

Die Off-Stimme Dexters ist die narrative Zentralachse der Serie, aber nicht deshalb, weil sie eine direkte Erzählfunktion hat. Sie kommentiert und erläutert («That's my foul-mouthed foster sister, Debra. She has a big heart but won't let anyone see it»); legt Bekenntnisse ab («She's the only person in the world who loves me. I think that's nice. I don't have feelings about anything, but if I could have feelings at all, I'd have them for Deb» [S.01.E.01, 9'01''ff]) und streut reflektierende Selbstbeschreibungen in die Handlung ein. Auf einer «Crime Scene», zu der er als Forensiker gerufen wurde, sieht Dexter beispielsweise auf einem Regal kleine Batman-Figuren stehen; er beugt sich herab, die Kamera geht ins *close-up* und seine Off-Stimme sagt: «I never really got the whole superhero thing. But lately, it does seem we have a lot in common – tragic beginnings, secret identities, part human, part mutant, archenemies» (S.02.E.05, 5'55''). Hinzu kommen ironische und sarkastische Zwischenbemerkungen: «Want a real glimpse of human nature? Stand in the way of someone's mocha latte» (S.02.E.05, 3'57'').

Nach Gérard Genettes narratologischen Unterscheidungen hat Dexters Off-Stimme eine «homodiegetische» Funktion (1998, 175ff). Hier liegt einer der wichtigen Unterschiede zur Romanvorlage, die einen durchgehenden Ich-Erzähler aufweist (vgl. Teuteberg 2009, 38f). Haupt-Erzähler der Serie («heterodiegetisch») bleibt die Kamera von Romeo Tirone, die mit eher klassischen Hollywood-Einstellungen «von außen» erzählt. Auffällig sind allerdings Tirones ausgeklügelte Lichtregie und seine extremen Kamerawinkel immer dann, wenn Dexter ans Morden geht.

Was ist die narratologische Funktion einer Stimme aus dem Off, einer «Voice-over»?

Für die Off-Stimme in DEXTER gilt, was Errol Morris über die intime Off-Stimme des Film Noir gesagt hat: «Großes Noir-Kino stellt die Frage: Warum ich? Warum passiert das ausgerechnet mir? Und die sehr dunkle Antwort, die der Film gibt, ist nahezu inakzeptabel: ohne Grund, ganz ohne Grund».¹⁰ Die Figur Dexter ist geprägt durch ihre Off-Sentenzen. Durch sie skandiert die Serie eine Genrekonvention des Film Noir, einen Philip-Marlowe-Charakter. Dexter ist der einsame Gerechte, der dennoch erfolglos und verloren bleibt (vgl. Peirse 2010). Geschrieben sind seine Off-Monologe denn auch mit intimer, messerscharfer poetischer Prägnanz, als stammten sie aus der Feder eines James M. Cain.¹¹ Kein Wort zuviel. Dexters intime Mordszenen passen dazu. Auch sie sind in der Tradition des

10 Morris, Errol (1995) In: *American Cinema: Film Noir*. Regie: Alain Klarer.

11 Von ihm stammen u.a. Romanvorlage und Drehbuch zu *THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE* (Tay Garnett, USA 1946).

Film Noir mit einer einzigen Lichtquelle ausgeleuchtet und, wie erwähnt, häufig aufgenommen in Low- und High-Shots, also Kameraeinstellungen aus extremen Perspektiven.

Zum Film Noir gehört aber auch, dass kein Zuschauer sich mit dem kontingenten Schicksal der Figuren abfinden will, solange der Film nicht zu Ende ist. Und in gewisser Weise ist eine Serie ja nie zu Ende, nicht mit einer Episode und auch nicht mit einer Staffel. Bis zum letzten Bild kann man sich an jeden Strohalm klammern, der Sinn, Erklärung und mögliche Erlösung verspricht – so konfus und widersprüchlich sie auch sein mögen. Mit den Mitteln des Film Noir öffnet DEXTER ein weiteres Kapitel des «unzuverlässigen Erzählens», das zu den zentralen Merkmalen des «Quality-TV» gehört (vgl. Allrath 2005). Ohnehin sind Serien in der Regel so inszeniert, dass wir Zuschauer nie wissen können, ob wir alles gesehen und alle Doppeldeutigkeiten und Anspielungen erkannt haben. Diesen Ungewissheiten fügt die Off-Stimme Dexters noch eine weitere hinzu: Wenn er seine Umwelt über sein «wahres Wesen» täuscht, täuscht er nicht auch uns? Weiß er selbst, was er tut? Wird er sich wieder fangen, oder wird er doch noch gefangen? Kommt er mit seiner dunklen Seite durch?

Die parasoziale Indifferenz

«My name is Dexter, Dexter Morgan. I don't know what made me the way I am, but whatever it was left a hollow place inside» (S.01.E.01, 6'10''ff). Die Hauptfigur der Serie ist eine paradoxe Figur. Sie personifiziert das große «Why me?» des Film Noir. So hell und freundlich Dexter anderen erscheinen mag: Wir wissen, er steht am Abgrund, er weiß nicht, wer er ist und wie und was ihm geschieht. Was er tut, tut er letztlich grundlos, und auch Harrys moralischer Code gibt keinen Halt. In Staffel 4 tötet Dexter sogar einen Unschuldigen.

Was auch immer die Wirkung bei den Zuschauern sein mag, die paradoxal-tragische Figurenkonzeption Dexters hat serien-dramaturgisch eine nachhaltige Konsequenz: Sie erlaubt keine Evolution, keine narrative Entwicklung der Figur. Vereinfacht gesagt: Dexter lernt nichts. «Die meisten Shows haben, wenn sie in die vierten Staffeln gekommen sind, das Raster ihrer Charaktere erheblich entwickelt, so dass sie weitere Plots bestreiten können, die sowohl folgerichtig als auch interessant sind.»¹² Man mag darüber streiten, ob sich wegen der Charakter-Starre der Figuren sogar logische Brüche in die Erzählung eingeschlichen haben, aber richtig ist: Auch nach

12 Keefe, Jonathan (2009) «Dexter: Season Four». In: *Slant Magazine* v. 12. Oktober [<http://www.slantmagazine.com/tv/review/dexter-season-four/127>] (Zugriff 20.11.2010).

fünf Staffeln ist Dexter unverändert. Die Erfahrungen mit starken Gegenspielern, inklusive der Ermordung des eigenen Bruders, die ambivalente Beziehung zu seiner Freundin und späteren Frau Rita und selbst seine Vaterschaft haben ihn nicht aus der Zwickmühle des ‹Muss-Mörders› wider Willen herausgebracht. In Staffel 5, nachdem auch Rita von Serienmörder Trinity, dem Dexter auf der Spur war, umgebracht wurde, weiht Dexter erstmals eine Person in sein ‹wahres› Serienkiller-morde praktizierendes Ego ein; Lumen, das überlebende 13. Opfer der Frauenmörderbande, begeht sogar an seiner Seite Dexter-Morde, indem sie zwei ihrer Schänder ersticht. Aber am Ende, als alles gesühnt ist, verlässt sie Dexter, wiewohl es so aussah, als seien sie ein ‹richtiges› Paar geworden. Aber Lumen ‹muss› nicht mehr morden (‹I can't do it anymore, what we've been doing. [...] But you do. Right?›, S.05.E.12, 47'05"). Dexter jedoch wird weiter morden ‹müssen›. Seit 61 Episoden (Stand Dezember 2010) ist er Gefangener seines ‹Schicksals›, das (neben Lumen) nur wir Zuschauer kennen.

Im Unterschied zu Lindsays Roman kann die TV-Serie keine direkte Mitwisserin dulden (im Roman ist es seine Schwester Deborah). Das würde die ‹Noir›-Kopplizenschaft des Zuschauers auflösen. Stark gemacht haben die Serie denn auch Charaktere, die Verdacht schöpfen und daran glauben mussten: allen voran der exzellent gespielte Sgt. James Doakes (Erik King). Nur in Staffel 3 – der bislang schwächsten – versuchen die Produzenten einen Komplizen aufzubauen, den Dexter in sein Geheimnis einweiht. Miguel Prado (Jimmy Smits) ist zuständiger Staatsanwalt des Bezirks und hegt seinerseits ungestillte Rache- und Mordgelüste. Hier geht der Plot streckenweise gegen die Charakteranlage der Hauptfigur (der ja kein einfacher Mörder ist und schon gar kein Komplizentäter) und kommt ins Stocken. Erst als Dexter über seine Off-Stimme klarmacht, dass er diesen Mitwisser beiseite schaffen wird, gewinnt die Serien-Erzählung ihr Profil zurück.

Hätte DEXTER eine andere Entwicklung genommen, wenn James Manos nicht schon vor Beginn des Drehs aus der Verantwortung entlassen worden wäre? Sein damals abgewiesenes Plot-Konzept schildert er nachträglich so:

«Das Publikum hätte nach 10, 11 oder 12 Episoden realisiert, dass all diese Satelliten-Charaktere, ob Batista oder Doakes oder Lieutenant LaGuerta oder Deb, [...] dass alle diese Leute unendlich viel kaputter und verschrobener sind und tatsächlich Dexter der gesündeste von allen ist» (*Manos 2010, 21*).

In Manos' ursprünglichem Serienkonzept wäre Dexter kein ‹Noir›-Charakter geworden, der seinem Schicksal ausgeliefert ist, sondern, wie Detective Vic Mackey (Michael Chiklis) in Manos' Lieblingsserie THE SHIELD, Mitglied

einer moralisch abgründigen Sozialgemeinschaft, aber darin noch der ehrlichste und am wenigsten verkommene. Showtime aber wollte offenbar keine solche SHIELD-Doublette.

DEXTER ist ausschließlich *plot-driven* und nicht *character-driven*, die Handlung wird nicht durch Veränderung der Haltungen, Absichten und Charaktere der Figuren vorangebracht. Damit zahlen die Serienschreiber einen vergleichsweise hohen Preis: Sie legen den Serienkiller Dexter als tragischen Rächer einer gewaltförmigen Welt an und versuchen gleichzeitig, diese Persona als «noir»-kontingente, notorisch klagende Schicksalsfigur zu inszenieren. Das Ergebnis hat Jasmin Teuteberg so zusammengefasst: «Man könnte glauben, dass man sich mit der Figur Dexter eben nicht identifizieren soll» (Teuteberg 2009, 39).

Die DEXTER-Serie spielt in der Tat mit einer wechsellagernden und wieder zerstörenden parasozialen Bindung. Das macht zumindest eine klassische Fernsehbindung im Ergebnis fraglich. In seinen Morden nimmt Dexter uns Zuschauer in Komplizenschaft; in seiner Distanz zu sich selbst und seiner inneren Verlorenheit gleichermaßen. Aber Komplizenschaft stiftet keine Identifikation und repräsentiert auch keine parasoziale Beziehung. Ihre Archetypik entzieht sich einer jungianischen Dimension. Der Komplize mag seine Gründe für seine Loyalität haben; aber er ist deswegen noch lange kein Komplize des «Kollektiven Unbewussten». Eine Übernahme der getreuen Figur ins eigene «Selbst» muss in Komplizenschaft nicht geschehen. An Dexter ist möglicherweise vieles psychotisch, aber nichts archetypisch. Auch das macht die Rezeptionsbindungen dieser Serie parasozial indifferent.

Die Figurenkonzeption Dexters setzt also auf einen distanziert empathischen Beobachter. Die Serienschreiber haben das offenbar im Kalkül gehabt, wie Sarah Colleton, eine der drei Executive Producer, zu erkennen gibt: «Wir lieben es, jemandem dabei zuzuschauen, wie er am Abgrund entlang läuft; weil wir uns dabei stellvertretend ausrechnen, welchen Preis er dafür zahlen wird» (Phillips/Colleton/Goldwyn 2009).¹³ Die abgründige Komplizenschaft, in der die Serienschreiber Dexter gezeichnet haben, soll offenbar kathartisch wirken. Aber das muss nicht so sein, denn nach Wegfall der parasozialen Muster sind alle weiteren Bindungswirkungen ergebnisoffen. In einer Welt voll kontingenter Gewalt bietet DEXTER Qualitäts-Fernsehen, das in der Unbestimmtheit einer «Noir»-Spannung ohne parasoziale Zuschauerbindung auskommt. Die kalkulierte Kontingenz

13 Phillips, Clyde/Colleton, Sara/John Goldwyn (2009) «Dissecting Dexter: Part Three. Executive Producers Discuss Season Three and Dexter's Coming of Age». *Showtime* [<http://www.movieweb.com/tv/TV5njb58dTE787/season-4-dissecting-dexter-part-3> (Zugriff 20.11.2010)].

ihrer Wirkung verschafft offenbar vielen Zuschauern eine angenehme Erleichterung, abseits der klassischen Wirkungsschemata.

Literatur

- Auter, Philip J./Palmgreen, Philip (2000) «Development and Validation of a Parasocial Interaction Measure: The Audience-Persona Interaction Scale». In: *Communication Research Reports* 17,1; S. 79–89.
- Allrath, Gaby/Gymnich, Marion/Surkamp, Carola (2005) «Towards a Narratology of TV Series». In: *Narrative Strategies in Television Series*. Hg.v. Gaby Allrath & Marion Gymnich. Basingstoke: Palgrave Macmillan; S. 1–43.
- Bitsch, Annette (2010) *Der Serienmörder*. Berlin: Typoskript.
- Clover, Carol J. (1992) *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. London: BFI.
- Dessoir, Max (1889) «Die Parapsychologie». In: *Sphinx* 7; S. 341–344.
- Douglas, Pamela (2008) *TV-Serien: Schreiben fürs Fernsehen*. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins.
- Effinger, Andrea (2002) *Fernsehen und parasoziale Beziehungen: Neuere Untersuchungen zum Verhältnis von Zuschauern zu TV-Personen*. Diplomarbeit Fachhochschule Stuttgart, Hochschule der Medien.
- Francis, James (2010) «The Lighter Side of Death: Dexter as Comedy». In: Howard 2010; S. 175–188.
- Frueh, Werner/Schoenbach, Klaus (2005) «Der dynamisch-transaktionale Ansatz III: Eine Zwischenbilanz». In: *Publizistik* 50,1; S. 4–20.
- Genette, Gérard (1998) *Die Erzählung* [frz. 1972, 1983]. München: Wilhelm Fink.
- Giroux, Henry A. (2002) *Breaking in to the Movies: Film and the Culture of Politics*. Malden, Mass. [usw.]: Blackwell.
- Hagen, Wolfgang (2010) «Para! Epistemologische Anmerkungen zu einem Schlüsselwort der Medienwirkungsforschung». In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 2; S. 53–63.
- Hayward, Jennifer (1997) *Consuming Pleasures: Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Holmes, Ronald M. (1998) *Serial Murder*. Thousand Oaks, CA [usw.]: Sage.
- Horton, Donald (1946) «They Like Video but Look to the Future». In: *Broadcasting* 16 (v. 7. Oktober).
- /Wohl, R. Richard (1956) «Mass Communication and Para-social Interaction: Observations on Intimacy at a Distance». In: *Psychiatry* 19; S. 215–229.
- /Strauss, Anselm (1957) «Interaction in Audience Participation Shows». In: *The American Journal of Sociology* 62; S. 579–587.
- Howard, Douglas L. (Hg.) (2010) *Dexter – Investigating Cutting Edge Television*: London/New York: I.B. Tauris.
- Iaccino, James F. (1998) *Jungian Reflections Within the Cinema: A Psychological Analysis of Sci-fi and Fantasy Archetypes*. Westport, Conn. [usw.]: Praeger.
- Jenkins, Philip (2002) «Catch Me Before I Kill More: Seriality as Modern Monstrosity». In: *Cultural Analysis* 3; S. 1–17.
- Jung, C.G. (1924) *Psychological Types or The Psychology of Individuation*. New York: Pantheon.
- Karpovich, Angelina (2010) «Dissecting the Opening Sequence». In: Howard 2010; S. 27–42.

- Kawin, Bruce F. (1978) *Mindscreen: Bergman, Godard, and Firstperson Film*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Krützen, Michaela (2004) *Dramaturgie des Films: Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch.
- Lazarsfeld, Paul Felix/Stanton, Frank N. (1941) *Radio Research, 1941*. New York: Duell, Sloan & Pearce.
- Leniaud, Florian (2005) *Social and Psychological Relevance of SIX FEET UNDER*. Bordeaux: Université Michel de Montaigne.
- Lindsay, Jeff (2008) *Dexter: An Omnibus*. New York: Orion.
- Manos, James (2010) «An Interview with DEXTER Writer and Developer». In: Howard 2010; S. 14–24.
- McCabe, Janet (2005) «Creating <Quality> Audiences for ER on Channel Four». In: *The Contemporary Television Series*. Hg.v. Michael Hammond. Edinburgh: Edinburgh University Press; S. 207–223.
- McLuhan, Marshall (1964) *Understanding Media: The Extensions of Man*. London [usw.]: Ark.
- Papacharissi, Zizi/Mendelson, Andrew L. (2007) «An Exploratory Study of Reality Appeal: Uses and Gratifications of Reality TV Shows». In: *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 51,2; S. 355–370.
- Peirse, Alison (2010) «In a Lonely Place? Dexter and Film Noir». In: Howard 2010; S. 189–204.
- Ressler, Robert K./Shachtman, Thomas (1992) *Whoever Fights Monsters: My Twenty Years Tracking Serial Killers for the FBI*. New York, NY: St. Martin's Press.
- Schmid, David (2005) *Natural Born Celebrities: Serial Killers in American Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- (2010) «The Devil You Know: Dexter and the Goodness of American Serial Killing». In: Howard 2010; S. 132–142.
- Stipp, Horst (2009) «Verdrängt Online-Sehen die Fernsehnutzung? Zehn aktuelle Medientrends in den USA». In: *Media Perspektiven* 5; S. 226–232.
- Teuteberg, Jasmin (2009) *America's Favourite Serial Killer – The Creation of Sympathy in the Perception of Criminals in Television Crime Narratives – Exemplified by the Series DEXTER*. Stockholm: Stockholm University.
- Thompson, Robert J. (1996) *Television's Second Golden Age: From HILL STREET BLUES to ER*. New York: Continuum.
- Vogler, Christopher (2007) *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*. Studio City: Michael Wise Productions.

Todesbilder in neueren Fernsehserien: CSI und SIX FEET UNDER

Wie Menschen mit dem Tod umgehen, ist ein zentraler Aspekt ihres Lebens: Verdrängen sie ihn oder sind sie von ihm besessen? Fürchten sie ihn oder sehen sie ihm gelassen entgegen? Setzen sie ihre Hoffnung auf ein Jenseits oder auf diese Welt? Wie verhalten sie sich zu tödlichen Krankheiten, Sterbehilfe, Todesstrafe, zum Verlust Nahestehender, zum eigenen Verfall?

In der gegenwärtigen Medienkultur nehmen Fernsehserien Einfluss auf solche Fragen. Am Beispiel der Klassiker CSI – CRIME SCENE INVESTIGATION (CBS seit 2000) und SIX FEET UNDER (HBO 2001–2005 – im Folgenden: SFU) lässt sich zeigen, wie unterschiedlich die Todesdarstellung einzelner Serien ist und inwiefern ihre verschiedenen Dramaturgien mehr oder weniger differenzierte Formen der Auseinandersetzung mit Tod und Sterben ermöglichen.

Seit jeher gehört der Tod zur dramaturgischen Grundausrüstung vieler Genres: In Krimi-Serien lösen Morde Ermittlungen aus; im Thriller rufen Todesdrohungen Furcht hervor; in Krankenhaus-Serien kämpfen Ärzte um das Leben von Patienten; in Mystery-Serien treiben Untote ihr Unwesen. Im Melodram ist der Tod traurig, im Horrorgenre grausig, in der Komödie komisch, im Western kaltblütig. Friedliche Alterstode finden sich selten, es dominieren dramatische Darstellungen des Todes durch Gewalt, Krankheit oder übernatürliche Mächte.

Seit über zehn Jahren ist bei international verbreiteten US-Serien wie CSI und SFU eine auffällige Zunahme und Intensivierung der Todesmotivik zu beobachten.¹ Es häufen sich drastische Leichen-Darstellungen, Todes-Settings, Todes-Geschichten und Serientitel, die auf den Tod anspielen. Damit sind Serien Teil jenes kulturellen Wandels, der als «neue Sichtbarkeit des Todes» beschrieben worden ist (Macho/Marek 2007). Als meistrezipierte Gattung audiovisueller Fiktion (Junklewitz 2006) wirken sie sich auf kollektive Vorstellungswelten aus. Von Millionen Zuschauern werden sie regelmäßig mit intensiven Gefühlen gesehen, im Fernsehen, auf DVD oder via Internet. Über Monate oder Jahre hinweg setzen sich Zuschauer mit

1 Wertvolle Hinweise verdanke ich den Studierenden der Seminare *HBO-Serien* (Hamburg, 2008) sowie *Todesmotivik und Menschenbilder in neueren Fernsehserien* (Mainz, 2009/2010).

Serien auseinander und entwickeln oft enge parasoziale Beziehungen zu deren Figuren (Gleich 1997). Die «dauerhafte Parallelisierung von Alltag und fiktiven Erlebnisräumen» (Giesenfeld 1994, 11) wird verstärkt, wenn Fans im Internet über den Tod von Figuren diskutieren oder selbstgefertigte Kompilationen von Todesszenen auf YouTube einstellen.

Die Ursachen des «Todes-Booms» in der Serienproduktion sind teils soziokultureller Art: Die Verdrängung alltäglicher Primärerfahrungen mit dem Tod (Ariès 2002) wird medial kompensiert; Reizschwellen erhöhen sich, Bedrohungsgefühle nehmen zu, Darstellungstabus ab. Hinzu kommen serienspezifische Eigendynamiken. Todesdarstellungen dienen als dramaturgische Unterhaltungsmittel, die intensive Gefühle hervorrufen und im Wettkampf um die Aufmerksamkeit der Zuschauer unter bestimmten Rahmenbedingungen eingesetzt werden. Dazu gehört der Aufstieg des Pay-TV in den USA (Edgerton 2008): Während Networks wie CBS auf Werbekunden, Familienpublika und Zensurbehörden Rücksicht nehmen müssen, locken Bezahlsender wie HBO wohlhabende Abonnenten durch innovative Serien wie *Oz* (1997–2003), die neue Standards der Todesdarstellung setzen.

Die Zunahme und kulturelle Relevanz serieller Todesdarstellungen ist Medienkritikern nicht verborgen geblieben. Ihre Reaktionen reichen von Begeisterung (z.B. McIlwain 2005) über Ambivalenz (z.B. Feldmann 2008) bis zur Verdammung (z.B. Hurth 2004). Viele Kritiker befürchten, dass Fernsehserien aufgrund ihrer fiktionalen Distanz, ihrer Kommerzialität und Unterhaltungsorientierung den Umgang der Zuschauer mit Tod und Sterben ungünstig beeinflussen, dass sie zu falschen Vorstellungen, Verdrängung und emotionaler Verflachung beitragen, zum Verlust tiefgehender Empathie und Trauer. Solche Gefahren sind ernst zu nehmen, doch auch «Hochliteratur», Kunst oder Religion können Primärerfahrungen nicht ersetzen, und es ist keineswegs gewiss, dass eine triste Bibelstunde den Umgang mit dem Tod mehr fördert als ein unterhaltsamer Serienabend. Die undifferenzierte Pauschalkritik aller Serien wäre ungerechtfertigt, letztlich kommt es auf die konkreten Angebote und ihre Nutzung an. Die Besonderheiten einzelner Serien wurden aber von der Medienkritik bisher vernachlässigt. Aussagekräftige empirische Wirkungsstudien liegen ebenfalls kaum vor: Die wenigen Ergebnisse deuten auf heterogene Aneignungsprozesse aktiver Zuschauer hin (z.B. Hackenberg/Hajok 2002; Christ 2006); die empirische Operationalisierung führt überdies zu unterkomplexen Beschreibungen von Serien und Zuschauerreaktionen.

All dies weist auf die Notwendigkeit hin, die Todesdarstellungen erfolgreicher Serien zunächst einmal einer strukturfunktionalen Analyse mit fernsehwissenschaftlichen Methoden zu unterziehen: Welche Rolle spielen Todesmotive in der Serie? Wer stirbt wann wie warum, wie wird dies dar-

gestellt, und welche Folgen hat es? Angesichts charakteristischer Schwierigkeiten – Vielfalt der Serienformen, gewaltige Textkorpora, komplexe narrative Strukturen und Welten, ständige Variation – besteht der sinnvollste Ansatzpunkt der Analyse im dramaturgischen Grundmerkmal, das Serien als Angebots- und Erzählform definiert: ihre Gliederung in mehrere Folgen, die in zeitlicher Sequenz mit Unterbrechungen gezeigt werden, aber durch Welten, Geschichten, Figuren, Formen oder Franchises zusammenhängen (vgl. Weber/Junklewitz 2008). So kann man Serien innerhalb eines Möglichkeitsspektrums der Todesdarstellung positionieren, das drei grundsätzliche Szenarien umfasst (vgl. Anz 2007):

1. *Vor dem Tod* liegen Ursachen und Vorzeichen eigenen oder fremden Sterbens – etwa Krankheitsdiagnosen – verbunden mit emotionalen Reaktionen und Handlungen.
2. *Der Sterbeprozess* erfolgt auf bestimmte Art, etwa «natürlich» oder «unnatürlich», schmerzhaft oder erlösend, verursacht durch Unfall, Mord oder anderes.
3. *Nach dem Sterben* setzen sich Lebende mit Leichen und Todesfolgen auseinander; in fantastischen Erzählungen kehren Verstorbene als Untote wieder oder leben in einem Jenseits weiter.

Serien unterscheiden sich voneinander hinsichtlich ihrer Auswahl aus diesen Szenarien und den damit verbundenen Rollen der Figuren: als Todes-Personifikationen, Verursacher, Sterbende, Hinterbliebene, berufliche Profis oder übernatürliche Wesen. Die ausgewählten Todesmotive erfüllen diverse dramaturgische Funktionen, etwa als Ausgangs-, Wende- und Endpunkte von Handlungssträngen oder als spektakuläre Schauwerte. Dabei sind verschiedene Grade imaginativer Nähe oder Distanz zu den Figuren möglich (vgl. Eder 2008, 561–706) – bis hin zur partiellen Identifikation mit Sterbenden. Dies widerspricht der verbreiteten Annahme, dass Serien stets nur das Sterben anderer zeigen und den Zuschauern Unsterblichkeit suggerieren; vielmehr können sie an die eigene Vergänglichkeit erinnern. Subtile Figurationen der audiovisuellen Symbolik und Ästhetik tragen dazu bei, Unsagbares auszudrücken, Unsichtbares sichtbar, fremde Empfindungen miterlebbar zu machen. Auf dieser Grundlage vermitteln Serien allgemeine Haltungen zum Tod, implizite Aufforderungen zu Rationalität, Galgenhumor, Angstfreiheit, Lebensgenuss, zur Empathie mit Trauernden, zur Sorge um eigenes und fremdes Leben. Entsprechend divers und oft ambivalent sind die Zuschauerempfindungen, etwa Staunen, Überraschung, Schock, Ekel, Grauen, Mitleid, Melancholie, kalte Faszination, Schadenfreude, Erheiterung oder Angstlust.

Serielle Todesmotive sind funktionale Teile komplexer Erzählstrukturen: Einzelne Serienfolgen sind durch Szenen und Akte in sich gegliedert, durch übergreifende Handlungs- und Figurenbögen verknüpft und in den größeren Zusammenhang der Staffeln eingebettet (vgl. Newman 2006). Vereinfachend lassen sich Serien zwischen zwei Polen positionieren: der Episodenserie (*series, procedural*) und der Fortsetzungsserie (*serial*) (vgl. Weber/Junklewitz 2008). Viele Serien, darunter auch CSI und SFU, sind Mischformen (vgl. Ndalianis 2005); in unterschiedlicher Kombination verbinden sie Elemente der Fortsetzungsserie mit solchen der Episodenserie, um die jeweiligen Vorteile zu nutzen.²

Episodenserien zeichnen sich dadurch aus, dass jede ihrer Folgen eine abgeschlossene Handlung erzählt. Die Bezeichnung *procedural* verweist darauf, dass es sich oft um wiederkehrende «Prozeduren» eines Berufsfeldes handelt: Ein Arzt heilt einen Kranken (z.B. HOUSE M.D. [Fox seit 2004]). Nebenfiguren, etwa Patienten, wechseln, doch Setting, Konstellation und Persönlichkeit der Hauptfiguren verändern sich kaum. Diese Serienform hat den Vorteil, dass jede Einzelfolge für sich verständlich bleibt, auch wenn Zuschauer neu einsteigen oder mehrere Folgen versäumen. Man kann sich leicht in der Serienwelt orientieren, stabile Erwartungen entwickeln, die rhythmische Wiederholung des Ähnlichen als angenehm empfinden.

Dagegen reichen die Handlungsbögen von Fortsetzungsserien – darunter Daily Soaps, Telenovelas, Familiensagas wie DALLAS (CBS 1978–1991) und Drama Serials wie THE WIRE (HBO 2002–2008) – über die einzelnen Folgen hinaus, umfassen ganze Staffeln oder sogar die gesamte Serie. Ihre Welten und Figuren verändern sich im Verlauf der Geschichte. Der Vorteil besteht darin, die Zuschauer zu binden: Wer wissen will, wie es weitergeht, darf keine Folge verpassen. In narrativer Hinsicht ermöglichen Fortsetzungsserien nuanciertere Figuren, vielschichtigere Sozialwelten, komplexere Geschichten, flexiblere Erzählformen und mehr Abwechslung. Eine Gefahr besteht allerdings darin, dass Zuschauer nach versäumten Folgen «aussteigen».

Milly Buonanno (2007) zufolge verdrängen sowohl Episoden- als auch Fortsetzungsserien aufgrund ihrer spezifischen Zeitlichkeit – zyklische Stasis respektive ständiges Hinausschieben des Endes – die permanente Angst der Zuschauer vor dem Tod. Plausibler erscheint aber, dass diese eher selten an den Tod denken – außer, sie werden an ihn erinnert, beispielsweise durch eine Serie. Ihre Einstellungen zum Tod werden vermutlich am stärksten durch spezifische Strukturen der einzelnen Serien beeinflusst. So geben episodische und fortlaufende Serien-Dramaturgien

2 [Anm.d.Hg.] Vgl. den Aufsatz von Greg Smith in diesem Band.

jeweils einen Rahmen für sehr unterschiedliche Todesdarstellungen und Wirkungen vor.

Am Vergleich der Serien CSI und SIX FEET UNDER lässt sich dies veranschaulichen. Schon auf den ersten Blick fallen deren Differenzen ins Auge: SFU ist ein *Drama Serial* des Pay-TV-Senders HBO, CSI ein *Crime Procedural* des Networks CBS. SFU wurde vom Oscar-Preisträger Alan Ball konzipiert, der darin eigene Todeserfahrungen verarbeitete, CSI vom Newcomer Anthony E. Zuiker. SFU brachte HBO gute Quoten, stürzte im deutschen Spätprogramm auf VOX jedoch ab; CSI gehört international zu den erfolgreichsten Serien. SFU umfasst 63 Folgen in fünf Staffeln, CSI bisher über 200 Folgen in zehn Staffeln. Eine Folge von SFU dauert knapp 60 Minuten, eine Folge von CSI knapp 45. CSI-Folgen erzählen weitgehend geschlossene Geschichten, deren feste Akt-Struktur sich an Werbeblöcken orientiert; SFU-Folgen erzählen fortlaufende Geschichten ohne Rücksicht auf Werbung. Die folgende Analyse der beiden Serien bringt weitere Unterschiede ans Licht, die erkennbar machen, dass eine Pauschalkritik serieller Todesdarstellungen ihrem Gegenstand nicht gerecht wird.

CSI: CRIME SCENE INVESTIGATION – Episodische Dramaturgie der Leichen-Schau

CSI: CRIME SCENE INVESTIGATION ist eine der weltweit erfolgreichsten Serien, sie hat zwei Spin-offs und diverse Nachahmungen hervorgebracht (vgl. Allen 2007; Tinchev 2008). In bisher zehn Staffeln und über 200 Folgen der Ursprungsserie wiederholt sich ein konstantes dramaturgisches Muster: Das forensische Ermittlerteam um den Kriminalbiologen Gil Grissom untersucht einen bis vier Mordfälle pro Folge. Jeder der parallelen Whodunit-Handlungsstränge ist in sich abgeschlossen: Eine Leiche wird entdeckt und dient als wichtigste Indizienquelle bei der Suche nach dem Täter. Die Hypothesen der Ermittler über den Tathergang werden in Rückblenden visualisiert. Schließlich stellt das Team die Mörder und rekonstruiert ihre Verbrechen. Im Rahmen dieses Grundmusters bringt die Notwendigkeit ständiger Selbstüberbietung im Serienverlauf immer brutalere und skurilere Todesfälle hervor: Da wird etwa ein toter Taucher in einem Baum gefunden (S.02.E.05); oder man teilt die Sicht einer Fliege, die durch eine verwesende Leiche mit weggeschossenem Gesicht krabbelt (S.05.E.16).

Das episodische Grundmuster wird zwar in späteren Staffeln zunehmend durch Strategien fortlaufenden Erzählens angereichert: durch Fälle, die sich über mehrere Folgen hinziehen, sowie durch Andeutungen zum Privatleben der Ermittler (Tinchev 2008, 57–92). Dennoch bleibt CSI ein *procedural*, zeichnet sich durch eine episodale Dramaturgie des Todes aus. Der



1 CSI (Universum/CBS).

Tod dient in Gestalt des Leichenfundes als Handlungsauslöser (Titel song: *Who are you?*) und prägt das gesamte folgende Geschehen. Er wird dabei einerseits als zu lösendes Rätsel, andererseits als spektakulärer Schauwert fokussiert und vorwiegend aus professioneller Perspektive gezeigt: Im Mittelpunkt stehen forensische Ermittlungen zu einem gewaltsamen Todesfall. Die Protagonisten selbst bleiben, nachdem in der Pilotfolge eine Ermittlerin tödlich verletzt wurde, über acht Staffeln hinweg unbehelligt vom Tod und wirken dadurch fast unverwundbar. Die Nebenfiguren dagegen, die als Opfer, Hinterbliebene und Täter persönlich betroffen sind, wechseln von Folge zu Folge und bleiben auf skizzenhafte Stereotypen beschränkt.

Markenzeichen von CSI ist die drastische Darstellung der Leichen (vgl. Jermyn 2007), die als Ausgangspunkt einer «wissenschaftlichen» Wahrheitssuche mittels neuester Technik dienen. In sogenannten *CSI-Shots* dringt die Kamera (per Computeranimation und andere Spezialeffekte) in die toten Körper ein, fährt durch Fleisch und Knochen, greift Details heraus, die zum Tode führten oder auf den Mörder hinweisen. Dabei simuliert die visuelle Körperinszenierung das Bildrepertoire der Medizin, etwa der Mikroskopie, Endoskopie, des Röntgens oder anderer bildgebender Verfahren. Verletzungs- und Verwesungsprozesse werden mittels Zeitraffer, Zeitlupe, Großaufnahmen, Snap Zooms, aufwendiger Masken, Modelle und Animationen vor Augen geführt. Die enge Abstimmung von Bild und Musik erinnert an Videoclips, die schnelle Montage von Größeneinstellungen fragmentiert den Körper, löst einzelne Organe aus ihrem Zusammenhang heraus. Die Inszenierung der Leiche betont das Abjekte, «Ekelhafte»

– Entstellung, Verwesung, Körperfunktionen – und ästhetisiert es zugleich durch brillante Farben, perfekte Ausleuchtung, dramatisierendes Sound Design, aktivierende Musik und schnelle Bildbewegungen. Die auffällige Ästhetisierung geht einher mit einer selbstreflexiven Inszenierung des faszinierten Zuschauerblickes auf die Leiche (Tinchev 2008, 176–181).

Gegenüber dieser intensiven, hyperrealistischen Darstellung entpersonalisierter Leichen verblassen alle anderen Aspekte des Todes. Die imaginativen ›Rückblenden‹ auf den Tathergang beschränken sich auf flüchtige Sequenzen, deren Vergangenheitsform und hypothetischer Charakter durch eine Ästhetik des Provisorischen markiert werden, durch Unter- oder Überbelichtung, verwischte oder körnige Bilder, entsättigte Farben und antinaturalistischen Sound. Wie die meisten Kriminalserien schließt CSI jegliche Form von Jenseitsglauben aus. Auch die Motive der Täter, das Leid der Opfer und die Trauer der Hinterbliebenen kommen nur am Rande vor. Der Tod in CSI – das ist eine verwesende Leiche.

Das emotionale Angebot, das die Serie den Zuschauern macht, besteht also zu einem nicht geringen Teil darin, eine durch mangelnde Primärerfahrungen verstärkte Faszination und Schaulust an Leichen, am Morbiden, an körperlichem Verfall zu befriedigen. Die Darstellung toter Körper folgt im Sinne einer «Pornographie des Todes» (vgl. Weissmann/Boyle 2007) einer spektakulären Ästhetik des Hässlichen, die unter Ausschöpfung hoher Budgets alle Strategien der Intensivierung nutzt. Dabei bemüht sich die Serie, einen doppelten Wunsch nach Wissen zu befriedigen: nach Aufklärung des Falls und nach Wissen über das verdrängte Mysterium des Todes, die entstellende Auflösung des Körpers. Beides verkoppelt CSI miteinander durch Szenarien der betont nüchternen, ›objektiven‹ Auseinandersetzung, die das Gefühl vermittelt, durch die szientistische Erkenntnis, die sich im Begleiten der Protagonisten einstellt, Herr über eigene Ängste vor Tod, Sterben und Verfall werden zu können.

Im Zusammenhang damit sind die Perspektivenstruktur und der narrative Gestus der Serie aufschlussreich. Die Protagonisten sind routinierte Experten mit einer distanzierten, kühlen Berufsperspektive auf die Todesfälle, die ihnen täglich begegnen. Sie üben ihren Beruf mit Überzeugung aus, sind aber persönlich wenig in die Schicksale der Toten und Hinterbliebenen involviert. Ihre Einstellung zum Tod ist durch professionelle Neugier und Sarkasmus gekennzeichnet. An Wissen und emotionaler Kontrolle sind sie den Zuschauern überlegen. Diese begleiten die Protagonisten zwar eng bei den Ermittlungen, dürften auf die Leichen jedoch tendenziell mit Emotionen der Schwäche reagieren, mit Staunen, Ekel, Schock usw. Die Todeexperten bleiben dagegen gelassen, machen makabre Scherze. Diese Haltung wird den Zuschauern als Vorbild präsentiert. Je mehr sie



2 Der Kriminalbiologe Gil Grissom entnimmt einem entstellten Mordopfer unbeeindruckt ein krabbelndes Indiz. CSI (Universum/CBS).

sich ihr annähern, desto mehr können sie Befriedigung daraus ziehen, sich eingeweiht und dem Tod gewachsen fühlen.

Die Voraussetzung dafür besteht in einer emotionalen Distanz zu den Opfern und Hinterbliebenen, deren Schicksale nur knapp angedeutet werden. Opfer werden zu weitgehend entpersonalisierten Leichen, zu bloßen Körpern, die als Studienobjekte einer unfehlbaren Wissenschaft Recht und Ordnung zur Durchsetzung verhelfen. Die objektivierende Perspektive schafft Distanz; die Durchsetzung des Rechts ermöglicht narrative Schließung, Genugtuung und Trost.

Kurz: CSI ist eine repetitive Episodenserie, deren Todesfälle meist auf eine einzige, schnell erzählte Folge beschränkt bleiben. Der Fokus liegt auf der Leiche als entpersonalisiertem Schauobjekt und auf Mordfällen als Whodunit-Ausgangspunkten. Die Hauptfiguren sind coole Profis, die die Situation unter Kontrolle haben. Fast alle Todesszenarien bleiben auf Einzelfolgen beschränkt, lösen keine signifikanten *character arcs* aus und erreichen keine psychologische Tiefe.

Die wöchentliche Wiederholung drastischer Todesdarstellungen in CSI ruft einerseits verbreitete Ängste auf. Sie erinnert an die Sterblichkeit und Zerbrechlichkeit des Körpers. Im Sinne der Kultivierungshypothese (Gerbner et al. 1994) dürfte sie das Gefühl bestärken, in einer bedrohlichen Welt zu leben, in der Mord aufgrund der menschlichen Natur allgegenwärtig ist und nur durch den Staat mühsam im Zaum gehalten werden kann. Sie vermittelt in dieser Hinsicht ein «neoliberales» Menschen- und Weltbild (Byers/Johnson 2009, xvii–xxii). Andererseits befriedigt CSI nicht

nur Schaulust und Neugierde, sondern fungiert gerade als eine Art Angsttherapie durch Desensibilisierung: Die Zuschauer können vom sicheren Zuhause aus das Sterben der Anderen in pseudowissenschaftlicher Sicht verfolgen und in homöopathischen Dosen genießen. Dies wird gestützt durch ein Vertrauen in die Naturwissenschaft und die Polizeiarbeit, die Gerechtigkeit schafft und Hinterbliebenen durch Aufklärung Trost bringt. CSI legt den Zuschauern damit eine Haltung zum Tod nahe, die durch eine charakteristische Mischung von Voyeurismus und Neugierde mit Distanz und Sarkasmus gekennzeichnet ist. Die implizite Botschaft der Serie lautet: «Wir alle werden verwesen – irgendwann. Aber jetzt sind wir wahrheitssuchende Lebende, die sich sicher und überlegen fühlen dürfen.»

SIX FEET UNDER – Fortlaufende Dramaturgie der Bewältigungsprozesse

Eine völlig andere, deutlich komplexere Form der Todesdarstellung bietet SFU. Die Drama-Serie handelt von der Bestatterfamilie Fisher, die beruflich mit immer neuen Todesfällen zu tun hat, aber auch persönlich von Tod und Sterben betroffen ist. Am Anfang der Serie stirbt der Familienvater Nathaniel Fisher bei einem Autounfall; seine Söhne Nate und David übernehmen das Familienunternehmen. Die Brüder, ihre Mutter Ruth und ihre jüngere Schwester Claire durchleben individuelle Prozesse der Trauer und Bewältigung. Zugleich betreuen die Fishers als Bestatter andere Hinterbliebene und kümmern sich mit ihrem Angestellten Rico um die Bestattung von Verstorbenen, deren oft ungewöhnlicher Tod jede Serienfolge einleitet. Konflikthaft wie die (Trauer-)Arbeit der Hauptfiguren



3 SIX FEET UNDER.
(Warner/HBO).

ist ihr Beziehungsleben: Nate setzt sich mit seiner Freundin Brenda und seiner Frau Lisa auseinander, David mit seinem Partner Keith und seinem Coming-out, Ruth und Claire mit mehreren Liebesbeziehungen, sie alle mit der Suche nach ihrer Identität. Dabei fungieren die Fishers als Identifikationsfiguren für unterschiedliche Zuschauergruppen: für Frauen und Männer, Ältere und Jüngere, Hetero- und Homosexuelle.

Was zeichnet nun die Todesmotivik in *SIX FEET UNDER* aus? Verschiedenes ist hier hervorgehoben worden: das innovative Setting und der schwarze Humor (HBO-Werbung); die Todesdarstellung im Familien-Genre (Wikipedia 2010); die suggerierte Endgültigkeit des Todes (Lawson 2005); der «magische Realismus» (Lavery 2005; Klein 2006); die reflexiven Dialoge mit Toten, die doppelte Zeitstruktur und die audiovisuellen Metaphern der Trauer (Poppe 2008); die Bilder von Bestattern und Leichen (Moebius/Weber 2008). All diese Einzelaspekte sind wichtig, doch entscheidend ist, wie SFU diese und weitere Aspekte der Todesdarstellung dramaturgisch integriert und in zeitlicher Entwicklung zueinander in Beziehung setzt.

Man könnte von einer doppelten Dramaturgie des Todes sprechen. In mancher Hinsicht ähnelt SFU einer Episodenserie. Jede Folge beginnt mit einem Todesfall: Ein Gangster wird erschossen, eine alte Frau wacht nicht mehr auf, ein Baby stirbt. Jeder Todesfall wird von den Fishers als Bestatter betreut; meist schließen die Handlungsstränge im letzten Drittel der Folge mit einer Abschiednahme. Verstorbene und Hinterbliebene sind typisierte Nebenfiguren und wechseln von Folge zu Folge. In dieser Hinsicht – der professionellen Arbeit mit Leichen – erscheint SFU als Bestatter-*Procedural*, so wie CSI ein Forensiker-*Procedural* ist. In anderer Hinsicht erweist sich SFU jedoch vor allem als Fortsetzungsserie. Die Hauptfiguren, die Mitglieder der Familie Fisher und ihre Beziehungspartner, verändern sich im Serienverlauf. Ihre Entwicklungen und Konflikte reichen über die einzelnen Folgen hinaus; einige erstrecken sich über die gesamte Serie, etwa die Auseinandersetzung mit dem Tod des Familienvaters. Die fortlaufenden Beziehungs-Plotlines und die episodischen Bestattungs-Plotlines sind dabei nicht voneinander getrennt. Sie bilden die beiden zentralen Stränge einer kunstvollen Dramaturgie, die mindestens die folgenden acht szenischen Todes-*Topoi* verknüpft.

1. Allgemeine Todessymbolik: SFU etabliert im Handlungsverlauf serienspezifische Todes-Symbole, etwa den Bus, durch den Nathaniel Fisher stirbt. Eine Verdichtung allgemeiner Todessymbole findet sich jedoch vor allem in der Titelsequenz, die zu Beginn jeder Folge auf die Serie und ihr Thema einstimmt. Ihre Bildmotive stammen aus der kulturellen Tradition (Krähe, welkende Blumen, sich trennende Hände) und der Bestattertätigkeit (Transport,

Präparation und Beerdigung). Die artifiziellen Bilder sind in blassen, kühlen Farbtönen gehalten und wechseln zwischen Totalen und Details. Ihre Montage ist perfekt auf die Titelmusik von Thomas Newman abgestimmt, nimmt deren eigenwilligen Rhythmus auf und tritt mit ihr in Resonanz. Auf der Bildebene werden Todesmotive durch den kühlen Look selbstreflexiv ironisiert; die Musik durchbricht Strategien der Melancholie (klagende Holzbläser in getragener Moll) mit Ausbrüchen heiterer Lebendigkeit (Dur-Modulationen, Perkussion, Dynamik) (vgl. Kaye 2005, 196–198). Die Mischung der Gefühlsauslöser lädt die Zuschauer dazu ein, zum Todesthema eine fragile Haltung zwischen Melancholie, Trotz und Ironie einzunehmen.

2. *Anfangstode*: Auf die Titelsequenz folgt in jeder Episode eine kurze Sequenz, die den Tod einer Figur darstellt und mit einer Weißblende auf Namen, Geburts- und Todesjahr endet, einem Epitaph. Die zyklische Wiederkehr der Anfangstode prägt sich als Erwartung ein. In 63 Folgen wird der Tod von 77 Figuren gezeigt, fast ausschließlich typisierten Nebenfiguren, die in keiner persönlichen Verbindung zu den Protagonisten stehen. Das Spektrum der Todesarten ist breit: 19 Figuren sterben durch Unfälle, 18 an Altersschwäche und Krankheiten, 11 durch Mord, 8 durch Suizid, der Rest an weiteren Ursachen.³ Die Toten gehören hinsichtlich Alter, Geschlecht, sexueller Orientierung, Ethnizität, Religion und Lebensstilen unterschiedlichen sozialen Gruppen an. Dies ermöglicht es SFU, die Allgegenwart von Tod und Trauer zu zeigen, deren gesellschaftliche und menschliche Bandbreite auszuloten. Die Darstellungsweise der Todesfälle orientiert sich an diversen Genres und Stilen. Wird das Mitglied einer Gang erschossen, folgt die Darstellung der düsteren Ästhetik des Gangster-Genres (S.01.E.04). Erschlägt dagegen eine genervte Ehefrau ihren Mann mit der Bratpfanne, unterstützen helle Bilder und kommentierende Musik den schwarzen Humor (S.01.E.10). Die Kamera-Arbeit reicht von starren Frontalaufnahmen bis zu bewegten Subjektiven; die Lichtsetzung von *high key* bis *low key*; der Schauspielstil vom tragischen Unterspielen bis zum Slapstick; der Toneinsatz von kommentierenden Songs bis zur Stille; die intendierten Gefühle von todtraurig bis todkomisch. Dabei ist die emotionale Ausrichtung der Anfangstode sowohl mit dem Hauptteil der Folge abgestimmt (Verstärkung oder Kontrastierung) als auch mit den Anfangstoden vorhergehender und kommender Folgen.

3. *Bestatter-Tätigkeit*: Im Moment ihres Todes werden die Sterbenden meist durch Kadrierung oder Montage ausgeblendet, sie sterben *offscreen*. Wenig

3 Vgl. Wikipedia Lemma «List of Six Feet Under Deaths» [http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Six_Feet_Under_deaths (Zugriff am 03.03.2010)].

später, als Leichen und Objekte der Bestatter-Tätigkeit, werden sie dagegen teils drastisch dargestellt. Die Anfangstode sind Auslöser eines Subplots, der die professionelle Perspektive der Fishers in einem linearen Ablauf zeigt: Sie erhalten von den Hinterbliebenen den Bestattungsauftrag, holen die Leiche ab, präparieren sie und organisieren eine «Abschiednahme» vom aufgebahrten Leichnam im Funeral Home. Dabei füllen die Protagonisten verschiedene Rollen aus: Nate erscheint als Tröster, David als Organisator und Zeremonienmeister, Rico als Virtuose der Thanatopraxis. Mit dem einfachen Grundmuster sind vielschichtige Strategien verbunden. Die explizite Leichen-Darstellung zielt unter anderem auf Schaulust und Schock bei den Zuschauern. Die Bestatter-Subplots befriedigen Neugier und Informationsbedürfnisse über das praktische Prozedere nach dem Tod (in den USA) und den Umgang unterschiedlicher Menschen mit dem Tod. Dabei ist die Bestatter-Tätigkeit Ursache spannender Konflikte zwischen Hinterbliebenen, Bestattern und deren übermächtiger Konkurrenz. Erleichterung bringen Szenen der komischen Übertreibung, etwa wenn der *funny guy* Rico durch makabre Fühllosigkeit für *running gags* sorgt oder wenn er und Dave synchron auf eine «Sargkletterin» reagieren (S.01.E.02).

Im Serienverlauf entsteht aus den Anfangstoden und Bestatter-Subplots ein Überblick über das Spektrum von Todesarten, Einstellungen zum Tod und Themen wie Schuld, Lebenssinn usw. Dieser Überblick erfolgt aus distanzierter Perspektive, weil lediglich Nebenfiguren vom Tod betroffen sind, die nur kurz gezeigt werden und deren Verhalten von den Bestattern kommentiert wird. Die Bestatter-Arbeit wirkt sich jedoch – oft belastend – auf deren Privatleben aus und betrifft auch Ruth und Claire. Zudem ist die

4 Der Thanato-Virtuose Rico bei der Herrichtung einer grotesk entstellten Leiche. SIX FEET UNDER (Warner/HBO).



Arbeit mit persönlichen Erlebnissen aller Protagonisten verwoben, die im Serienverlauf vertieft werden. Auf diese Weise verbindet die Serie einen analytischen Überblick über den Tod mit einem empathischen Miterleben seiner individuellen Bedeutung.

4. *Subjektive Todes-Imaginationen*: Unter den zahlreichen Hauptfiguren fokussiert SFU am stärksten auf die vier Fishers und nähert sich häufig ihrem Innenleben an. Dabei kommen ungewöhnliche Formen einer starken Subjektivierung zum Einsatz, die mit Todesmotiven verbunden sind. Bei der Bestatter-Arbeit führen Dave und Nate Dialoge mit Toten, die ihnen als imaginäre Gesprächspartner gegenüberreten. So diskutiert Dave seine Homosexualität mit einem Gangster (S.01.E.04); der Tod eines Fußballspielers erinnert Nate an seine Krankheit (S.02.E.02). Die Zwiegespräche dienen der Veranschaulichung innerer Konflikte; die zerstörten Körper der Toten verweisen auf innere Verletzungen der Lebenden, die meist etwas von ihnen lernen. Auch der verstorbene Vater Fisher erscheint Frau und Kindern, allerdings in vertrauterer Form. Die Gespräche mit ihm holen versäumte Aussprachen nach, der Vater tritt zudem als Verbindung zum Jenseits auf und ist Gegenstand glücklicher oder ängstlicher Erinnerungen (in *Super-8-Ästhetik*). Gelegentlich imaginieren die Fishers zudem eigene Handlungen, die in Wirklichkeit nicht stattfinden und oft durch unzuverlässige Narration präsentiert werden: So stellt sich Dave vor, während einer Trauerfeier laut zu schreien, während sich Nate vorstellt, ins Meer zu gehen. Erst im Nachhinein stellt sich heraus, dass dies nur Fantasien waren. Während solche Arten der Subjektivierung nicht durch audiovisuelle Signale markiert sind, heben andere sich durch eine surreale Inszenierung deutlich vom Kontext ab, etwa (Tag-)Träume und imaginäre Musik-Performances der Fishers, die ihre Gefühle zeigen.

Die fiktionale Wirklichkeit von SFU ist also mit einer Vielzahl subjektiver Imaginationen verflochten, wobei Objektives und Subjektives oft

5-6 Als David die Leiche seines Vaters für die Aufbahrung herrichtet, überkommt ihn die Vorstellung, der Tote beobachte ihn und kritisiere zynisch seine Arbeit. *SIX FETT UNDER* (Warner/HBO).



nicht sofort auseinanderzuhalten sind. Insbesondere die unmarkierten Fantasien und die Gespräche mit Toten rechtfertigen das Attribut eines «magischen Realismus» (Lavery 2005). SFU betont dadurch die Folgen des Todes für das subjektive Erleben, Imagination und Erinnerung. Trauer oder Todesangst folgen der komplexen Logik subjektiver Verarbeitungsprozesse, sie wirken sich in oft unvorhersehbarer Weise auf die Protagonisten aus. Deren wichtigste Konflikte und Handlungsstränge sind mit Verlusten, Todesgefahren oder -ängsten verbunden. Sowohl der Tod des Vaters in der Pilotfolge als auch spätere Todeserfahrungen gehen in die Motivation der Figuren ein, beeinflussen ihr Verhalten.

5. Unübersehbar wird dies in zahlreichen *Szenen der Trauer und Bewältigung*. SFU ist vielleicht in erster Linie eine Serie über den Verlust und seine Folgen. Eine Reflexion darüber findet etwa bei Nates erster Vision oder beim Begräbnis des Vaters statt (S.01.E.01). Solche Szenen konfrontieren Konzepte und Normen des Trauerns miteinander: Dave tritt beim Begräbnis für eine kontrollierte Trauer ein, Nate für eine expressive, die Gefühle öffentlich zeigt. (Ruth schließt sich ihm an, und insgesamt wird expressive Trauer durch die Serie unterstützt.) Dabei ist die Bandbreite der Inszenierung groß. Manche Sequenzen zielen, wie Ruths Verzweiflungsausbruch am Grab ihres Mannes, auf Naturalismus und den intensiven Ausdruck eindeutiger Emotionen. Häufig überwiegen jedoch gemischte Gefühle: In die Traurigkeit mischen sich Hoffnung, Trost, Humor oder ästhetisches Empfinden. Trauer wird oft ästhetisiert, etwa in Nates Begegnung mit seinem toten Vater (Schluss von S.01.E.01). Die Sequenz ähnelt einem Musikvideo zu dem melancholischen Song *Waiting* von den Devlins: Eine pendelnde Kamera folgt den leeren Blicken Nates auf Passanten, die in Zeitlupe an ihm vorbeigehen. Diese Szene ist zugleich eine Vorausdeutung auf seinen eigenen Tod.



7 Ruth, David und Nate Fisher (v.l.n.r.) repräsentieren verschiedene Konzepte der Trauer, hier bei der Beerdigung von Fisher senior. *SIX FEET UNDER* (Warner/HBO).

8 Nate stellt sich vor, von dem Bus überfahren zu werden, der schon seinem Vater den Tod gebracht hat. *SIX FEET UNDER* (Warner/HBO).



6. Konfrontation mit der Sterblichkeit: Kaum einer der Hauptfiguren bleibt die persönliche Konfrontation mit dem Tod erspart. Dabei ist Nate im Serienverlauf am stärksten von Todeserfahrungen betroffen und wird dadurch zur präsentesten Figur in SFU. Bei ihm wird eine lebensbedrohliche Hirn-Fehlbildung (AVM) diagnostiziert, er stirbt fast bei einer Operation, seine Frau Lisa wird ermordet, und gegen Ende der Serie erliegt er seiner Krankheit. Im Zentrum von SFU steht also eine Hiobsgeschichte, die einen lebensfrohen Optimisten in einen verzweifelt Leidenden verwandelt. Diese Entwicklung wird durch Symbole und Imaginationen vorbereitet, etwa durch Nates Visionen, überfahren oder von seinem Vater ins Jenseits geholt zu werden. Die Serie findet einprägsame Bilder für seine Auseinandersetzung mit dem Tod: So beobachtet er aus dem Abseits seine feiernde Familie, während er selbst vom Vater beobachtet wird (S.01.E.13). Mehrere Folgen beschäftigen sich mit seiner Todesangst (S.02.E.02–S.02.E.04).

7. Veränderung durch Todeserfahrungen: Durch den Verlust Nahestehender und die Bedrohung des eigenen Lebens verändern sich die Protagonisten tiefgreifend in ihrer Persönlichkeit. In 63 Stunden Erzählzeit vermittelt SFU einen Eindruck davon, wie Todeserfahrungen sich langfristig auswirken. Dave leidet nach seiner lebensbedrohlichen Entführung (S.04.E.05) unter Angstzuständen. Ruth sucht nach Halt in neuen Beziehungen. Claire verarbeitet ihre Begegnungen mit dem Tod in ihrer Kunst (z.B. S.02.E.10). Nate wandelt sich schrittweise in längeren *character arcs*: Nach dem Tod des Vaters wird er Bestatter. Nach der AVM-Diagnose löst sich sein Optimismus auf, sein Verhalten ist von Angst, Verzweiflung und Verdrängung beherrscht. Peter Krause verkörpert Nate als gebrochenen Menschen: Freude und Lebenslust gehen nicht gänzlich verloren, sind jedoch zunehmend

getrübt von Furcht, Taubheit, Ent-Realisierung. Nach dem Tod von Nates Frau Lisa verstärkt sich diese Entwicklung bis zur Verantwortungslosigkeit und Aggressivität. Nates nuanciert dargestellte Veränderung enthält Bezüge zu klassischen Phasenmodellen der Trauer (vgl. Kübler-Ross 2001), ohne sie schematisch nachzubilden. Ähnliches gilt für die anderen Hauptfiguren. Die Erzählweise ist dabei durch Empathie geprägt, durch Annäherung an die emotionale Perspektive der Figuren (vgl. Eder 2008, 676–680).

8. *Vorstellungen vom Jenseits*: Die ständige Konfrontation der Hauptfiguren mit dem Tod legt ihre Beschäftigung mit dem Jenseits nahe. Manche ihrer Vorstellungen werden anschaulich gezeigt. So stellt sich Nate vor, seinem Vater in einem grotesken Jenseits zu begegnen, wo dieser mit Personifikationen von Tod und Leben Poker spielt. Während seiner Operation hat Nate eine Nahtoderfahrung, in der er sein Leben in diversen möglichen Welten beobachtet (S.03.E.01). Zudem führen die Figuren Zwiegespräche über das Jenseits, auch mit Toten wie Dave mit seinem Vater (S.02.E.03). Die ausführlichste Diskussion führen Nate und Brenda; Brenda setzt sich mit der Ansicht durch, es gebe kein Leben nach dem Tode (S.02.E.03). Insgesamt vermittelt SFU eine eher skeptische Haltung zu Jenseitsglauben und religiösen Sinnangeboten (etwa, indem Nates Interesse am Quaker-Glauben mit seinem Ehebruch verbunden wird, S.05.E.08).

SFU verflucht mindestens diese acht Todes-Topoi miteinander, die zudem den Rahmen für weitere Themen bilden – etwa Sex im Alter, Homosexualität, Drogenkonsum. Quer zu dieser inhaltlichen Vielfalt steht eine Vielfalt der ästhetischen Formen: Die Topoi werden auf wechselnde Weisen inszeniert, mit denen jeweils bestimmte emotionale Haltungen zum Tod verbunden sind. Vereinfachend lassen sich mindestens vier Stile unterscheiden: Die Titelsequenz und einzelne Sequenzen der Haupthandlung (z.B. Nates Vision, S.01.E.01) folgen einem *elegischen Stil*. Die symbolträchtige *Mise en scène*, die Ästhetisierung der Bilder, ihre kompositorische Harmonie, ihre Abstimmung auf die Musik erinnern an Musikvideos. Die Sequenzen vermitteln elegische, nostalgische oder sentimentale Stimmungen. Der Tod erscheint als etwas Trauriges, doch Unvermeidliches und Bedeutsames: Man kann sich in ihn fügen, er intensiviert die Weltwahrnehmung, wird durch Bindungsemotionen <verschönt>; die angemessene Reaktion wäre ein <wissendes Lächeln unter Tränen>. Im Kontrast dazu steht jener kältere, *selbstreflexiv-distanzierte Stil*, von dem die meisten Anfangstode, Teile der Bestatter-Tätigkeit, einige Figuren-Fantasien und zahlreiche komische Szenen geprägt sind. Eine emotionale Distanz zum Tod wird hier auf unterschiedliche Weise hergestellt: durch Überzeichnung, Slapstick, auffällige Genre-Muster, kommentierende Bilder oder

Songs. Die emotionale Haltung entspricht dem Satz: «Es ist nur der Fernseh-Tod beliebiger anderer, ich kann sogar über ihn lachen.» Andere Sequenzen, insbesondere die Zwiegespräche mit den Toten, sind wiederum durch einen *drastisch-unheimlichen Stil* gekennzeichnet, der auf Gefühle des Grauens abzielt: Die bleichen, teils entstellten, doch agilen Körper der Verstorbenen werden nah gezeigt oder erscheinen plötzlich an unerwarteten Orten, begleitet von unterschwelligem, unangenehmem Geräuschen, etwa der Kühlanlage im Leichenkeller. Der Tod erscheint als etwas Zerstörerisches, Groteskes. Im Hauptgeschehen der Serie überwiegt schließlich ein *zurückhaltend-realistischer Stil*, der die Figuren in den Vordergrund treten lässt und auf unauffällige Emotionalisierung zielt. Die Einstellungen der beweglichen Kamera sind relativ lang; Regie, Casting, Schauspielstil und die expliziten Dialoge orientieren sich am Independent-Kino (vgl. Feuer 2007). Es dominieren mit Grau oder Erdtönen gemischte Farben. Das Licht fällt weich in tiefe, komplex gestaffelte Räume. Weitwinkelobjektive verstärken die Nähe, Ferne oder Isolierung von Figuren, dynamisieren deren Bewegungen. Wenn überhaupt, wird sanfte Begleitmusik (Richard Marvin) eingesetzt. Die Haltung zum Tod ist durch Mitgefühl und Identifikation geprägt: Das traurige Sterben der anderen soll die Auseinandersetzung mit der eigenen Vergänglichkeit anregen.

Die vielfältigen Topoi und Stile der Todesdarstellung fügen sich in dramaturgische Wirkungszusammenhänge, die hier zumindest angedeutet werden sollen. Die zweite Episode von SFU ist ein gutes Beispiel für die Dramaturgie der *Einzelfolgen*. Auf die Titelsequenz folgt ein Anfangstod: Ein Betrüger bricht sich beim Sprung in den Pool den Schädel. Die formal getrennten Sequenzen vermitteln unterschiedliche Haltungen zum Tod: zuerst Elegie, dann Sarkasmus. Gemeinsam ist ihnen ein ironischer Unterton, der sich gelegentlich im Hauptteil der Folge wiederfindet. Dieser besteht aus sieben parallelen Handlungssträngen, die im szenischen Wechsel erzählt werden. Der zentrale Strang widmet sich dem Familienleben der Fishers: Das Testament des Vaters führt zum Konflikt zwischen Nate und Dave, der bei der gemeinsamen Arbeit mehrfach eskaliert. Sämtliche Szenen dieses Plots enthalten Todesmotive, überwiegend solche der Verlustbewältigung. In die zurückhaltende Dramatisierung mischen sich unheimliche Szenen subjektiver Imagination: Nate imaginiert eine Begegnung mit seinem Vater und träumt Daves Tod. Der Handlungsstrang (und mit ihm die Folge) klingt tröstend aus: Brenda versöhnt die Brüder im Gedenken an den Vater – vorläufig. Mit diesem Hauptplot sind zwei Bestatter-Subplots verknüpft. In einem werden die Fishers zum Verkauf ihres Unternehmens gedrängt. So kurz dieser Plot ist, initiiert er doch Spannung weit über die Folge hinaus. Im Gegensatz dazu bleibt der andere Subplot

auf die Einzelfolge beschränkt: Er handelt von der Bestattung des Betrügers und der Enttäuschung seiner Witwe, enthält Leichen-Darstellungen, zielt vor allem auf Neugier und moralisches Befremden.

In drei Handlungssträngen stehen also Todesmotive im Vordergrund, zu denen sowohl die Höhepunkte als auch das Ende der Folge gehören. Ein emotionales Gegengewicht bilden die übrigen vier Subplots: Sie handeln von den Liebesbeziehungen der vier Fishers. Die Episode unterhält aber nicht nur deshalb, sondern auch weil die Todesmotive in einem abwechslungsreichen Verlauf angeordnet sind: von Elegie und Sarkasmus über Empathie und Spannung – durchbrochen von Unheimlichem, Neugier und Komik – bis zur beruhigenden Schließung.

Diese Schließung der Einzelepisode ist jedoch nur vorläufig, fast alle Plotlines führen über sie hinaus. Wie also sieht die *Staffeln-übergreifende* Dramaturgie des Todes in SFU aus? Ihre Doppelsträngigkeit wurde bereits erwähnt. Zum einen handeln abgeschlossene Subplots jeder Folge in distanzierter Form vom oft spektakulären oder grotesken Tod wechselnder Nebenfiguren. Dadurch baut sich im Serienverlauf ein Panorama der Allgegenwart des Todes in unterschiedlichen sozialen Kontexten auf, das die Bandbreite menschlicher Todes-Erfahrungen erahnen lässt. Zum anderen erzählen lange, fortlaufende Handlungsbögen voll Empathie von den persönlichen Todesängsten und Verlusterfahrungen der Protagonisten, deren tragische Erlebnisse in großer Nähe und Ausführlichkeit dargestellt werden. Beide Stränge sind im langfristigen Verlauf wirkungsvoll strukturiert. So wechseln sich innerhalb des zyklischen Stranges traurige und komische Todesfälle ab (etwa der Tod von Gages Bruder, der makabre Pfannen-Totschlag, der plötzliche Kindstod; S.01.E.9–11).

Innerhalb der fortlaufenden Handlung fallen zwei besonders interessante Strategien auf. Erstens fungieren die eindrucklichsten Todesdarstellungen der Serie als Cliffhanger zwischen den Staffeln, um das Interesse der Zuschauer aufrecht zu erhalten: Nates Diagnose (Staffel 1 > 2), seine Operation (Staffel 2 > 3), Lisas Tod (Staffel 3 > 4), die Entdeckung ihres Mörders und Brendas Fehlgeburt (Staffel 4 > 5). Kurz vor Serienende stirbt Nate (S.05.E.09); die letzte Folge blickt auf den zukünftigen Tod aller anderen Protagonisten (S.05E.12). Sämtliche Staffeln beginnen und enden sozusagen mit Paukenschlägen des Todes.

Eine zweite langfristige Strategie besteht darin, dass sich SFU zunehmend verdüstert – inhaltlich, stilistisch, emotional. In Staffel 1 und 2 überwiegen noch unterhaltsame oder ästhetisierte Todesmotive und *comic relief*. Ab Staffel 3 häufen sich schwerwiegende Todeserfahrungen der Hauptfiguren, der Stil verändert sich: Die Lichtsetzung wird dunkler, die Farben trüber, kommentierende Musik seltener, das Erzähltempo langsamer. Sze-

nen der Empathie nehmen zu, witzige Szenen ab. Der *funny guy* Rico hat mit Problemen zu kämpfen, der zuvor überkontrollierte Dave zeigt Ängste, der lebenslustige Nate wirkt depressiv und aggressiv. Kulminations- und Endpunkt der Serie ist der Tod sämtlicher Protagonisten. Die langfristige Entwicklung zielt also darauf, die Zuschauer zunächst durch Unterhaltung und Komik für sich zu gewinnen, sie durch parasoziale Beziehungen zu den Hauptfiguren zu binden und auf dieser Grundlage eine ernstere, tiefergehende Perspektive auf den Tod und seine Tragweite für das Leben zu entwickeln. Ohne den unterhaltsamen Einstieg wäre die Serie wohl erfolglos gewesen, ohne ihren Wandel hätte sie ein oberflächlicheres Todesbild vermittelt. SFU zeigt damit, welche Möglichkeiten Serien trotz ihrer Verpflichtung auf das Unterhaltungsprinzip zur Verfügung stehen.

Insgesamt zeichnet SFU sich vor allem dadurch aus, dass es eine inhaltliche und ästhetische Vielfalt von Todesdarstellungen im Rahmen einer multiperspektivischen Dramaturgie integriert. Die Serie verbindet Variabilität und Singularität des Todes, Tragödie und Banalität, Realität und Fantasie, Ironie und Empathie. Aus der Balance der Emotionen entwickelt sie eine tragikomische Gesamtstimmung. Auf dieser Grundlage vermittelt SFU ein vielschichtiges Bild von Tod und Sterben. Der Tod ist allgegenwärtig, das Alltagsleben erscheint als brüchig, subjektiven Impulsen ausgeliefert, die Trauerarbeit als hart und langwierig. Die Hauptfiguren vermitteln den Eindruck, dass man dem Tod stets unvorbereitet gegenübersteht, und veranschaulichen die individuelle Verschiedenheit von Todeserfahrungen. Die Serienmacher haben thematische Kernelemente von SFU in Interviews explizit benannt (vgl. DVD-Bonusmaterial), etwa Peter Krause: «The basic theme of our show is, you've got this one singular life and that's it». SFU macht keine Hoffnung auf ein Jenseits und empfiehlt, das Diesseits mehr zu schätzen. Damit verbunden ist eine Aussage, die an Heideggers *Sein und Zeit* erinnert: «Until you really face the truth of your own mortality, you can't really start to live» (Alan Ball). Eine dritte Botschaft könnte man paraphrasieren mit: «Seid empathisch!» SFU fordert zum einfühlsamen Umgang mit vom Tod Betroffenen auf. Die Serie vermittelt in säkularisierter Form die klassischen Haltungen des *Memento mori*, des *Carpe diem* und der *Ars moriendi*.

Ergebnisse

Ausgangspunkt dieses Beitrags war die Beobachtung, dass sich Todesmotive in erfolgreichen US-Serien seit etwa zehn Jahren häufen und intensivieren. Von vielen Medienkritikern wird diese Entwicklung als Problem angesehen; aus fernsehwissenschaftlicher Sicht erfordert sie zunächst einmal strukturfunktionale Analysen, die Genre, Dramaturgie und Ästhetik

der einzelnen Serien berücksichtigen. Die exemplarische Untersuchung des *Forensic Procedurals* CSI und des *Drama Serials* SFU hat einige Verfahren der motivbezogenen Serienanalyse veranschaulicht und gezeigt, wie stark sich die Todesdarstellungen neuerer Fernsehserien unterscheiden. Als Beispiele repräsentieren CSI und SFU verbreitete Formen der Todesmotivik, die sich teils auch in anderen Serien finden, decken letztlich aber nur einen begrenzten Teil des Gesamtspektrums ab. Dies wird deutlich, wenn man sich andere Beispiele vor Augen führt, etwa die sadistischen Tierchen-Tode in *HAPPY TREE FRIENDS* (Mondo Mini Shows seit 1999); die mörderische Gefängniswelt in *Oz* oder die bürokratischen Seelensammler in *DEAD LIKE ME* (Showtime 2003–2004).

Die Analyse von SFU deutet jedenfalls darauf hin, dass Pauschal-aussagen, die von einer Verdrängung des Todes durch Serien ausgehen, nicht zuzustimmen ist. Zwar können Medien-Erfahrungen reflektierte Primärerfahrungen mit dem Tod keinesfalls ersetzen. Die Analyse legt jedoch nahe, dass Serien wie SFU nicht allein der Unterhaltung dienen, sondern durchaus Potenziale der Sensibilisierung, Bildung und Aufklärung besitzen und dabei helfen können, ein differenzierteres Verständnis von Tod und Sterben zu entwickeln. Empirische Beobachtungen scheinen diese These zu stützen. So hat SFU in Online-Foren einen intensiven Austausch über Todeserfahrungen ausgelöst.⁴ Einer Studie zufolge hatte die SFU-Rezeption auf amerikanische Studenten ähnliche Auswirkungen wie ein Fortbildungskurs zum Thema Tod: Sie erhöhte die Angst vor dem Tod, aber auch die Differenziertheit seiner Betrachtung und die Aufmerksamkeit auf seine Bedeutung (Schiappa/Gregg/Hewes 2004). Die Übereinstimmung solcher Untersuchungen mit der vorliegenden Serien-Analyse kann als wechselseitige Plausibilisierung aufgefasst werden.

Der Vergleich von CSI und SFU macht zudem auf die Relevanz verschiedener Dramaturgie-Formen aufmerksam. Einiges spricht dafür, dass Fortsetzungsserien wie SFU eine nuanciertere Beschäftigung mit dem Tod (und anderen schwierigen Themen) ermöglichen als Episodenserien wie CSI. Vielleicht sollten öffentlich-rechtliche Fernsehsender erwägen, anspruchsvolle Fortsetzungsserien gezielt zu unterstützen, obwohl sie es beim Publikum schwerer haben. (Dabei wäre es wünschenswert, Serienfolgen auf den Sender-Websites länger verfügbar zu machen, als es die rechtliche Lage bisher zulässt.) Denn einige Serien beeinflussen nicht nur

4 Vgl. McIlwain 2005, 109–130. Der Teilnehmer «aaronmk» schrieb am 3.3.2008: «I had just weeks before found out that I also had an AVM and every detail of Nate's experience was uncannily similar to mine» (<http://boards.cinemax.com/topic/Six-Foot-Hbo/Characters-Relationships/2108?start=240&>, 13.4.2008). Die Wahrheit solcher Äußerungen ist allerdings nicht überprüfbar.

größere Zuschauergruppen und deren Einstellungen, sondern leisten dadurch einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zur Kultur. Sie vermitteln nicht nur neue Mythen und ermöglichen neue Formen des Austauschs zwischen Zuschauern. Manchmal fördern sie tatsächlich eine tiefergehende Auseinandersetzung mit Tod und Sterben.

Literatur

- Akass, Kim/McCabe, Janet (Hg.) (2005) *Reading SIX FEET UNDER: TV to Die for*. London/New York: IB Tauris.
- Allen, Michael (Hg.) (2007) *Reading CSI: Crime TV under the Microscope*. London/New York: IB Tauris.
- Anz, Thomas (2007) «Tod im Text: Regeln literarischer Emotionalisierung». In: *Literatur und Emotion. Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbundes* 54,3; S. 306–322.
- Ariès, Philippe (2002) *Geschichte des Todes*. 10. Aufl. München: dtv [EA 1982].
- Buonanno, Milly (2007) «Stopping Time: Life Strategies in Television Narrative Seriality». In: *All Academic* [http://www.allacademic.com/meta/p169689_index.html] (Zugriff am 26.09.2009)].
- Byers, Michele/Johnson, Val (Hg.) (2009) *The CSI Effect: Television, Crime, and Governance*. Lanham: Lexington Books.
- Christ, Ulrike (2006) «Todesbild in Daily Soaps». In: *Jugend – Werte – Medien: Der Diskurs*. Hg. v. Gudrun Marci-Boehncke. Weinheim/Basel: Beltz; S. 139–152.
- Edgerton, Gary (2008) «Introduction: A Brief History of HBO». In: *The Essential HBO Reader*. Hg. v. Gary Edgerton & Jeffrey Jones. Lexington: The University Press of Kentucky; S. 1–22.
- Feldmann, Klaus (2008) «Todesbilder und -skripte in der modernen Gesellschaft». In: *Die Kunst des Sterbens: Todesbilder im Film – Todesbilder heute*. Hg. v. Andreas Heller & Matthias Knop Heller. Düsseldorf: Filmmuseum Düsseldorf/ IFF; S. 126–142.
- Feuer, Jane (2007) «HBO and the Concept of Quality TV». In: *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*. Hg. v. Janet McCabe & Kim Akass. London/New York: IB Tauris; S. 145–157.
- Gerbner, George/Gross, Larry/Morgan, Michael/Signorielli, Nancy (1994) «Growing up with Television: The Cultivation Perspective». In: *Media Effects: Advances in Theory and Research*. Hg. v. Jennings Bryant & Dolf Zillmann. Hillsdale, NJ: Erlbaum; S. 17–41.
- Giesenfeld, Günter (1994) *Endlose Geschichten: Serialität in den Medien*. Hildesheim: Olms.
- Gleich, Uli (1997) *Parasoziale Interaktionen und Beziehungen von Fernsehzuschauern mit Personen auf dem Bildschirm*. Landau: Verl. Empirische Pädagogik.
- Hackenberg, Achim/Hajok, Daniel (2002) «Tod im Film: Wahrnehmung und Verarbeitung von Todes- und Gewaltdarstellungen durch Jugendliche unter Berücksichtigung ihrer persönlichen Erfahrungen und Vorstellungen». In: *Bildungsserver Berlin-Brandenburg*. [http://bildungsserver.berlin-brandenburg.de/fileadmin/bbs/bildung_und_gesellschaft/pdf/hajok.pdf] (Zugriff am 27.3.2010)].
- Hurth, Elisabeth (2004) «Alle Toten auf ihre Plätze». *Die mediale Inszenierung des Todes*. Mainz: Grünewald.

- Jermyn, Deborah (2007) «Body Matters: Realism, Spectacle, and the Corpse in CSI». In: Allen 2007; S. 79–90.
- Junklewitz, Christian (2006) «Studie: TV-Serien überflügeln Kinofilme». In: *Serienjunkies* [<http://www.serienjunkies.de/news/studie-tv-serien-ueberfluegeln-kinofilme-12781.html>] (Zugriff am 19.1.2009)].
- Kaye, Peter (2005) «I'm Dead, Wow, Cool: The Music of SIX FEET UNDER». In: Akass/ McCabe 2005; S. 192–205.
- Klein, Thomas (2006) «Sterben in Serie: Die HBO-Produktion SIX FEET UNDER». In: *Medien – Zeit – Zeichen. Dokumentation des 19. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums 2006*. Hg. v. Christian Hißnauer & Andreas Jahn-Sudmann. Marburg: Schüren; S. 108–115.
- Kübler-Ross, Elisabeth (2001) *Interviews mit Sterbenden*. München: Droemer-Knaur.
- Lavery, David (2005) ««It's Not Television, It's Magic Realism»: The Mundane, the Grotesque, and the Fantastic in SIX FEET UNDER». In: Akass/McCabe 2005; S. 19–33.
- Lawson, Mark (2005) «Foreword: Reading SIX FEET UNDER». In: Akass/McCabe 2005; S. xii–xxii.
- Macho, Thomas/Marek, Kristin (Hg.) (2007) *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. München: Fink.
- McIlwain, Charlton D. (2005) *When Death Goes Pop: Death, Media and the Remaking of Community*. New York [usw.]: Lang.
- Mediametrie (Hg.) (2009) *The Monte-Carlo TV Festival and Eurodata TV Worldwide Announce The Winners of the 4th International TV Audience Awards*. [<http://www.mediametrie.com/eurodatatv/communiques/winners-of-the-4th-international-tv-audience-awards.php?id=81>] (Zugriff am 19.01.2009)].
- Moebius, Stephan/Weber, Tina (2007) «Tod im Film: Beitrag über die mediale Repräsentation des Todes». In: *Gesellschaft im Film*. Hg. v. Markus Schroer. Konstanz: UVK, S. 264–308.
- Ndalianis, Angela (2005) «Television and the Neo-Baroque». In: *The Contemporary Television Series*. Hg. v. Michael Hammond & Lucy Mazdon. Edinburgh: Edinburgh UP; S. 83–101.
- Newman, Michael Z. (2006) «From Beats to Arcs: Toward a Poetics of Television Narrative». In: *The Velvet Light Trap* 58; S. 16–28.
- Poppe, Sandra (2008) «Ästhetik der Sterblichkeit: Mediale Darstellungen von Tod und Trauer in Literatur und Fernsehen». In: *KulturPoetik* 8,2; S. 223–234.
- Schiappa, Edward/Gregg, Peter/Hewes, Dean (2004) «Can a Television Series Change Attitudes about Death? A Study of College Students and SIX FEET UNDER». In: *Death Studies* 28,5, S. 459–474 [http://www.allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/1/1/2/4/9/pages112493/p112493-1.php].
- Thompson, Kristin (2003) *Storytelling in Film and Television*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press.
- Tinchev, Vladislav (2008) *CSI – Der Serie auf der Spur: Narration und audiovisueller Stil*. Phil. Diss. der Universität Hamburg.
- Weber, Tanja/Junklewitz, Christian (2008) «Das Gesetz der Serie: Ansätze zur Definition und Analyse». In: *Medienwissenschaft* 1; S. 13–31.
- Weissmann, Elke/Boyle, Karen (2007) «Evidence of Things Unseen: The Pornographic Aesthetic and the Search for Truth in CSI». In: Allen 2007; S. 90–102.

Verhandlungen um Queerness

QUEER AS FOLK und THE L WORD als kulturelle Foren

Sex sells – darüber ist sich die Unterhaltungsindustrie der westlichen Hemisphäre mehr oder weniger einig. Sexualität wird nicht nur als unterschwellige Verkaufsstrategie impliziert, sondern mitunter gar als Hauptthema von Filmen, Fernsehserien und anderen Unterhaltungsformen verhandelt – so zum Beispiel in den vielen Film- und Fernsehformaten der letzten Dekade, die sich vermehrt dem Thema der Homosexualität zuwenden. Neben zahlreichen Serien, die primär heterosexuell ausgerichtete fiktionale Welten konstruieren, haben sich nun auch Produkte herausgebildet, die fast ausschliesslich das Leben und Lieben von schwulen und lesbischen Figuren thematisieren. Dass der Slogan *sex sells* auch für diese Fernsehserien gilt, belegen die erfolgreichen, aber kontrovers diskutierten Serien *QUEER AS FOLK* (GB, Channel 4 1999–2000; US, Showtime 2000–2005) und *THE L WORD* (US, Showtime 2004–2009).¹ Der Großteil der Handlungsstränge in QAF und TLW befasst sich mit der Thematik *Homosexualität*, die Hauptfiguren und ihre homo-/bi-/transsexuellen Lebensweisen bilden das narrative Zentrum, und das heterosexuelle Umfeld nimmt in der dargestellten *homonormativen* Welt geradezu eine Außenseiterrolle ein. Mit ihrem spezifischen Fokus auf Themen und Figuren, die in den Bereich der *Queerness*² fallen, sind die beiden Serien – wie ich im Folgenden ausführen möchte – Teil eines gesellschaftlichen Diskurses über Geschlecht, Sexualität und deren Normativierung.

Neuere Serien wie QAF und TLW bieten sich zur Untersuchung gesellschaftlicher Repräsentationen von Homosexualität an,³ markieren sie doch einen nachhaltigen Wandel in der medialen Darstellung dieser Gruppe, die

1 Der Einfachheit halber werden im Folgenden Abkürzungen für die untersuchten Serien verwendet: QAF-GB für die britische Originalserie von *QUEER AS FOLK*, QAF-US für ihre nordamerikanische Adaption und TLW für *THE L WORD*. Wo sich QAF-GB und QAF-US nicht widersprechen, wird auf *QUEER AS FOLK* als Gesamtprodukt verwiesen mit der Abkürzung QAF.

2 Das ehemals negativ konnotierte Attribut *queer* bezeichnet nach einer semantischen Umdeutung mittlerweile übergreifend eine Reihe normabweichender sexueller und geschlechtlicher Identitäten (vgl. Jagose 2004, 1).

3 Dies habe ich in meiner Dissertation ausführlich besprochen (vgl. Frei 2009).

sich von anderen Medienbildern in mehrfacher Hinsicht deutlich absetzt. Wie Giovanni Porfido (2007, 60) ausführt, kamen homosexuelle Figuren und die explizite Thematisierung von Queerness in TV-Produkten lange eher selten vor und (wenn überhaupt) meist marginal in Form von einzelnen Figuren (z.B. in *SIX FEET UNDER* [HBO 2001–2005], *ELLEN* [ABC 1994–1998]) oder von Nebenhandlungssträngen. Wie er weiter erläutert, war ihre Darstellung zudem entweder auf eine verharmlosende und entsexualisierte Stereotypen-Überzeichnung, zum Beispiel in *WILL AND GRACE* (NBC 1998–2006), *QUEER EYE FOR THE STRAIGHT GUY* (Bravo TV 2003–2007), oder auf eine starke Problematisierung der Sexualität fokussiert – dies gilt auch für Spielfilme wie *PHILADELPHIA* (Jonathan Demme, US 1993), *BROKEBACK MOUNTAIN* (Ang Lee, US 2005) oder *BOYS DON'T CRY* (Kimberly Peirce, US 1999). QAF und TLW hingegen konstituieren sich über eine fast ausschließlich homosexuelle Figurenkonstellation; sie distanzieren sich bewusst (und mehr oder weniger erfolgreich) von humoristischen Darstellungen und meiden eine allzu problembetonte Behandlung sexueller Andersartigkeit.

Zudem thematisieren QAF und TLW eine erstaunliche Bandbreite an Aspekten von Queerness und entwickeln die Vielfalt ihrer (häufig kontroversen) Themen über mehrere Staffeln fortlaufend weiter. Verhandelt werden zum Beispiel der selbstzerstörerische Wunsch nach einer HIV-Infektion, Geschlechtsumwandlungen und Hybridität oder auch die politische Dimension von Coming-out und homosexueller Sichtbarkeit. Neu an diesen Repräsentationen ist auch, dass die Serien explizite Sexszenen zeigen, die den Schritt vom platonischen Gerede über Homosexualität zum gleichgeschlechtlichen Kuss – der in *WILL & GRACE* zum Beispiel fehlt – überspringen, um gleich zum Liebesakt überzugehen. Sowohl in der englischen wie auch der amerikanischen Version macht QAF von Anfang an deutlich, dass *Homosexualität* nicht nur angedeutet, sondern sichtbar ausgestellt werden soll: Mit einer *rimming*-Szene, also der oralen Stimulation des analen Bereiches, sorgte diese Serie sogleich für Aufruhr. Die explizit sexualisierte Darstellung, die auf ähnliche Weise auch für TLW kennzeichnend ist, führte gleichermaßen zu schockierten Reaktionen wie zu breitem Beifall für die damit verbundene Initiierung des televisuellen Coming-out von *Homosexualität* (vgl. Porfido 2007, 57; Forde 2006, 473).

Serialität und kulturelle Normaus handlung

In seiner Thematisierung möglicher Mittel zur Aufrechterhaltung eines funktionierenden Gesellschaftssystems unterscheidet Louis Althusser repressive von ideologischen Staatsapparaten. Letztere funktionieren, wie der Name suggeriert, über Ideologie, Werte, Normen und unterschwellig

vermittelte Denkweisen. Zu den ideologischen Staatsapparaten zählt Althusser dabei auch die Medien (vgl. 1971, 43), denen er ideologiereflektierende wie auch ideologieprägende Eigenschaften zuschreibt. Angelehnt an diesen Ansatz können auch Serien wie QAF und TLW als normreflektierend und -prägend angesehen werden – Althusser's Terminologie soll hier jedoch lediglich dazu dienen, das Wirkungs- und Reflexionspotenzial solcher Medienprodukte hervorzuheben. Denn die beiden Serien widersprechen ja, anders als die Staatsapparate, der vorherrschenden Ideologie, wenn sie sich – insbesondere dank ihrer ausführlichen und sexuell expliziten Darstellung von Homosexualität – von heteronormativen Maßstäben absetzen. Indem sie sich als populäre Medienprodukte intensiv in die gesellschaftlichen Diskurse um Queerness einbringen, spiegeln sie nicht nur bestehende Norm- und Wertvorstellungen zu sexueller Andersartigkeit, sondern können sie möglicherweise sogar mitgestalten.

Im Folgenden möchte ich skizzieren, inwiefern Serien wie QAF und TLW als kulturelle Foren (vgl. Hickethier 2003, 402)⁴ gelesen werden können, über die sexuelle Normativierung und deren Abweichung verhandelt werden. Dabei gilt es einerseits zu hinterfragen, inwiefern der potenzielle Beitrag dieser Serien zum gesellschaftlichen Diskurs von ihrem seriellen Format und ihren Eigenschaften als Fernsehserien geprägt ist. Meine These zielt zunächst auf die strukturelle Analogie zwischen Serialität und kulturellen Normaushandlungen ab: Ebenso wie Serien sich auf mehreren Ebenen über das Zusammenspiel von Wiederholung und Variation konstituieren, bilden und verstetigen sich auch gesellschaftliche Normen durch ein Zusammenspiel von Bestätigung und Abweichung. Sodann gilt es zu skizzieren, über welche spezifischen Strategien QAF und TLW dieses gesellschaftskritische Potenzial umsetzen und heteronormative Systeme in Frage stellen.

Wie Knut Hickethier (1994, 57) aufgezeigt hat, gehört es zu den Merkmalen einer Fernsehserie, sich auf eine Mischung von Schema-Einhaltung und Variation zu stützen. Dies betrifft nicht nur das narrative Muster von Serien und Episoden, sondern auch ihre Produktions- und Vermarktungsstrukturen. Aufgrund ihrer gestaffelten Herstellung und Ausstrahlung hängen Serien – mehr noch als andere Medienformate – vom kommerziellen Erfolg, also der Notwendigkeit ab, anhaltend hohe Einschaltquoten zu erzielen; ist dies nicht der Fall, werden sie schnell wieder abgesetzt. Sie stehen deshalb unter ständigem Druck, einerseits angepasst genug zu sein, um ihr Publikum nicht vor den Kopf zu stoßen, und andererseits innovative Gehalte zu liefern, um das Interesse wachzuhalten. Dies bleibt nicht

4 Hickethier selbst bezieht sich in seiner Bezeichnung von Serien als kulturelle Foren auf Newcomb und Hirsch, die den Begriff 1986 für die Fernsehforschung prägten; vgl. dazu Newcomb/Hirsch 1986.

ohne Konsequenzen für die Repräsentationsebene und die dort verhandelten Moral- und Normvorstellungen. Dank ihrer hohen medialen Präsenz, ihrer relativ weiten Streuung und regelmäßigen Iteration sind Fernsehserien als besondere kulturelle Foren anzusehen, in denen Werte und Normen über Jahre hinweg verhandelt werden können. So schreibt Hickethier:

Sie sind in einer dominanten Weise daran beteiligt, einen televisionären Hauptstrom der Gegenwartskultur zu formulieren, eine Art ‚Mainstreaming‘ zu erzeugen. [...] Dieser Mainstream besteht nicht allein in der Durchsetzung von Verhaltensstereotypen, Wahrnehmungskonventionen und konsensuellen Normen und Werten, sondern auch darin, dass hier strittige Probleme der Gesellschaft (Rassismus, Genderthemen, Sexualität etc.) immer wieder neu verhandelt und in unterschiedlichen Bewertungspositionen angeboten werden. (Hickethier 2003, 403)

Trotz ihres gesellschaftskritischen Gestus bestätigen QAF und TLW allerdings auch gängige Moralvorstellungen. Beispielsweise werden (vor allem in TLW) monogame, eheähnlich Beziehungen tendenziell höher gewertet als polygames, promiskuitives Sexualverhalten. Die Serien suchen damit eine anschlussfähige Balance zwischen der Einbettung und Anpassung an ein soziales Wertesystem auf der einen Seite und dessen kritisch rebellierender Hinterfragung auf der anderen. Die Variation von Denkmustern wird hier zumeist nur innerhalb eines bekannten Schemas zugelassen.

Folgt man Theorieansätzen der *Gender Studies*, sind auch Konstruktionen von Geschlechtlichkeit durch ein Zusammenspiel von Wiederholung und Differenz, Bestätigung und Abweichung geprägt. In ihrer Auseinandersetzung mit Geschlechterkonstruktionen und -kategorien interpretiert Judith Butler ‚Geschlecht‘ (*gender*) als *performativ*, im Sinne eines Sprechaktes, der das, was er scheinbar nur benennt, durch diese Benennung erst entstehen lässt. Dabei betont sie die Bedeutung von Wiederholungen:

Ähnlich wie andere rituelle gesellschaftliche Inszenierungen erfordert auch das Drama der Geschlechtsidentität eine *wiederholte* Darbietung. Diese Wiederholung ist eine Re-Inszenierung und ein Wieder-Erleben eines bereits gesellschaftlich etablierten Bedeutungskomplexes. (Butler 1991, 206)

Was unter ‚Weiblichkeit‘ oder ‚Männlichkeit‘ verstanden wird, entwickelt sich entsprechend über die Zeit und bleibt nur deshalb bestehen, weil die Geschlechterkonstruktionen regelmäßig wiederholt und damit gefestigt werden. Gleichzeitig muss Geschlecht aber auch immer wieder neu erfahren und neu konstruiert werden. Stetige Wiederholungen in erkennbarer, aber nicht identischer Form führen also zur Normalisierung von Verständnissen, Konzepten und Denkweisen. Ähnlich wie Butlers Konzept

der performativen Geschlechtskonstruktion lässt sich auch Serialität über das mediale Prinzip der Fortsetzung und regelmäßigen Wiederholung beschreiben. Insbesondere serielles Erzählen basiert auf einer fortlaufenden Austarierung von Schema und Variation. Wertkonstruktionen, die in serieller Form und in weit verbreiteten Medienprodukten repetiert und damit immer wieder neu hergestellt werden, können entsprechend performativ wirken und die Denkweisen und Wertsysteme einerseits abbilden, andererseits auch hervorbringen.

Über diese strukturelle Analogie von Serialität und performativem Geschlecht hinaus lassen sich mit kursorischem Blick auf medienwissenschaftliche Serien-Theorien eine Reihe weiterer Eigenschaften nennen, die die potenzielle Wirksamkeit von TV-Serien als kulturelle Foren von Queerness andeuten. Während bis vor einigen Jahren eine relativ klare Unterscheidung zwischen Serien mit episodale angelegtem Erzählmuster und solchen mit fortlaufenden, ineinander verflochtenen Handlungssträngen vorherrschte, zeigt die Serienlandschaft der letzten Jahre eine Mehrheit hybrider Formen auf, so auch bei den hier betrachteten Beispielen. Glen Creeber bezeichnet QAF als Soap-Drama, da sich diese Serie einiger Charakteristika der Soap Opera bedient (vgl. 2004, 11; 115), und seine Argumentation lässt sich auch auf TLW anwenden. Zu den Soap-Merkmalen zählen die Konstellation der Stammfiguren, der Spannungsaufbau durch *Minicliffs*, die zopfartige Verflechtung verschiedener Handlungsstränge – was große Perspektivenvielfalt erlaubt – und das parallele Verfolgen der *alltäglichen* Erlebnisse mehrerer Figuren. Ist die Handlung wie bei QAF und TLW in der Gegenwart angesiedelt, wird damit auch eine Gleichzeitigkeit von Seriengeschehen und Zuschaueralltag suggeriert.

Die beiden Serien sind zudem durch die für Soap Operas typische räumliche und personelle Begrenzung, einem narrativen Fokus auf einen sozialen Mikrokosmos gekennzeichnet (vgl. Kreuzner 2002, 2343). Die räumliche Begrenzung mag bei den untersuchten Serien weniger eng gefasst sein als bei klassischen Soaps, die mitunter nur in gleichbleibenden Innenräumen spielen; die Fokussierung auf einen begrenzten Mikrokosmos besteht jedoch in ähnlicher Form. QAF beschränkt sich in seinen Schauplätzen auf das nähere Umfeld der Schwulenszene auf der Canal Street (GB) beziehungsweise Liberty Avenue (US) und personell auf einen Kreis schwuler Freunde und deren Familienangehörige. TLW handelt von einer Gruppe lesbischer Freundinnen, deren Erlebnisse im Zentrum stehen. Wie erwähnt, ist dieser soziale Mikrokosmos homonormativ angelegt – dies im Gegensatz zur fiktionalen wie realen heteronormativen Außenwelt.

Aufgrund der genannten Eigenschaften vermitteln QAF und TLW in erster Linie Erfahrungen, die an einzelnen Figuren und Schicksalen de-

monstriert sind. Die Einbindung des Publikums erfolgt unter anderem durch Emotionalisierung und Personalisierung (vgl. Bente/Feist 2000, 114). Dank dieser Strategien ist wirksame Gesellschaftskritik möglich, da soziale Ungerechtigkeiten und Schicksalsschläge empathisch am Einzelfall nachzuvollziehen sind. Creeber beispielsweise sieht einen der Hauptgründe für den Erfolg von QAF darin (und dies gilt auch für TLW), dass die Figuren, Schicksale und Lebensgeschichten an Bekanntem anknüpfen. Die Zuschauer und Zuschauerinnen lernen die Figuren kennen, sind emotional an ihrem Leben beteiligt und genießen oder leiden mit ihnen mit. So wird in QAF und TLW die Thematisierung von sozialer Ungleichheit, Diskriminierung und Homophobie greifbar und real:

Die große Stärke von «Soap Dramen» ist, dass ihr Publikum die Figuren bis ins intimste Detail kennen lernen, was bewirkt, dass sie diese entsprechend nicht einfach als homosexuelle Figuren (mit Betonung der homosexuellen Thematik) sehen, sondern als Figuren, deren Sexualität nur ein Teilaspekt (und nicht die Hauptcharakteristik) ihrer komplexen psychologischen Veranlagung ist. Die wahren Themen eines solchen Dramas sind damit nicht Homophobie oder die Gefahren von homosexuellem Gelegenheitssex, sondern Freundschaft und das ewige und universelle Dilemma von unerwidelter Liebe.

(Creeber 2004, 140; Übers. D.F.)

Eines der gesellschaftskritisch effektivsten Mittel von QAF und TLW ist demnach, soziale Probleme und ihre Lösungen nicht abstrahiert und generalisiert darzustellen, sondern an eine konkrete, dem Zuschauer vertraute Lebenswelt zu binden. Auf einer *manifesten* Ebene treten damit vor allem individuelle Geschichten um Liebe und Freundschaft ins Zentrum. Anhand derer können aber gleichzeitig die sozialen, ideologischen und politischen Aspekte um Homosexualität und Homophobie, die auf eine *latente* Bedeutungsebene verschoben sind, verhandelt werden.

Strategien der Kritik an heteronormativen Ordnungen

Aufgrund ihrer Normabweichung und Andersartigkeit betrachten gesellschaftlich ausgegrenzte Minoritäten, wie sie Homosexuelle (selbst in westlichen Gesellschaften noch) darstellen, Sichtbarkeit und Medienpräsenz häufig als ein bedeutendes politisches Desiderat. Sie fordern damit sozialen Raum, Legitimität und Akzeptanz innerhalb einer Gesellschaft, die Normabweichung ausgrenzen, negativ konnotieren und unterdrücken will. Sichtbarkeit beinhaltet Zeigbarkeit und damit auch grundsätzliche Denkbare. QAF und TLW tragen damit dazu bei, die Bereiche des Darstellbaren zu erweitern, wie es Hickethier für Serien im Allgemeinen beschreibt:

Das Mainstreaming besteht nicht darin, die Zuschauer auf eine Position einzuschwören, sondern darin, einen Rahmen zu bestimmen, in dem Positionen zugelassen werden, die die Bandbreite des ›Normalen‹ und ›Zulässigen‹ definieren. (Hickethier 2003, 403)

Homosexualität kann mittels erhöhter Sichtbarkeit in den Medien ihren Status des Undenkbaren, Unaussprechlichen, Schandhaften verlieren. Die gesellschaftlich-politischen Forderungen der homosexuellen Gemeinschaft nach gleichen Rechten lassen sich nur durchsetzen, wenn die Gruppe ein gewisses soziales Ansehen errungen hat, und dies kann nur durch Information und Wahrnehmung gelingen. Die Fernsehserien QAF und TLW übernehmen mit ihrem Fokus auf Queerness und als Produkte eines populären Mediums ein politisch-soziales ›Mandat‹ (wenngleich ohne direkten Auftrag), das sich auf die Repräsentation von Homosexualität und anderer normabweichender Identitätsformen erstreckt. Sie tragen dazu bei, Heteronormativität zu hinterfragen und zu beanstanden.

Die Serien kritisieren und dekonstruieren eine Reihe von hegemonialen Denkweisen. Wie diese Kritik konkret in QAF und TLW umgesetzt wird, war eine der zentralen Fragen meines Dissertationsprojektes. Mittels einer qualitativen Inhaltsanalyse (vgl. Mayring 2003) habe ich beide Serien daraufhin untersucht, welche Werte, Normen und Denkweisen der hegemonialen Gesellschaft sie hinterfragen und welche Wertesysteme sie stattdessen anbieten (vgl. Frei 2009). Dabei stellte sich heraus, dass QAF und TLW alternative Werthierarchien offerieren, beispielsweise indem sie Freundschaft und Loyalität dem traditionellen Wertverständnis der Familie gegenüberstellen. Ehrlichkeit und Offenheit werden höher eingestuft als sexuelle Treue; Genuss und gelebte Sexualität scheinen wichtiger als das Ideal der Monogamie; und Stolz, Individualität und Selbstakzeptanz rangieren vor Anpasstheit und sogenannter Normalität.

Zentral war bei meiner Untersuchung auch, welches Bild von Homosexualität die Serien vermitteln, da sie aufgrund ihrer Konstitution Teil des kulturellen Diskurses zur Be- und Umwertung von geschlechtlich-sexueller Andersartigkeit sind. Einer der Protagonisten von QAF-GB, Stuart, illustriert die erwähnte Betonung von Stolz und Selbstakzeptanz (statt sogenannter Normalität) in seiner Weigerung, sich von seinem Neffen Thomas erpressen zu lassen, weil Stuart seiner Familie gegenüber nicht geoutet ist:

Stuart We don't do hammers, or nails, or saws. We do joints and screws, but that's different.
Schwester Who does?

Stuart Queers. Because I'm queer. I'm gay. I'm homosexual. I'm a poof, I'm a poofter, I'm a ponce. I'm a bumboy, battyboy, backside artist, bugger, I'm bent. I am that arse bandit. I lift those shirts. I'm a faggot-ass, fudge-packing, shit-stabbing uphill gardener. I dine at the downstairs restaurant, I dance at the other end of the ballroom. I'm Moses and the parting of the red cheeks. I fuck and am fucked. I suck and am sucked. I rim them and wank them, and every single man's had the fucking time of his life. And I am not a pervert. If there's one twisted bastard in this family, it's this little blackmailer here. So congratulations, Thomas. I've just officially outed you.

[QAF-GB S.02.E.01]

In seiner stolzen Umdeutung despektierlicher Begriffe dreht Stuart die Machtverhältnisse des Coming-out-Momentes um, indem er sich nicht für seine Andersartigkeit entschuldigt, sondern stattdessen kühl die Werte seines Neffen hinterfragt, die im heteronormativen Gedankengut verankert sind, Homosexualität verurteilen und selbst Erpressung in einem solchen Fall nicht als unmoralisch erachten. Die selbstsichere und standhafte Haltung von Stuart wird unterstützt durch einen blassblauen Hintergrund, einen ruhigen Tonfall und einen kalten Blick auf den Neffen.

Darüber hinaus fechten QAF und TLW vorherrschende Vorstellungen einer Dichotomie an, die durch die Gegenüberstellung zweier vorgeblich klar definierbarer Geschlechter geprägt ist. TLW verwendet dabei rhetorische Mittel wie Parodie und Travestie, um den performativen Charakter von Geschlecht herauszuarbeiten und Normerwartungen der Gesellschaft zu hinterfragen. Die Verwendung dieser Stilmittel und der Einbezug androgyner Figuren unterstreichen diesen Unterschied. Ein ähnlicher Bruch findet bezüglich der binären Opposition von Homosexualität und Heterosexualität statt. Die Darstellung nicht nur geschlechtlich, sondern auch sexuell hybrider Identitäten oder Figuren soll diese Begrenzung auflösen.

Ein weiteres Mittel, das beide Serien zur Gesellschaftskritik einsetzen, ist die Charakterisierung homophober Figuren als besonders unsympathisch und ignorant. Das folgende narrative Muster lässt sich in mehreren Handlungssträngen wiederfinden: Die homosexuellen Protagonisten werden aufgrund ihrer Orientierung von Menschen angegriffen, die sich als moralisch überlegen – da den gesellschaftlichen Normen angepasster – verstehen. Diese Figuren werden sodann als korrupte Heuchler entlarvt, die sich hinter ihrer sogenannten Normalität verstecken: Eine Anklägerin wird zum Beispiel als untätige Mutter einer Tochter entlarvt, die in der Kinder-Pornografie endet (vgl. Buckley-Handlungsstrang in TLW S.01.E.11). Ein anderer Moral-



1 «We Don't Do Hammers». QUEER AS FOLK (GB) (Channel 4).

prediger entpuppt sich als *Barebacker*, also jemand, der sich an HIV-positiv/negativ gemischten ungeschützten Sexorgien beteiligt (vgl. Bellweather-Handlungsstrang in QAF-US S.02.E.03). Wieder andere werden als verkapselte Homosexuelle erkannt, die ihren Selbsthass auf andere projizieren. Die Nebenfigur Chris in QAF-US ist ein Beispiel für einen solchen Fall:

- Justin What are you doing here?
 Chris Checking out the freaks. Like you.
 Justin Down here you're the freak.
 Chris [stösst Justin zur Seite] Out of the way, faggot.
 Justin [zum hauptsächlich homosexuellen Umfeld rufend]
 Hey! Hey! You guys see him? We go to school together. His name
 is Chris Hobbs. He just called me a faggot. You see, Chris doesn't
 like faggots.
 Chris Shut up, Taylor.
 Justin Or maybe he likes them more than he thinks.
 Chris I said shut up!
 Justin He let me jerk him off! [Leute herum lachen] The faggot gave Chris
 Hobbs a hand-job! He loved it.
 Chris You are fucked!

[QAF-US S.01.E.16]

Chris' Hass auf (seine eigene) Homosexualität und die Tatsache, dass Justin ihn in diesem Moment bloßstellt, bringen ihn später dazu, diesen mit einem Baseball-Schläger ins Koma zu prügeln. Solche und ähnliche Handlungsstränge in QAF zielen darauf, die Absurdität der Homophobie zu unterstreichen (vgl. Kirk 2004, 170) und die vermeintliche Überlegenheit heteronormativer Positionen zu decouvrieren.



2 Das Outing des Homophoben. Chris aus *QUEER AS FOLK* (US) (Warner/Showtime).

Darüber hinaus kritisieren die Serien Anpassungsforderungen, die an schwule Gemeinschaften gestellt werden, und zwar von Seiten hetero- wie auch homosexueller Akteure. Dies geschieht einerseits dadurch, dass die Serie eine angepasste Eingliederung in die heteronormative Gesellschaft augenscheinlich ablehnt und sich jeder verharmlosenden oder entsexualisierenden Darstellungsform enthält; andererseits durch die explizite narrative Verhandlung der Thematik in Dialogen. In einem längeren Handlungsstrang in *QAF-US* beginnt zum Beispiel Brians bester Freund Michael, ein immer angepassteres und konservativeres Vorstadtleben mit seinem Partner zu führen – Ben und Michael leben in einer monogamen Beziehung, kümmern sich um ihren Adoptivsohn und gehen kaum aus. Brian bezeichnet Michael als «Stepford-Fag» (vgl. Stepford-Handlungsstrang *QAF-US* S.05.E.01 bis S.05.E.05) – in Anlehnung an den Film *THE STEPFORD WIVES* (Bryan Forbes, US 2004), in dem perfekte Hausfrauen als Roboter entlarvt werden – und vertritt damit eine Anti-Assimilierungs-Position. Sein Kommentar zu eheähnlichen Beziehungen lautet schon vor diesem Handlungsstrang: «What I feel is overwhelmingly disgusted seeing two pathetic fags trying to turn themselves into something even more pathetic – two happily married heterosexuals» (*QAF-US* S.03.E.04). Michaels und Brians abweichende Standpunkte zum Thema Assimilierung sind ein gutes Beispiel dafür, wie die Serien aktuelle Debatten aus unterschiedlichen Perspektiven verhandeln.

Zwischen Pluralisierung und Assimilation

Neben solchen dezidiert kritischen Positionen scheinen *QAF* und *TLW* an anderen Stellen hegemoniale Denkweisen zu reproduzieren. Sie bestätigen gängige Moralvorstellungen und legen erstaunlich konservative und restriktive Sichtweisen an den Tag. Trotz der erwähnten Ablehnung der Assimilation an heteronormative Verhaltensmuster verhandelt *QAF* ethnische, sexuelle oder geschlechtliche Identifikationsformen zeitweise recht

reduktionistisch und undifferenziert. Hier wird in erster Linie männliche Homosexualität thematisiert, weibliche hingegen nur von zwei Figuren repräsentiert. Identitätsformen außerhalb der Dichotomie Homosexualität/Heterosexualität scheinen in der Welt von QAF kaum zu bestehen – dies im Gegensatz zu TLW, wo unterschiedliche Ethnien, fließendere Formen sexueller Orientierung (z.B. Bisexualität) und alternative Geschlechtsidentitäten (z.B. Transgender) thematisiert werden. Während TLW einerseits eine hohe Varianz an Identitäten aufweist, scheint die Serie andererseits relativ konservativ im Umgang mit Beziehungsformen. So ist sie auf eheähnliche Beziehungsstrukturen fokussiert und scheint Promiskuität eher abzuwerten.

Allgemein lässt sich konstatieren, dass beide Serien zwar einerseits heteronormative Denkmuster in Frage stellen, dabei jedoch eher zurückhaltend mit sozialen Wertvorstellungen umgehen und teilweise den Rückzug in bestehende Wertesysteme wählen. Statt einer einseitigen Verurteilung oder Positionierung bevorzugen sie Strategien, die normative Grenzbe-reiche ausloten und eine pluralisierende Sicht eröffnen. So ermöglicht die hohe narrative Komplexität und Perspektivenvielfalt beider Serien, Werte aktiv zu verhandeln und kontroverse Themen auf (mehrheitlich) differenzierte und reflektierte Art zu diskutieren, die auch die Gegenüberstellung verschiedener Meinungen und Denkweisen zulässt. Wie Hickethier feststellt, ist diese Verflechtung divergierender Positionen ein typisches Merkmal mehrsträngig aufgezogener Formate:

Das Ensemble der Charaktere spielt Verhaltensweisen und Meinungen unterschiedlicher Art durch, die bei einzelnen Themen einander gegenübergestellt und den Zuschauern vorgeführt werden und die sich in ihrer Angemessenheit beweisen müssen. (Hickethier 1994, 67)

Indem sie eine Vielfalt unterschiedlicher Handlungsmuster einander gegenüberstellen und bewerten, bieten die Serien den Zuschauern und Zuschauerinnen einen Verhaltensspielraum an und vermitteln mögliche Wertkonzepte.

In QAF geschieht dies etwa in Bezug auf sexuelle Freizügigkeit, die im Grundton der Serie gefeiert wird. Dieser positiv konnotierten Thematisierung stehen jedoch immer wieder kritische Perspektiven gegenüber, so in einer Episode, in der ein One-Night-Stand mit einem Unbekannten zu einer Drogen-Überdosis führt und im Koma endet. Der Betroffene wird dabei hilflos liegen gelassen und ausgeraubt (QAF-US S.01.E.03). QAF macht mit solchen Handlungssträngen auf Gefahren aufmerksam, die ein promiskuitiver und leichtfertiger Lebenswandel mit sich bringen kann. Gleichzeitig vermeidet die Serie aber eine reine Verurteilung solchen Verhaltens durch die narrative Verflechtung dieses Strangs mit alternativen,



3 Visuelle
Zelebrierung. QUEER
AS FOLK (US)
(Warner/Showtime).

positiv konnotierten Erlebnissen bei anonymem Gelegenheitssex. Parallel und verschlungen halten sich dadurch hedonistisch-genüssliche Darstellungsweisen eines aktiven und multiplen Sexuallebens und Handlungsstränge, die negative Seiten sexueller Aktivität aufzeigen, die Waage.

QAF und TLW weisen eine solche Perspektivenvielfalt auch dort auf, wo der grundlegende Ton der Serie auf den ersten Blick eine bestimmte Sichtweise hervorhebt. Wird etwa die heterosexuelle Umwelt der Stammfiguren in QAF hauptsächlich als ignorant, homophob und intolerant angeklagt, so werden solchen Handlungssträngen andere gegenübergestellt, welche die Beschuldigung einer einzelnen Gesellschaftsgruppe wieder relativieren. Ablehnung und Verachtung des *Anderen* kann sich überall manifestieren. In QAF-US werden deshalb nach anfänglich einseitiger Betrachtung der Thematik ‹Homophobie› und ‹Intoleranz› auch *heterophobe* Figuren dargestellt.

Da QAF und TLW sich um eine differenzierende und pluralisierende Darstellung von Homosexualität bemühen, wird ihnen, wie erwähnt, von der *gay community* nicht selten ein politisch-soziales Mandat der Repräsentation zugetragen. Über die politische Relevanz einer erhöhten (medialen) Sichtbarkeit von Homosexualität ist man sich innerhalb der Schwulen- und Lesbenbewegung weitgehend einig. Doch wie Rebecca Clare Beirne erläutert, ist die Art und Weise der zu wählenden televisuellen Repräsentation umstritten:

[Das Fernsehen] ist eines der umstrittensten kulturellen Medien, die es gibt, denn wenn man sich auch weitgehend einig ist über die Wichtigkeit von schwul-lesbischer Sichtbarkeit in der weiteren Kultur, so ist es doch umso schwieriger, einen Konsens darüber zu finden, wer sichtbar gemacht werden und wer uns repräsentieren soll. Darüber besteht Uneinigkeit zwischen denen innerhalb der schwul-lesbischen Gemeinschaft, die Verhaltensweisen kontrollieren und ändern wollen, um Konformität zu fördern und damit mehr Äquivalenz mit dem heterosexuellen Mainstream zu erreichen, und

denjenigen, die ihre Andersartigkeit zelebrieren und darauf bestehen, dass die Gesellschaft an sich diversifizierter (und sexualisierter) werden muss.

(Beirne 2006, 43; Übers. D.F.)

QAF und TLW sprechen sich implizit mehrfach gegen Assimilation oder Anpassung und Eingliederung in ein heteronormatives Gesellschaftssystem aus. Sie befürworten stattdessen die Anerkennung menschlicher Vielfalt und zelebrieren geschlechtliche und sexuelle Differenz, was sich auch in der visuellen Gestaltung zeigt:

Diese generell bejahende Darstellung von Homosexualität wird also bereits durch den visuellen Auftritt und den Stil des Dramas als Ganzes reflektiert. Die Verwendung von leuchtenden Primärfarben und pulsierender Tanzmusik [...], welche die Serie auszeichnen, scheinen bereits inhärent den Lebensstil der Figuren zu zelebrieren (statt zu rechtfertigen).

(Creeber 2004, 133; Übers. D.F.)

Dieser zelebrierende Grundton lässt sich in den Serien also auch auf visueller und auditiver Ebene erkennen, mit Hilfe derer die narrative Fokussierung auf Stolz statt Scham und Auffallen statt Verstecken unterstützt wird. Interessanterweise thematisieren und reflektieren QAF und TLW diese Erwartungshaltungen und Vorwürfe auch selbst, die von der Aussenwelt an sie herangetragen werden. Sie weisen damit nicht nur eine starke Einbettung in den sozialen Kontext auf, in dem sie als Medienprodukte rezipiert werden, sondern reagieren auch auf die Debatten, die sie auslösen, indem sie sie auf der narrativen Ebene aufgreifen. So wird die beschriebene außerfilmische Debatte zur Repräsentation von Homosexualität im Fernsehen in QAF-US innerfilmisch durch die Figuren selbst und mittels einer fiktionalen Serie-in-der-Serie reflektiert.⁵ In einer selbstreferenziellen Verdoppelung, einer sogenannten *mise-en-abyme*, diskutieren damit auch die Figuren das Thema schwul-lesbischer Repräsentation in den Massenmedien. So entsteht in der dritten Folge der zweiten Staffel von QAF-US eine hitzige Debatte zwischen den Stammfiguren über die fiktive Serie-in-der-Serie *Gay as Blazes*, die einen angepassten Repräsentationsstil aufweist. Ein Ausschnitt aus dieser Diskussion kann die unterschiedlichen Ansichten verdeutlichen:

5 Auch TLW reagierte – wenn auch auf andere Weise – auf die gesellschaftliche Erwartungshaltung, die an die Serie in Bezug auf das Repräsentationsmandat von Homosexualität herangetragen wurde. So reagierten die Serienmacher auf Vorwürfe der Transphobie und zu starken Fokussierung auf *femmes*-Figuren, indem neue Figuren entwickelt und eingeführt wurden, welche weitere (minoritäre) Gesellschaftsgruppen repräsentieren.

- Lindsay *The Times* says that's it the most accurate portrayal of gay life ever shown on television.
- Brian Well, then, where's the sucking? And where's the fucking?
- Melanie Jesus, don't you get enough of that at home?
- Michael The whole point on *GaB* is that it's not all about sex. There's more to gay life than that.
- Brian Like reading Sylvia Plath. I'd sooner kill myself.
- Ted These people have principles. When you have principles, you don't need orgasms.
- Brian You have principles when you don't have orgasms.
- Lindsay I, for one, commend the producers for portraying us as being mature and responsible.
- Melanie Instead of being promiscuous and narcissistic.
- Brian Welcome to Fantasy Island.

[QAF-US S.02.E.03]

Nicht nur durch den parallel formulierten Titel, sondern auch durch die Tatsache, dass es sich um ein ähnliches Format wie QAF handelt, verweist *Gay as Blazes* auf die sie umfassende Serie und bietet damit Gelegenheit, die Funktion und Rolle von TV-Serien für die Debatten um die mediale Repräsentation Homosexueller auch textintern zu reflektieren.

Beirne sieht die fiktive Serie gar als Satire auf die von Kritikern erwünschte Repräsentationsform:

[*Gay as Blazes* ist] eine satirische Version der Art von Fernsehsendungen, welche die Kritiker von *Queer as Folk* gerne sehen würden. *Gay as Blazes* stellt eine idealisierte homosexuelle Welt dar, frei von geschmacklosen Anspielungen auf promiskuitives Sexualverhalten, die von einer Gruppe ethnisch diversifizierter, verantwortungsvoller Mitglieder der Oberschicht bevölkert ist.

(Beirne 2006, 45; Übers. D.F.)

Obwohl die Figuren verschiedene Meinungen zu *Gay as Blazes* äußern, wird letztlich die Position gestützt, dass diese Art von Repräsentation das Recht auf Andersartigkeit negiert und Homosexualität indirekt wieder in sein sprichwörtliches Versteck im Kleiderschrank (*closet*) verweist:

Die Kritik von *Queer as Folk* an *Gay as Blazes* als ein Symbol des Assimilierungsdiskurses beinhaltet [die Annahme], dass die Durchsetzung dieser Sorte von Serien durch Konservative in einer Bemühung, Homosexualität für die dominante Kultur akzeptabel zu machen, jeglicher sexuellen Identität seine Grundlagen aberkennt und die ›Realität‹ homosexuellen Lebens verschleiert.

(*ibid.*, 46; Übers. D.F.)

4 Die Serie in der Serie: *Gay as Blazes*. QUEER AS FOLK (US) (Warner/Showtime).



Statt des in *Gay as Blazes* gezeigten assimilierenden Verhaltens scheint QAF dagegen eine *diversity*-zelebrierende Darstellungsform zu proklamieren, die Unterschiede zulässt und Abweichung selbstbewusst präsentieren kann – ein Anspruch,⁶ dessen Umsetzung sich QAF selbst bereits ein gutes Stück annähert, wenngleich eine Auflösung von rigiden Identitätskategorien (zugunsten individueller Unterschiede) *während* ihrer Thematisierung wohl kaum möglich ist.

Abschließend lässt sich Folgendes festhalten: Aufgrund ihres thematischen Fokus wird QAF und TLW mittelbar ein Repräsentationsauftrag zugetragen, der verlangt, dass sie kontroverse Themen ansprechen und eine Reihe kulturell bedingter Norm- und Wertvorstellungen aufdecken und hinterfragen. Auf inhaltlicher Ebene wird von den Serien wegen dieses unausgesprochenen Mandats also erwartet, in Bezug auf gewisse Verhaltensweisen (z.B. Homophobie) klar Stellung zu beziehen. Aufgrund ihres Formats ist es ihnen hingegen auch möglich, grundsätzlich eine Vielzahl von Positionen zuzulassen und zu repräsentieren. QAF und TLW gelingt es, mit Hilfe spezifisch gewählter Erzählstrategien beides zu vereinen. Eingebunden wird das Publikum in erster Linie durch die Figuren, Freundschaften und Liebesbeziehungen. Die Kritik an sozialen Missständen, auf die ihre Geschichten gleichzeitig hinweisen, wird ebenfalls vermittelt und deutlich gemacht. Die serielle Erzählweise, die Personalisierungsstrategie

6 Bezeichnenderweise geht Russell T. Davies, der Produzent von QAF-GB, in einer späteren Produktion noch einen Schritt weiter in der Umsetzung dieses Anspruchs. TORCHWOOD (BBC, seit 2006), ein Spin-off von Davies' Weiterführung (BBC seit 2005) der ursprünglich 1963–1989 ausgestrahlten Science-Fiction-Serie DOCTOR WHO, die auch in QAF-GB regelmäßig thematisiert wird, stellt einen Protagonisten ins Zentrum, der sich kaum mehr einer sexuellen Identitätskategorie zuordnen lässt, was sich auch auf den Umgang seiner Mitarbeitenden mit heteronormativen Denkweisen auswirkt und in einer rigiden Dichotomie von Homosexualität und Heterosexualität zum Ausdruck kommt. In dieser Serie, deren Fokus auf dem Kampf gegen Aliens liegt, scheinen fließende Sexualitätskategorien und Diversität zur Selbstverständlichkeit zu werden.

der soap-ähnlichen Gattung, die Perspektivenvielfalt sowie das hohe Reflexionsniveau, das diese mehrsträngigen Serien an den Tag legen – all dies macht Fernsehserien wie QAF und TLW zu kulturellen Foren, in denen Sexualität und Geschlecht, Norm und Abweichung über Jahre hinweg verhandelt werden.

Literatur

- Althusser, Louis (2001 [1971]) «Ideology and Ideological State Apparatus: Notes Towards an Investigation». In: Ders.: *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York: Monthly Review Press; S.127–186.
- Beirne, Rebecca Clare (2006) «Embattled Sex: Rise of the Right and Victory of the Queer in QUEER AS FOLK». In: *The New Queer Aesthetic on Television: Essays on Recent Programming*. Hg. v. James R. Keller & Leslie Stratyner. Jefferson, N.C.: McFarland; S. 43–58.
- Bente, Gary/Feist, Ansgar (2000) «Affect-Talk and Its Kin». In: *Media Entertainment: The Psychology of Its Appeal*. Hg. v. Dolf Zillmann & Peter Vorderer. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates; S. 113–134.
- Butler, Judith (1991) *Das Unbehagen der Geschlechter*. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Creeber, Glen (2004) *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*. London: British Film Institute.
- Forde, John (2006) «QUEER AS FOLK: TV Series». In: *Routledge International Encyclopedia of Queer Culture*. Hg. v. David A. Gerstner. London: Routledge; S. 473–474.
- Frei, Dana (2009) «Challenging Heterosexism from the Other Point of View: Representations of Homosexuality in QUEER AS FOLK and THE L WORD». Phil. Diss. Ms.: Universität Zürich.
- (2007) «Challenging Heterosexism from the Other Point of View: Representations of Homosexuality in Present-Day Television Series». In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 103; S. 83–103.
- Hickethier, Knut (2003) «Serie». In: *Handbuch populäre Kultur: Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Hg. v. Hans-Otto Hügel. Stuttgart: Metzler; S. 397–403.
- (1994) «Die Fernsehserie und das Serielle des Programms». In: *Endlose Geschichten: Serialität in den Medien: Ein Sammelband*. Hg. v. Günter Giesenfeld. Hildesheim: Olms; S. 55–71.
- Jagose, Annamarie (2004) *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York University Press.
- Kirk, Mary (2004) «Kind of Drag: Gender, Race, and Ambivalence in THE BIRDCAGE and TO WONG FOO, THANKS FOR EVERYTHING! JULIE NEWMAR». In: *The Drag Queen Anthology: The Absolutely Fabulous but Flawlessly Customary World of Female Impersonators*. Hg. v. Steven P. Schacht & Lisa Underwood. Binghamton: Harrington Park Press; S. 169–180.
- Kreutzner, Gabriele (2002) «Entwicklung, Funktion, Präsentationsformen und Texttypen der Soap-Operas». In: *Medienwissenschaft: Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*. 3. Teilband. Hg. v. Joachim-Felix Leonhard, Hans-Werner Ludwig et al. Berlin: Walter de Gruyter; S. 2340–2350.
- Mayring, Philipp (2003 [1983]) *Qualitative Inhaltsanalyse: Grundlagen und Techniken*. 8. Aufl. Weinheim: Beltz.


- Newcomb, Horace/Hirsch, Paul (1986) «Fernsehen als kulturelles Forum: Neue Perspektiven für die Medienforschung». In: *Rundfunk und Fernsehen* 34; S. 177–190
- Porfido, Giovanni (2007) «QUEER AS FOLK and the Spectacularization of Gay Identity». In: *Queer Popular Culture: Literature, Media, Film, and Television*. Hg. v. Thomas Peele. New York: Palgrave Macmillan; S. 57–70.

Serielle Formen im Kino und Internet



My First Kiss

lonelygirl15 396 Videos



0:04 / 3:02

lonelygirl15 — 18. September 2006 — What is the deal with kissing? It's really quite weird when you think about it... Music: Hooray for Love by Da... **8.566.455**
Aufeine

A screenshot of a YouTube video player. The video title is "My First Kiss" by the channel "lonelygirl15", which has 396 videos and a subscribe button. The video thumbnail shows a young woman with dark hair looking directly at the camera. The video player interface shows a progress bar at 0:04 / 3:02. Below the player, the video description reads: "lonelygirl15 — 18. September 2006 — What is the deal with kissing? It's really quite weird when you think about it... Music: Hooray for Love by Da..." and the view count is 8,566,455.

Vom Beiprogramm zum Hauptprogramm

Distribution und Transformation US-amerikanischer Stummfilmserials in den Niederlanden

Das Kinopublikum mag Abwechslung, unterhaltsame Abwechslung. [...] Normalerweise sieht es lieber ein Programm mit fünf oder sechs Nummern als eine meilenlange Filmserie mit vielen Folgen und Kapiteln. Die großen *seriefilms* laufen oft Gefahr, die Aufmerksamkeit des Publikums nur mäßig zu wecken oder schnell wieder erlahmen zu lassen.¹

Das Zitat entstammt der Filmzeitschrift *De Film*, in der ein anonymes Autor 1919 die Vorteile eines abwechslungsreichen Filmprogramms erörtert und dabei negativ auf den sogenannten *seriefilm* – heute bekannt als «Serial» – verweist, der in den Niederlanden seit einigen Jahren populär war. Im frühen 20. Jahrhundert konnten Verleiher ohne Einwilligung der Produzenten Filme kürzen und verändern, um sie auf den Geschmack des Publikums abzustimmen oder die Genehmigung der Zensurbehörde zu erhalten. Wie ich mit diesem Artikel zeigen möchte, konnten niederländische Verleiher in den 1910er und 20er Jahren sogar die Vorführpraxis für eine ganze Gattung den Vorlieben des Publikums anpassen, mit dem Resultat, dass US-amerikanische Filmserials anders vertrieben und gezeigt wurden als ursprünglich vorgesehen. Mit einem historischen Überblick über die Distribution amerikanischer Stummfilmserials in den Niederlanden möchte ich die Konsequenzen aufzeigen, die diese veränderte Praxis nach sich zog, wobei es mir vor allem um die Frage geht, inwiefern sie die Serialität der Serials transformierte.² Wegen ihrer unterschiedlichen

1 «Verscheidenheid in het programma». In: *De Film* v. 28.11.1919.

2 Serielle Formen waren im Kino der Stummfilmzeit auf sehr unterschiedliche Weise präsent. In diesem Artikel können nicht alle diese Formen und ihre Transformationen berücksichtigt werden. Die Anzahl Episoden eines Serials konnten schrumpfen oder wachsen, Serien konnten zu Serials werden, Serials zu Langspielfilmen und Langspielfilme zu Serials. Ein ausführlicher Überblick über die sich wandelnden seriellen Formen in anderen kulturellen Kontexten – den USA, Frankreich, Deutschland und den Niederlanden – findet sich in Canjels 2011.

Distributionsweisen wurden Serials damals vermutlich in höherem Maße umgeschnitten und verändert als Langspielfilme.

Das Serial und der *seriefilm*

Der Begriff ‹Serial› wurde in den USA der 1910er Jahre nicht spezifisch gebraucht. Was man heute für ein typisch amerikanisches Serial halten würde, hätte damals als ‹Serie› oder gar als ‹verfilmter romantischer Roman› oder einfach als ‹Filmroman›³ beworben werden können. Erst nach 1915 begann man von ‹Serials› zu sprechen, und zwar dann, wenn sie einen Cliffhanger enthielten. In den Niederlanden war der gebräuchlichste Begriff in dieser Zeit *seriefilm* und bezeichnete sowohl Serien als auch Serials.⁴ In diesem Beitrag verwende ich ‹Serial› für eine Episodenreihe, deren Teile (meist) wöchentlich gezeigt wurden und dieselben Hauptfiguren sowie einen übergreifenden kontinuierlichen Handlungsbogen aufwiesen. Die Episoden konnten mit einem Cliffhanger enden oder mit der Auflösung eines kürzeren Erzählstrangs; das Ende der Story erfolgte erst im letzten Teil, und die Reihenfolge der Teile war nicht austauschbar.⁵

Der große Erfolg von *WHAT HAPPENED TO MARY* (Charles Brabin, US 1912) und die Anschlussproduktion *WHO WILL MARRY MARY?* (Walter Edwin, US 1913) machten das Format in den USA in kürzester Zeit populär. Es folgten weitere Produktionen von anderen Studios wie *THE ADVENTURES OF KATHLYN* (Francis J. Grandon, US 1913), *THE PERILS OF PAULINE* (Louis J. Gasnier & Donald MacKenzie, US 1914) oder *LUCILLE LOVE, GIRL OF MYSTERY* (Francis Ford, US 1914). Durch die rasche Ausbreitung und gezielte Promotion der Titel wurden sie zu Markennamen, die alle paar Monate ihr Publikum in die Kinos lockten. Magazine und Zeitungen kurbelten mit Nacherzählungen der Filmgeschichten Distribution und Konsum der Serials zusätzlich an.

Ein amerikanisches Serial bestand damals üblicherweise aus fünfzehn Folgen, die wöchentlich gezeigt wurden.⁶ Eine Folge war auf zwei Filmrollen verteilt, enthielt einen Cliffhanger und dauerte zwischen 20

3 Werbung für *THE DIAMOND FROM THE SKY* (Jacques Jaccard & William Desmond Taylor, US 1915) und *THE GIRL AND THE GAME* (J.P. McGowan, US 1915). In: *Moving Picture World* v. 20.11.1915 und v. 15.01.1916.

4 ‹De Seriefilm›. In: *De Kinematograaf* v. 18.08.1916.

5 Eine Serie hat keinen übergreifenden Plot, auch wenn in der Regel dieselben Figuren auftreten. Umberto Eco erklärt, dass Serien, wie zum Beispiel die Batman- und Superman-Filme, eine Art virtuellen Anfang haben, der ignoriert, was in den vorangegangenen Folgen geschehen ist (Eco 1984, 117).

6 Zur Vertriebs- und Vorführpraxis von amerikanischen Stummfilmserials vgl. Singer 2001 und Stamp 2000.

und 25 Minuten. Der Export nach Europa begann um 1915, als die ersten europäischen Serials auf den Markt kamen. Diese unterschieden sich von den amerikanischen, denn sie hatten durchschnittlich weniger Folgen, die zudem von unterschiedlicher Dauer, im Allgemeinen aber länger als die amerikanische Standardversion waren (bis zu 90 Minuten). Außerdem bedienten sie unterschiedliche Genres (vom Actionfilm bis zum Melodrama) und verzichteten meist auf Cliffhanger.

Der Schlüssel zum Erfolg

Das erste amerikanische Serial, das in den Niederlanden gezeigt wurde, war laut H.A.P., einem niederländischen Filmverleih, *THE MASTER KEY* (*DE SLEUTEL NAAR GELUK*; Robert Z. Leonard, US 1914), das zweite Serial von Universal. Es bestand aus fünfzehn Folgen, dreißig Akten und insgesamt 10 000 Metern Filmmaterial (eine für damalige Begriffe unerhörte Menge), die ab Januar 1916 auf sieben Wochen verteilt in den niederländischen Kinos laufen sollten. Man verzichtete auf eine Kombinationsvermarktung, obwohl der Erfolg solcher Maßnahmen aus dem Ausland bekannt war und mehrere amerikanische Zeitungen die gleichnamige Romanvorlage von John Fleming Wilson in Fortsetzungen abgedruckt hatten.⁷

Bemerkenswert an der Ankündigung des Verleihers ist die geringe Anzahl Wochen: Während die fünfzehn Folgen in den USA auf fünfzehn Wochen verteilt waren, sollten in den Niederlanden sieben Wochen reichen. Obwohl es hier durchaus üblich war, kurze Filme vor dem Hauptprogramm zu zeigen, verfuhr man mit den Serials anders: In den ersten sechs Wochen wurden zwei Folgen in einem Programm gezeigt, in der letzten Woche sogar drei.

Trotzdem scheint *DE SLEUTEL NAAR GELUK* in den Niederlanden ein Erfolg gewesen zu sein: Die Tageszeitung *De Utrechtse Courant* feierte es als «außerordentlich fesselndes Drama, spannend bis zum Schluss» und berichtete von «Stürmen der Begeisterung», in die das Publikum ausgebrochen sei, «insbesondere als der Verbrecher überwältigt wurde».⁸ Im Februar 1916 lief *DE SLEUTEL NAAR GELUK* in zehn Städten gleichzeitig.⁹ Der Modus, in dem dieser *seriefilm* vorgeführt wurde, sollte jahrelang der Standardmodus für alle amerikanischen Serials bleiben.

7 Nur einmal wurde in den Niederlanden ein Film in Kombination mit anderen Medien vermarktet: *DE GEHEIMEN VAN NEW-YORK*, eine französische Importversion der amerikanischen *ELAINE*-Trilogie mit der Schauspielerin Pearl White.

8 «Bioscoop. New York». In: *De Utrechtsche Courant* v. 05.06.1916.

9 Werbung in *De Bioscoop-Courant* v. 28.02.1916.

Kein amerikanisches Serial, das zwischen 1916 und 1929 in den Niederlanden in die Kinos kam (es waren mindestens 67), wurde in seiner ursprünglichen Fassung oder der vorgesehenen wöchentlichen Frequenz gezeigt. Da jeweils zwei oder drei Folgen hintereinander liefen, unterschied sich die Gewichtung im Kinoprogramm kaum von derjenigen eines Spielfilms. Die Kurzfilme (später auch Langspielfilme), die vor oder nach einem Serial das Programm vervollständigten, fanden in den Werbetexten erst Wochen nach dem Start Erwähnung. Hauptverantwortlich für diese Vorführpraxis und PR-Maßnahme waren die Verleiher; sie legten fest, wie viele Folgen pro Woche gezeigt wurden und welche Titel in den Inseraten erscheinen sollten.

Hin und wieder warben die Verleihfirmen auch mit der Exklusivität, die es bedeutete, mehrere Folgen auf einmal sehen zu können, indem sie auf die Anzahl Wochen verwiesen, auf die das Serial ursprünglich festgelegt war. «Auf Anfrage unserer ehrenwerten Kunden wird der in Kürze erscheinende *seriefilm* von fünfzehn Wochen auf mehrere Folgen pro Woche zusammengezogen», kündigte Pathé Frères zum Beispiel im Dezember 1918 in einem Werbetext in *De Kinematograaf* an.¹⁰ Ob es von Seiten der Kinobetreiber tatsächlich eine solche Anfrage gegeben hatte oder es sich um eine Erfindung der Werbetexter handelte, ist unklar. Die Kinobetreiber schienen generell keinen großen Spielraum bei der Programmierung gehabt zu haben. Manchmal kürzten die Verleiher die Serials, obwohl sie in voller Länge angekündigt worden waren. Im Sinne der Parole «gut begonnen ist halb gewonnen», hielt es H.A.P. zum Beispiel für das Beste, «den *seriefilm* KAFFRA KAN DE GEWELDIGE [THE YELLOW MENACE; Aubrey M. Kennedy, US 1916] ausnahmsweise in sechs statt in sieben wöchentlichen Teilen zu vertreiben».¹¹ Es kam äußerst selten vor, dass die Kinos die Serials einmal anders programmierten als von den Verleihern vorgesehen.¹²

Werbeinserate, Programmhefte, Rezensionen und Texte der Zensurbehörden aus jener Zeit erwecken den Eindruck, die Episoden seien unverändert und in der ursprünglichen Reihenfolge gezeigt worden; sie erwähnen oft die Originaltitel der Episoden und verschiedene Cliffhanger, die offenbar noch als solche fungierten. Doch die wenigen Abschriften der Zwischentitel, die in den Ordnern der zentralen Filmbehörde überlebt haben (eine zentrale Zensurbehörde existierte erst ab 1928),¹³ belegen, dass

10 Vgl. Werbung für DE KONINGIN VERVEELT ZICH. In: *De Kinematograaf* v. 07.12.1918.

11 Werbung in *De Bioscoop-Courant* v. 16.11.1917.

12 KAFFRA KAN DE GEWELDIGE wurde zuerst in Rotterdam gezeigt, verteilt auf sechs Wochen, später in Amsterdam, verteilt auf acht.

13 Vor der zentralen Zensurbehörde gab es in den Niederlanden kommunale und regionale Zensurbehörden (seit 1913), die oft religiös motiviert waren. Ihre Anordnungen galten nur für eine bestimmte Stadt. Gegen Ende des Jahres 1920 trat die Amsterdamer Filmkommission in Kraft (Dibbets 1986).



1 Ausschnitt aus einem Werbetext für LURE OF THE CIRCUS (DE CIRCUSKONING; J.P. McGowan, US 1918) mit Eddie Polo (in: *De Film* v. 01.08.1919). In den USA lief das Serial auf 18 Wochen verteilt.

die Folgen sehr wohl hin und wieder zusammengeschnitten wurden. Im Fall von DE GROOTE ONBEKENDE (THE SILENT AVENGER; William Duncan, USA 1920) entfernte man zum Beispiel systematisch die Rückblicke, die zu Beginn der Teile die bisherige Handlung zusammenfassten.¹⁴ Was blieb, war eine kurze Pause nach den Cliffhangern, um auf den Beginn einer neuen Folge zu verweisen. So zum Beispiel beim Übergang zu Folge acht: Nach den Worten «Philip sieht die schreckliche Gefahr ..., aber es gibt kein Zurück», wurde der Hinweis eingeblendet, dass man soeben «das Ende der zweiten Rolle der Folge sieben» gesehen habe. Unmittelbar danach folgte der nächste Titel: «THE SILENT AVENGER, Folge acht, das Versteck in den Bergen, erste Rolle», und das Abenteuer ging weiter.¹⁵

14 Vermutlich waren diese Rückblicke bereits für die Fassung entfernt worden, die 1925 in Amsterdam lief (in exakt demselben Rhythmus wie 1928).

15 Vgl. Zensurakte 1614 (07.08.1928), Nationaal Archief, Den Haag.

Dieses Beispiel ist typisch für die Eingriffe, wie sie für den niederländischen Markt vorgenommen wurden. Manche Serials waren aber bereits für den französischen Markt neu zusammengesetzt worden, bevor sie ins Land kamen (während des Krieges vermutlich von Frankreich über England). Pathé brachte in Frankreich viele amerikanische Serials von Pathé-Exchange in weniger Teilen heraus als den üblichen fünfzehn, an den Längen der einzelnen Episoden änderte das jedoch wenig (Canjels 2011, 86–87).

Lokale Versionen und ihre Gründe

Auch wenn die Vorführfrequenz der ersten amerikanischen Serials in den Niederlanden meist doppelt so hoch war wie im Ursprungsland, bestanden in den ersten zwei Jahren unterschiedliche Vorführmodi nebeneinander.¹⁶ Das lässt sich zum Beispiel an der Verleihpraxis von Pathé zeigen: *DE AVONTUREN VAN ELAINE* (*THE PERILS OF PAULINE*; Louis J. Gasnier & Donald MacKenzie, US 1914), das erste USA-Serial, das Pathé in den Niederlanden vertrieb, wurde komprimiert gezeigt; es lief in den USA 1914 während zwanzig und in den Niederlanden 1916 während neun Wochen. Die niederländische Version war der französischen angepasst (*LES EXPLOITS D'ELAINE*), die man auf neun Folgen von je 600 Metern komprimiert hatte. Interessanterweise war Pathé aber auch der einzige niederländische Verleih, der versuchte, seine Serials mit einer Frequenz von einer Folge pro Woche zu zeigen (obwohl sie bereits für den Vertrieb in Frankreich gekürzt worden waren). Mit dem Start von *DE ROODE CIRKEL* (*THE RED CIRCLE*; Sherwood MacDonald, US 1915) im Jahr 1917 publizierte das Filmmagazin *De Bioscoop-Courant* auf der Titelseite eine Werbung von Pathé, die die zwei Möglichkeiten der Programmation von Serials vorstellt:

Seriefilms können in mehreren Folgen pro Woche gezeigt werden. Zusammen bilden sie den Hauptfilm und tragen das Programm. Sie können aber auch einzeln gezeigt werden, dann läuft jede Woche nur eine Folge neben dem Hauptfilm. *Seriefilms*, die diese Möglichkeit nutzen, bieten dem Kinobetreiber mehrere Vorteile: 1. Sie machen das Programm abwechslungsreicher, sodass es jedem etwas bieten kann. 2. Sie dauern länger, was bedeutet, dass sie mehr Einnahmen bringen und die Kunden binden.¹⁷

Angesichts dieser Erklärung kann man davon ausgehen, dass Pathé zunächst die letztgenannte Vorführweise bevorzugte. Tatsächlich wurde die

16 Normalerweise wurden die Serials während der ganzen Woche gezeigt.

17 Werbung in *De Bioscoop-Courant* v. 16.11.1917. Dieses Beispiel zeigt, dass den Kinobetreibern ein gewisser Spielraum blieb, das Programm umzugestalten, wenn auch nur mit Einverständnis der Verleiher.

Exportversion von *DE ROODE CIRKEL* in Amsterdam mit nur einer Folge pro Woche gezeigt. Doch obwohl das Serial akzeptable Kritiken bekam, gab es für den Vorführmodus schlechte Noten. Laut *De Bioscoop* waren die Intervalle eindeutig zu lang, sodass man es besser in Blöcken von drei oder mehr Folgen hintereinander gezeigt hätte.¹⁸

Nach *DE ROODE CIRKEL* brachte Pathé in den Niederlanden kein Serial mehr mit einer wöchentlichen Frequenz von nur einer Folge heraus und ließ den Kinobetreibern bezüglich des Vorführmodus auch keine Wahl mehr. Hier wurden die Pathé-Serials sogar noch stärker komprimiert als in Frankreich. Zum Beispiel lief das fünfzehnteilige *THE SHIELDING SHADOW* (Louis J. Gasnier & Donald MacKenzie, US 1916) in Frankreich in zehn Folgen und in den Niederlanden nur in sechs (unter dem Titel *RAVENGAR*). Anderen Serials erging es ähnlich, so etwa *THE FATAL RING* (George B. Seitz, US 1917) oder *THE MYSTERY OF THE DOUBLE CROSS* (Louis J. Gasnier & William Parke, US 1917). *THE FATAL RING* hatte im Original zwanzig Folgen, wurde in Frankreich in *LA REINE S'ENNUIE* umbenannt und auf fünfzehn Folgen umgeschnitten. In den Niederlanden lief es während fünf Wochen unter dem Titel *DE KONINGIN VERVEELT ZICH*. Auch *THE MYSTERY OF THE DOUBLE CROSS* hatte zwanzig Folgen, bekam in Frankreich den Titel *LE MYSTÈRE DE LA DOUBLE CROIX* und neun Teile, in den Niederlanden drei Teile und den Titel *HET GEHEIM VAN HET DUBBELE KRUIS*.

Bis 1924 wurden viele amerikanische Pathé-Serials nach dieser Methode vertrieben.¹⁹ Andere Verleihfirmen in Frankreich verfuhrten ähnlich. Während dort zum Beispiel *LIBERTY, A DAUGHTER OF THE US* (Jacques Jaccard & Henry MacRae, US 1916) von Universal in sechzehn Folgen aufgeteilt war (unter dem Titel *SUZY L'AMÉRICAINNE*), kündigte man in den Niederlanden an, das im Original zwanzigteilige Serial auf sieben Wochen gebündelt herauszubringen. Doch im Unterschied zu den Importen der niederländischen Tochterfirma von Pathé-Exchange wurden die Serials von Universal nicht über Frankreich eingeführt. Die niederländische Tochterfirma von Trans-Atlantic (der europäischen Zweigstelle von Universal) bezog sie vermutlich über England.

Es lassen sich mehrere mögliche Gründe nennen, warum amerikanische Serials in den Niederlanden mit anderen Längen und in anderen Versionen vorgeführt wurden. Zunächst ist ein pragmatischer Grund denkbar – denn wie der Filmkritiker Felix Hageman 1919 feststellte, «ist ein

18 Vgl. *De Bioscoop-Courant* v. 30.11.1917.

19 Die betreffenden Serials wurden bis 1921 produziert. Danach wurde Pathé-Exchange an Merrill Lynch verkauft und Pathé in Frankreich dazu gebracht, Importe von der US-Firma fallen zu lassen.

H.A.P. Film Comp. Den Haag

Hoefkade 9 Telegram-Adres HAPFILM HAAG Telefoon 8021

11 Juni | **HAP & BENS SERIE-FILMS** | 17 Juni
IN ZES THEATERS TE AMSTERDAM

ELMO DE MACHTIGE De groote zesweeke serie-film met ELMO LINCOLN CINEMA DE MUNT	DE ROODE HANDSCHOEN zesweeke serie-film MARIE WALCAMP LUXOR THEATER Nieuwendijk
JUDEX met de bekende artisten MAZEMATTE, IRMA VEP. BOUT DE ZAN. HOLLANDIA Bioscoop Heu engracht	TARZAN De gewelidige drieweek sche serie-film ELMO LINCOLN OLYMPIA THEATER Dapperstraat
DE KONING DER COWBOYS 5 WEKEN ONGEKENDE WILD-WEST SENSATIE EDDIE POLO EDDIE POLO HOLLANDIA BIOSCOOP HAARLEMMERDIJK	DE GRIJZE GEEST SPANNEND DETECTIVE-DRAMA IN 5 WEEKSERIEN EDDIE POLO CENTRAAL BIOSCOOP NIEUWENDIJK

6
SERIE-FILMS

2 Eine Liste aller Serials, die Anfang Juni 1919 in Amsterdam gespielt wurden, aus einer Werbung der Verleihfirma H.A.P. und ihrer Schwesterfirma BenS.

Serial in sechs Episoden für gewöhnlich billiger als sechs Einzelfilme».²⁰ Das wäre die ökonomische Erklärung dafür, dass hier Filmprogramme mit Serial-Folgen bestückt wurden statt mit einzelnen Langspielfilmen. Leider ist dies das einzige Statement zu dieser Praxis, das sich finden ließ. Doch es gibt auch eine historische Erklärung: Als die Serials die Niederlande erreichten, herrschte Krieg; und obwohl das Land neutral blieb und Filme importieren konnte, stand ihm nur eine geringe Zahl von Produktionen zur Verfügung, deren Preise zudem kontinuierlich stiegen (auch durch erhöhte Transportkosten). Mit dem Krieg verloren die Holländer nicht nur Brüssel als Filmdistributionszentrum, es verschwanden auch viele ausländische Produktionsfirmen aus Berlin, was den Import deutscher Filme allerdings nicht verhinderte. Der Import italienischer Filme wurde ebenfalls schwieriger, nachdem sich Italien 1915 mit den Alliierten verbündet hatte (Blom 2003, 247–248). Möglich blieb es zwar, über London an ausländische Filme zu gelangen (französische eingeschlossen), doch auch dieser Weg

20 Hageman, Felix (1919) «Seriefilm of niet?». In: *De Film-Wereld* 51; S. 2.

war voller Hindernisse und mit Gefahren verbunden.²¹ Das Programm mit amerikanischen Serials zu füllen, bot sich also als praktikables Mittel an, um Engpässe zu überbrücken.

Eine weitere Erklärung könnte im Misserfolg liegen, den niederländische Verleiher vor dem Import amerikanischer Serials mit mehrteiligen Filmen erlitten hatten, die ebenfalls in wöchentlichen Intervallen gezeigt worden waren. Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln zum neuen Trend lässt sich entnehmen, dass man ein solches Format vor den Erfolgen von H.A.P. nicht für populär gehalten hatte.²² Es war vermutlich kein Zufall, dass ausgerechnet H.A.P. das erste amerikanische Serial in den Niederlanden herausbrachte – H.A.P. war ein Newcomer im Verleihgeschäft und musste erst noch Fuß fassen. Andere Verleihfirmen hingegen fürchteten, wohl aufgrund ihrer schlechten Erfahrungen, sich die Finger zu verbrennen. Erst als H.A.P. das zweite erfolgreiche Serial lancierte, taten es ihm andere nach. Neben Pathé blieb H.A.P. einer der größten Verleiher von Serials.

Das Serial in der Kritik

Noch lange nach den ersten Premieren und trotz des anhaltenden Erfolgs von Serials standen die niederländischen Filmkritiker dem Format skeptisch gegenüber. Sie beharrten auf der Meinung, dass das heimische Kinopublikum keine Fortsetzungen möge und sein Interesse für ein Serial nicht über Wochen hinweg anhalte. Wie bereits das Einstiegszitat bezeugt, betrachteten sie das Serial als eine negative Komponente in einem ansonsten abwechslungsreichen Filmprogramm. Laut der populären Zeitung *De Telegraaf* «fühlt sich ein großer Anteil der Besucher betrogen, wenn ein Programm fast ausschließlich aus unvollständigen Teilen besteht, einem Torso, dem Kopf und Fuß fehlen. Ein solches Programm lässt sich genauso wenig rechtfertigen wie zum Beispiel eine Zeitung, die nur aus Fortsetzungsromanen bestünde».²³

Aber nicht nur Ausdauer und Interesse der Zuschauer wurden in Zweifel gezogen, sondern auch die Serials selbst. Für manche Kritiker repräsentierten sie alle Übel der Filmindustrie. Simon B. Stokvis, ein vehementer Gegner des Sensationsfilms und des «bösen Kinos», schrieb 1917:

21 Vgl. «Reisbeschrijving». In: *De Bioscoop-Courant* v. 26.02.1915.

22 Vgl. «De Serieefilm». In: *De Kinematograaf* v. 18.08.1916. Diese Haltung zeigt sich auch in einer Werbung des Verleihers F.A.N. (in: *De Bioscoop-Courant* v. 11.08.1916). Wegen des mehrdeutigen Begriffs *serieefilm* und mangels Dokumenten – viele Ausgaben wichtiger niederländischer Filmzeitschriften von 1912–1914 sind verloren gegangen –, bleibt leider unklar, auf welchen *serieefilms* diese Sichtweise beruhte. Sehr wahrscheinlich waren es europäische Produktionen.

23 «Regulierbreestraat: De Verborgenheden van Parijs». In: *De Telegraaf* v. 25.01.1920.

«Das neuste Phänomen im Film beseitigt den letzten Unterschied zwischen Kino und Groschenroman: der Episodenfilm».²⁴ Nach Stokvis war eine exzessive Form im Kino oft mit inhaltlicher Leere verbunden. Seiner Meinung nach missbrauchten die Produzenten literarische Werke, um sie dem ignoranten Volk als Kunst zu verkaufen. So werde das Publikum immun gegenüber den wirklichen Freuden der Kunst, einer Kunst nämlich, die der Anstrengung bedarf. Interessanterweise waren künstlerische und ästhetische Qualitäten in Stokvis' Augen wichtiger als die Wahrung moralischer Werte. Im Kern des «bösen Kinos» sah er den Verlust des guten Geschmacks und die «Betäubung der Sinne» (Vermoolen 1995, 262). Laut Stokvis wurden durch das Gefühl permanenter Bedrohung, das die bevorstehenden Katastrophen erzeugten, und durch die darauf folgende Gewalt jedes andere Gefühl sowie die Möglichkeit einer psychologischen Entwicklung der Figuren unterbunden.

Mein Gott, es gibt so viele Kämpfe in PEG [PEG VAN HET CIRCUS (THE ADVENTURES OF PEG O' THE RING; Francis Ford & Jacques Jaccard, US 1916)]. Es ist unglaublich. Im Endeffekt besteht der Film aus einer unendlichen Serie von Boxkämpfen [...] ohne Boxhandschuhe, in einer Darbietung männlicher Schnelligkeit und Kraft, wie sie die Welt noch nie gesehen hat.²⁵

Vielleicht kamen die Geschichten Stokvis eben deshalb so repetitiv und die Boxkämpfe so abstoßend vor, weil mehrere Folgen hintereinander gezeigt wurden. Außerdem ist denkbar, dass sie bei dieser Vorführweise unglaubwürdiger und kindischer wirkten. Zum Beispiel konnte man zu Beginn einer Episode sehen, wie die Gefahr, die am Ende der vorherigen im Anzug war, kurzerhand abgewendet wurde: Der Held oder die Heldin, die eben noch im Treibsand versunken waren, konnten ihrem Schicksal entrinnen und das Abenteuer unbeschädigt fortsetzen. Die Überdramatisierung, die manche Cliffhanger erzeugten, war daher weniger leicht zu übersehen.

Das Publikum

Über das Publikum ist nicht viel bekannt; es hinterließ kaum eine Spur. Während des Krieges kamen insgesamt zwölf amerikanische Serials in die Amsterdamer Kinos (etwa dieselbe Anzahl wie europäische Serials). Rezensionen und Kommentare in Filmzeitschriften lassen den Schluss zu, dass sowohl Kinder als auch Erwachsene im Publikum saßen. Die Reaktionen seien, so die Kritiker (vermutlich manchmal etwas voreingenommen),

24 Stokvis, Simon B. (1917) «Peg o' the Ring». In: *De Amsterdamer: Weekblad voor Nederland* 2066; S. 9.

25 Stokvis (wie Anm. 24); S. 9.

enthusiastisch gewesen. Oft gab es lange Schlangen und die Polizei musste eingesetzt werden, um die wartenden Leute unter Kontrolle zu halten. Während der Vorführung brach das begeisterte Publikum in Jubel aus.

Die Diskussion um die bekannte Serie mit Eddie Polo KONING DER COWBOYS (BULL'S EYE; James W. Horne, US 1918), die in Rotterdam lief, gibt eine Vorstellung davon, wie man sich während der Vorführung verhalten haben dürfte:

Sobald der Titel auf der Leinwand erschien, ging das Geschrei (oder eher Gegröle) los – ein unmissverständliches Zeichen, dass die Serie begonnen hatte. Rufe wie «Da ist er wieder», «Zeig's ihnen», erschallten durch den Saal. Das Publikum stand mit ganzem Herzen hinter dem sympathischen Cowboy Ed Cody (Eddie Polo) und seinen sensationellen Abenteuern, sodass jedes Mal Applaus und Freudenschreie ertönten, wenn er seine Heldentaten vollbrachte.²⁶

Filmkritiken der Tages- und Wochenzeitungen erwecken den Eindruck, dass das Publikum vorwiegend den unteren sozialen Schichten angehörte.²⁷ Das Serial war für die Massen gemacht, für die «primitiven Gemüter». Die Kritiker schienen anzunehmen, dass sich das gebildete Publikum grundsätzlich nicht für diese Unterhaltungsform interessierte und sie für minderwertig hielt. Ein Autor meinte sogar, Serials dürfe man sich nur ansehen, um sich davon zu überzeugen, wie schlecht es um das Kino stehe.²⁸ Für Menschen mit einem Sinn für Kinokunst, so Stokvis, gab es lediglich die Kampftechniken zu bewundern. Kunstliebhaber seien von den Serials nie so begeistert gewesen wie der Rest des Publikums. Trotzdem geht aus manchen Beschreibungen hervor, dass die Zuschauer in den ersten Jahren auch aus den «gebildeten» Schichten stammten.

Es braucht schon Mut, auf einen Film wie OP HOOP VAN ZEGEN [Maurits Binger, NL 1918] HET MYSTERIE DER ROODE OOGEN [THE CRIMSON STAIN MYSTERY; T. Hayes Hunter, US 1916] folgen zu lassen. Der Unterschied zwischen den beiden ist so frappierend, dass man annehmen muss, dies werde sich auf die Besucherzahlen auswirken. Aber wissen Sie was? Die Zahlen waren überaus zufriedenstellend, und auch der Inhalt war nicht, was man erwartet hatte. Im Gegenteil. Das respektable Publikum zeigte für den Ausgang der

26 «Olympia Theater». In: *De Bioscoop-Courant* v. 02.05.1919.

27 Beispielsweise gab P.K. eine herablassende Beschreibung des Publikums, das draußen in der Schlange auf den Einlass zu DE CIRCUSKONING wartete (P.K. «Onder de streef, bij den weg». In: *Algemeen Handelsblad* v. 09.02.1920).

28 v.H. (1917) «Wetenschappelijke films en filmwetenschappelijkheid». In: *De Nieuwe Amsterdammer* 126; S. 3.

komplexen Geschichte dasselbe Interesse wie jener Teil des Publikums, den man ‚gewöhnlich‘ nennt.²⁹

Selbstverständlich ist nicht klar, ob diese Zeilen der Wahrheit entsprechen oder nur den Film vermarkten sollten. Jedenfalls entlarven sie ein Vorurteil – die Annahme, dass sich das gebildete Publikum normalerweise nicht für Serials interessierte und deren Qualität geringschätzte (ein Vorurteil, das heute noch gegenüber Fernseh-Soaps verbreitet ist). Vermutlich war das Publikum also – zumindest zu Beginn des Serial-Erfolgs – nicht so klar sortiert, wie manche Kritiker glauben wollten.

Aufstieg und Fall

1920 wurden die amerikanischen Serials in den Zeitungen zunehmend negativ besprochen. Offensichtlich hielten viele Kritiker das Format für formal schwach und inhaltlich vorhersehbar. Dies im Unterschied zum Publikum – das konnte laut *De Telegraaf* nicht genug davon kriegen.

Wenn ein Kino sein Publikum – das leider so zufrieden ist, dass es bei der Stange bleibt – auf Kosten der Moral und zugunsten der Kinokasse weiterhin mit so verstands- und geschmacksverderbenden Produkten bedient, sollte man einen Polizisten vor den Eingang stellen. Allerdings wird es in Amsterdam nicht genug Polizisten geben, um die Leute von dem Versuch abzuhalten, sich durch üble Sensationsfilme zu entspannen.³⁰

Vermutlich hatte keiner der Kritiker und Kommentatoren geahnt, dass 1920 mehr Serials in den Niederlanden gezeigt würden als je zuvor. In Amsterdam waren es nicht weniger als acht amerikanische Produktionen, die jeweils rund sechs Wochen lang das reguläre Programm bestritten. Sie wurden von den Verleihern länger und aggressiver beworben als Spielfilme. Sieht man sich die Anzeigen in den Filmzeitschriften an, so scheinen sie den Markt überschwemmt zu haben (wobei auch europäische Werke zu dieser Flut beitrugen).³¹ Große wie kleine, alte und neue Verleihfirmen boten Serials an.³²

29 «Kosmorama-Bioscoop». In: *De Bioscoop Courant* v. 07.03.1919. OP HOOP VAN ZEGEN basierte auf einem berühmten und geschätzten Theaterstück von Herman Heijermans (1900).

30 «Cinema Palace». In: *De Telegraaf* v. 25.04.1920.

31 1920 wurden zwanzig europäische Serials angeboten, die in der Regel zwei bis drei Wochen liefen.

32 Neben den Serials gab es in den Niederlanden auch andere amerikanische Produktionen zu sehen. Manchmal wurde ein Langspielfilm in zwei Teilen gezeigt, im Abstand von einer Woche wie die längeren europäischen Serials. Normalerweise handelte es sich dabei um Actionfilme oder Melodramen wie 20'000 LEAGUES UNDER THE SEA

JACK



DE WERVELWIND
vanaf Vrijdag 25 November IN
CINEMA DE MUNT
Kaiverstraat 226. Tel. N. 8869.
Sensationele avonturenfilm in 6 acten.
In de hoofdrolt (68469)
CHARLES HUTCHISON,
De beroemde Amerikaansche motorwielrenner, de man die
geen hindernissen kent en veer niets terugdeinst.

CHARLIE CHAPLIN
in
EEN HELSCHE FINALE.
Groote klucht in 2 Acten.

SAMMIE JONSON'S DROOM
AMERIKAANSCH E TEKENPRENT.
Zeer geestig.
JOURNAAL MET HOLLANDSCH NIEUWS.

Aanvang middagvoorstelling 1½ en 3¼ uur.
" avondvoorstelling 7½ en 9¼ uur.

3 Das sensationelle Serial JACK DE WERVELWIND war für Kinder unter 18 Jahren verboten (Werbung in *Algemeen Handelsblad* v. 24.11.1921).

Ende 1920 trat die lokale Amsterdamer Filmkommission in Kraft, deren Leiter, Simon B. Stokvis, sich durchzusetzen wusste. Von da an mussten die Verleiher und Kinobetreiber ihre Filme vom Komitee prüfen lassen. Es wurde ein Qualitätssiegel eingeführt, das zu Beginn der Vorführung anzeigte, dass der Film geprüft worden war. Vor allem den amerikanischen Serials legte Stokvis' Kommission Steine in den Weg: Von den sieben Se-

(Stuart Paton, US 1916), RIDERS OF THE PURPLE SAGE (Frank Lloyd, US 1918) oder ORPHANS OF THE STORM (D.W. Griffith, US 1922).

rials, die 1921 in Amsterdam gezeigt wurden, durften fünf von Kindern unter 16 oder 18 Jahren nicht besucht werden. *De Telegraaf* begrüßte diese neue Filmzensur:

Unter anderem scheint dieser junge Mann [Charles Hutchison in JACK DE WERVELWIND (THE WHIRLWIND; Joseph A. Golden, US 1920)] ein solcher Rabauke zu sein, dass das offizielle Verbot dieses Films für Kinder eine erfreuliche Nachricht ist. Ganze Reihen von ›Kindern‹ über 18 brechen bereits in laute Begeisterung aus, wenn sie das fieberhafte Gerenne sehen, die halsbrecherischen Eisenbahn-Experimente, die saftigen Kinnhaken und was es an heftiger Agilität noch zu bewundern gibt.³³

Es ist anzunehmen, dass sich die Zensurmaßnahmen von Stokvis' Amsterdamer Kommission negativ auf den Erfolg der amerikanischen Serials auswirkten, denn mit den jungen Zuschauern verloren sie ihre größten Anhänger. In Amsterdam (nicht jeder Titel lief dort) nahm sowohl die Anzahl der angebotenen wie auch die der tatsächlich gezeigten Serials langsam ab.³⁴ Gleichzeitig wuchs die Menge europäischer Werke. 1922 stand ein Angebot von dreißig europäischen (die meisten bestanden aus zwei Folgen) einem amerikanischen Angebot von fünf Serials und einem zweiteiligen Spielfilm gegenüber. Die Kritiker dürften diesen Wandel begrüßt haben, da sie die prestigeträchtigen europäischen Produktionen den sensationsträchtigen amerikanischen in der Regel vorzogen.³⁵ Von da an begannen die großen Filmverleiher, sich aus dem amerikanischen Serial-Markt zurückzuziehen. Sogar H.A.P. schien sich immer weniger für die Importprodukte zu interessieren. Kleine und neue Verleihfirmen übernahmen nun deren Vertrieb.

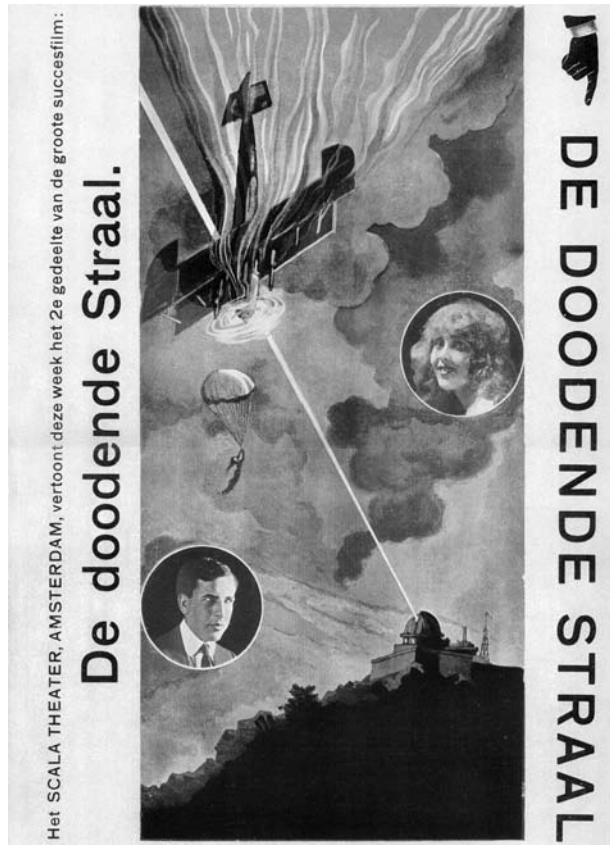
Das zunehmende Desinteresse dürfte teilweise aber auch dem Wandel der Publikumsstruktur geschuldet sein. Von 1916 bis 1922 versuchten die Amsterdamer Kinos mit höheren Eintrittspreisen und einer komfortableren Ausstattung ein gehobeneres Publikum anzuziehen. Zu diesem Trend gehörte die Eröffnung des luxuriösen Tuchinski im Jahre 1921, in dem es, wie in anderen vornehmen Häusern, etwa dem Cinema Royal oder dem Rembrandt, zwar ein paar europäische, aber keine amerikanischen Serials zu sehen gab. In den Zeitungen erschienen so gut wie keine Kritiken mehr dazu, nur noch selten gab es etwas Positives über die ehemaligen Kassenschlager zu berichten. Die Verleiher waren sich des schwindenden Publikums bewusst und sprachen daher direkt das Zielpublikum der Serials an:

33 «Theater Pathé». In: *De Telegraaf* v. 31.07.1921.

34 Auch andere kommunale und regionale Behörden in den Niederlanden verboten Serials.

35 Vgl. «Rembrandttheater». In: *De Telegraaf* v. 25.09.1920.

4 1924 brachte Pathé die zehn Folgen von DE DOODENDE STRAAL in zwei Wochen heraus. Das Original, THE SKY RANGER (George B. Seitz, US 1921), hatte 15 Folgen. Die zehnteilige Fassung lief bereits in Frankreich unter dem Titel LES RÔDEURS DE L'AIR (Werbung in *Nieuw weekblad voor de cinematografie* v. 27.06.1924).



Für Liebhaber der großen Spannung; dieser Film [JACK HOXIE, DE DOLLE BLIKSEM (LIGHTNING BRYCE; Paul Hurst, US 1919)] ist den Freunden des Genres ihr Geld wert. Er stellt keine große Kunst dar, aber ein *seriefilm*, der drei Wochen läuft, bietet die nötige Abwechslung, die immer ein treues Publikum findet.³⁶

Ähnlich wie andere amerikanische Serials dieser Zeit wurde JACK HOXIE, DE DOLLE BLIKSEM während drei Wochen in rasanter Abfolge gezeigt, mit fünf Teilen pro Vorstellung. Warum man dieses Serial noch stärker komprimierte als üblich, lässt sich nicht genau sagen. Es könnte sich um eine Anpassung an die damals länger gewordenen Laufzeiten der Spielfilme und Episoden der europäischen Serials handeln.

1924 kamen insgesamt sechs amerikanische Serials auf den niederländischen Markt, aber nur zwei davon liefen in Amsterdam; 1925 reduzierte sich das Angebot noch weiter auf zwei, von denen vermutlich keines in

36 Werbung in *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie* v. 16.03.1923.

Amsterdam zu sehen war. Bis 1929 gelangten jährlich nur noch wenige amerikanische Serials in die Niederlande; sie wurden von den Verleihern kaum beworben und erhielten auch von Seiten der Kritik wenig Aufmerksamkeit. Dem europäischen Pendant erging es nicht viel besser, sodass die Herstellung des kostspieligen Formats allmählich nachließ. Standard der internationalen Produktion und Distribution waren mittlerweile nicht-serielle Spielfilme.

Schlussbemerkung

Der beschriebene Modus von Verleih und Vorführung amerikanischer Stummfilmserials war zunächst erfolgreich und dürfte ihre rasche Popularisierung bewirkt haben, führte jedoch auch zum schnellen Niedergang. Wäre das Serial Teil des Begleitprogramms eines Spielfilms gewesen und nicht die Hauptattraktion, hätte es sich wahrscheinlich länger halten können. So aber schwand ab 1920 das Interesse des niederländischen Publikums, und der Import amerikanischer Serials nahm ein Ende.

Mit der schwindenden Nachfrage begannen die großen Verleihfirmen, sich aus dem Geschäft zurückzuziehen. Europäische Serials und mehrteilige Spielfilme hielten sich etwas länger, da sie meist besser finanziert und weniger repetitiv waren. Auch besaßen sie keine abrupten Enden, die billig wirken konnten, und besetzten so ein anderes Marktsegment.

Eine eindeutige Erklärung für das rasch wieder verschwundene Interesse existiert zwar nicht, doch lassen sich einige Hypothesen aufstellen: Vielleicht füllten einfach zu viele Produktionen während zu kurzer Zeit die Kinos, sodass das Publikum ihrer überdrüssig wurde. Vielleicht lag es aber auch am Wandel der Publikumsstruktur – vielleicht waren die gehobenen Schichten, die sich vermehrt für den Film zu interessieren begannen, schnell gelangweilt von den amerikanischen Serials oder konnten ihnen nichts abgewinnen, weshalb die luxuriösen Kinos sie nicht zeigten. Vielleicht war das Programm mit den hintereinander gesetzten Folgen auch zu wenig abwechslungsreich, es mangelte ihm an Struktur und Kontrasten, was das Repetitive des Formats noch deutlicher zutage treten ließ. Oder das Publikum fühlte sich vom Vorführmodus genötigt, jede Woche ins Kino zu gehen, ob es wollte oder nicht. Vielleicht lag der Niedergang aber auch an den Zensurmaßnahmen, die ein großes Zuschauersegment ausschlossen, sodass die Serials nicht länger rentierten.

Das Stummfilmserial war eine Gattung, die insbesondere in Europa mit seinen vielen nationalen Differenzen ihre Anpassungsfähigkeit unter Beweis stellen konnte. Das lässt sich auch außerhalb der Niederlande, zum Beispiel in Deutschland oder Frankreich beobachten, wo ebenfalls viele Se-

rials produziert und importiert wurden; aber auch in den USA selbst, wo es die europäischen Produktionen waren, die angepasst werden mussten. Aus dieser Perspektive lässt sich die kulturelle Zirkulation und Transformation der Serials als ein Prozess der Adaption und Restrukturierung von verschiedenen Fassungen beschreiben, der sowohl von lokalen Filmkulturen als auch breiteren kulturellen Kontexten abhängig ist.³⁷

In den Niederlanden sollte es bis in die 1940er und 50er Jahre dauern, bis das Kino-Serial wieder an Popularität gewann und das Publikum über Wochen hinweg in Spannung hielt. Die Episoden, die es sah, hatten wieder Spielfilmlänge – dank der Transformationsarbeit der Verleiher.

Aus dem Englischen von Julia Zutavern

Literatur

- Blom, Ivo (2003) *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Canjels, Rudmer (2011) *Distributing Silent Film Serials: Local Practices, Changing Forms, Cultural Transformations*. New York: Routledge.
- Dibbets, Karel (1986) «Het bioscoopbedrijf tussen twee wereldoorlogen». In: *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*. Hg. v. Karel Dibbets & Frank van der Maden. Weesp: Het Wereldvenster; S. 229–270.
- Eco, Umberto (1984) *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts* [ital. 1979]. Bloomington: Indiana University Press.
- Singer, Ben (2001) *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and its Contexts*. New York: Columbia University Press.
- Stamp, Shelley (2000) *Movie-Struck Girls: Women and Motion Picture Culture after the Nickelodeon*. Princeton: Princeton University Press.
- Vermoolen, Joost (1995) «Simon B. Stokvis (1883–1941): De strijd van een omstreden filmkeurder». In: *Jaarboek Media Geschiedenis* 6; S. 258–278.

37 Zur Zirkulation und Transformation von Serials in verschiedenen kulturellen Kontexten vgl. Canjels 2011.

Die Cineserie

Geschichte und Erfolg von Filmserien im postklassischen Kino

Filmserien werden bis auf wenige Ausnahmen wie beispielsweise JAMES BOND (GB/US seit 1962) oder die THE LORD OF THE RINGS-Trilogie (Peter Jackson, NZ/US 2001–2003) bislang von der Forschungsliteratur ignoriert. Dabei ist eine eingehende Analyse des Phänomens überfällig. Mit dem folgenden Beitrag möchten wir das Fundament für die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Cineserie legen, indem wir zum einen kontrastiv ihre historische Entwicklung in den USA und Europa skizzieren und zum anderen ihre Bedeutung für den aktuellen Filmmarkt anhand des Erfolgs bei Publikum und Kritikern aufzeigen. Unter einer *Cineserie* verstehen wir eine eigens für den Kinomarkt konzipierte Serie – ungeachtet der Zahl ihrer Teile, deren jeweiliger Titelgebung und ihrer erzählerischen Form (zur Seriendefinition vgl. Weber/Junklewitz 2008, 14ff).

Die Geschichte

Bereits kurz nach seiner Einführung nutzte das neue Medium Film Serialität als Mittel zur Publikumsbindung; erste Filmserien entstanden um 1908 (vgl. Singer 1998, 100). Wie bereits im etablierten Medium der Zeitungs- und Zeitschriftenromane wurden auch im Kino die beiden Grundformen des seriellen Erzählens gleichermaßen populär: Es gab sowohl Episodenserien wie die britischen Agentenfilme um LIEUTENANT ROSE (GB 1910–1915), die pro Film eine in sich abgeschlossene Handlung mit der gleichen Hauptfigur erzählten, als auch Fortsetzungsserien wie das US-amerikanische Actionserial LUCILLE LOVE, THE GIRL OF MYSTERY (Francis Ford, US 1914) mit einer über 10 bis 20 Teile fortlaufenden Handlung, wobei jeder Teil mit einem Cliffhanger endete, der das Publikum auf die Fortsetzung neugierig machen sollte. Daneben existierten vor allem zu Beginn der 1910er Jahre auch Hybridformen wie in THE PERILS OF PAULINE (US 1914), welche abge-



1–2 Science-Fiction- und Superhelden-Serials wie *FLASH GORDON* (Universal) oder *CAPTAIN AMERICA* (Republic) richteten sich vor allem an ein junges Publikum.

geschlossene Einzelgeschichten mit einem final orientierten Handlungsbogen kombinierten.¹

Im US-Kino wurden die Cineserien durch das Aufkommen des abendfüllenden Spielfilms ab Ende der 1910er Jahre zunehmend an den Rand gedrängt. Dies änderte sich erst wieder ab den frühen 1930ern, als die Hollywood-Studios aufgrund der Weltwirtschaftskrise gezwungen waren, so genannte B-Movies zu produzieren, die im Tandem mit einem höherwertigen A-Movie für den gleichen Eintrittspreis gezeigt wurden, um durch dieses *double bill* den Kinobesuch wieder attraktiv zu machen (Schatz 1998, 204f).

Als B-Movies wurden zahlreiche neue Cineserien produziert, darunter Klassiker wie *CHARLIE CHAN* (US 1931–1948), die *TARZAN-Filme* (US 1932–1948), *MR. MOTO* (US 1937–1939) und *SHERLOCK HOLMES* (US 1939–1946). Diese Produktionen folgten in der Regel dem Prinzip der Episodenserien. Parallel wurden aber auch (häufig nach dem Vorbild von Comic-Serien) fortlaufend erzählende Serials wie *FLASH GORDON* (US 1936), *BUCK ROGERS* (US 1939) und *CAPTAIN AMERICA*

(US 1944) besonders für jugendliche Zuschauer hergestellt.

Doch nicht nur Billigproduktionen für das Vorprogramm und die Nachmittagsvorstellung wurden serialisiert: Cineserien gab es durchaus auch unter den A-Movies, zum Beispiel die *ANDY HARDY-Filme* (US 1937–1958) (ibid., 211f) oder die 1935 für vier Oscars – darunter ‹Bester Film› und ‹Bestes Drehbuch› – nominierte Krimikomödie *THE THIN MAN* (W.S. Van Dyke, US 1934), der bis 1947 fünf Fortsetzungen folgten. Insgesamt

1 Wir bedanken uns herzlich bei Jennifer M. Bean für den Hinweis!

waren in den 1940er Jahren knapp 20 Prozent aller Kinofilme Teil einer Serie (Simonet 1987, 158).

Da die Hollywood-Studios seit den 1930er Jahren ohnehin auf eine effiziente, arbeitsteilige, fast fließbandartige Produktion von Genrefilmen eingestellt waren (Schatz 1998, 207), bedeutete die Herstellung von Filmserien keine große Umstellung. Darüber hinaus konnten die Produzenten auf ein Publikum vertrauen, das gewohnheitsmäßig ins Kino ging und damit die Serien regelmäßig verfolgte. Die Studie von Thomas Simonet (1987, 159) konstatiert für die USA in den 1940er Jahren einen Durchschnitt von jährlich 33 Kinobesuchen je Zuschauer. Anderen Quellen zufolge lag der Spitzenwert im Jahr 1946 sogar bei einem Kinobesuch pro Woche (Butsch 2000, 248). Angesichts der bekannten Bindungswirkung von Serien (Hagedorn 1995, 28f) kann die Hypothese aufgestellt werden, dass die Cineserien bei dieser Habitualisierung eine maßgebliche Rolle spielten.

Zu Beginn der 1950er Jahre ist dagegen ein überraschender Rückgang der Cineserien zu verzeichnen, und ab der zweiten Hälfte des Jahrzehnts wurden nahezu keine Fortsetzungen mehr fürs Kino hergestellt. Zur Erklärung dieses Rückgangs erscheint vor allem ein Faktor zentral: Die nach 1946 erheblich gesunkenen Zuschauerzahlen. Warum die Serie dann so lange, bis Anfang der 1970er Jahre, von den US-Kinoproduzenten gemieden wurde, obwohl sie zuvor eine der beliebtesten Unterhaltungsformen dargestellt hatte, kann nur vor dem Hintergrund des Umbruchs vom klassischen zum postklassischen Hollywood-Kino erklärt werden.

Während des Zweiten Weltkriegs waren die Zuschauerzahlen, nicht zuletzt wohl wegen der vielen einsamen Ehepartner (Butsch 2000, 248), in den USA auf ein Rekordniveau gestiegen. Ihren Höhepunkt erreichte diese Entwicklung im Jahr 1946 mit mehr als 800 Millionen verkauften Kinokarten. In den Folgejahren nahmen die Kinobesuche jedoch dramatisch ab – auf unter 200 Millionen verkaufte Karten in den späten 1960er Jahren (Maltby 1995, 67). Zeitgenössisch wurde dieser Rückgang vor allem durch die Verbreitung des neuen Mediums Fernsehen erklärt (Butsch 2000, 237). Tatsächlich gehen jedoch beide Phänomene, der Rückgang des Kinobesuchs und die zunehmende Diffusion des Fernsehens, auf die gleiche soziodemografische Ursache zurück: den Umzug großer Bevölkerungsteile aus den Innen- in die Vorstädte. Gestiegene Einkommen, niedrige Grundstückspreise und eine immer größere Verbreitung von Automobilen erlaubte es weiten Teilen der amerikanischen Mittelschicht, sich außerhalb der Großstädte niederzulassen. Zwischen 1946 und 1962 wurden 23 Millionen neue Häuser gebaut, zwei Drittel davon in den Vororten (ibid., 248) – weitab von den Kinos, die seit den 1910er Jahren schwerpunktmäßig an den Verkehrsknotenpunkten der Großstädte standen (Thompson/Bordwell 2003, 328).

Der so genannte *baby boom* setzte ein: Mit der Rückkehr der Männer aus dem Krieg stieg die Geburtenrate auf Rekordniveau – allein 1946 verzeichneten die Vereinigten Staaten mehr als 3,5 Millionen Geburten (Gomery 1992, 86). Junge Erwachsene, die zuvor die treuesten Kinogänger gewesen waren, gründeten jetzt Familien und zogen in die Vorstädte, von wo aus jeder Kinobesuch durch Anfahrt, Parkgebühren und Babysitter zu einer aufwändigen und kostspieligen Angelegenheit wurde (ibid. 83f). Um jedoch auch in den eigenen vier Wänden nicht auf audiovisuelle Unterhaltung verzichten zu müssen, bot sich das Fernsehen als ideale Alternative zum Kino an (zur Ausweitung der Freizeitoptionen vgl. Balio 1990, 3f). Unter diesen Bedingungen wurde aus dem gewohnheitsmäßigen Kinobesuch mehr und mehr ein Luxus: Ging der US-Zuschauer 1946 einmal die Woche ins Kino, tat er das 1962 nur noch einmal im Monat (Butsch 2000, 248).

Die Hollywood-Studios reagierten darauf, indem sie die Zahl der produzierten Spielfilme deutlich reduzierten (Maltby 1995, 71), wovon vor allem die Herstellung der B-Movies betroffen war. Sie konzentrierten ihre Ressourcen auf die Realisierung von aufwendigen Großproduktionen. Zwar hatte es auch schon in der Vergangenheit Prestigefilme wie *GONE WITH THE WIND* (Victor Fleming, US 1939) gegeben, doch nun setzte Hollywood zum ersten Mal gezielt eine Blockbuster-Strategie ein, um das Publikum durch Qualitäten, die das Kino vom Fernsehen abhoben, zur Rückkehr zu motivieren.

Dementsprechend investierte die US-Filmwirtschaft während der 1950er Jahre erheblich in den Ausbau der technischen Infrastruktur, um durch Farbe, Breitbildformate, Tonwiedergabe in Dolby Stereo und Experimente mit dreidimensionalem Sehen das Kinoerlebnis gegenüber dem Fernsehen zu intensivieren (Thompson/Bordwell 2003, 328ff). Es ist daher wenig überraschend, dass sich die Hollywood-Studios auf Großproduktionen verlagerten, die zumeist in Genres angesiedelt waren, welche die neuen technischen Qualitäten optimal zur Geltung brachten: Epische Sandalenfilme wie *QUO VADIS?* (Mervyn LeRoy, US 1951) und *BEN HUR* (William Wyler, US 1959), Kriegsfilme wie *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* (David Lean, US 1957) oder Musicals wie *THE SOUND OF MUSIC* (Robert Wise, US 1965). Im Fokus standen das Spektakuläre und das Ereignishafte der Produktionen.

Serialität, die weitgehend mit den geringen *production values* von B-Movies in Verbindung gebracht wurde, konnte in dieser neuen, auf Einzigartigkeit zielenden Strategie keine Rolle mehr spielen. Bezeichnenderweise wurde die Produktion der letzten Kino-Serials 1954 eingestellt, als Disney mit *DISNEYLAND* (US 1954–1990) als erstes Hollywood-Studio in die Produktion von Fernsehserien einstieg. Serialität wurde von nun an als Strukturelement des Fernsehens betrachtet, während sich das amerikanische Kino vor allem durch herausragende Einzelwerke auszeichnen wollte.



3 Spektakelfilme wie *BEN HUR* (Warner/MGM) sollen die Zuschauer zur Rückkehr ins Kino motivieren.

Genau die gegenteilige Strategie verfolgten die europäischen Produzenten: Zwar wurde auch in Europa nach dem Krieg in technische Innovationen investiert (Garncarz 1996, 244ff), doch fehlte den Produktionsunternehmen meist das nötige Kapital, um Filme herzustellen, die in puncto Schauwerte mit der US-amerikanischen Konkurrenz mithalten konnten. Auch in der Bundesrepublik sahen sich die Produzenten ab Mitte der 1950er mit der Situation konfrontiert, dass die Zuschauer dem Kino fernblieben. Im Gegensatz zum amerikanischen Filmmarkt setzten sie jedoch ab Ende der Dekade gerade auf Cineserien als Mittel der Zuschauerbindung. Denn in Europa war Serialität im Kino, anders als in den USA, nicht als breite Marketingstrategie ausgereizt worden. Deutschland ist dafür ein gutes Beispiel: Bis in die 1920er Jahre hinein gab es zwar eine ganze Reihe von sehr erfolgreichen Serien im deutschen Kino, zum Beispiel die Detektivserien *STUART WEBBS* (DE 1914–1930) und *JOE DEEBS* (DE 1915–1918) oder Mehrteiler wie *DIE HERRIN DER WELT* (DE 1919–1920) und *DIE SPINNEN* (Fritz Lang, DE 1919–1920). Im Bemühen der Produzenten um kulturelle Respektabilität und Originalität wurden sie jedoch zunehmend aus den Verleihprogrammen gedrängt. Zwischen den 1930er und 1950er Jahren übernahmen Genrefilme die Funktion der Serien, Erwartungssicherheit beim Publikum herzustellen, während die Cineserie selbst nahezu vollständig von der Leinwand verschwand (Garncarz/Elsaesser 1999, 121). Als sie mit Einsetzen der Kinokrise Ende der 1950er Jahre reaktiviert wurde, besaß die Cineserie dank ihrer zwischenzeitlichen Abwesenheit wieder Neuheitswert, zumal das öffentlich-rechtliche Fernsehen in Deutschland bei weitem nicht so intensiv Serien programmierte, wie dies beim kommerziellen Fernsehen in den USA der Fall war (Giesenfeld/Prugger 1994, 361ff). Der Markt für audiovisuelle Serienproduktionen war noch nicht gesättigt und bot den deutschen Produzenten eine willkommene Lücke.

Hatte es in den 1950er Jahren schon vereinzelt mehrteilige Spielfilme wie die *Sissi-Trilogie* (Ernst Marischka, AT/BRD 1955–1957) und Fortsetzungen



4–5 Zwei der bekanntesten deutschen Cineserien aus den 1960er und 70er Jahren: Die Edgar-Wallace-Verfilmungen und WINNETOU (beide Universum/Constantin).

erfolgreicher Kassenschlager wie *DIE TRAPP-FAMILIE IN AMERIKA* (Wolfgang Liebeneiner, BRD 1958) gegeben, kam es im Folgejahrzehnt zu einer regelrechten Explosion von Cineserien im bundesdeutschen Kino: unter anderem eine sehr erfolgreiche Reihe von EDGAR WALLACE-Verfilmungen (BRD 1959–1971), die Neuauflage von *DOKTOR MABUSE* (BRD 1960–1964), *WINNETOU* (Harald Reinl, BRD 1962–1968), *DIE WIRTIN VON DER LAHN* (Franz Antel, BRD 1967–1973), *JERRY COTTON* (BRD 1965–1969) sowie eine deutsche Imitation von *THE LOVE BUG* (Robert Stevenson, US 1968), die *DUDU*-Serie (BRD 1971–1975). Unter den deutschen Produktionsfirmen wurde vor allem die Constantin zur Vorreiterin der Cineserien (Garncarz 1996, 247).

Verglichen mit dem gesamten Angebot waren die Filmserien zwar sehr erfolgreich – so bildeten in der Spielzeit 1965/66 die Hälfte aller Titel der deutschen Top Ten die Fortsetzung einer Serie –, der allgemeine Rückgang der Zuschauerzahlen war jedoch nicht zu verhindern. Ähnlich wie in den USA gab es auch in der Bundesrepublik nach dem Krieg einen star-

ken Trend zum häuslich-familiären Leben, der durch den zunehmenden Wohlstand im Zuge des Wirtschaftswunders gefördert wurde und seinerseits die Verbreitung des Fernsehens vorantrieb, das dem Publikum eine bequeme Alternative zum Kino bot (Schildt 1998, 482f). Einzig die jungen Zuschauer, die traditionell den mobileren Teil der Gesellschaft stellen, blieben dem Kino treu. So zeigt eine Branchenstatistik, dass Anfang der 1970er Jahre 86 Prozent der Kinobesucher unter dreißig waren (Garncarz 1996, 298). Joseph Garncarz kommt in seiner Studie über das populäre Kino in Deutschland deshalb zu dem Fazit: «Das Kino hat sich von den 50er zu den 60er Jahren von einer Institution der Familienunterhaltung zu einer Institution der Jugendkultur entwickelt» (ibid.).

Auch in anderen europäischen Ländern setzten die Hersteller, wie Tabelle 1 zeigt, erfolgreich auf Cineserien. Zwar konnten die europäischen Filmproduzenten damit nicht den Rückgang der Zuschauerzahlen aufhalten, sondern allenfalls verlangsamen, dennoch nahmen sie mit ihren an ein junges Publikum adressierten Filmserien bereits ein Produktions- und Vermarktungsmodell vorweg, welches im US-Kino später als *high concept* kultiviert wurde (Wyatt 1994). Ein gutes Beispiel dafür sind die belgischen ASTERIX-Zeichentrickfilme (BE/FR/BRD, 1967–1994), die eine leichtverständliche Grundidee – kleines gallisches Dorf widersetzt sich dem römischen Reich –, basierend auf einer populären Comic-Serie, also bereits kommerziell bewährtem Material, mit einer hochgradig viszeralen, die Sinne ansprechenden Umsetzung kombinierten.

Serie	Land	Zeitraum	Anzahl der Teile
DON CAMILLO	IT	1952–1965	5
CARRY ON...	GB	1958–1992	31
MISS MARPLE	GB	1961–1964	4
THE PINK PANTHER	GB/US	1963–1992	9
JAMES BOND	GB/US	seit 1963	22
Die DOLLAR-Trilogie	IT/ES/BRD	1964–1966	3
FANTOMAS	FR/IT	1964–1967	3
ANGÉLIQUE	FR/IT/BRD	1964–1968	5
LE GENDARME (Louis de Funès)	FR/IT	1964–1982	6
ASTERIX	BE/FR/BRD	1967–1994	7
OLSEN-BANDEN	DK/NO	1969–2004	17
PIEDONE (Bud Spencer)	IT/FR/BRD	1973–1980	4
EMMANUELLE	FR	1974–1993	7
EMANUELLE NERA	IT/ES	1975–1983	8

Tab. 1 Auswahl europäischer Cineserien.

Nur wenige europäische Filmserien überdauerten die 1970er Jahre, allen voran die britischen JAMES-BOND-Agentenfilme. Zu den Gründen, warum das populäre europäische Kino in dieser Zeit in eine schwere (und zum Teil immer noch anhaltende) Krise geriet, gehört auch die Überproduktion von Serien, was sich exemplarisch am deutschen Kino zeigen lässt. So versuchten die Filmproduzenten dem fortschreitenden Rückgang der Zuschauerzahlen durch einen erhöhten Output von Serienfolgen zu begegnen: Die Constantin brachte beispielsweise in nur vier Jahren sieben Filme der Pennäler-Komödie DIE LÜMMEL VON DER ERSTEN BANK (BRD 1968–1972) heraus. Doch mit ihrem bescheidenen *production value* konnten diese Filme, deren Inhalt sich weitgehend in Schülerstreichen erschöpft, vom Publikum kaum als Ereignis wahrgenommen werden, das zum Kinobesuch motivierte. Zudem verengte sich ab Anfang der 1970er das Genrespektrum immer weiter: So waren deutsche Filmserien entweder klamaukhafte Komödien wie die LÜMMEL- und TANTEN-Filme (Franz Josef Gottlieb, BRD 1970–1971) oder billig produzierte Sexfilme wie SCHULMÄD-



6–7 Die Lümmel-Filme. Oben: ZUR HÖLLE MIT DEN PAUKERN (Teil 1), unten: HURRA, DIE SCHULE BRENNT (Teil 4) (EuroVideo/Constantin).

CHEN-REPORT (BRD 1970–1980) und LIEBESGRÜSSE AUS DER LEDERHOSE (BRD 1973–1982).

Eine Renaissance erlebte die deutsche Filmserie in den 1980er Jahren mit Komödien wie jene von Otto Waalkes und Dieter Hallervorden; zwei Komiker, die man aus dem Fernsehen kannte. Zu dieser Zeit wurde das deutsche Kino allerdings bereits vom Erfolg US-amerikanischer Blockbuster dominiert, die ihre Zugkraft, wie noch zu zeigen ist, nicht zuletzt einer modifizierten Form der Serialität zu verdanken hatten.

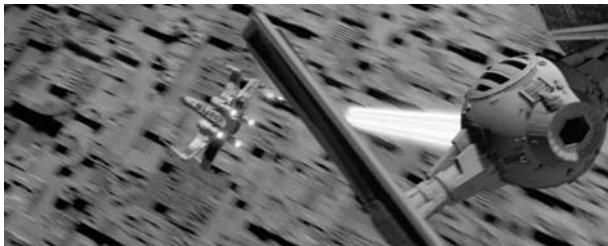
Um die Rückkehr Hollywoods zur seriellen Produktionsweise zu verstehen, muss man in die 1960er Jahre zurückblicken, als die US-Studios ausschließlich auf Einzelwerke setzten und damit neben spektakulären Erfolgen (wie *THE SOUND OF MUSIC*) auch eine Reihe von nicht minder spektakulären Pleiten wie *CLEOPATRA* (Joseph L. Mankiewicz, US 1963) zu verbuchen hatten. Gegen Ende des Jahrzehnts standen alle großen US-Studios tief in den roten Zahlen (Blanchet 2003, 133f), was ihre Übernahme durch große Industriekonzerne zur Folge hatte (so 1966 den Verkauf von Paramount an den Ölkonzern Gulf + Western).

Die Blockbuster-Strategie der Studios, Filme über ihren Ereignischarakter zu vermarkten, war damit aber nicht per se gescheitert. Allerdings musste diese Strategie zum Zweck der Risikominimierung durch ein serielles Element ergänzt werden. So entstanden ab Anfang der 1970er Jahre Fortsetzungen von erfolgreichen Filmen wie *SHAFT* (Gordon Parks, US 1971) und *THE GODFATHER* (Francis Ford Coppola, US 1972).

Den wahrscheinlich größten Einschnitt in die Geschichte des postklassischen US-Kinos stellte die Produktion der (ersten) *STAR WARS*-Tri-



8-9 *STAR WARS* kombinierte den Stoff einer B-Film-Produktion mit dem Aufwand eines A-Movies (20th Century Fox/Lucasfilm).



logie (US 1977–1983) dar (ibid., 148). Bisher war ein Film immer entweder teuer oder Teil einer Serie gewesen. Die STAR WARS-Serie hob diesen Gegensatz auf, indem sie einen Stoff aus der B-Movie-Tradition² mit dem Budget und dem Aufwand eines A-Movies kombinierte. Darüber hinaus limitierten die im Anschluss an STAR WARS entstehenden neuen Filmserien sehr streng ihren Output: ALIEN (US seit 1979), INDIANA JONES (Steven Spielberg, US seit 1981) und TERMINATOR (US seit 1984) haben es alle bislang auf jeweils vier Teile gebracht, die sich auf einen Zeitraum von 15 bis 18 Jahren verteilen. Bei den elf Kinofilmen zur Fernsehserie STAR TREK (US seit 1979) sind es sogar 30 Jahre.



10–11 Seit einigen Jahren sehr beliebt: Franchise-Reboots wie bei CASINO ROYALE (Sony) oder STAR TREK (Paramount).

Die neue Herangehensweise Hollywoods an die Cineserie besteht darin, nur eine begrenzte Anzahl von Teilen herzustellen, die hochbudgetiert sind, dafür aber häufig über einen langen Zeitraum hinweg gestreut werden – oder wie im Fall von THE LORD OF THE RINGS über eine kurze, dafür aber auf den maximalen *cross-promotion*-Effekt hin geplante Periode laufen (Biltreyst/Meers 2006, 77ff). Der Vorteil dieser Strategie für die Hollywood-Studios besteht darin, dass sie einerseits die durch Serialität hervorgerufene Zuschauerbindung zur Minimierung ihres Investitionsrisikos nutzen, andererseits jedoch jeden neuen Teil der Serie wieder als ein

2 Ursprünglich hatte George Lucas ein Remake des 1930er-Serials FLASH GORDON drehen wollen, bekam dafür jedoch nicht die Rechte – und beschloss deshalb einen ähnlichen Stoff selbst zu entwickeln (Hearn 2005, 52f).

event movie, als besonderes Ereignis vermarkten können (zum Begriff des Eventfilms vgl. *ibid.*, 71ff). Zur Verstärkung des Ereignischarakters haben sich bei Serienfortsetzungen im Kino in letzter Zeit vor allem zwei Vorgehensweisen herauskristallisiert: die simple Erhöhung des Materialaufwands, wie zum Beispiel in *THE MATRIX REVOLUTIONS* (Andy und Larry Wachowski, US 2003), und der so genannte *franchise reboot*, bei dem durch Umbesetzung der Hauptfiguren und/oder Änderung der narrativen Prämissen die Serie eine Art Neustart vornimmt. Zuletzt ist dieses Mittel sehr erfolgreich unter anderem bei *BATMAN BEGINS* (Christopher Nolan, US 2005), *CASINO ROYALE* (Martin Campbell, GB/US 2006) und *STAR TREK* (J.J. Abrams, US 2009) zum Einsatz gekommen.

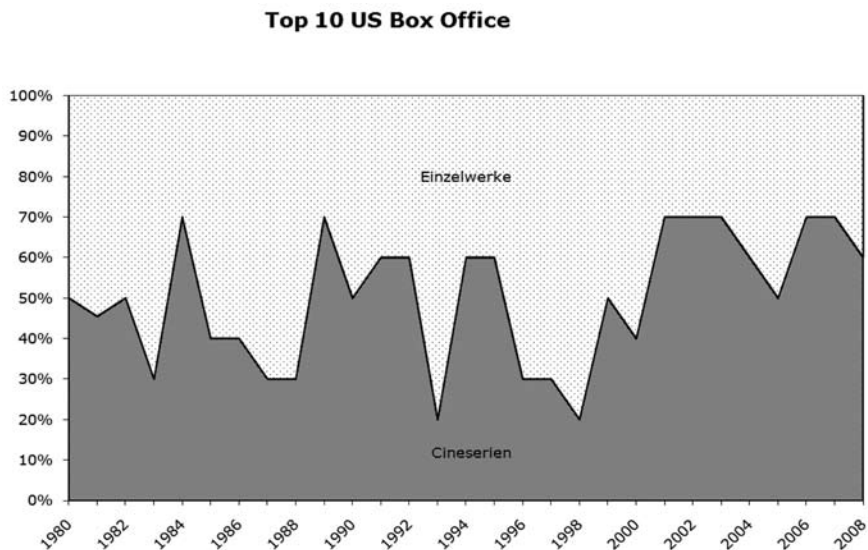
Der Erfolg

Um Aussagen über die Verbreitung und den ökonomischen Erfolg von Cineserien zu treffen, haben wir eine Rangliste aller Filme ausgewertet, die weltweit mehr als 400 Millionen US-Dollar eingespielt haben; das Sample umfasst 108 Blockbuster.³ Ein Blick in die Top 10 zeigt, dass lediglich der Spitzenreiter *TITANIC* (James Cameron, US 1997) ein Einzelwerk darstellt, alle folgenden Plätze werden von Filmserien eingenommen. Von diesen sind *THE LORD OF THE RINGS*, *PIRATES OF THE CARIBBEAN* (Gore Verbinski, US seit 2001) und *HARRY POTTER* (US/GB seit 2001) mit jeweils zwei Teilen vertreten. Unter den ersten 20 Plätzen befinden sich 17 Seriensegmente; von den insgesamt 108 gelisteten Filmen sind über die Hälfte (fast 60 Prozent) Teile von Serien.

Das Phänomen der Kinoserien als Blockbuster begann mit Filmen wie *STAR WARS* (George Lucas, US 1977) und *RAIDERS OF THE LOST ARK* (Steven Spielberg, US 1981). Um die chronologische Entwicklung der Cineserien aufzeigen zu können, werden die amerikanischen Top 10 – ermittelt nach den Kinobesuchszahlen – von 1980 bis 2008 ausgewertet.⁴ Da die Rangliste der 108 erfolgreichsten Blockbuster nicht inflationsbereinigt ist, wären ältere Filme aufgrund der zu ihrer Zeit niedrigeren Eintrittspreise sonst deutlich unterrepräsentiert; außerdem können auf diese Weise auch die ‚kleineren‘ Erfolge unter 400 Millionen Dollar Einspielergebnis erfasst werden. Auf dem US-Filmmarkt stellen wir für die Cineserie einen Wendepunkt nach dem Jahr 2000 fest. Während in den 1980ern und 1990ern noch eine mehr oder weniger homogene Verteilung von Einzelwerken und Serien besteht, explodiert der Anteil der Cineserien in den Top-10-Listen

3 <http://www.insidekino.de/TOPoderFLOP/Global.htm> (Zugriff am 12.11.2009).

4 <http://www.boxofficemojo.com/yearly/> (Zugriff am 12.11.2009).



Grafik 1 Chronologische Entwicklung der Anteile der Filmserien an den Top 10 in den USA.

nach 2001, wie Grafik 1 visualisiert, und ihre Platzierung in der Rangfolge verlagert sich hin zur Spitze. Ab 2001 nimmt tendenziell auch die Zahl der zweiten (und weiteren) Folgen zu.

Die deutschen Filmcharts weisen in Bezug auf die Verteilung von Einzelwerken und Serien ganz ähnliche Zahlen wie die US-Liste auf, was ein exemplarischer Vergleich mit der Rangliste von 2007 belegt.⁵ Die Top 10 zeigen, dass auch die deutschen Zuschauer gerne Filmserien im Kino anschauen, nämlich acht Serien gegenüber zwei Einzelfilmen. In den Top 50 sind insgesamt 20 Serien vertreten. Dass davon wiederum sieben in Deutschland produziert wurden, zeigt, dass Cineserien kein ausschließliches Blockbuster- oder High-Budget-Phänomen sind, sondern sich auch auf kleineren Märkten amortisieren können. Die deutschen Filmserien lassen sich in Komödien und Kinderfilme einteilen: Beispiele hierfür sind *NEUES VOM WIXXER* (Cyrill Boss/Philipp Stennert, DE 2007) und *KEIN-OHRHASEN* (Til Schweiger, DE 2007)⁶ sowie *DIE WILDEN KERLE* (Joachim Masannek, DE seit 2003) und *DIE WILDEN HÜHNER* (Vivian Naefe, DE seit 2006). Eine Erklärung für den Erfolg von deutschen Kinder- und Komödienserien könnte in der Schwierigkeit liegen, Humor aus einem anderen

5 http://www.ffa.de/downloads/publikationen/top_50_filme_2007.pdf (Zugriff am 13.11.2009).

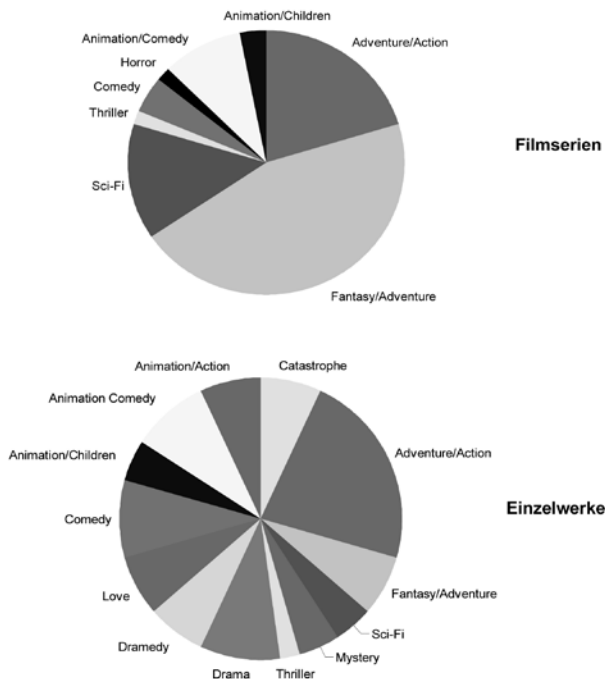
6 Die Fortsetzung *ZWEIOHRKÜKEN* (Til Schweiger, DE 2009) ist im Dezember 2009 erschienen.

kulturellen Kontext zu verstehen (und zu übersetzen). Auswärtige Filme benötigen einen höheren Aufwand an kultureller Transferleistung, um die humoristische Botschaft begreifbar und auch noch witzig zu gestalten. Ein dänischer Zuschauer formuliert diese doppelte Hürde folgendermaßen: «I understand that it is funny, but I don't understand the joke» (Gentikow 1990, 25). Der Vorteil der deutschen Produktionen liegt in der höheren *cultural proximity* (Straubhaar 1991) zu den Rezipienten.

Unter den seriellen Phänomenen im Blockbuster-Kino hat in den letzten Jahren das intermediale Crossover an Bedeutung gewonnen: Erfolgreiche Fernsehserien wie *SEX AND THE CITY* (Michael Patrick King, US 2008) oder *THE SIMPSONS* (David Silverman, US 2007) wechseln das Medium und locken ihr treues Publikum in die Kinosäle. Zwar ist die Wanderung kulturell etablierter Figuren wie beispielsweise Tarzan durch verschiedene Erzählungen, Genres und Medien bekannt, jedoch handelt es sich bei den oben genannten Beispielen um eine Art Bonus-Fortsetzung *on the big screen*. Die Medienwechsel oder auch die Praxis des Remakes zählen wir allerdings nicht zum Phänomen der Cineserien.

Die Verteilung der Filmserien-Genres zeigt eine Dominanz von Fantasy/Abenteuer/Science-Fiction auf der einen – ein Beispiel hierfür ist *SPIDER-MAN* (Sam Raimi, US seit 2002) – und Abenteuer/Action auf der anderen Seite, exemplarisch dafür steht *MISSION IMPOSSIBLE* (US seit 1996). Mehr als drei Viertel der 108 Filme auf der Blockbuster-Hitliste können diesen beiden Genregruppen zugeordnet werden. Mikos et al. (2007, 19ff) definieren im Rahmen ihres Forschungsbeitrages zur Trilogie *THE LORD OF THE RINGS* das Phänomen der Blockbuster als ein Metagenre, das nicht nur durch den ökonomischen Erfolg geprägt sei, sondern auch ästhetisch eigenständige Merkmale hervorbringe. Sie argumentieren, dass gerade das Genre-Trio Fantasy/Abenteuer/Science-Fiction einen geeigneten Rahmen darstelle, der zur Integration ganz verschiedener anderer Genres einlade. Diese verzahnen wiederum ihre eigenen Konventionen mit denen der fantastischen Genres (ibid., 27). So gehorcht eine in einen Science-Fiction-Film integrierte Lovestory ihren eigenen Gesetzen. Mit Hilfe einer vielschichtigen Genre-Mixtur kann ein Maximum an Zuschauern erreicht werden, da sich ganz unterschiedliche Genrevorlieben in einem Filmbesuch gleichzeitig befriedigen lassen. Für Blockbuster-Serien sind diese Erkenntnisse zutreffend, für Einzelwerke gelten sie definitiv nicht. Wie die Genreverteilung in Grafik 2 sehr deutlich zeigt, weisen die *one-off-movies* eine weitaus größere Vielfalt an Genres auf als die Filmserien, deren Verteilung deutlich homogener ist.

Es stellt sich die Frage, warum ausgerechnet die fantastischen Genres den größten Anteil an den Cineserien stellen. Bezogen auf die Textebene



Grafik 2 Genreverteilung Filmserien und Einzelwerke.

lässt sich beobachten, dass diese Genres einerseits eine höhere Zahl narrativer Anschlussmöglichkeiten bieten,⁷ andererseits aber auch ein größeres Potenzial für audiovisuelles Spektakel.⁸ Die durch dieses Spektakel entstehenden enormen Herstellungskosten lassen sich durch serielle Verwertungsstrategien leichter amortisieren. Zwar haben insbesondere Science-Fiction und Fantasy eine treue und vielfach über Webseiten, Clubs und Conventions organisierte Fanbasis ausgebildet, welche eine verlässliche Grundlage für den kommerziellen Erfolg darstellt. Um aber die Refinanzierung zu gewährleisten, benötigen die Filme eine größere Zuschauerschaft, die über Genremischung erreicht wird.

- 7 Während in einem realistischen Setting Ereignisse Konsequenzen nach sich ziehen wie in der wirklichen Welt, erfolgen diese Konsequenzen in einem fantastischen Setting nach den dort herrschenden Regeln. TITANIC 2 ist undenkbar, weil das Schiff untergegangen und Jack Dawson (Leonardo di Caprio) tot ist. Für Mr. Spock (Leonard Nimoy) stellte dieser Umstand kein Hindernis dar, um in STAR TREK III – THE SEARCH FOR SPOCK (Leonard Nimoy, US 1984) durch den Genesis-Effekt von den Toten aufzuerstehen. Natürlich gibt es auch in den «realistischen» Genres Unterschiede, was die narrativen Anschlussmöglichkeiten betrifft. So lässt sich eine Familiensaga wie THE GODFATHER leichter weiter erzählen als ein auf einen finalen Punkt ausgerichteter Katastrophenfilm.
- 8 Aus der Notwendigkeit heraus, fremde, neue Welten zu erschaffen, müssen fantastische Filme die entsprechenden Schauwerte in Ausstattung, Kostümen und Effekten bieten. Diese erhöhen die Attraktivität für das Publikum (Plantinga 2009, 136ff).

Bei der Untersuchung der seriellen Erzählstrukturen der einzelnen Segmente fällt auf, dass trotz der großen zeitlichen Unterbrechungen, denen Cineserien und ihre Zuschauer manchmal sogar über Jahre hinweg ausgesetzt sind, die episodische Narration nur einen geringen Überhang bildet, nämlich 58 Prozent. Zu fast gleichen Teilen lassen sich hybride Erzählweisen (20 Prozent) und reine Fortsetzungsserien (22 Prozent) finden. Obwohl sich der Habitus des Kinobesuchs vom allwöchentlichen Filmgenuss zu einem Special Event gewandelt hat und die Kinoserien nur einen (kleinen) Teil unserer seriellen Gewohnheiten darstellen, finden auch seriell komplizierte Narrationen über Jahre ein Publikum, das die erzählten Geschichten in seinem Gedächtnis bewahrt. Es erscheint naheliegend, den Grund dafür dem Speichermedium VHS zuzuschreiben, das parallel zum Aufkommen der Blockbuster-Cineserien Ende der 1970er Jahre eingeführt wurde. Die Verbreitungszahlen des Videorekorders bis Mitte der 1980er sind jedoch zu gering (Butsch 2000, 269), um einen signifikanten Effekt auf die Rezeption der Kinoserien nachweisen zu können. Auch kann man keine Korrelation zwischen der Zunahme von Fortsetzungsserien und dem Medium DVD eruieren, da gleich mit Beginn des Blockbuster-Kinos in den 1970er Jahren beide oppositionellen Arten des seriellen Erzählens genutzt wurden. Allerdings lässt sich eine Verbindung zwischen der Diffusion der DVD und einer hybriden Erzählstruktur erkennen, die als narratives Instrument seit 2003/04 in den Blockbuster-Serien eingesetzt wird. Mikos et al. (2007, 58) verweisen mit Bezug auf *THE LORD OF THE RINGS* auf die Bedeutung der DVD als Teil der Marketingstrategie, die neben der Fernsehauswertung und den Merchandisingartikeln einen gewichtigen Teil in der chronologischen – und finanziellen – Verwertungskette darstellt.

Allgemein ist zu beobachten, dass nach einem erfolgreichen ersten Teil (der häufig nicht als solcher konzipiert wurde) die Narrationsweise wechselt. Es scheint schon fast zur Konvention zu gehören, dass mit dem ökonomischen Erfolg eines Films die Gerüchte um seine Fortsetzung beginnen. Der zweite Teil verknüpft dann häufig offene und geschlossene Handlungsstränge, kombiniert mit einem Cliffhanger, der zum dritten Teil überleitet, wie das Beispiel *THE MATRIX* (Andy und Larry Wachowski, US/AU 1999–2003) zeigt. So wird auch das Publikum, welches den zweiten Teil eher enttäuschend fand und wahrscheinlich bei einem abgeschlossenen Ende auf eine Fortsetzung verzichtet hätte, allein aufgrund der seriellen Strategie an Teil 3 gebunden. Der Erfolg der Cineserien zeigt sich in der folgenden Verteilung: Von den 108 Blockbustern im Sample sind 22 Filme der erste Teil einer Cineserie (das entspricht 35 Prozent der Serien) und 42 der zweite oder x-te Teil (65 Prozent). Manche Serien sind extrem langlebig und umfangreich. Um noch einmal *JAMES BOND* als Beispiel heranzuzie-

hen: Im Jahr 2008 erschien mit *QUANTUM OF SOLACE* (Marc Forster, GB/US 2008) der 22. Teil der Agentensaga.

Serialität im Kino ist für die Filmindustrie einer der wichtigen Faktoren, die nachweislich positive und statistisch signifikante ökonomische Auswirkungen auf die Einspielergebnisse haben, wie Terry, Butler und De'Armond (2005) in ihrer Studie zeigen konnten. Die Tatsache, dass ein Film bereits ein Publikum für sich gewinnen konnte, führt zu einer positiven Entscheidung der Kinogänger für seine Fortsetzung. Ganz in diesem Sinne wird den Cineserien die Position von «major players in the current world of motion picture» (ibid., 145) prophezeit.

Um den Erfolg von Kinoserien jenseits der Besucherzahlen zu betrachten, möchten wir im Folgenden ihr Ansehen und Prestige untersuchen. Zur Klärung der Frage ihrer Reputation wurden sowohl diverse Kritikerstimmen als auch die Vergabe des *Oscars* und des *Deutschen Filmpreises* analysiert. Der *Annual Academy Award* nimmt unter den Filmpreisen eine herausragende Position ein: «An Oscar nomination serves as a signaling device, indicating which films are viewed by industry experts as being worthy of recognition» (ibid., 146). Von den erfolgreichsten 25 Blockbuster-Serien wurden drei Viertel für Oscars nominiert, ein Drittel errang eine oder mehrere der begehrten Trophäen. Meist gewinnen die Kinoserien in den so genannten *minor categories*, das sind Auszeichnungen für das beste Make-up, die besten visuellen Effekte, die besten Soundeffekte und ähnliches. Eine Ausnahme bildet die Trilogie *THE LORD OF THE RINGS*: Der erste Teil *THE FELLOWSHIP OF THE RING* (2001) wurde für 13 Oscars nominiert, darunter *major categories* wie «Bester Film» und «Beste Regie». Der dritte Teil *THE RETURN OF THE KING* (2003) gewann schließlich elf Oscars, einschließlich den für den besten Film. Es lassen sich noch zwei weitere Ausnahmen finden: Für *PIRATES OF THE CARRIBEAN: DEAD MAN'S CHEST* (2006) wurde Johnny Depp als bester Schauspieler nominiert, für *THE DARK KNIGHT* (Christopher Nolan, US 2008) gewann Heath Ledger posthum den Oscar für die beste Nebenrolle. Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die großen Cineserien von der Academy zwar als audiovisuelle Spektakel gewürdigt werden, der Grad der Auszeichnungen aber ihren großen finanziellen Erfolg keinesfalls widerspiegelt.

Eine noch größere Diskrepanz zwischen Kinobesuch und Wertschätzung durch die Experten zeigt sich in der Praxis der deutschen Preisvergabe. In den insgesamt 17 Kategorien des *Deutschen Filmpreises* wurde bisher erst ein einziges Mal eine deutsche Kinoserie nominiert: *DIE WILDEN KERLE 2* (2005) in der Kategorie «Bester Kinderfilm». Zwar hatte schon 2003 der erste Teil der Serie *BIBI BLOCKSBERG* (Hermine Huntgeburth, DE 2002) diese Auszeichnung gewonnen, streng genommen aber war er zum Zeit-

punkt der Preisvergabe noch nicht als Seriensegment erkennbar.⁹ Nur als Randbemerkung: Auf der Berlinale hat noch keine Kinoserie einen Bären gewonnen.

Filmkritiken stellen, wie bereits erwähnt, einen der wesentlichen Erfolgsindikatoren dar. Ausschlaggebend ist die allgemeine Presseresonanz, nicht die darin zum Ausdruck kommende Wertung (ibid., 142ff). Auf der Webseite www.rottentomatoes.com werden sämtliche im Internet verfügbaren englischsprachigen Kritiken zu den jeweiligen Filmen gesammelt und bewertet.¹⁰ Ganz allgemein werden in der anglo-amerikanischen Presse die Blockbuster-Serien sehr aufmerksam und wohlwollend gewürdigt. Wie Tabelle 2 zeigt, erhalten sie durchschnittlich knapp 200 Besprechungen. Dabei ist nicht festzustellen, dass die Begeisterung mit zunehmender Fortsetzung nachlässt, die einzelnen Segmente werden unabhängig voneinander beurteilt. In der deutschsprachigen Presse lässt sich dagegen eine gewisse Langeweile mit Erscheinen des jeweils dritten Teils feststellen:

Ach, ist das eine Sache mit den Sequels. «Spider-Man 3», «Pirates 3...» lechzen nach dem Formula-Erfolg. Im zweiten Anlauf steckt noch Verheißung und Überraschung: Steigerung, Variation, Vertiefung – alles noch möglich, wenn auch bereits delikates. Im dritten wird's schwierig: Schnell ist die Luft draussen.¹¹

Filmserien – Kurztitel	Rating	positive Kritiken	negative Kritiken	Kritiken gesamt
THE LORD OF THE RINGS 2	96%	207	8	215
STAR WARS 1977	95%	56	3	59
THE LORD OF THE RINGS 3	94%	232	14	246
THE DARK KNIGHT	94%	248	16	264
CASINO ROYALE	94%	201	12	213
SPIDER-MAN 2	94%	216	15	231
THE LORD OF THE RINGS 1	92%	183	16	199
THE LION KING	92%	96	5	101
SPIDER-MAN 1	90%	186	16	202
HARRY POTTER 3	89%	200	24	224

9 Es handelt sich allerdings um die Verfilmung einer Hörspielserie.

10 Schlechte Bewertungen werden in verfaulten Tomaten gezählt, daher der Namen der Homepage.

11 mw. «Kino». In: NZZ am Sonntag v. 18.06.2007 [http://www.nzz.ch/nachrichten/startseite/kino_1.515488.html] (Zugriff am 27.11.2009).

HARRY POTTER 4	89%	187	24	211
SHREK 2	89%	180	22	202
JURASSIC PARK 1	86%	30	5	35
HARRY POTTER 2	82%	162	36	198
STAR WARS EPISODE III	80%	196	50	246
HARRY POTTER 1	78%	141	40	181
HARRY POTTER 5	78%	176	51	227
INDIANA JONES 4	76%	186	56	242
MATRIX 2	73%	167	63	230
STAR WARS EPISODE I	64%	97	55	152
SPIDER-MAN 3	62%	143	88	231
PIRATES OF THE CARIBBEAN 2	53%	112	98	210
PIRATES OF THE CARIBBEAN 3	45%	93	112	205
SHREK 3	41%	81	117	198

Tab. 2 Aufmerksamkeit und Bewertung der Cineserien durch die anglo-amerikanische Presse.

Diese Haltung reflektiert und verschärft zugleich die von der *New York Times* publizierte Liste der *Best 1000 Films Ever Made*.¹² Im Rahmen einer solchen Kanonisierung sind Cineserien fast nicht existent, denn nur 3,3 Prozent der gelisteten 1000 Filme sind der erste Teil einer Serie, insgesamt nur drei Filme ein zweiter Teil! Die wenigen ausgewählten Kinoserien stammen aus den 1960er bis 1980er Jahren, lediglich *TOY STORY* (John Lasseter, US 1995) und *SHREK* (Andrew Adamson/Vicky Jenson, US 2001) sind jüngeren Datums.

Um den Blick von den Kritikern hin zum Publikum zu wenden, wurden die ständig aktualisierten *Top 250 Movies* der *Internet Movie Data Base* ausgewertet.¹³ Anders als die Kritiker sind die hier abstimmenden Zuschauer von Kinoserien begeistert: In den *Top 10* sind die Hälfte, in den *Top 50* 26 Prozent und von den insgesamt 250 Filmen 11,2 Prozent Serien. Wie schon die Kritiker der *New York Times* bevorzugen die User Filme aus älteren Cineserien wie *THE GODFATHER I* und *II* (1972/1974) oder *IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO* (Sergio Leone, IT/SE/DE 1966, dt. *ZWEI GLORREICHE HALUNKEN*). Nur einige wenige aktuelle Beispiele wie *THE DARK KNIGHT* auf Platz 8 oder *THE LORD OF THE RINGS* (Teil 1 auf Platz 14, Teil 3 auf Platz 20) lassen sich in dieser Auflistung finden.

12 <http://www.nytimes.com/ref/movies/1000best.html> (Zugriff am 13.11.2009).

13 <http://www.imdb.com/chart/top> (Zugriff am 10.05.2009).

Zusammengefasst kann festgehalten werden, dass die Cineserien neueren Datums für ihre audiovisuellen Attraktionen geschätzt werden, weniger für ihre kunstvolle serielle Erzählweise. Filmkritiker bewerten sie als High-Quality-Produkte der Unterhaltung; für die Zuschauer sind sie wichtige kulturelle Artefakte, wobei derzeit die älteren Kinoserien eine weitaus gewichtigere Rolle spielen als die aktuellen Blockbuster.

Literatur

- Balio, Tino (1990) «Introduction to Part II: Responding to New Television Technologies». In: Ders. (Hg.) *Hollywood in the Age of Television*. Boston [usw.]: Unwin Hyman; S. 259–296.
- Bilteyst, Daniel/Meers, Philippe (2006) «Blockbusters and/as Events: Distributing and Launching The Lord of the Rings». In: *The Lord of the Rings: Popular Culture in Global Context*. Hg. v. Ernest Mathijs. London/New York: Wallflower; S. 71–87.
- Blanchet, Robert (2003) *Blockbuster: Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des Postklassischen Hollywoodkinos*. Marburg: Schüren.
- Butsch, Richard (2000) *The Making of American Audiences: From Stage to Television, 1750–1990*. Cambridge: University Press.
- Filmstatistisches Jahrbuch 2008*. Von der Spitzenorganisation der Filmwirtschaft e.V., zusammengestellt und bearbeitet von Wilfried Berauer. Baden Baden: Nomos.
- Garnarcz, Joseph (1996) *Populäres Kino in Deutschland: Internationalisierung einer Filmkultur*. Ms. Köln.
- /Elsaesser, Thomas (1999) «Series and Serials». In: *The BFI Companion to German Cinema*. Hg. v. Thomas Elsaesser. London: BFI; S. 121.
- Gentikow, Barbara (1990) *Strategies of Seeing and Understanding Foreign Language Television: How Danish with Cable-TV Cope with the Problem of Multilingualism and National Identity*. Aarhus: University Press.
- Giesenfeld, Günter/Prugger, Prisca (1994) «Serien im Vorabend- und im Hauptprogramm». In: *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland: Bd. 2: Das Fernsehen und die Künste*. Hg. v. Helmut Schanze & Bernhard Zimmermann. München: Fink; S. 349–387.
- Gomery, Douglas (1992) *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States*. London: BFI.
- (1998) «Der Wandel im Hollywood-System». In: Nowell-Smith 1998; S. 403–410.
- Hagedorn, Roger (1995) «Doubtless To Be Continued: A Brief History of Serial Narrative». In: *To Be Continued...: Soap Operas Around the World*. Hg. v. Robert C. Allen. London/New York: Routledge; S. 27–48.
- Hearn, Marcus (2005) *Das Kino des George Lucas*. Berlin: Schwarzkopf.
- Maltby, Richard (1995) *Hollywood Cinema: An Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Mikos, Lothar/Eichner, Susanne/Prommer, Elizabeth/Wedel, Michael (2007) *Die HERR DER RINGE-Trilogie: Attraktion und Faszination eines populärkulturellen Phänomens*. Konstanz: UVK (Alltag, Medien und Kultur, Band 1).
- Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.) (1998) *Geschichte des internationalen Films* [engl. 1996]. Stuttgart/Weimar: Metzler.

- Plantinga, Carl (2009) *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley [usw.]: University of California Press.
- Schatz, Thomas (1998) «Hollywood: Der Siegeszug des Studiosystems». In: Nowell-Smith 1998; S. 204–215.
- Schildt, Axel (1998) «Der Beginn des Fernsehzeitalters: Ein neues Massenmedium setzt sich durch». In: *Modernisierung im Wiederaufbau: Die westdeutsche Gesellschaft der 50er Jahre*. Hg. v. Ders. & Arnold Sywottek. Bonn: Dietz; S. 477–492.
- Simonet, Thomas (1987) «Conglomerates and Content: Remakes, Sequels, and Series in the New Hollywood». In: *Current Research in Film: Audiences, Economics and Law* 4; S. 154–162.
- Singer, Ben (1998) «Die Serials». In: Nowell-Smith 1998, S. 98–104.
- Straubhaar, Joseph (1991) «Beyond Media Imperialism: Assymetrical Interdependence and Cultural Proximity». In: *Critical Studies in Mass Communication* 8; S. 39–59.
- Terry, Neil/Butler, Michael/De'Armond, De'Arno (2005) «The Determinants of Domestic Box Office Performance in the Motion Picture Industry». In: *Southwestern Economic Review* 32,1; S. 137–148.
- Thompson, Kristin/Bordwell, David (2003) *Film History: An Introduction*. 2. Aufl. New York [usw.]: McGraw-Hill.
- Wyatt, Justin (1994) *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*. Austin: University of Texas Press.

Remaking als Praxis

Zu einigen Problemen der Transmedialität

In der Einleitung des 1984 erschienenen Bands *L'immagine al plurale* weist der Herausgeber Francesco Casetti auf Tendenzen in der audiovisuellen Landschaft hin, die Kino und Kulturindustrie zwar von Beginn an prägen, seit den 1980er Jahren jedoch vermehrt in den Vordergrund treten. Sie lassen sich unter den Schlüsselbegriffen ‹Wiederholung›, ‹Serialität› und ‹Expansion› (Casetti 1984, 10) zusammenfassen, bilden die Rahmenbedingungen filmischer und videografischer Textualität und können als Medienoperationen oder als ‹Ensemble von Verfahren› in bestimmten sozialen Kommunikationskontexten beschrieben werden. Mit der Wiederholung beschäftigt sich auch der im selben Band erschienene Aufsatz von Umberto Eco. Dieser definiert die Wiederholung als Rückkehr dessen, was gleichzeitig ähnlich und anders als das Vorangehende ist. Es handle sich also nicht um ein erneutes Auftreten des exakt Gleichen, sondern vielmehr um eine neue Erscheinung, die Bekanntes mit Neuem vermischt (Eco 1988 [1984]).

Diesem Verhältnis von Identität und Differenz, von Konstanz und Abweichung möchte ich im Folgenden am Beispiel verschiedener Praktiken textueller Wiederholung nachgehen. Serialität wird hier also nicht nur als Format oder narratives Prinzip, sondern unter semiotischer Perspektive zuvorderst als strukturelles Verfahren fokussiert, über das kulturelle Texte und Praktiken aufeinander Bezug nehmen. Ausgehend von Umberto Ecos Typologie der Wiederholung möchte ich vorschlagen, Praktiken des Remaking als dynamische Übersetzungsprozesse – und damit als intertextuelle sowie transmediale Relationen – auszuloten.

Von der Wiederholung zur Replik

In seinem vielzitierten Text ‹Die Innovation im Seriellen› beschäftigt sich Eco eingehender mit Formen der Wiederholung und der Serialität. Dort schreibt er:

In der modernen Ästhetik waren die zentralen Merkmale massenmedialer Produkte die *Wiederholung, Iteration, die Befolgung eines vorherbestimmten Schemas und Redundanz* (im Gegensatz zur Information). Das Mittel der Iteration ist beispielsweise für Fernsehwerbung typisch. [...] Ähnlich setzt das Lesen einer traditionellen Detektivgeschichte das Vergnügen an einem Schema voraus; [...] der Autor spielt fortlaufend mit einer Reihe von Konnotationen (etwa den Charakterzügen des Detektivs und seiner direkten Entourage), und zwar in einem solchen Ausmaß, dass deren Wiedererscheinen in jeder Geschichte eine essentielle Bedingung des Lesevergnügens ausmacht.

(Eco 2005, 192)

Für die Beschäftigung mit seriellen Formen der modernen und postmodernen Ästhetik schlägt Eco eine Typologie der Wiederholung vor. Seit den 1980er Jahren floriert die Debatte über eine vermeintlich «neue Ästhetik der Serialität» (Calabrese 1989). Eco vertritt jedoch die Ansicht, Serialität und Wiederholung seien inflationär verwendete Konzepte, und bemüht sich um eine Ausdifferenzierung der Begriffe. Er verwendet den Begriff der Wiederholung weder im philosophischen Sinne eines Kierkegaard oder Deleuze noch im Sinne der zeitgenössischen Zwölfertonmusik. Vielmehr definiert er die Wiederholung als das Herstellen einer «*Replik [replika]* desselben *abstrakten Typs*» (Eco 1988, 158). Dabei argumentiert er vom Standpunkt industrieller Massenproduktion aus. Demgemäß können zwei Exemplare (Tokens) als Repliken (Kopien) desselben Typs betrachtet werden, insofern sie aus pragmatischer Sicht für den Benutzer austauschbar sind, obwohl sie sich in ihrer exakten physischen Beschaffenheit womöglich unterscheiden (vgl. *ibid.*). Zwei Kopien eines Films oder eines Buches sind somit beides, sowohl Repliken im Sinne der pragmatisch austauschbaren Kopie als auch Exemplare eines übergeordneten abstrakten Typs.¹ Für unsere Diskussion soll die Replik jedoch keine simple Kopie eines Ausgangstexts im Sinne eines Typ/Exemplar-Modells sein, sondern das flexiblere Resultat von Übersetzungen und Neuinterpretationen, die wiederum Differenzen hervorbringen. Entsprechend schlägt Eco eine zweite Bestimmung der Wiederholung vor, die dem Begriff seine Relevanz für die Medienwissenschaft verleiht: «Die Repetitivität und die Serialität, die uns hier interessieren, betreffen dagegen etwas, das auf den ersten Blick nicht identisch mit etwas anderem erscheint» (*ibid.*, 158).

1 In *I limiti dell'interpretazione/Die Grenzen der Interpretation* (2004 [1990]) knüpft Eco einige Jahre später an Nelson Goodmans (1997 [1968]) Unterscheidung von Original und Kopie an, um sich mit den Kriterien und einer Typologie der Fälschungen auseinanderzusetzen.

In Bezug auf die Serialität stellt Eco eine eigene Klassifikation auf und nennt als Erstes die *Reprise* [*retake*] – die Wiederaufnahme. Bei dieser werden die Figuren einer früheren erfolgreichen Geschichte wiederverwertet, indem erzählt wird, was ihnen nach Ende ihres ersten Abenteurers widerfährt (vgl. Eco 1988). Beispiele hierfür sind Alexandre Dumas' Roman *Zwanzig Jahre später* oder der zweite und dritte Teil von *SUPERMAN* (Richard Lester, US 1980, 1983). Die Wiederaufnahme hängt von kommerziellen Entscheidungen ab, sie kann ernsthaft oder parodistisch angelegt sein und ist nicht zwingend der Wiederholung verpflichtet. Man kann sie auch schlicht ‹Fortsetzung› (*sequel*) nennen, wie zum Beispiel im Falle der *MATRIX*-Serie (Andy & Larry Wachowski, US 1999–2003). Die zweite Form ist die *Kopie* und umfasst einerseits das undeklarierte Abkupfern einer ursprünglichen Erfolgsformel, so wie die *MISSING-IN-ACTION*-Filme (US 1984–1988) das Muster der *RAMBO*-Reihe (US 1982–2008) kopierten oder wie man – zumindest die kommerziellen – klassischen Western als Kopie eines erfolgreichen Archetyps betrachten kann. Andererseits reiht Eco auch das *Remake* unter diese Rubrik, das sich für ihn von den vorherigen Fällen allein dadurch unterscheidet, dass es sich um ein explizites Wieder-Erzählen handelt, so wie bei den diversen Adaptionen-Neuaufgaben von *Dracula* (Bram Stoker, 1897) oder *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Robert Louis Stevenson, 1886). Dieses Wieder-Erzählen kann ironisierend erfolgen, wie etwa in Sergio Leones Spaghetti-Western, oder indem eine Geschichte in einen anderen kulturellen Kontext verlegt wird. Ein *Remake* kann auch als *Hommage* an einen Filmklassiker angelegt sein. Es gibt *freiere* *Remakes*, die die Formen der Inhaltsebene beibehalten oder lediglich eine Invariante des Ausdrucks modifizieren, also beispielsweise das *Remake* eines Schwarzweiß-Films in Farbe.² Dagegen schreibt ein falsches *Remake*, wie etwa Borges' Geschichte über ‹Pierre Menard, Autor des Quijote› Cervantes' Roman Wort für Wort neu. Ich werde weitere Beispiele und genauere Definitionen von *Remakes* später nochmals zur Sprache bringen. An dritter Stelle beschreibt Eco anhand von Beispielen aus Literatur, Comics, Film und Fernsehen – von Soaps über Sitcoms bis zu Detektivge-

- 2 Nach Hjelmslev (1974) unterscheidet man in der Semiotik zwischen der ‹Ebene des Ausdrucks› (Signifikant) und der ‹Ebene des Inhalts› (Signifikat). Auf je beiden Ebenen unterscheidet Hjelmslev dann noch einmal zwischen *Form*, *Substanz* und *Materie*, wobei die *Materie* die amorphe Masse möglicher menschlicher Lautäußerungen (auf der Ausdrucksebene) oder Gedanken (auf der Inhaltsebene) darstellt, die für uns aber nur über die Formen (Regeln und Strukturen) der jeweiligen Sprache zugänglich werden. Erkennbar sind somit nur die Substanzen, womit Hjelmslev die von den Strukturen der jeweiligen Sprache immer schon semiotisch geformte Gestalt der *Materie* bezeichnet. Zu einer (in einigen Punkten abgewandelten) Anwendung dieses Modells auf den Film und der Vorstellung vom Originalprojekt als ‹textuelle Strategie› siehe Metz 1973 oder auch Bettetini 1984.

schichten – ein Kontinuum von Strategien der Serialität, die er je nach Komplexitätsgrad des seriellen Produkts einstuft. Diese verschiedenen Spielformen des Seriellen können das Publikum auf unterschiedliche Weise in den Prozess der Vorhersage involvieren oder den aufmerksamen Zuschauer dazu anregen, die innovativen Aspekte eines Textes zu entdecken. Gemäß Eco steht Serialität folglich nicht zwingend im Widerspruch zu Innovation. Dass wir die Unterschiede zwischen den Elementen einer Serie nicht immer bemerken, kann an unseren Erwartungshorizonten und Befindlichkeiten liegen (vgl. Eco 1988). Entsprechend hängt die Ästhetik serieller Formen immer von Interpretationskontexten und von unserem historischen und anthropologischen Wissen ab.

Serialität kann unterschiedliche Formen annehmen, zum Beispiel jene Rückblenden-Struktur, die Eco auch Schleifen-Struktur nennt, bei der immer wieder neue Episoden aus der Vergangenheit der Figuren erzählt werden, so in den *Little-Orphan-Annie-Comics*; oder die spiralförmige Erzählstruktur, bei der die Figuren ihre Standardhandlungen zwar wiederholen, dabei aber vielschichtiger werden und an Tiefe gewinnen. Als Beispiel dient Charlie Brown von den *Peanuts* (vgl. *ibid.*, 161). Einige Formen sind «weniger durch die narrative Struktur als durch die Natur des Schauspielers ausgelöst» (*ibid.*). So scheint allein die Präsenz eines John Wayne oder Jerry Lewis vor der Kamera ein bestimmtes Repertoire stereotyper Verhaltensweisen in Gang zu setzen, das die unter ihrer Mitwirkung entstandenen Filme fortlaufend perpetuieren. Und schließlich gibt es die Saga, in der die Figuren (und die Schauspieler) mit der Zeit «altern» wie etwa im *HARRY-POTTER-Zyklus* (US/GB 2001–2011). Eine Saga kann das Leben mehrerer Generationen nacheinander schildern – ein Beispiel hierfür sind die drei Teile von *THE GODFATHER* (Francis Ford Coppola, US 1972, 1974, 1990) –, oder sie kann eher baumartig aufgebaut sein wie *DALLAS* (US, CBS 1978–1991). Weil sie zwar so tut, als zelebriere sie den Fortlauf der Zeit, sich die Geschichten in Wahrheit aber oft wiederholen (die Nachkommen begehen dieselben Fehler wie die Ahnen etc.), bezeichnet Eco die Saga auch als «maskierte Serie» (*ibid.*, 162). Im weiteren untersucht er Formen eines intertextuellen «Dialogismus», also das Phänomen, dass ein bestimmter Text ein Echo früherer Texte anklingen lässt. Unter den zahlreichen Ausprägungen der Intertextualität, vom Stilzitat bis hin zum Plagiat, interessiert er sich vor allem für jenes Zitat, das explizit und erkennbar ist, so wie es in der postmodernen Kunst und Literatur (häufig als ironisches Zitat von Gemeinplätzen [*topoi*]) vorkommt und damit die intertextuelle Enzyklopädie des Zuschauers aktiviert oder frustriert. Komplexere intertextuelle Phänomene können beim Publikum auch einen kritischen Nebeneffekt auslösen:

Wenn dem Zuschauer das Zitat bewußt geworden ist, fängt er an, ironisch über die Topos-Natur des zitierten Ereignisses nachzudenken und das Spiel, zu dem er eingeladen worden ist, als eine Infragestellung seiner Enzyklopädie zu erkennen. (Eco 1988, 164)

Intertextualität kann aber auch sehr breit gefasst sein, etwa im Falle des *genre embedding*, dem Rückverweis auf die Gattung, oder der Selbstironie, mit der postmoderne Werke von sich selbst sprechen (vgl. *ibid.*, 166).³ In jedem Falle impliziert serielle Narration eine Reihe von Vereinbarungen der Interpretation und Aushandlungen zwischen Texten und ihren Modell-Lesern. Eco zufolge müssen wir

[...] also nicht nur das Phänomen der Wiederholung innerhalb eines einzelnen Werkes oder einer Serie von Werken in Betracht ziehen, sondern auch das übergreifende Phänomen, das die verschiedenen Wiederholungsstrategien produzierbar, verständlich und verkäuflich macht. (Eco 1988, 166)

Typologien des Remakes

In jüngeren Studien zur Praxis des Remaking werden filmische Remakes als institutionalisierte Form der Wiederholung definiert. Gemäß Constantine Verevis weisen sie zwar spezifische textuelle Strukturen auf, gehen jedoch gleichzeitig über das jeweilige Korpus von Werken hinaus, da sie stark von externen Faktoren abhängen. So definieren Publikumsaktivität, Copyright-Gesetze, Kanonisierung und Filmkritik den Rahmen für die Möglichkeiten und Grenzen der Remake-Praxis: «Film-Remaking ist nicht einfach eine Eigenschaft von Texten oder Zuschauern, sondern [...] das Resultat einer umfassenderen diskursiven Aktivität» (Verevis 2006, 2). Das Remake kann also einerseits in Bezug auf Texte, Plots, Strukturen oder Taxonomien als (inter)textuelle Kategorie gedacht werden, andererseits aber auch als industrielle Kategorie von Produktion, Kommerz und Autorschaft und schließlich sogar als Kategorie der Rezeption und des Publikums (vgl. *ibid.*, 1–34).

Auf der (inter)textuellen Ebene gibt es eine Vielzahl von Klassifizierungsversuchen, so etwa die Unterscheidung zwischen direkten Remakes, die sich explizit auf ihre Quellen beziehen, und getarnten Remakes, die ihre Quelle verschleiern (ähnlich wie bei Eco). Es gibt das *non-remake*, ein Film mit demselben Titel, aber einer komplett neuen Handlung (vgl. Druxman 1975). Das *explizite* Remake ist eine Replik, deren Narration sich wenig oder gar nicht vom Original unterscheidet, während das *transfor-*

3 Ein typisches Beispiel für Genre-Embedding sind für Eco Backstage-Musicals, weil sie davon handeln, wie man ein Musical inszeniert.

mierte Remake wesentliche Veränderungen in Bezug auf Figuren, Zeit und Schauplatz aufweist. Beim *uneingestandenem* Remake wiederum sind die Transformationen dem Publikum nicht bekannt oder werden nicht als solche deklariert (vgl. Greenberg 1998). Thomas Leitch (2002) verweist auf *Re/adaptationen*, die literarische Texte mit möglichst hoher Werktreue neu verfilmen, sowie auf *Update- oder aktualisierte* Remakes (auch *switch* genannt) früherer Filme, die in direkte Konkurrenz zur literarischen Vorlage treten, wie dies bei den beiden *LOLITA*-Versionen von David Lyne (US 1997) und Stanley Kubrick (GB 1962) der Fall ist. Remakes können (wie bereits angemerkt) auch als *Hommage* an frühere Filme konzipiert sein: So lassen sich Brian De Palmas Filme *OBSESSION* (US 1975) und *BODY DOUBLE* (US 1984) als Reverenz an Hitchcocks *VERTIGO* (US 1958) verstehen. Sogenannte *«wahre»* Remakes wiederum geben vor, sie seien wie das Original, nur besser (vgl. Leitch 1990; Verevis 2006). Die Liste ließe sich endlos fortführen. Bob Rafelsons *THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE* (US 1981) beispielsweise ist ein Remake von Tay Garnetts gleichnamigem Film von 1946, der wiederum eine Neuverfilmung von James M. Cains Roman ist, der seinerseits bereits als Vorlage für *LE DERNIER TOURNANT* von Pierre Chenal (FR 1939) und für Luchino Viscontis *OSSESSIONE* (IT 1943) diente.

All diese Unterscheidungen und Kategorien helfen uns freilich nicht weiter, die Praxis des Remaking zu erklären oder repetitive Strukturen besser zu verstehen. Der Fall der Transposition, welche auch eine Form von Remake darstellt, eröffnet uns dagegen eine doppelte intertextuelle Perspektive. Anders gesagt: Wenn ein Remake eine literarische Vorlage transponiert, ruft es immer auch weitere Filme zum selben Thema in Erinnerung. Auch wenn die Verbindung rein enzyklopädischer Natur ist, wird sie uns zu Vergleichen anregen. Sogenannte *rebound effects* oder intertextuelle Resonanzen sind unvermeidlich (vgl. Genette 1993; Costa 1993). Lynes *LOLITA* hält sich enger an Nabokovs Roman als Kubricks frühere Adaption und erwähnt letztere in keiner Weise. Dennoch gibt es diverse – wenn auch implizite – Anspielungen, die das Verhältnis beider Filme als Remake kennzeichnen.

Parodie und Pastiche: Remake oder nicht?

Wie jede Form moderner und postmoderner Intertextualität folgt auch die Praxis des Remakes einer Reihe von Regeln, insbesondere im Falle der Parodie und des Pastiche. Gemäß Gérard Genette (1993) findet das Remaking auf einer hypertextuellen Ebene statt, in der ein zweiter, derivativer (Hypo-)Text an einen ersten (Hyper-)Text, den ich *«Ausgangstext»* nenne, gekoppelt wird. Eine Parodie weicht von der Aussage des Ausgangstex-

tes ab, respektiert aber gleichzeitig – sozusagen kompensatorisch – dessen wörtliche Bedeutung. Bezeichnet man die Parodie als spielerische Transformation des Ausgangstextes, so ist das Pastiche die spielerische Imitation und Neuschöpfung, die auch zur Karikatur werden kann. Dabei herrscht keine Einigkeit darüber, ob diese spielerischen Formen eigentliche Remakes sind, da sie den Ausgangstext eher benutzen als interpretieren (vgl. Eco 2004 [1990]).

In einem jüngeren Aufsatz schlägt Augusto Sainati (2006) acht Kriterien für Remakes vor: Ein Remake liege dann vor, wenn es zwei Originaltexte gibt, nicht nur zwei Varianten desselben Texts, wie etwa im Falle eines von der ursprünglichen Kinoversion abweichenden Director's Cut. Außerdem muss bei einem Remake die formale und/oder thematische Abhängigkeit zwischen beiden Texten intersubjektiv erkennbar sein, sowohl in Bezug auf die Produktion als auch auf die Rezeption. Des weiteren braucht es eine doppelte Beziehung des Remakes zum Ausgangstext, die gleichzeitig statisch und dynamisch ist: Das Remake bezieht sich explizit auf den Ausgangstext, birgt aber das dynamische Potenzial, Handlung, Stil oder Genre zu ändern. Der jeweilige Grad von Beständigkeit und Variation ist von Fall zu Fall verschieden. So weist jedes Remake textuelle Überschneidungen mit dem Ausgangsfilm auf, wobei das eine Werk mehr oder weniger aussagen kann als das andere (vgl. auch Dusi 2003). Unabdingbar ist aber, dass sich der zweite Text mit dem Ausgangstext so überschneidet, dass eine Art textuelle Doppelbelichtung entsteht: Mit anderen Worten produzieren Remake und Ausgangsfilm sozusagen ein Relief. Schließlich nennt Sainati das Kriterium der affektiven Homologie, die besagt, dass der Ausgangsfilm und das Remake über dieselbe «pathemische» Disposition, also affektive Stimmung, verfügen müssen; andernfalls würde es sich nicht mehr um ein Remake, sondern um eine Parodie handeln (vgl. Sainati 2006, 204).

Ich stimme Sainatis Bedingungen mehrheitlich zu, mit Ausnahme der letzten beiden: Meiner Ansicht nach muss der Relief-Effekt nicht zwingend vorhanden sein, damit von einem textuellen Remaking die Rede sein kann. So lässt das Kriterium der affektiven Homologie all jene abgeleiteten Texte unberücksichtigt, die zum Beispiel das Genre oder die Erzählperspektive einer bestehenden Geschichte in kognitiver und affektiver Weise verändern, wie dies Parodien tun. Mein Haupteinwand gegen Sainatis Ansatz besteht jedoch darin, dass er sich nur auf das Endprodukt konzentriert, während ich den Prozess der Enunziation und der Textproduktion ebenfalls als Teil der Remake-Praxis betrachte. Das Remake sollte also vor allem von der Problematik sozialer Übereinkünfte und Aushandlungen her gedacht werden. Textuelle oder materielle Eigenschaften lassen sich nicht *a priori* festlegen.

Besteht im sozialen, interkulturellen Universum kein Einverständnis über die Gemeinsamkeit von zwei Filmen, so handelt es sich schlichtweg nicht um ein Remake. Auch wenn gewisse Eigenschaften der Texte ein solches Einverständnis nahelegen (vgl. Sainati 2006, 206), bleibt es letztendlich eine Frage der sozialen Aushandlung. Im Fall von Parodien sucht das Remake nicht nach Äquivalenzen, sondern zielt im Gegenteil vielmehr auf die Herstellung eines völlig anderen kommunikativen Effekts ab.

Manipulation und die Schaffung eines klassischen Pantheons

Ich möchte mir nun einige Bemerkungen zu den allgemeineren Mechanismen von Neuschöpfung, Neubearbeitung und Remaking erlauben, die ich <Reproduktion> – oder <Schaffung von Repliken> – nenne. Wenn wir davon ausgehen, dass ein Remake immer ein neuer Hypotext ist, der in einer intertextuellen und übersetzenden Beziehung zum früheren Film steht, dann gibt es im neuen Text, den ich <Zieltext> nenne, Dinge, die invariant bleiben, und solche, die sich ändern. Diese Änderungen produzieren neue Bedeutungen und Interpretationen in Bezug auf den sogenannten Ausgangstext. In der zeitgenössischen Übersetzungswissenschaft ist die Beziehung zwischen Ausgangstext und Zieltext zuletzt umfassend revidiert worden (vgl. Hermans 1985; Toury 1995; Cattrysse 2000). Über die traditionelle, am Ausgangstext orientierte Theorie schreibt Theo Hermans:

Von der Überlegenheit des Originals ausgehend, dient das Studium der Übersetzung lediglich dazu, die herausragenden Qualitäten des Originals zu demonstrieren und die Fehler und Unzulänglichkeiten jeder Übersetzung zu betonen. Die Folge davon ist freilich ein ausnahmslos quellenorientiertes Unterfangen. (Hermans 1985, 9)

Hermans schlägt demgegenüber vor, die Perspektive umzukehren und beim Zieltext anzusetzen, da jede Übersetzung unvermeidlich ein Maß an Manipulation des Ausgangstextes zu einem bestimmten Zweck impliziert (vgl. *ibid.*, 11). So trage das Remake häufig dazu bei, den Ausgangstext zu einem Klassiker zu machen. Dies war möglicherweise der Fall, als De Palma Michelangelo Antonionis *BLOW-UP* (IT/GB 1966) als Basis für *BLOW-OUT* (US 1981) verwendete. Und Ähnliches leistete auch De Palmas *SCARFACE* (US 1983) für Howard Hawks' Film mit demselben Titel (US 1932), als er das ältere Werk mit Special Effects und neuer Technologie <verbesserte>. Mit solchen Methoden betont der Produzent des Zieltextes, des Remakes, im Dialog mit dem neuen Publikum, was er in seinem kulturellen Kontext für wertvoll hält.

Übersetzungstheoretischen Ansätzen zufolge sind Identität und Differenz grundlegend für die Bedeutung und den Wert von Zeichen und Texten. Eine intermediale Perspektive nimmt stets eine Vielzahl von Texten mit einem Netzwerk aus Referenzen und Übersetzungen in den Blick, die sich teilweise überschneiden und aus Déjà-vus und Neuinterpretationen bestehen. Wir müssen Intertextualität oder ‚Transtextualität‘, wie Genette (1993) sie nennt, also als konstitutive Bestandteile der flexiblen Aushandlung dessen verstehen, was die Identität eines jeden Textes, eines jeden (Poly-)Systems von Texten und einer jeden Kultur ausmacht. Jeder Text und jede Textgruppe wird stets eine Reihe referenzieller Bezüge aufweisen, die in stetig übersetzender Beziehung zueinander stehen. Wie Lotman (1977) argumentieren würde, konstruiert und dynamisiert die Übersetzung semiotische Kulturräume. Diese «Semiosphären», wie er sie nennt, bilden sich gewissermaßen aus Vergleichen, Zusammenstoßen und partiellen Angleichungen zwischen Texten, Diskursen und Praktiken heraus.

Remaking als Prozess kontrollierter Abweichung

Betrachtet man ein Remake unter dem Aspekt zeitgenössischer Textsemiotik, so geht man davon aus, dass ein Film, wie jeder andere Text, identifizierbare, invariante Strukturen aufweist. Damit nimmt man auch an, dass diese sich ausfindig machen lassen und wiederholt werden können. Dies trifft ebenso auf die narrativen Strukturen zu wie auf thematische Isotopen (oder Themen in pragmatischer Hinsicht) oder sogar auf die Organisation von Wertesystemen. Die Semiotik betrachtet Texte als mehrschichtige Objekte, die aus sich gegenseitig bedingenden Ebenen hervorgehen. Je nachdem, bei welcher textuellen Ebene man ansetzt, wird die Übersetzung des Textes unterschiedlich ausfallen.

Jakobson unterscheidet in seiner Übersetzungstheorie (1959) zwischen der innersprachlichen Übersetzung oder Paraphrase, die die Interpretation sprachlicher Zeichen mittels anderer Zeichen derselben Sprache bezeichnet, und der zwischensprachlichen oder eigentlichen Übersetzung, das heißt der Wiedergabe in einer anderen Sprache. Die intersemiotische Übersetzung oder Transmutation schließlich ist die Wiedergabe sprachlicher Zeichen mittels eines nicht-sprachlichen Zeichensystems. Die Praxis des Remaking gleicht meiner Ansicht nach der Paraphrase oder innersprachlichen Übersetzung.

Eco wiederum ordnet das Remake der endo-semiotischen Interpretation zu, wie wir seinem Buch *Quasi dasselbe mit anderen Worten* (2009 [2003]) entnehmen können. Eine inner- oder endo-semiotische Übersetzung meint eine interpretative und transformierende Beziehung zwischen ähnlichen

semiotischen Systemen, die über dieselbe ‹Materie› (auf der Ebene des Ausdrucks) verfügen. Dies bedeutet auch, dass jeder ästhetische Text, ob literarisch, musikalisch, visuell oder audiovisuell, als Remake eines vorherigen Textes mit systematischen Variationen in Erscheinung treten kann. Dabei handelt es sich um eine Art kontrollierter Abweichung. In solchen Fällen kreierte der neue Text, trotz der offensichtlichen Verbindung zum Ausgangstext, eine neue und unabhängige poetische Welt, die sich an der neuen Zielkultur orientiert. Wie jede Transposition ist auch das Remaking eine komplexe Angelegenheit: Remakes sind transkulturelle Kommunikationsprozesse, zielorientiert, und verfolgen einen dynamischen und funktionellen Ansatz (vgl. Reiss/Vermeer 1984). Und wie jede gute Übersetzung kann ein Remake sowohl die Ausgangs- wie auch die Zielsprache verändern, kann beide bereichern, neue intertextuelle Verweise schaffen und die gemeinsame Enzyklopädie vergrößern (vgl. Dusi 2003).

Als Form der Transposition muss das Remake die wesentlichen Motive und Figuren des Originals berücksichtigen: die Handlung, die Erzähler, die uns anleiten oder auch in die Irre führen, und die filmischen Formen, die all dies kommunizieren. Ein synkretischer Text wie ein Film besteht aus mehreren ‹Sprachen›. Entsprechend hat eine Transposition Änderungen der Substanz und der Form auf der Ausdrucksebene jeder dieser Sprachen zur Folge. Daher ist es wichtig, einen Film stets als ästhetischen Text zu betrachten, bei dem die Ebenen des Inhalts und des Ausdrucks gemeinsam zur Bedeutungskonstruktion des Gesamttextes beitragen. Die Übersetzungen und Interpretationen, die der neue Text explizit oder implizit vorschlägt, beeinflussen daher sämtliche Textebenen.

Entsprechend ist für die Analyse einer Adaption oder eines Remakes (oder einer doppelten Neufilmung) zunächst zu klären, welche Ebene betrachtet werden soll. Die Analyse kann sich beispielsweise auf den Vergleich der narrativen Strukturen beschränken und untersuchen, welche Elemente im Film weggelassen, hinzugefügt, erweitert oder kondensiert worden sind. Wahlweise könnte man sich auch auf die enunziativen Strategien und die gesamte Konstruktion der Geschichte konzentrieren. Solch eine Konstruktion kann als Resultat der Diskursproduktion verstanden werden, die – sei sie aktoriell, räumlich oder zeitlich – im Text durch die Enunziation hervorgebracht wird. Dank dieser Vermittlung werden die Themen und abstrakten Werte, die das Bedeutungsuniversum des literarischen Werks oder des vorherigen Films ausmachen, in konkrete und erkennbare Werte, Themen und Schaubilder umgewandelt. Sie werden in neue diskursive Konfigurationen übertragen, die – ob in einem literarischen oder audiovisuellen Text – immer aus einem spezifischen Blickwinkel dargestellt sind.

Der Zieltext wird also gemäß den gewählten Übersetzungsstrategien und -techniken verändert, insbesondere wenn es sich um die Übersetzung von einem monomedialen in einen synkretischen Text handelt, der sich notwendig auch in der Konstruktion der Bedeutungseffekte vom Ausgangstext unterscheidet. Die Praxis des Remaking bringt einen neuen synkretischen Text hervor, einen anderen Film mit neuen Bedeutungseffekten, die neue Interpretationswege aufzeigen und zu Re-Semantisierungen der literarischen Vorlage oder des vorhergehenden Films führen können. Solche, von vornherein kulturell determinierte Strukturen weisen eine Verbindung mit den Textoberflächen auf, die die Erzählung ›inszenieren‹ und Konstruktionen von diskursiven Welten erzeugen, welche ihrerseits je nach Kontext und Epoche variieren. Auf dieser Ebene stoßen wir zudem auf die unterschiedlichen ikonischen und plastischen Dimensionen der ›figurativen‹ Darstellung, die auch die Verknüpfungen zwischen Bild und Tonspur beinhaltet und die Verwendung neuer digitaler Technologien für Spezialeffekte ins Spiel bringt, kurz: auf all jene Aspekte, die eine Art von ›kohärenter Deformation‹ bewirken und den Stil eines filmischen Textes ausmachen (vgl. Metz 1997, 134–138).

In einem Remake geht es demnach stets um den Grad der Transformation auf der Ebene des Inhalts, zum Beispiel bei der Aktualisierung des historischen und kulturellen Kontextes oder der Verankerung der Geschichte in einem anderen Umfeld. Aber auch auf der Ebene des Ausdrucks kommt es zur Transformation, durch Einbezug neuer Formen der audiovisuellen Gestaltung, der Montage und des Synkretismus unterschiedlicher ›Sprachen‹. Es lässt sich festhalten, dass ein Remake seinem Ausgangstext etwas Neues hinzufügt. Dies kann etwas Sichtbares und für den Zuschauer Offensichtliches sein, zum Beispiel neue Schauspieler, ein neuer Produzent oder eine neue Erzählperspektive. Dadurch wird das Remake aber weder schlechter noch besser als der vorherige Film (vgl. Protopopoff 1989). Es fordert nicht nur die Neudaption des räumlichen und zeitlichen Kontextes, in den die Aktionen der Schauspieler eingebettet sind, sondern erfordert auch aus ästhetischen Gründen, den Einsatz der verschiedenen Formen und Substanzen des Ausdrucks, also Rhythmus, Farbe, Dekors und Gestaltung der Tonspur, zu aktualisieren. Selbst die Entscheidung, sich Wort für Wort an die Instruktionen des Ausgangsfilms zu halten, wie dies Gus Van Sant in *PSYCHO* (US 1999) getan hat, wird zwangsläufig Änderungen mit sich bringen. Obwohl er sich auf das von Joseph Stefano für Hitchcock verfasste Originaldrehbuch stützte und die Musik von Bernard Hermann verwendete, entschied sich Van Sant zugleich für figurative Neuerungen: Schauspieler, Ort und Zeit wurden aktualisiert und der Film in Farbe gedreht.

Das narrative Design des Replikats⁴

Ruggero Eugeni und Andrea Bellavita (2006) gehen davon aus, dass das «narrative Design» eines Textes von den textuellen Praktiken einer Kultur abhängt, und dasselbe gilt für die Praxis des textuellen Remaking. Entsprechend weisen textuelle Objekte verschiedene narrative Praktiken auf. Als Erstes ist das statische, unbewegliche Modell zu nennen. Dabei handelt es sich um einen traditionellen Text, in dem die Strategien der Textproduktion die narrativen Methoden, Diskursebenen und Interpretationsakte der Rezipienten klar vorgeben (vgl. Eco 2004). Textualität ist hier ebenso strikt definiert wie Remaking und Neubearbeitung. Es gibt mehr als fünfzig Adaptionen, Remakes und Neubearbeitungen von Cervantes' *Don Quijote*, darunter auch gescheiterte Projekte wie das von Jesus Franco zusammengestellte Filmmaterial von Welles (*DON QUIJOTE DE ORSON WELLES*, US 1955/1992) oder *LOST IN LA MANCHA* von Keith Fulton and Louis Pepe (GB/US 2002), der wiederum das Scheitern von Terry Gilliams Filmprojekt dokumentiert.

Als Zweites wäre das variable, hypertextuelle Modell zu nennen. Hier bietet die Narration mehrere zwar miteinander verknüpfte, aber dennoch



1–2 Wiederholungen im narrativen Design von *LOLA RENNT* (Warner/Bavaria/Prokino).

4 Für eine ausführlichere Version dieser Theorien und Fallstudien siehe Dusi 2006.

begrenzte Möglichkeiten. Beispiele wären *MAGNOLIA* von Paul Thomas Anderson (US 1999) oder *BABEL* von Alejandro González Iñárritu (FR/US/MX 2006). Beim variablen Modell lässt die textuelle Strategie Serialität und Wiederholung nicht nur zu, sondern definiert das narrative Design von vornherein, wie dies auch bei Tom Tykwers *LOLA RENNT* (DE 1998) oder Lars von Triers und Jørgen Leths *DE FEM BENSPÆND* (*THE FIVE OBSTRUCTIONS*, DE/CH/BE/FR 2003) der Fall ist, oder auch in Videogames der zweiten Generation, bei denen das Remaking selbst Teil der textuellen Strategie wird.

Schließlich gibt es das dynamische Modell, in dem die textuelle Strategie zu einer Matrix von Möglichkeiten wird, die sich dem Kontext und den Entscheidungen der Anwender flexibel anpasst. Hier kann sich die Narration ändern, und die Spielregeln unterstehen dem Einfluss der Anwender, die mittels Interaktion die Perspektive und Modalität der Narration wählen. Gemäß Eugeni und Bellavita (2006) geschieht dies im Rahmen von Reality-TV-Formaten wie *BIG BROTHER*, bei Videogames wie *THE SIMS* oder in der virtuellen Welt von *SECOND LIFE*. Darüber hinaus wären zudem Web-Produktionen von TV-Serien-Fans oder ein Film wie *BE KIND REWIND* (Michel Gondry, US/GB 2008) mit seiner interaktiven Webseite zu nennen. In diesem Modell werden Praktiken der Reproduktion und Neubearbeitung zu einem Teil des textuellen Apparates, ebenso wie Fakten und Entscheidungen zu Mikro-Ereignissen und möglichen narrativen Akten werden.

Replikats-Praktiken

Das Aufkommen digitaler Technologien hat Replikats-Praktiken neue, ungeahnte Dimensionen eröffnet. Die Popmusik liefert uns Coverversionen und Remixes von «Golden Oldies» wie auch von neuen Songs, und den Abwandlungen des Mythos vom Originaltext scheinen keine Grenzen mehr gesetzt. Dies gilt auch für den Mythos des Originalfilms. Solche Replikats-Praktiken lassen sich definieren als «kreative and gemeinsame Praktiken des Remaking und der Neubearbeitung, die aus Enzyklopädien, Bibliotheken und Archiven von Musik, Bildern, audiovisuellen und multimedialen kulturellen Produkten schöpfen» (Dusi/Spaziante 2006, 10).

Dieses *verkörperte* Wissen besteht aus den Praktiken der Produktion, der Interpretation (vgl. Eco 2004) und des Gebrauchs (vgl. De Certeau 1990). Neben wohldefinierten Texten, kulturellen Produkten mit einem spezifischen narrativen Design, die statisch, dynamisch oder variabel sein können (vgl. Eugeni/Bellavita 2006), gibt es auch Texte in Aktion, die Teil eines dynamischen Prozesses sind, da sie eine Serie von Interaktionen und Praktiken darstellen, so etwa die Performance eines DJ oder VJ oder das YouTube-Video vom Fan einer TV-Serie.

Dass die Praktiken der Interpretation bekannte Texte revidieren und neue Texte generieren, ist unvermeidlich. Man denke an die Vielzahl der Filme, die Varianten, Sequels, Remixes oder Coverversionen enthalten, wie beispielsweise *DE FEM BENS PÆND*. Außerdem werden gewisse Texte oder Teile von Texten selbst zu einer ›Matrix‹, die andere Texte, andere Versionen und Praktiken, Verknüpfungen etc. generieren. So ist zum Beispiel *LOLA RENNT*, wie viele zeitgenössische Filme, ein Film über Variationen, der uns einlädt, den Film selbst mit dem Teaser-Trailer und dem Videoclip-Trailer zu vergleichen, die beide auf derselben DVD erschienen sind (vgl. Dusi 2005). Texte können eine Vielzahl von Praktiken hervorbringen, wie den *bastard pop* oder *mash-up* in der Musik oder eben die Neubearbeitung und das Remake in Film und Video. Genau dies geschieht in *BE KIND REWIND*, der davon handelt, wie man ein Remake ohne professionelle Ressourcen und Geld macht (das sogenannte «sweding»)⁵. Der Film zeigt die Details dieser Praxis, während die Website des Films zahlreiche von Fans nachgestellte Kurzfilme enthält.

Intersemiotische Übersetzungen oder Transpositionen von Roman zu Film oder auch von Comic zu Film müssen Ausgangstext und Zieltext auch immer hinsichtlich dessen untersuchen, was *keine* Variation ist. Im Fall audiovisueller Reproduktionspraktiken wie dem Remake oder der Neubearbeitung bildet eine kontrollierte Abweichung zwischen den Texten wohl die beste Praxis. Ich würde unterscheiden zwischen dem Remaking, also zum Beispiel einer Coverversion in der Popmusik, und der Neubearbeitung, etwa in Form eines Remix; zwischen intertextueller Expansion wie beim Sequel und intratextueller Expansion wie beim Director's Cut sowie der Wiederholung als Variation. Allgemein kann man sagen, dass die meisten Remakes, wie auch musikalische Coverversionen, nicht die Form des Inhalts und des Ausdrucks oder deren Verbindung verändern, sondern die Substanz der beiden Ebenen bearbeiten. Auch wenn sich Bedeutungen, mindestens teilweise, mit jeder neuen Interpretation ändern und den raumzeitlichen Kontext erneuern, lässt sich immer noch ein strukturelles Muster finden und analysieren. Die meisten Sequels, Sagas und andere textuelle Erweiterungen folgen diesem Prinzip. Andererseits gibt es auch Remakes, die wie ein musikalischer Remix eine komplett neue Version schaffen. Steven Soderbergs *SOLARIS* (US 2002) verleiht Stanislaw Lems Roman ein zeitgenössisches Setting und vereinfacht das Werteuniversum von Andrej Tarkowskis *SOLARIS* (SU 1972). In diesem Fall transformieren die Replikats-Praktiken die Substanz und Materie der Ausdrucksebene sehr stark, die Formen der Inhalts- und Ausdrucksebene jedoch nur teil-

5 Im Film behaupten die Protagonisten, ihre selbstgemachten Videos seien importierte Sonderanfertigungen aus Schweden.

weise. Selbst eine Erweiterung wie Francis Ford Coppolas Director's Cut APOCALYPSE NOW REDUX (US 2001) ist eine neue Version im Sinne eines Remakes, das Material und Formen überarbeitet.

Um ein Beispiel der internen Variation zu nehmen: Bei LOLA RENNT wird der Anfang [*incipit*] zu einer Matrix von Invarianten, die drei Versionen derselben Erzählung liefert. Jede Version wiederholt dieselben Formen auf Inhalts- und Ausdrucksebene und ändert nur die ‹figurative› Ebene und einige Momente der Handlung. Trotz der Unterschiede ist jede Story mit den andern verbunden. Der Film bedient sich derselben Logik wie ein Videospiel, so dass die drei Versionen als implizite Sequels fungieren, in denen die Heldin neue Kräfte erlangt und Fähigkeiten erwirbt. Wie der Zuschauer lernt auch sie mit jeder Wiederholung, so dass Lola beim zweiten und dritten Spiel besser voraussagen kann, was geschehen wird, und dadurch entsprechend handeln und schließlich ‹gewinnen› kann.

Von Triers DE FEM BENSPEÆND beginnt mit einem Kurzfilm namens DET PERFEKTE MENNESKE (THE PERFECT HUMAN) von Jørgen Leth (DK 1967), der als Ausgangstext dient. Er liefert eine Matrix von Invarianten, die von Trier verwendet, um eine Serie von ‹Hindernissen› und ‹Beschränkungen› aufzustellen, oder besser eine Reihe von Spielregeln der textuellen Strategie, die Leth für die Produktion neuer Versionen respektieren muss. Es gibt drei Variationen. Zwei werden an verschiedenen Orten gedreht. Die kubanische Version gleicht einem Videoclip. Dann stellt Leth den ursprünglichen Kurzfilm in Bombay nach. Die dritte Variation ist ein *switch*, eine freie, aber aktualisierte Version desselben Kurzfilms in Brüssel. Diese drei Neuinterpretationen sind sozusagen Cover-Remakes. Die fünfte und letzte Version ist eine Art Dokufiktion, den von Trier mit Jørgen Leth als Hauptdarsteller dreht. Allerdings kann nur der vierte Kurzfilm, ein Cartoon, als echtes Remake bezeichnet werden. In dieser Version erklärt Leth, dass er keine neuen Szenen mehr drehen, sondern auf das bereits bestehende Material zurückgreifen wird. Dies soll jedoch nicht einfach wiederverwertet oder wiederholt werden; vielmehr ist diese Version als ein animierter Found-Footage-Film angelegt, den er dynamisch nutzen möchte, um daraus einen neuen Text und Kontext zu generieren. Diese Cartoon-Version ist gleichzeitig ein Remake und ein Remix aller anderen Versionen. Formen und die Materie von Inhalt und Ausdruck werden hier unter Verwendung von allem, was wir bisher gesehen haben, vollständig verändert; dabei werden sogar Szenen aus dem ersten Kurzfilm eingefügt. Es ist die einzig wirklich neue Version – mit den ihr eigenen, neuen Invarianten. Sie fasst die Möglichkeiten des ersten Kurzfilms von 1967 zusammen und erweitert sie, indem sie dessen latente Eigenschaften explizit macht und sich dabei auch mit den drei vorherigen Versionen in Vergleich setzt.

Gondrys *BE KIND REWIND* verhandelt das Thema der Replikats-Praktiken auf der Ebene des Subplots. Der Aufhänger des Films besteht ja darin, dass sämtliche VHS-Kassetten aus einer Leihvideothek nicht mehr funktionieren, da die Bänder entmagnetisiert wurden. Die Geschichte ist somit auch ein Abgesang auf das Zeitalter des Videos, das mit dem Aufkommen der

3-10 Linke Spalte: *DET PERFEKTE MENNESKE*, rechte Spalte: Vier der fünf Remakes von *DE FEM BENSPÆND*: Kuba, Bombay, Brüssel und die Cartoon-Version (Arsenal/Det Danske Filminstitut).



ersten DVDs in den 1990ern zu Ende geht. Vor allem aber handelt der Film von Kopier-Praktiken und No-Budget-Kurzremakes. Er veranschaulicht dabei mindestens drei Praktiken: erstens, den selbstgemachten Film als Wandel der Form auf der Ausdrucksebene; zweitens, die Wiederverwendung einiger Schlüsselszenen, also die intertextuelle Übersetzung eines Topos des Ausgangsfilms; und drittens macht die pastichehafte Form der Inhaltsebene diese Reproduktion zur Karikatur. Obwohl weder *BE KIND REWIND* noch *DE FEM BENS PÆND* ein solches ‹hausgemachtes› Remake in ganzer Länge zeigt, spielt Gondry explizit auf diverse Originaltexte an, etwa indem in den Dialogen oder auf Videokassetten auf die Filmtitel der Ausgangstexte verwiesen wird. Es handelt sich hier also um eine postmoderne Ästhetik der Fragmente und Variationen, die zum Kult tendiert und den Film in der affektiven Erinnerung des Fans zum Mythos macht – ein Remake-im-Film sowohl auf der narrativen wie auch auf der figurativen Ebene von Setting, Kostüm, Figuren, Musik, Regieanweisungen etc. Vermischt in einem ausgeklügelten Durcheinander, einer Art Bricolage von allem, was der Story dienen könnte, fällt die textuelle Strategie in sich zusammen. Der Film wird so zu einer Reihung von Karikaturen. Die neuen Kurz-Remakes bieten eine zuspitzende Neuinterpretation der dominanten Charakteristika ihres jeweiligen Ausgangsfilms und ebenso deren Vereinfachung. Es liegt in der Natur jeder Karikatur, einige Wesensmerkmale zu übertreiben und dadurch hervorzuheben. Es handelt sich um eine Re-Semantisierung des Ausgangstextes, die es unmöglich macht, den Originalfilm zu sehen, ohne an die neue Version und die Perspektive des Zweittextes zurückzudenken.

BE KIND REWIND tritt im Verbund mit einer reichhaltigen Website auf, die über einen Videoclip anleitet, wie man ‹seinen eigenen Film› macht.

11–14 ‹How to swede›: Remaking-in-Film in *BE KIND REWIND* (Senator/Universum/New Line).



Damit versucht der Film, einen über die Filmrezeption hinausgehenden kommunikativen Pakt mit dem Zuschauer zu schließen und direkt mit ihm zu interagieren. Jeder kann einen digitalen Kurzfilm drehen und ihn auf der Website veröffentlichen; und tatsächlich produzieren mehr und mehr Leute hausgemachte Remakes, sei es als spielerische Neuinterpretation, als Pastiche, Parodie oder in Gestalt anderer Repliken-Praktiken. Diese Remakes sind ins Kollektiv eingegangen und zirkulieren fast anonym. Sie sind zu neuen Alltagspraktiken geworden (vgl. De Certeau 1990) und bilden mehrheitlich Formen der Überinterpretation (vgl. Eco 1992).

Schlussfolgerung: Remaking als transmediale Strategie⁶

Jeder als Text aufgefasste Film beinhaltet immer schon diskursive Strategien, die seine Interpretationen von vornherein begrenzen (vgl. Eco 1990). Aber wie bereits Bazin (1952) bemerkte, kann ein Remake nützlich sein, um den Sinn des Originaltexts zu multiplizieren. Im Kontext einer Ästhetik der Wiederholung wird das Remake zum «typischen Mutanten-Objekt der postmodernen Ära» (Canova 2000, 14). Remaking scheint deshalb als intertextuelle, interpretierende und verändernde Strategie zu fungieren, oder besser noch als übersetzende und transmediale Strategie, die mehr oder weniger explizite Verbindungen zum Ausgangstext knüpft und aufrecht erhält und letzteren als Lager oder Archiv struktureller Invarianten, von Ausdrucks- und Inhaltsebene verwendet.

In unserer heutigen Medienlandschaft bieten digitale Medien neue Möglichkeiten des Remaking und der Neubearbeitung, sei es als einfache und spielerische Praktiken des Konsums oder auch in komplexeren Formen der Neu-Aneignung von Texten.

Aus dem Englischen von Susie Trenka

Literatur

- Bazin, André (1952) «Remade in USA». In: *Cahiers du cinéma* 11; S. 54–59.
Bettetini, Gianfranco (1984) *La conversazione audiovisiva: Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*. Milano: Bompiani.
Calabrese, Omar (1989) *L'età neobarocca*. Roma-Bari: Laterza.
Canova, Gianni (2000) *L'alieno e il pipistrello: La crisi della forma nel cinema contemporaneo*. Milano: Bompiani.
Casetti, Francesco (Hg.) (1984) *L'immagine al plurale: Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*. Venezia: Marsilio.

6 Für ausführlichere Überlegungen zu diesem Thema siehe auch Dusi 2007.

- Cattrysse, Patrick (2000) «Media Translation: Plea for an Interdisciplinary Approach». In: *Versus* 85/86/87; S. 251–270.
- Costa, Antonio (1993) *Immagine di un'immagine: Cinema e letteratura*. Torino: Utet.
- De Certeau, Michel (1990) *L'invention du quotidien I: Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- Druxman, Michael B. (1975) *Make it Again, Sam! A Survey of Movie Remakes*. South Brunswick [usw.]: Barnes/Yoseloff.
- Dusi, Nicola (2007) «Zorro: Ein transmedialer Held: Übertragung, Neudeutung und Remake einer Figur». In: *Montage/AV* 16,1 («Figur und Perspektive (2)»); S. 121–139.
- (2006) «Replicabilità audiovisiva». In: Dusi/Spaziante 2006; S. 95–156.
 - (2005) «La variante interna: Modularità e ripetizione nell'epitesto audiovisivo». In: *Mutazioni audiovisive: Sociosemiotica, attualità e tendenze nei linguaggi dei media*. Hg. v. Isabella Pezzini & Romana Rutelli. Pisa: ETS; S. 149–160.
 - (2003) *Il cinema come traduzione: Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*. Torino: Utet.
 - /Spaziante, Lucio (Hg.) (2006) *Remix-Remake: Pratiche di replicabilità*. Meltemi: Roma.
- Eco, Umberto (2009) *Quasi dasselbe mit anderen Worten: Über das Übersetzen*. München: Dt. Taschenbuch-Verlag. [Zuerst italienisch als: *Dire quasi la stessa cosa: Esperienze di traduzione*. Milan: Bompiani, 2003].
- (2004) *Die Grenzen der Interpretation*. München: DTV. [Zuerst italienisch *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani, 1990.]
 - (1992) *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
 - (1988) «Die Innovation im Seriellen». In: Ders.: *Über Spiegel und andere Phänomene*. München: DTV; S. 155–180. [Zuerst italienisch (in nicht identischer Version) als: «Tipologia della ripetizione» In: Casetti 1984; S. 19–36; in leicht abgewandelter Form auch erschienen als: «Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien». In: Eco, Umberto (1989) *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*. Leipzig: Reclam; S. 301–324; englisch in nicht-identischer Version erschienen als Eco, Umberto (2005) «Innovation and Repetition: Between Modern and Postmodern Aesthetics». In: *Daedalus. Journal of the American Academy of Arts & Sciences* 134,3; S. 191–207].
- Eugeni, Ruggero/Bellavita, Andrea (2006) «Mondi negoziabili: Il reworking del racconto nell'era del design narrativo dinamico». In: Dusi/Spaziante 2006; S. 157–174.
- Genette, Gérard (1993) *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp. [Zuerst französisch als: *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982].
- Goodman, Nelson (1997) *Sprachen der Kunst: Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. [Zuerst englisch als: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968].
- Greenberg Harvey R. (1998) «Raiders of the Lost Text: Remaking as Contested Homage in ALWAYS». In: *Play it Again, Sam: Retakes on Remakes*. Hg. v. Andrew Horton & Stuart Y. McDougal. Berkeley [usw.]: University of California Press; S. 115–130.
- Hermans, Theo (Hg.) (1985) *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London/Sidney: Croom Helm.
- Hjelmslev, Louis (1974) *Prolegomena zu einer Sprachtheorie*. München: Hueber. [Zuerst dänisch als: *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*. Kopenhagen, 1943].

- Jakobson, Roman (1959) «On Linguistic Aspects of Translation». In: *On Translation*. Hg. v. Robert Brower. Cambridge MA: Harvard University Press; S. 232–239.
- Leitch, Thomas (2002) «Twice-told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake». In: *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*. Hg. v. Jennifer Forrest & Leonard Koos. Albany: State University of New York Press; S. 37–62.
- Lotman, Juri M. (1977) «The Dynamic Model of a Semiotic System» In: *Semiotica* 21,3/4; S. 193–210.
- (1985) *La semiosfera: L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. Venezia: Marsilio [Zuerst russisch als «O semiosfere». In: *Trudy po znakovym sistemam* 17 (1983); S. 5–23].
- Metz, Christian (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster: Nodus. [Zuerst französisch als: *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Klincksieck, 1991].
- (1973) *Sprache und Film*. Frankfurt a. M.: Athenäum. [Zuerst französisch als: *Langage et cinéma*. Paris: Larousse, 1971].
- Protopopoff, Daniel (1989) «Qu'est-ce qu'un remake?» In: *CinémAction* 53 («Le remake et l'adaptation»); S. 13–20.
- Reiss, Katharina/Vermeer, Hans J. (1984) *Grundlegung einer allgemeinen Translationsstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Sainati, Augusto (2006) «JOUR DE FÊTE, il colore progressivo: per una teoria del remake». In: *Dusi/Spaziante* 2006; S. 197–208.
- Toury, Gideon (1995) *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- Verevis, Constantine (2006) *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Glen Creeber

Online-Serien

Intime Begegnung der dritten Art

Einleitung

Kein Medium, und sicherlich kein einzelnes Medienereignis, kann heutzutage seinen kulturellen Beitrag unabhängig von anderen Medien leisten, so wie es auch nicht unabhängig von anderen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Kräften wirkt. Das Neue an den neuen Medien rührt von ihrer spezifischen Art her, ältere Medien umzugestalten, und von der Art der älteren Medien, sich selbst als Reaktion auf die Herausforderungen durch neue Medien zu reformieren.

(Jay David Bolter und Richard Grusin 2000, 15)

1982 wies John Ellis darauf hin, dass das Fernsehgerät durch sein begrenztes Format, die häusliche Umgebung, in der es üblicherweise steht, und durch seine relativ schlechte Bildqualität die Intimität noch betone, die für das Medium Fernsehen überhaupt charakteristisch sei. Er untersuchte unter anderem den Einsatz von Nah- und Großaufnahmen und stellte fest, dass das Fernsehen «Gesichter annähernd in Normalgröße abbildet», wodurch ein intensives Gefühl von «Gleichwertigkeit [mit den Zuschauern] und sogar Intimität» entstehe (Ellis 1982, 131). Ellis vertrat die These, dass das Fernsehen einen privateren und persönlicheren narrativen Raum konstruiere als die große Leinwand des Kinos. Die Gründe dafür sah er in der Tendenz zum Dialogischen (da sich das Fernsehen ursprünglich als «geschriebenes Medium» begriff), in seiner Unmittelbarkeit (tatsächliche oder vorgetäuschte Echtzeit) und seiner Konzentration auf das häusliche Dispositiv (beispielsweise durch die ihrerseits im Alltagsleben verankerten Seifenopern). Für Ellis ist das Fernsehgerät grundsätzlich ein «häusliches

Objekt», auf dem Familienfotos einen Ehrenplatz finden. Das Fernsehen ist «vertraut und alltäglich, weniger ein besonderes Ereignis als Teil der privaten Lebenswelt» (ibid, 113). Diese Vertrautheit und Intimität findet sich, so meine These, in heutigen Online-Serien wieder, die sich viele Eigenschaften des Fernsehens aneignen und sie, verschoben in ihr neues Medium, für sich fruchtbar machen.

Fernsehhistoriker wie Jason Jacobs (2000) vertreten eine ähnliche Position, insbesondere in Bezug auf die Anfänge des Fernsehens. Frühe Sendungen, so Jacobs in seiner historischen Studie zum britischen Fernsehspiel (*television drama*), schufen eine spezifisch «intime» Ästhetik, da sie live in die Haushalte ausgestrahlt werden sollten und ihre Schauplätze meist auf die vier Wände des Studios beschränkt blieben:

Fernsehwissenschaftler und Produzenten verstanden die «Intimität» des frühen Fernsehspiels entsprechend der typischen Rezeptionssituation in der «intimen» Privatsphäre des eigenen Zuhauses also als etwas, das allen Fernsehsendungen gemein war. Einige Kritiker glaubten, dass ein Film, der im häuslichen Umfeld gesehen wird, einen sanfteren Ton und zurückhaltenderen Schauspielstil verlange – einen eher dialogorientierten als deklamatorischen. Für andere sollte sich das Fernsehspiel vor allem psychologischen und emotionalen Themen widmen, sich auf den «intimen» Rahmen von ein oder zwei Studiosets beschränken und mit Großaufnahmen arbeiten. Die Intimität, verstanden als eine Qualität des Fernsehfilms, äußere sich in persönlichen Figurenbeziehungen und Innenaufnahmen. [...] Für die Kritiker lag die Kunst, Intimität im Fernsehspiel zu erzeugen, im weitgehenden Verzicht auf räumliche Expansion zugunsten der Geschlossenheit einer Art «elektronischen Theaters». Intimität bedeutete eher die Offenbarung und Darstellung von Affekten und Emotionen im von Großaufnahmen geprägten Stil der Multi-Kamera-Studioproduktionen als die exhibitionistische Zurschaustellung technologischer Virtuosität [...].
(Jacobs 2000, 7f)

Dem frühen Fernsehen mag ein solches Konzept von Intimität entsprochen haben, seine Relevanz für das heutige Fernsehen wird allerdings von einigen Autoren bezweifelt. So wird die intensive Beziehung zur televisuellen Sendung und eine fixierte Haltung beim Fernsehen in Frage gestellt. Ellis argumentiert beispielsweise, dass der «flüchtige Blick» (*glance*) für das beiläufige Schauen eines abgelenkten Fernsehzuschauers charakteristisch sei, im Gegensatz zum fokussierten «fixierten Blick» (*gaze*) eines gefesselten Kinopublikums. John Caldwell stellt diese Auffassung jedoch als überholt dar und weist darauf hin, dass die Komplexität des heutigen Fernsehens (beispielsweise die auditiv und visuell mehrschichtige Struktur von Nachrichtensendungen) den «fixierten Blick» nun ebenfalls als notwendige und

grundsätzliche Voraussetzung erfordere. In der Tat fragt sich Caldwell, ob «die Theoretiker, die sich weiterhin für die Dominanz eines «flüchtigen Blicks» aussprechen, ihre Erklärungen lediglich auf primitiven, in den frühen, prägenden Jahren des Mediums Fernsehen entstandenen Sendungen gründen» (1995, 25). Er ist der Meinung, der televisuelle «fixierte Blick» sei das Ergebnis eines neuen «filmischen Looks» im Fernsehen (der sich seit der Veröffentlichung von Caldwell's Buch durch das neue Potenzial des digitalen Fernsehens, durch Wide Screen, High Definition und Surround Sound, nochmals deutlich gesteigert hat). Diese «filmische Ästhetik» ist beispielsweise in amerikanischen Qualitätsserien wie CSI: CRIME SCENE INVESTIGATION (CBS seit 2000) sichtbar. Die Serie ist hauptsächlich auf Super-35mm gedreht und wird in der Postproduktion farblich stark bearbeitet sowie mit digitalen Videoeffekten versehen (vgl. Lury 2004, 46). Gemäß Sue Turnbull ist ihr aufwendiger visueller Stil «in erster Linie auf den Wunsch zurückzuführen, die Serie wie einen Film aussehen zu lassen» (2007, 27). Für Caldwell brachte die neue Ästhetik dem Fernsehen

[...] Spektakel, Schauwert und eine dem Spielfilm ähnliche Kameraästhetik. Typischerweise versprachen Serien dieser Art Sendern wie Zuschauern das große Kino. [...] Als ob Fernsehproduzenten ihre Filme mit dem Slogan versähen: «*Panavision beweist unser Engagement*» [*Panavision shows that we care*].
(Caldwell 1995, 12)

Weil sich das Fernsehen (insbesondere Fernsehfilme und -serien), wie Caldwell und andere überzeugend ausführen, in Richtung eines «filmischen Spektakels» bewegt – und ich denke dabei an neuere amerikanische Beispiele wie *LOST* (ABC 2004–2010), *24* (Fox 2001–2010), *CSI* und *HEROES* (NBC seit 2006–2010) –, dürften wir eigentlich am Ende der Ära des «intimen Bildschirms» angelangt sein.

Nun vollzog sich aber parallel zur Annäherung des Fernsehens ans Kino eine andere Entwicklung: Mit der Erfindung der Webcam in den frühen 1990er Jahren scheint das Ende des vertrauten kleinen Rechtecks doch wieder aufgehalten. Im Gegensatz zur Dynamik des Breitbilds im heutigen Fernsehen ist nämlich das kleine «Fenster», durch das wir das Webcam-Bild betrachten, dazu gezwungen, in vieler Hinsicht auf die traditionelle Ästhetik des frühen Fernsehens zurückzukommen oder sie neu zu erfinden: insbesondere durch Großaufnahmen von Gesichtern im Gegensatz zu weiten spektakulären Landschaften und Naturaufnahmen. Graham Roberts setzt sich mit bewegten Online-Bildern auseinander und postuliert, dass diejenigen am besten funktionieren,

[die] kurz sind (unter fünf Minuten); die Kamera muss nah am Geschehen sein (umfassende Establishing Shots und Panoramen wirken im kleinen Fenster albern); und Bewegung sollte mit Vorsicht eingesetzt werden (die Bildfrequenz im Internet kann mit den 24 respektive 25 Bildern pro Sekunde von Film oder Fernsehen nicht mithalten). Das *Shooting People*-Handbuch sagt es ganz offen: «Flash-Animationsfilme eignen sich am besten für das Internet – denn Flash ist ein Internet-Medium – scharf, klar und schnell im Download».¹ (Roberts 2004, 11)

Diese Feststellungen legen nahe, dass die Rolle der Webcam – vor allem für die Produktion und Rezeption von Online-Serien – untersucht und analysiert werden muss, insbesondere die daraus resultierende Online-Ästhetik. In diesem Zusammenhang drängt sich die Frage nach der Hybridität der heutigen Medienbilder auf – oder genauer: die Frage, ob dieses Beispiel eines «neuen Mediums» nicht ironischerweise die Rückkehr zu älteren ästhetischen Standards und visuellen Traditionen des frühen Fernsehens verrät.

Cam Culture

Die erste Webcam wurde 1991 von der Informatikabteilung der Cambridge University kreiert. Sie war auf eine Kaffeekanne gerichtet, die sich im «Trojan Room» des alten Computerlabors befand. Diese *Coffeecam* (oder *XCoffee*) war aus dem einfachen Grund installiert worden, den Mitarbeitern in anderen Gebäudeteilen sinnlose Ausflüge zur Kaffeemaschine zu ersparen, indem sie ein 128 x 128 großes Live-Graustufenbild der Kanne auf deren Desktops übertrug.² Obwohl die Webcam noch sehr primitiv war (sie wurde einfach auf ein Stativ gestellt und auf die Maschine gerichtet), erfüllte sie ihre Aufgabe sehr effektiv. Quentin Stafford-Fraser (1995) erklärt, dass «das Bild nur etwa dreimal pro Minute erneuert wurde, was in Ordnung war, weil sich die Kanne nur langsam füllte, und dass das Bild nur Grauwerte aufwies, was ebenfalls in Ordnung war, da das auch für den Kaffee zutraf». Mehr aus Spaß verbanden Daniel Gordon und Martyn Johnson die Kamera im November 1993 mit dem Internet, und die Kaffeekanne wurde überraschenderweise zu einer populären Sehenswürdigkeit im frühen Web.³ Natürlich folgten bald unzählige weitere Webcams, und

- 1 Siehe *Shooting People* (2002) *Essential Guide to the Internet*. www.shootingpeople.org.
- 2 Quentin Stafford-Fraser hat die Benutzersoftware für die *coffeecam* geschrieben, Paul Jardetzky den Server programmiert.
- 3 Die Kamera wurde schließlich am 22. August 2001 um 09:45 Uhr UTC abgeschaltet und die Kanne auf eBay für £3350 an *Spiegel Online* versteigert. *The Times* in London und *The Washington Post* widmeten der Berichterstattung über dieses Ereignis ihre Titelseiten, *The Guardian* und *Wired* brachten Artikel darüber.

viele von ihnen lieferten ebenfalls Live-Bilder von ganz banalen Objekten und Ereignissen. Die älteste Webcam in Betrieb ist die *FogCam* an der San Francisco State University; sie läuft seit 1994 ohne Unterbrechung (siehe <http://www.fogcam.org>).

Trotz der ursprünglich schlichten Technik ist die Beliebtheit der Webcams rasant gestiegen. Zu Beginn lieferten sie lediglich körnige Schnappschüsse, die häufig aktualisiert werden mussten, und ihre Anschaffung war teuer (einige kosteten mehr als \$100). Zudem war die den meisten Internetnutzern zugängliche Bandbreite minimal und die Auflösung extrem gering. Somit waren die frühen Webcam-Internetseiten äußerst simpel und rudimentär. Aber die Nutzer schienen von der Idee der Live-Interaktion fasziniert zu sein – vom Sehen und Miterleben einer Szene oder eines Ereignisses, das sich tatsächlich gerade zuträgt.⁴ Möglicherweise liegt ein Teil dieser Faszination darin, dass die Webcam uns durch einen Livestream mit anderen Teilen der Welt vernetzen kann und damit das «Aktuelle» und das «Virtuelle» auf eine Art und Weise verbindet, wie es im Internet bisher nicht möglich war. In dieser Hinsicht gleicht das Phänomen der stolzen Verkündung des frühen Fernsehens, Bilder «live zu Ihnen nach Hause» kommen zu lassen. Doch während sich das Fernsehen mit Live-Übertragungen wichtiger Ereignisse (wie der Krönung von Elizabeth II, der Mondlandung oder gar einem Fußballspiel) einen Namen gemacht hat, scheint die Webcam das Alltägliche und Banale (einer Kaffeekanne, des Nebels in San Francisco oder eines schlecht ausgeleuchteten Schlafzimmers in der Vorstadt) zu zelebrieren. Als ob die Banalität des Ereignisses dessen Authentizität dadurch steigerte, dass man dem Zuschauer genau das bietet, was ihm das Fernsehen vorenthält: einen flüchtigen Blick auf die «reale Welt», die den anderen Medien nicht der Mühe wert erscheint.

Diese durch Banalität hergestellte Authentizität lässt sich zum Beispiel in *JenniCam* beobachten, einem der frühesten Beispiele einer Webcam-Internetseite, die es den Nutzern erlaubte, das Leben der neunzehnjährigen amerikanischen Studentin Jennifer Kaye Ringley zu verfolgen. Ringleys Webauftritte begannen im April 1996, als sie eine Webcam in ihrem Studentenzimmer des Dickinson College in Pennsylvania installierte. Später erklärte sie, sie habe es lediglich ihrer Mutter ermöglichen wollen, sie dort via Internet zu sehen.⁵ Im damaligen Stadium der Webcam-Technik erneuerte

4 Eines der frühesten Beispiele eines *webcast* ereignete sich am 13. August 1998: die Trauung von Alan Knecht und Carrie Silverman in Toronto, die man allgemein für die erste über das Internet übertragene Hochzeit hielt (siehe <http://video.google.com/videoplay?docid=2359180177110889920>). Das früheste *webcast* eines Online-Konzerts stammt von der Glasgower Band *Travis*, die am 28. Mai 1999 ein Set im Internetcafé in der Sauchiehall Street in Glasgow spielte.

5 Obwohl der offizielle Grund für die Webcam der Kontakt zu ihrer Mutter war, führte Ringley während der ersten beiden Jahre der *JenniCam* offenbar hin und wieder auch

sich das Bild immer noch nur drei Mal pro Minute, erst einige Jahre später konnte ein Livestream hergestellt werden. Als Ringley 1998 nach Washington, D.C. zog, installierte sie weitere Webcams, um zusätzliche Wohnräume abzudecken. Außerdem begann sie, von Nutzern, die bestimmte Privilegien wünschten, Gebühren für den Zugang zu ihrer Seite zu verlangen. Sie konnten Ringley daraufhin nackt oder sexuell aktiv sehen (einschließlich Geschlechtsverkehr und Masturbation).⁶ Auf dem Höhepunkt ihrer Popularität schauten täglich drei bis vier Millionen JenniCam.org.

Für viele Kritiker bildete *JenniCam* nur einen beunruhigenden Fall von Massenvoyeurismus, eine Übung in roher Vorlust, die zudem die gefährliche Vermischung von privater und öffentlicher Sphäre im Zuge einer um sich greifenden «Überwachungskultur» auf die Spitze trieb. Im Gegensatz dazu argumentierten Kritiker wie Simon Firth (1998), dass *JenniCam* «uns eine neue und ungewohnte Ästhetik bot, die wie jede interessante Kunst visuell faszinierend und verwirrend erotisch ist und eine provokante Spiegelung unserer selbst darstellt». Während manche in Ringley eine «Konzeptkünstlerin» sahen, betrachtete sie selbst ihre Webseite nur als ehrliche Dokumentation ihres Lebens, weshalb sie sich auch weigerte, das Material in irgendeiner Form aufbereiten zu lassen. Für viele handelte es sich bei dieser Webcam-Internetseite eindeutig um eine neue Form der Soap Opera, deren Ästhetik des realen Lebens/der realen Zeit etwas Authentischeres bot als die fiktionale Übersteigerung ihres Fernsehpendants. Dazu erklärt Barry Smith:

Was Wissenschaftler die «Unschärferelation» nennen, ein Schlüsselbestandteil von Dramen, Whodunits und der Quantenphysik (und Hauptzweck und Witz der Trojanischen Webcam), hat sich plötzlich gespalten und vervielfacht. Die «Unschärferelation» gepaart mit *human interest*, einem jungen weiblichen «Star», einem Liebes- oder gar Sexthema – das war die Begegnung zwischen Webcam und Hollywood (oder wenigstens der Daytime-Soap).

(Smith 2005, 96)

Während der siebenjährigen Lebensdauer der *JenniCam* hatte sich die Webcam-Technologie radikal verbessert.⁷ Bedienungsfreundliche Geräte waren nun für \$20 erhältlich, die qualitativ hochstehende Farbvideos ohne Verzögerung rund um die Welt übertragen konnten. In dem Maß, in dem

einen Striptease auf. Das ging so lange, bis sie in einer Email zu einer «Show» aufgefordert wurde und ablehnte. Daraufhin wurde *JenniCam* gehackt, und Ringley erhielt Todesdrohungen. Es sollte ihr einziger Striptease bleiben.

6 Die anfänglichen \$15 Jahresgebühr vervierfachten sich bis 2003 auf \$15 für 90 Tage.

7 Ringley schloss ihre Seite am 31. Dezember 2003, unter Berufung auf den neuen Anti-Nacktheit-Grundsatz von PayPal.

die Technologie zugänglich wurde, nahm auch die Popularität des *webcasting* zu, und Webcam-Besitzer aus der ganzen Welt schlossen sich zu virtuellen Gemeinschaften zusammen.⁸ Die meisten Laptops sind heute mit einer eingebauten Webcam und einem Mikrofon ausgestattet, sodass es selbst weniger disponierten Nutzern schwer fällt, sich dem Reiz der Sache zu entziehen. Nach fast hundert Jahren Rundfunkgeschichte unternehmen nun auch gewöhnliche Konsumenten die ersten Schritte zur Eigenproduktion. Phänomenal erfolgreiche Webseiten wie YouTube mit nutzergenerierten Inhalten (UGC: *user generated content*) befähigen die Nutzer dazu, kreativ zu sein, sie entwickeln neue Geschäftsideen und neue Wege des Fernseh-, Video- und Filmkonsums. Nach Auffassung einiger Kritiker schaffen solche Seiten sogar neue Formen der Rezeption und sozialen Interaktion. Gemäß Cheng, Dale und Liu liegt ihre große Errungenschaft

in der Kombination inhaltlich reichhaltiger Videos mit der – ebenso wichtigen oder sogar noch wichtigeren – Herstellung sozialer Netzwerke. Die Webseiten haben ein Videodorf im Internet errichtet, in dem jeder ein Star sein kann, von playback-singenden Teenies bis zu Hunden auf Skateboards.

(Cheng/Dale/Liu 2007, 1)

Doch die Webcam hat auch ihre dunkle Seite, denn sie öffnet einen privaten und intimen Raum, der allzu leicht instrumentalisiert werden kann. So ist es schwierig, über das Phänomen der Webcam zu diskutieren, ohne die immensen Impulse zu erwähnen, die sie der Pornografie, Online-Belästigung, virtuellen Vergewaltigung und Cyberprostitution gegeben hat. 2005 wurde der Fall eines dreizehnjährigen Jungen bekannt, der Geld dafür bekam, dass er sich zuhause vor der Webcam «auszieht, duscht, masturbiert und sogar Sex hat – für ein Publikum von mindestens 1500 Menschen, die ihm über die Jahre Hunderttausende von Dollars zahlten» (Eichenwald 2005). Manche Minderjährige werden sogar ohne ihr Wissen aufgenommen und ins Netz gestellt, so dass sie ungewollt in die internationale Online-Pornoindustrie eingehen. In ähnlicher Weise haben Millionen von Jugendlichen Webcam-«Geschenke» für ihre Freundin oder ihren Freund gestaltet, nur um ihre Bilder später auf zahlungspflichtigen pornografischen Seiten wiederzufinden. Selbstverständlich nutzen andere fröhlich die Webcam, um «sexuell» zu interagieren: Cybersex ohne negative Note. Gemäß der Fe-

8 Der Begriff *webcasting* wurde in der ersten Hälfte der 1990er Jahre geprägt, als sich die Pioniere des *webcast/streaming* Mark Cuban (Audionet), Howard Gordon (Xing Technologies), William Mutual (ITV.net), Craig Schmieder (Applied Media Resources) und Peggy Miles (InterVox Communications) mit einer Gruppe von Webcastern trafen, um ein neues Wort für das Senden von Audio- und Videodaten über das Netz zu kreieren.

ministin Nicola Döring können Frauen online sogar eine intensive sexuelle Befreiung und Ermächtigung erleben, denn im Cyberspace

[...] ist es einfach, Partner zu finden. Die Anonymität verringert soziale Kontrolle, die physische Distanz zwischen den Parteien und der Ausschaltknopf des Computers verhindern gefährliche oder traumatisierende Situationen. [...] der Cybersex befreit Frauen auf eine Weise, die es ihnen erlaubt, ihre Sexualität ohne großes Risiko zu erkunden sowie mehr, besseren und andersartigen Sex zu genießen. (Döring 2000, 863)

Was immer man vom Online-Sex halten mag – die Verbindung von Pornografie und Webcam liefert einige Aufschlüsse darüber, warum Webcams auf Millionen von Nutzern einen solchen Reiz ausüben. Während man das Fernsehen im Allgemeinen mit dem privaten Wohnzimmer und der Familie assoziiert, verbindet man die Webcam offensichtlich mit dem noch persönlicheren Raum des Schlafzimmers und dem einsamen Zuschauer, was ihre Affinität zum Privaten und extrem Intimen weiter bestätigt. Auch in Bezug auf die Ästhetik lässt sich behaupten, dass die ‚Rohheit‘ des Webcam-Bildes ‚realer‘ wirkt als die polierte Ästhetik von Fernsehen, Kino oder DVD. Und wenn die Repräsentation selbst ‚real‘ erscheint, dann muten die beobachteten Ereignisse konsequenterweise weniger als inszenierte ‚Performance‘ an – wohl eine wesentliche Voraussetzung für den Genuss von Pornografie und Erotik. In der Tat besitzt das Webcam-Bild eine unbestreitbar amateurhafte Ästhetik, seine schlechtere Qualität und das winzige Fenster wirken ‚authentischer‘ als die ‚professionelleren‘ und ‚manipulierten‘ Bilder anderer digitaler Medien (einschließlich der professionellen Pornografie). Hat das Fernsehen seit langem seinen Anspruch aufgegeben, ein transparentes ‚Fenster zur Welt‘ zu sein, so scheint die Webcam diese Aufgabe übernommen zu haben. Sie entführt ihr Publikum auf eine Reise in geheime Welten – manchmal buchstäblich wie im Fall der Mars-Sonde *Pathfinder*, manchmal im übertragenen Sinn als Reise in die privaten und normalerweise verborgenen Bereiche eines Zuhauses. José van Dijck schreibt:

[...] wo im Zeitalter des analogen Videos die *fly-on-the-wall*-Methode Standards dafür setzte, wie ‚Realität‘ einzufangen sei, kann heute die Webcam als symbolischer Ausdruck für das ‚Leben-wie-es-ist‘ betrachtet werden. Ein naturalistischer Kameramodus macht einem Überwachungsmodus Platz [...]. (van Dijck 2005, 32)

Man kann die Webcam-Kultur also auch als Reaktion auf die zunehmend professionalisierten Bilder des Fernsehens verstehen. Die Webcam-Ästhetik inspiriert das Reality-TV, zur ursprünglichen Intimität des kleinen Bildschirms zurückzukehren und den körnigen und unvorhersehbaren Live-

Charakter des frühen Mediums wieder auferstehen zu lassen. Als eine Art Fortsetzung der Videoästhetik von Sendungen wie *AMERICA'S FUNNIEST HOME VIDEOS* (ABC seit 1990) und *YOU'VE BEEN FRAMED* (GB, ITV seit 1990) macht das Reality-TV aus seinem geringen ästhetischen Standard eine Tugend und verspricht Aktualität und Authentizität statt Qualität.

Estella Ticknell und Parvati Raghuram heben hervor, dass sich mit der Verwendung von Hand- und Überwachungskameras und vorwiegend diegetischem Ton in Sendungen wie *BIG BROTHER* (Endemol seit 1999) eine Repräsentationsform etabliert hat, die den Eindruck von Unmittelbarkeit betont. Dieser wird noch durch den Einbezug ‹normaler› Menschen, realer Konflikte sowie bekannter Umgebungen und Situationen gesteigert. Das ‹visuelle Beweismaterial› vermittelt ‹das Gefühl, dass die *BIG-BROTHER*-Teilnehmer direkt und ‹jetzt› zu den Zuschauern sprechen›, sodass es ‹gelingt, das Publikum hineinzuziehen und den Effekt einer *direkteren* Beziehung zum Text herzustellen› (Ticknell/Raghuram 2004, 257; Herv. i.O.). In der Tat kann man den zentralen ‹Diary Room› der Show als Konstruktion einer Webcam-Umgebung im Studio betrachten. Das Fernsehen verringert dabei ironischerweise die ihm gegebene audiovisuelle Dynamik, um eine ‹direktere› Interaktion mit seinem zunehmend fragmentierten Publikum zu erreichen. So könnte man *BIG BROTHER* selbst als die logische Fortsetzung der *JenniCam* betrachten – beide zeigen ‹wirkliche Menschen› in Echtzeit, in alltäglichen Lebensräumen und in schlechter Bildqualität. Arild Fetveit drückt es folgendermaßen aus:

[...] die Verbreitung von Reality-TV könnte als euphorisches Bemühen verstanden werden, das zurückzuerlangen, was anscheinend nach der Digitalisierung abhanden gekommen ist: [...] ein Gefühl, durch Indexikalität mit der Welt in Kontakt zu sein. Das starke Verlangen nach Verbundenheit mit der realen Welt wird von vielen Reality-TV-Shows bestätigt. (Fetveit 1999, 793)

Doch nicht nur Reality-TV oder der Livestream realer Ereignisse im Internet bedienen dieses offensichtliche Bedürfnis nach ‹authentischen› Bildern. In den letzten Jahren haben Fernsehfilme und -serien ihrerseits damit begonnen, die Ästhetik des Internets nachzuahmen, indem sie dessen elementare Reize in ihre eigenen visuellen und strukturellen Dynamiken einbauen. Obwohl beispielsweise die glatte Ästhetik der Serie 24 deutlich Caldwell's These vom ‹filmischen Look› stützt, scheint der Einsatz von Split Screen und die Inszenierung von Echtzeit auch gezielt den ‹Live-Charakter› von Reality-TV und Internet aufzugreifen. Gemäß Tara McPherson ‹nimmt 24 mit seiner exzessiven Split-Screen-Technologie diese neue Form medialer und mobiler Lebendigkeit enthusiastisch auf. Wenn das Internet danach strebt, seine flexible Mobilität gegen den etablierten Live-Charakter des

Fernsehens einzutauschen, dann pariert 24 von Seiten des Fernsehens und beansprucht diesen Live-Charakter nun auch für sich» (2007, 119).

Damit vergleichbar ist die Strategie der Serie *LOST*, die das Konzept der Reality-Show *SURVIVOR* (US, CBS seit 2000) zunächst nachahmte, um dann mithilfe verschachtelter Handlungsstränge sein Publikum zu animieren, sich – sowohl im als auch außerhalb des Internets – an der komplexen Bedeutungskonstruktion zu beteiligen (vgl. Porter/Lavery 2006, 157–182). Indessen wird *THE BLAIR WITCH PROJECT* (Daniel Myrick, US 1999) oft als Beispiel für eine ähnliche Entwicklung angeführt, die im Kino stattfindet. Hier imitiert die große Leinwand die Ästhetik des kleinen Bildschirms, um den Eindruck von Realismus und Authentizität herzustellen und zu verstärken (der Film wurde ursprünglich im Internet als echtes Dokument vermarktet; vgl. Telotte 2003, 48).

Während sich also Kino und Fernsehen die Ästhetik von Reality-TV und Internet angeeignet haben, schien die Webcam bei ihrer ›realen‹ Ästhetik stehen zu bleiben. Bald sollten jedoch Webcam-Serien ausschließlich für die Online-Rezeption produziert werden.

Cam Fiction

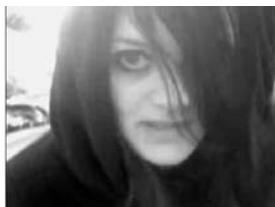
Im Frühjahr 2006 wurde auf YouTube ein Video-Blog (oder ›Vlog‹) gepostet, und zwar von einem Jugendlichen, der sich selbst «Emokid21Ohio» nannte. Er behauptete, aus «Clevie» (d.h. Cleveland, Ohio) zu sein, kleidete sich mit dem obligatorischen Kapuzenpullover und erschien, wie nicht anders zu erwarten war, weinerlich, egoman und qualvoll ernst. «Emo», erklärte er seinem Publikum, «kommt von Herzen, ok? Es kommt von Herzen, Mann. Ich möchte nur, dass die Leute das wissen. Ich glaube, darum geht es in diesem Video-Blog».⁹ Sechs Tage später erhielt er jedoch eine Video-Antwort von einer jungen Frau, die sich «Emogirl21» nannte. Was daraus (im Verlauf eines Monats) entstand, war eine unwahrscheinliche Liebesgeschichte zwischen den beiden. Daraufhin klinkten sich Tausende auf YouTube ein, um mitzerleben, wie das Paar einander näherkam. Die Geschichte erregte schnell großes Aufsehen, allerdings nicht nur positiver Art. In der Folge versuchten CBS News und MTVu (MTVs Universitätswebseite) das Paar zu kontaktieren, um seinen Fall und das negative Echo darauf zu besprechen (vgl. Netburn 2007). Im April 2006 kam dann das echte MySpace-Profil von Emokid21 ans Licht und damit seine verheimlichte Identität. Emokid21 war überhaupt kein amerikanischer Teenager, sondern Benjamin Castelow Johnson, ein 22-jähriger englischer Student. Und Emogirl21 war

9 Siehe http://www.youtube.com/watch?v=_zfLhW8zOu8&feature=related.

bloß Benjamins Freundin, die sich entschlossen hatte, bei dem Schwindel mitzumachen. Beide mussten nun auspacken und zugeben, dass sie sich selbst inszeniert hatten. Die Saga endete schließlich mit einem letzten Video auf YouTube namens «Der Tod von EmoKid21Ohio».¹⁰

Obwohl die Emokid21-Geschichte simpel war (‹Junge trifft Mädchen›), erwies sich ihre Erzählstruktur als überraschend komplex. Ob sich die Macher dessen bewusst waren oder nicht, was herauskam, war ein ziemlich anspruchsvolles fiktionales Format. Vor allem hatten sie (bewusst oder nicht) alle wichtigen Eigenschaften einer ‹Mikro-Soap› in ihre Show eingebaut. Die häusliche Umgebung (in diesem Fall hauptsächlich die Schlafzimmer der beiden) erbrachte eine Alltagsatmosphäre, die an Seifenopern erinnerte, deren Setting immer ‹normal und identifizierbar› sein sollte (Jordan 1981, 28). Die Verwendung von – oft extremen – Großaufnahmen entsprach der Tendenz der Soap zum Intimen und kontrastierte mit dem Spektakel des Kinos (vgl. Ellis 1982, 136). Schließlich waren die Figuren emotional sehr zugänglich (vgl. Brown 1994, 48), weswegen die Macher entschieden, sich sowohl über die zeitgenössische ‹Emo›-Bewegung (Abkürzung für ‹Emotional Hardcore›, ein Subgenre der Hardcore-Punkmusik) lustig zu machen als auch das zeitgenössische Potenzial der Figuren sowie die – nachgerade unheimliche – Affinität der Gattung für ‹emotionalen Realismus› zu nutzen (vgl. Ang 1985). Am Wichtigsten ist jedoch die Serialisierung des eigentlich episodischen Dramas: Indem Emogirl sechs Tage verstreichen liess, bevor sie auf die erste Botschaft von Emokid reagierte, hatten möglichst viele Menschen Gelegenheit, die Originalbotschaft anzuschauen. Auch konnte ein realistischer Zeitraum zwischen den Botschaften entstehen und zur wachsenden Authentizität beitragen. Auf diese Weise basierte die Show (wie die Soap) auf einer Temporalität, ‹die mit der Echtzeit parallel läuft› (ibid.). Hätten die Zuschauer die Beiträge als kontinuierliches Ganzes, also ohne diese segmentierte Zeitstruktur re-

1–3 Emokid21 und Emogirl im Dialog



10 Emokid21s YouTube-Beiträge finden sich unter <http://www.youtube.com/profile?user=emokid21ohio>. Eine verkürzte Version ist auf <http://www.buzzjack.com/forums/lofiversion/index.php/t4424.html> erschienen.

zipiert, so hätte die ›Liebesgeschichte‹ nicht so dramatisch oder authentisch gewirkt und wäre kaum so beliebt geworden.

Doch erst die nächste Soap dieser Art gilt allgemein als die erste fiktionale Serie, welche exklusiv für die Online-Rezeption produziert wurde. Bestehend aus täglichen Episoden von nur wenigen Minuten Länge (nun auch *webisodes* genannt), erschien «Lonelygirl15» am 16. Juni 2006 zum ersten Mal auf YouTube und erzielte mehr als 110 Millionen Aufrufe (vgl. den Wikipedia-Eintrag zur Serie). Die Geschichte drehte sich um die zentrale Performance einer jungen Frau, deren YouTube-Benutzername (wie bei «Emokid21Ohio») titelgebend war. Wie bei der Vorgänger-Serie glaubte auch hier der größte Teil des Publikums zunächst, Lonelygirl15 sei eine echte ›Bloggerin‹ namens Bree. Dies überrascht insofern nicht, als die Videos absichtlich wie tausend andere Blogs gestaltet waren und Bree auch beliebten YouTube-Nutzern antwortete oder ab und zu deren Namen erwähnte. Dies half, die Glaubwürdigkeit zu steigern und das Video in die Online-Gemeinschaft einzugliedern. Zudem setzten die Produzenten – wohl weil sie aus der Enttarnung von Emokid21 gelernt hatten – eine gefälschte Seite auf MySpace auf, wo Bree ebenfalls mit ihrem Publikum zu kommunizieren begann, um ihre Identität zu beglaubigen.

Die Geschichte verwandelte sich jedoch rasch in eine bizarre Erzählung rund um Brees Erfahrungen mit okkulten Praktiken. Dies umfasste das mysteriöse Verschwinden ihrer Eltern, nachdem sie sich geweigert hatte, einer von den Anführern des Familienkults vorgeschriebenen Zeremonie beizuwohnen. Angesichts der mysteriösen Handlung dauerte es natürlich nicht lange, bis man über Brees Authentizität zu spekulieren begann. *Lonelygirl15* wurde schließlich als Online-Serie erkannt und die Protagonistin als die zwanzigjährige neuseeländische Schauspielerin Jessica Rose entlarvt. Ihre geheimen Kollaborateure waren Ramesh Flinders (Drehbuchautor und Regisseur), Miles Beckett (ein zum Regisseur gewordener Arzt) und Greg Goodfried (ein ehemaliger Anwalt). In ihrem ersten Medien-Interview zeigten sich die drei erstaunt über die Reaktionen auf ihr Werk: «Wir hatten null finanzielle Mittel. Jeder hätte das Gleiche tun können...» Die gesamte Ausrüstung bestand aus zwei «Tischlampen (wovon eine defekt war), einem offenen Fenster und einer 130\$-Kamera» (zit. nach Rushfield/Hoffman 2006).

In Anbetracht des fehlenden Budgets überrascht die bescheidene formale Ausgestaltung von *Lonelygirl15* nicht. Zum Beispiel bestand eine der frühen Episoden mit dem Titel «Mein erster Kuss» fast ausschließlich aus einer Einstellung, in der Bree drei Minuten lang in Nahaufnahme zu sehen ist. Sie starrt vom Computerstuhl aus in ihre Webcam (ihr alltägliches vorstädtisches Schlafzimmer im Hintergrund). In den kurzen Momenten,



4-5 Lonelygirl15 beichtet ihren ersten Kuss.

in denen sie nicht in Großaufnahme zu sehen ist, verschwindet sie in gespielter Verlegenheit ins Off (und fragt ihr Publikum: «Seid ihr noch da?») oder spielt mit ihren Stofftieren auf dem Bett. Dies wird jeweils im Zeitraster gezeigt, um anzudeuten, dass es eine Weile dauert, bis sie wieder am Bildschirm sitzt und im Internet Informationen übers Küssen sucht. Doch die meiste Zeit starrt Bree die Zuschauer an und spricht direkt mit ihnen. Damit stellt sie einen starken Blickkontakt zwischen sich und dem Publikum her, was, um auf Ellis zurückzukommen, ein intensives Gefühl von «Gleichwertigkeit und Intimität» schafft (1982, 131). Solche Techniken zielen offensichtlich darauf ab, eine Art ›Beicht‹-Raum zu kreieren, in dem Bree – die dem Publikum nur zögernd gesteht, *wen* sie geküsst hat – vom unerbittlichen Blick der Kamera und der Zuschauer nachgerade zu ihrem Geständnis gezwungen wird (daher ihr Bedürfnis, sich ab und zu der Kamera zu entziehen [Abb. 4–5]). *Lonelygirl15* verließ sich eindeutig auf den dialogischen Erzählmodus, konzentrierte sich auf den psychologischen und emotionalen Bereich von Brees Welt und erlaubte dem Publikum einen einzigartigen Zugang zu ihren persönlichen, intimen Gedanken im privaten Raum ihres Schlafzimmers (einem Ort ohne elterliche Autorität). An dieser Stelle ist zu betonen, dass die Serie auch nach Aufdecken ihrer Fiktionalität noch eine außerordentliche Anzahl von Aufrufen verzeichnete. Daher entwickelte sich die Handlung weiter, die Show wurde komplexer und beliebter. Auch wenn eine zitternde Handkamera schließlich die statische Webcam der frühen Episoden ersetzte, blieb der Fokus von *Lonelygirl15* hauptsächlich auf der Offenbarung und Darstellung des Gefühlslebens der Figur – durch allgegenwärtige Großaufnahmen und monologische Geständnisse. Obwohl immer mehr Handlungssequenzen und intensive Bekenntnis- und Spannungsmomente hinzu kamen, sprach Bree weiterhin regelmäßig in Großaufnahmen direkt zum Publikum, um die Serie so persönlich zu gestalten wie möglich. Und obwohl die Montage

überraschend geschickt war, viel nicht-diegetische Musik zum Einsatz kam und die Bilder häufig manipuliert waren (beispielsweise mit Standbild oder Zeitraffer), handelte es sich doch eindeutig um *Cam Fiction*, die bewusst die intimen Strukturen ihres Mediums nutzte.

Kein Wunder, dass die Macher von *Lonelygirl15* an ihrem Erfolg festhalten wollten und ein Spin-Off namens *KateModern*¹¹ lancierten – eine Serie, die sich vermutlich am besten als Kreuzung zwischen *BUFFY THE VAMPIRE SLAYER* (US, The WB, UPN 1997–2003) und *SKINS* (GB, Channel 4 seit 2007) beschreiben lässt. Sie lief von Juli 2007 bis Juni 2008, und eine der Figuren wurde sogar vom bekannten britischen Schauspieler Ralph Little gespielt.¹² Die Kosten der Serie beliefen sich auf lediglich £6000 pro Episode (ein Bruchteil des Budgets für eine konventionelle Fernsehserie); auch war sie nach wie vor in einfachem Stil gedreht, mit direkter Adressierung des Publikums und vielen Großaufnahmen. Die ersten paar Folgen stellten Kate und ihre Freunde in Form eines Videotagebuchs vor. Wie üblich begann die Serie mit der Hauptfigur, die ähnlich wie *Lonelygirl15* zum Publikum sprach, jedoch häufiger in der Halbtotale zu sehen war. Auch als die Geschichte komplizierter wurde, änderten sich nur wenige ästhetische Parameter.

In der Folge «Spiders» sehen wir beispielsweise zwei Männer, die sich auf ein Spekulationsgeschäft einlassen.¹³ Sie nehmen eine Kamera mit und erklären, dass sie «von Anfang an jeden Moment einfangen wollen». Dabei wechseln sie sich hinter und vor der Kamera ab, die wiederum als Mittel zum Geständnis benutzt wird. Großaufnahmen erlauben es den Zuschauern, die beiden Figuren und ihre spezifische Geschichte in allen intimen Einzelheiten kennenzulernen. Die Folge erhält so den Anschein von etwas «Selbstgemachtem», ihre Ästhetik spiegelt vielleicht sogar den Dilettantismus der beiden unerfahrenen Geschäftsleute wider (ähnlich wie *THE APPRENTICE* [US, NBC seit 2004], aber mit Kandidaten, die noch ungeschickter sind). Mit der Verlagerung des Geschehens ins Freie weitet die Serie die Grenzen dessen aus, was bisher mit Online-Serien erreicht werden konnte, ohne dabei jedoch die typische Verwendung eines privaten und intimen Raumes aufzugeben.

KateModern wurde von Bebo in Auftrag gegeben, einer Webseite zur sozialen Vernetzung. Jede Folge dauerte vier Minuten und erschien täglich, zunächst auf einer eigenen Webseite, 24 Stunden später auch auf MySpace und YouTube. Das Ziel war, die Inhalte so weit wie möglich zu streuen,

11 Der Titel der Serie spielt auf die *Tate Modern* an, das Londoner Museum für moderne Kunst.

12 Little hat in *THE ROYAL FAMILY* (GB, BBC seit 1998) und *TWO PINTS OF LAGER AND A PACKET OF CRISPS* (GB, BBC seit 2001) gespielt.

13 Siehe <http://www.youtube.com/watch?v=SeXSyspOqKE>.

dann die Zuschauer zurück zu Bebo zu lotsen, um sie über die Serie in Kontakt miteinander zu bringen (und so die Werbesponsoren bei Laune zu halten). Das Publikum wurde einerseits durch die serielle Form und andererseits durch einen spannenden Cliffhanger am Ende der ersten Staffel (die den Tod der Hauptfigur implizierte) bei der Stange gehalten. In solchen Cliffhangern waren die berühmten Fragen «Who shot JR?» aus *DALLAS* (US, CBS 1978–1991) oder «Who killed Laura Palmer?» aus *TWIN PEAKS* (US, ABC 1990–1991) wiederzuerkennen – womit einmal mehr die seriellen Strategien des Fernsehens rasch im Internet aufgegriffen wurden.

Unterdessen ist das Format der Online-Serie relativ verbreitet, und verschiedene soziale Netzgemeinschaften und sogar Fernsehsender engagieren sich in diesen Unternehmen. 2008 hat beispielsweise der irische Sender RTE einen Wettbewerb für eine neue Online-Serie namens *Storyland* ausgeschrieben und die Zuschauer aufgefordert, den Sieger zu bestimmen: Sie durften zunächst die beste Pilotfolge wählen, die schließlich zu einer Online-Serie ausgebaut wurde.¹⁴ Bei Coca Cola (Europa) entstand *Green Eyed World*, eine Pseudo-Reality-Serie (bestehend aus fünfminütigen wöchentlichen Folgen) rund um die Londoner Popsängerin Katie Vogel. Sie wurde auf YouTube ausgestrahlt und verfolgte Katies Leben, ihre persönlichen Beziehungen und ihre Musikkarriere. Als Hauptplattform für ihre Interaktivität fungierte Facebook. Während sich die Zuschauer die Videos ansahen, konnten sie sogar Kommentare zum Geschehen abgeben und so in Dialog mit ihren Freunden oder den Helden der Serie treten.¹⁵ Joanna Shields, die Präsidentin von Bebo, erklärt, dass die Möglichkeit, die Nutzer aktiv einzubeziehen, als wesentlicher Erfolgsfaktor der Online-Serien angesehen wird:

Zur Zeit beschränken wir die Anzahl unserer jährlichen Produktionen, um sicherzustellen, dass sie jeweils genügend Zuschauer finden. [...] Aber wir wollen alle Möglichkeiten ausschöpfen, verschiedene Fernsehkonzepte auf unserer Plattform entwickeln und andere Plattformen nutzen, um sie weit hin zu verbreiten – eines Tages sogar über das traditionelle Fernsehen. Bebos Stärke ist, dass es die Möglichkeit zu sofortigem Feedback bietet, in einem eingebauten Forum von interessierten und engagierten Nutzern, die nicht nur die Inhalte konsumieren wollen, sondern auch aktiv partizipieren. Auf diese Weise können wir dem Wunsch der jüngeren Zuschauer nach Mitwirkung entsprechen. (Shields, zit. nach Carter 2007)

14 Siehe <http://www.rte.ie/storyland/>.

15 In der Tat konnten Zuschauer während der Rezeption durch Drücken der Pausentaste ein kleines Fenster öffnen, über das sich schnell und einfach miteinander kommunizieren liess. Siehe: <http://www.youtube.com/user/greeneyedworld?blend=1&ob=4>.

In vielerlei Hinsicht zeigt die Online-Serie alle Aspekte einer künftigen Sendepraxis auf. Vor allem zeugt sie von einem sensibilisierten Bewusstsein für das Interaktivitätspotenzial des Internets. Sie erlaubt den Zuschauern nicht nur, Inhalte zu einem beliebigen Zeitpunkt zu rezipieren, sondern auch die Produktion dieser Inhalte zu beeinflussen. Beispielsweise wird das Casting oft unter den Nutzern durchgeführt: Der Rest der Gemeinschaft stimmt über die Teilnehmer ab, die in die engere Auswahl eines Projekts kommen. Auch Handlung und Figuren werden regelmäßig diskutiert, das Feedback des Publikums gestaltet ihre Entwicklung mit. «Die Frage war, wie wir die Plattform nutzen wollten», erinnert sich Miles Beckett, einer der Schöpfer von *KateModern*. «Wir veranstalten mehrere Quizsendungen über die Figuren, bauen Blogs in die Handlung ein, lassen Skizzen anfertigen, die später in der Sendung zum Tragen kommen – alles, was wir tun, fließt in die Handlung ein. Die Show ist komplett interaktiv – denn das erwarten die Leute heute» (zit. nach *thelondonpaper* o.J.). Die Online-Serie – das lässt sich aus diesen Beispielen schließen – steht für eine neue Form von Medieninhalt; eine Form, die die wachsenden Möglichkeiten des Publikums reflektiert, sich in den Produktionsprozess einzubringen. Wie Ashley Highfield, die Leiterin der BBC-Abteilung *New Media & Technology*, ausführt, ist die Interaktivität zweifellos ein Aspekt, der das zukünftige Fernsehen bestimmen wird:

In der Zukunft könnte das Fernsehen ganz anders aussehen als heute. Anstatt auf lineare Kanäle, die von Fernsehdirektoren programmiert werden, aufgeteilt zu sein, könnte es einem Kaleidoskop gleichen, Tausende von Datenströme ausstrahlen, von denen manche nicht mehr als eigentliche Sender erkennbar wären. In diesen Strömen vermischen sich die Senderprogramme mit den Beiträgen unserer Zuschauer. Auf diesem Basisniveau der Beteiligung werden die Zuschauer die Inhalte zunächst nach eigenem Geschmack organisieren wollen. Sie werden unsere Programme mit Kommentaren versehen, über sie abstimmen und überhaupt daran herumbasteln. Aber auf einer anderen Interaktionsstufe werden sie Videostreams von Grund auf selbst kreieren wollen, mit oder ohne unsere Hilfe. Am Ende dieses Spektrums wird sich die traditionelle Beziehung zwischen dem «monologisierenden Sender» und dem «dankbaren Zuschauer» auflösen. (Highfield 2003)

Auch die Finanzierung der Online-Serie deutet auf eine interessante Entwicklung im Bereich zukünftiger Sendeformen hin. Der Online-Konsum bringt die traditionellen Werbeformen zunehmend in Bedrängnis, denn die konventionelle Werbung kann hier viel leichter umgangen werden. Deshalb hat man beim Internetformat begonnen, sich anderen Arten der Finanzierung zuzuwenden. Dank gelockerter Bestimmungen im Internet ist das

product placement für die Macher besonders attraktiv geworden. Alles von Microsoft-Landkarten zu Orange-Mobiltelefonen wird präsentiert, und jedes Unternehmen zahlt bis zu £250'000, um seinen Namen in die Handlung integriert zu wissen. Die Online-Serie droht somit die Grenzen zwischen den älteren Medien aufzulösen, da sie die traditionellen Strukturen der Sendeformate in Frage stellt. «Für manche Leute könnte das die Zukunft der Fernsehsender sein – zumindest für das jüngere Publikum», erklärt Mark Boyd, Redaktionsleiter der Werbeagentur Bartle Bogle Hegarty:

Das alte Fernsehmodell bot großartige Inhalte, die von sehr vielen Menschen gesehen und durch Marken finanziert wurden. Was Bebo jetzt macht, ist nichts anderes. Mit ihren wachsenden Zuschauerzahlen kann auch der Umfang der Inhalte zunehmen, die gänzlich von sozialen Netzwerken in Auftrag gegeben werden. (zit. nach Carter 2007)

Dennoch wäre es irreführend zu behaupten, dass die Online-Serie nur Aspekte des zukünftigen Fernsehens sichtbar macht. Wie bereits erwähnt, greift sie ironischerweise ästhetische Formen des frühen Fernsehens auf. Ihre Unmittelbarkeit (da die Episoden täglich oder wöchentlich und vorgeblich in Echtzeit gesendet werden), die Verwendung von häuslichen und alltäglichen Sets (meist das Innere eines Gebäudes oder gar nur ein einziges Zimmer), die Betonung des Dialogs auf Kosten von visuellem Spektakel und die vielen Großaufnahmen von Gesichtern (unter direkter Adressierung der Zuschauer und mit einer einzigen Kamera oder Webcam gefilmt) bringen die Online-Serie mehr mit dem frühen Fernsehfilm in Verbindung als mit den stark manipulierten Bildern des heutigen digitalen Fernsehens. Basierte der frühe Fernsehfilm laut Jacobs auf der «Offenbarung und Darstellung von Affekten und Emotionen der Figuren im von Großaufnahmen geprägten Stil» (2000, 7), so schlägt der neue «kleine Bildschirm» des Internets nun gegen den zunehmend «filmischen Look» des heutigen Fernsehens zurück.

Schlussbemerkungen

Da Online-Serien immer anspruchsvoller gestaltet werden und nicht mehr nur die Webcam verwenden, ist es fraglich, ob die Dynamik des kleinen Bildschirms, für den sie produziert werden, weiterhin ihre Ästhetik diktieren wird. Mit etwas Glück werden die Macher dieser Serien ja erkennen, dass eben jene Nachteile des kleinen Bildschirms in Verbindung mit der niedrigen Bildqualität eine Ästhetik der Intimität und Vertrautheit zu konstruieren vermögen, wie sie heute nur wenige (digitale) Medien erreichen. Die «Anti-Ästhetik» mag ironischerweise eine ihrer größten Stärken sein.

Im Zusammenhang mit der amerikanischen Soap Opera schreibt Horace Newcomb:

Was [...] präsentiert wird, scheint der spezifischen Welt des Zuschauers weitgehend zu entsprechen. Die begrenzte Welt der Hausfrau gleicht der begrenzten Welt des Fernsehbildschirms: Menschen bewegen sich in Räumen, in Häusern; sie sprechen miteinander innerhalb enger Zusammenhänge; es gibt keine Aufsichten oder Totalen, die eine andere Perspektive als jene des Publikums andeuten würden, und keine Panoramen, keine Berge, keine Prärien, keine Skylines oder flächendeckende Vorstädte. Der Zuschauer erhält Einblick in das Leben anderer Personen, und das alte TV-Klischee: «Vielen Dank, dass Sie uns in Ihr Wohnzimmer eintreten lassen», wird umgesetzt.

(Newcomb 1974, 171)

Demzufolge kann die Online-Serie als komplexe Mischung aus alten und neuen Sendeformen betrachtet werden. Auf der einen Seite droht sie die Grenzen zwischen den älteren Medien zu verwischen, indem sie die gut etablierten analogen Strukturen von Besitz, Kontrolle, Inhalt, Rezeption und Werbung untergräbt. Auf der anderen Seite schafft es ihre reduzierte und amateurhafte Ästhetik, frühere analoge Formen der Repräsentation fruchtbar zu machen und wiederzubeleben; insbesondere kann sie ein privates und persönliches «Fenster zur Welt» anbieten, das die Aufmerksamkeit des Publikums von den Zeichen medialer Vermittlung ablenkt. In ähnlicher Weise verstärkt die mit der Webcam-Kultur assoziierte Ästhetik den Eindruck, dass die Ereignisse in Echtzeit stattfinden oder «das-Leben-wie-es-ist» spiegeln. Die Online-Serie feiert offensichtlich ein Format, das auf das visuelle Spektakel der digitalen Technologie verzichtet und statt dessen die «inneren» Landschaften früherer audiovisueller Formen auf neue Weise belebt. In direktem Gegensatz zur Konvergenzästhetik des heutigen «Heimkinos» ist es ausgerechnet die Online-Serie, die sich am erfolgreichsten auf das psychologische und emotionale Terrain des «intimen Bildschirms» zurückbegibt – und dabei das «elektronische Theater» für das neue digitale Zeitalter erfindet.

*Mit Dank an Benjamin Eugster von der Universität Zürich.
Übersetzung aus dem Englischen von Tereza Smid*

Literatur

- Ang, Ien (1985) *Watching DALLAS*. London: Methuen.
- Bolter, David Jay/Grusin, Richard (2000) *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge/London: MIT.
- Brown, Mary Ellen (1994) *Soap Opera & Women's Talk: The Pleasure of Resistance*. London/New Delhi: Sage.
- Caldwell, John (1995) *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Cannon, Danny (2004) «The CSI Shot: Making it Real». In: CSI: CRIME SCENE INVESTIGATION, 3:13-3:23, DVD Commentary, Momentum Pictures.
- Carter, Meg (2007) «Internet Drama Proves a Lucrative Hit». In: *The Guardian* (Media Section) v. 12.11.2007.
- Cheng, Xu/Dale, Cameron/Liu, Jiangchuan (2007) *Understanding the Characteristics of Internet Short Video Sharing: YouTube as a Case Study*. Technical Report, arXiv:0707.3670v1 [cs.NI], Cornell University, arXiv e-prints.
- Coll. (o.J.) «Lonelygirl15». In: *Wikipedia* [<http://en.wikipedia.org/wiki/Lonelygirl15> (Zugriff im Dezember 2008)].
- Dijk, José van (2005) «Capturing the Family: Home Video in the Age of Digital Reproduction». In: *Shooting the Family: Transnational and Intercultural Values*. Hg. v. Patricia Pisters & Wim Staat, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Döring, Nicola (2000) «Feminist Views of Cybersex: Victimization, Liberation, and Empowerment». In: *CyberPsychology and Behavior* 3,5; S. 863–884.
- Eichenwald, Kurt (2005) «Through His Webcam, a Boy Joins a Sordid Online World». In: *The New York Times* v. 19.12.2005.
- Ellis, John (1982) *Visible Fictions: Cinema, Television*. London: Routledge.
- Fetveit, Arild (1999) «Reality TV in the Digital Era: A Paradox in Visual Culture». In: *Media, Culture & Society* 21; S. 787–804.
- Firth, Simon (1998) «21th: Live! From my Bedroom». In: *Salon* [<http://www.salon.com/technology/feature/1998/01/08/feature> (Zugriff am 13.4.2010)].
- Heffernan, Virginia/Zeller, Tom (2006) ««Lonely Girl» (and Friends) Just Wanted Movie Deal». In: *The New York Times* v. 12.12.2006.
- Jacobs, Jason (2000) *The Intimate Screen: Early British Television Drama*. Oxford: Oxford University Press.
- Jenkins, Henry (2006) *Convergence Culture: Where Old Media and New Media Collide*. New York/London: New York University Press.
- Jordan, Marion (1981) «Realism and Convention». In: *Coronation Street*. Hg. v. Richard Dyer et al. (BFI Monograph). London: BFI.
- Lury, Karen (2005) *Interpreting Television*. London: Arnold.
- McPherson, Tara (2007) «Techno-Soap: 24, Masculinity and Hybrid Forms». In: *Reading 24: TV Against the Clock*. Hg. v. Steven Peakcock. London/New York: I.B. Tauris.
- Netburn, Deborah (2007) «The Strange Web Saga of Emokid21». In: *Los Angeles Times* zit. nach [<http://alissabrooke.proboards.com/index.cgi?board=otherseries&action=print&thread=1727> (Zugriff am 13.4.2010)].
- Newcomb, Horace (1974) *TV: The Most Popular Art*. New York: Anchor Books.
- Porter, Lynnette/Lavery, David (2006) *Unlocking the Meaning of Lost: An Unauthorized Guide*. Illinois: Sourcebooks.
- Roberts, Graham (2004) «Movie-making in the New Media Age». In: *Web.Studies*. Hg. v. David Gauntlett & Ross Horsley. 2. Aufl., London: Arnold.

- Rushfield, Richard/Hoffman, Claire (2006) «Lonelygirl15 Video Blog Is Brainchild of 3 Filmmakers». In: *Los Angeles Times* v. 13.9.2006.
- Smith, Barry (2005) «Jennicam, or the Telematic Theatre of a Real Life». In: *International Journal of Performance Arts and Digital Media* 1,2; S. 91–100.
- Stafford-Fraser, Quentin (1995) «The Trojan Room Coffee Pot: A (Non-technical) Biography» [<http://www.cl.cam.ac.uk/coffee/qsf/coffee.html>] (Zugriff am 13.4.2010)].
- thelondonpaper (o.J.) «KateModern: New Internet Drama». In: *thelondonpaper* [<http://www.thelondonpaper.com/cs/Satellite/london/the%20web/article/1157148503413?packedargs=suffix%3DArticleController>] (Zugriff im Dezember 2008)].
- Ticknell, Estella/Raghuram, Parvati (2004) «BIG BROTHER: Reconfiguring the ‹Active› Audience of Cultural Studies». In: *Understanding Reality Television*. Hg. v. Su Holmes & Deborah Jermyn. London/New York: Routledge.
- Telotte, J.P. (2003) «THE BLAIR WITCH PROJECT: Film and the Internet». In: *Nothing That Is: Millennium Cinema and the Blair Witch Controversies*. Hg. v. Sarah L. Higely & Jeffery Andrew Weinstock. Detroit: Wayne State University Press.
- Turnbull, Sue (2007) «The Hook and the Look: CSI and the Aesthetics of the Television Crime Serial». In: *CSI: Crime TV Under the Microscope*. Hg. v. Michael Allen. London/New York: I.B. Tauris.

Serienkultur in Europa und Lateinamerika



La India María

Das Spiel mit einer stereotypen (Helden-)Figur der mexikanischen Populärkultur

Wenn von seriellen Formen in der lateinamerikanischen Kultur die Rede ist, fällt schnell einmal der Begriff der Telenovela¹ – ein Fernsehformat, bekannt für seinen Exzess der Emotionen. Telenovelas werden seit den 1960er Jahren weltweit von zahlreichen Fernsehstationen ausgestrahlt, und ihr Erfolg hält bis heute beim Publikum an. Unerwähnt bleibt meist, dass bereits Jahre vor ihrem Boom serielle mexikanische Helden(-figuren) die Zuschauer in Lateinamerika immer wieder ins Kino lockten oder an den Bildschirm fesselten. Die Filme oder TV-Episoden basieren jeweils auf einer populären Figur, die meist vom gleichen Schauspieler verkörpert wird. Es handelt sich dabei um in sich abgeschlossene Erzählungen, was bedeutet, dass die Zuschauer keinerlei Vorwissen über die Figuren und vorgängige Filme oder Episoden mitbringen müssen.² Im Unterschied zu seriellen Figuren Hollywoods, so etwa Rambo oder die Simpsons, sind die mexikanischen Figuren nicht strikt einem Genre wie beispielsweise dem Actionthriller oder dem Zeichentrickfilm verpflichtet. Vielmehr tauchen sie in allen möglichen Genres auf, von Science-Fiction- über Horrorfilme bis hin zum Melodrama. Falls sie nicht in das vorgesehene narrative Muster passen, werden entweder sie oder das Genre leicht modifiziert.

Zu solchen Figuren gehört zum Beispiel der mexikanische Kämpfer *El Santo*. Mit seiner kitschigen Maske, seinem eingölten gedrungenen Körper und seinen Auftritten als Gutmensch, der die Bevölkerung vor allerlei Gefahren bewahrt, erschien er von den 1950er Jahren bis 1982 in über hundert Filmen.

Eine weitere serielle Figur, *Cantinflas* – die Verkörperung des Stereotyps «ungebildeter Mexikaner» –, war von 1937 bis 1982 fast hundert Mal auf der Leinwand zu sehen. In seinen ausschweifenden, kaum verständli-

- 1 Telenovelas haben im Gegensatz zu vielen westlichen seriellen Fernsehformaten eine fixe Anzahl Episoden, und ihr Ende steht in der Regel bereits vor Drehbeginn fest.
- 2 Zur Unterscheidung zwischen offenen und geschlossenen Formen seriellen Erzählens siehe Junklewitz und Weber (2008, 19).



1–2 Der mexikanische Kämpfer *El Santo* ist der bekannteste serielle Held und eine gefeierte Kultfigur. *LA VENGANZA DE LAS MUJERES VAMPIRO* (World Media Marketing/Películas Latinoamericas).

chen Monologen kritisiert er sämtliche Institutionen Mexikos. Er verdreht seinem Gegenüber die Aussagen im Mund oder verhaspelt sich so, dass sein Redeschwall zwar überwältigend klingt, sich bei genauerem Hinhören jedoch als völlig sinnentleert entpuppt. Diese bizarre Art zu sprechen hat ihm zum internationalen Durchbruch verholfen und begründete im spanischen Wortschatz das Verb «cantinflar», das später ins Lexikon aufgenommen wurde.

Ähnlich funktioniert der Antiheld *El Chapulín Colorado* (die farbige Heuschrecke). Er ist von kleiner Statur, trägt ein rotes hautenges Gewand mit einem gelben Herz auf der Brust und kämpft in jeder Episode ungeschickt mit seinem Plastikhammer gegen irdische Ungerechtigkeiten. Am Ende der halbstündigen Episoden besiegt er seine Gegner rein zufällig. *El Chapulín Colorado* ist seit 1972 in über 400 Fernsehepisoden aufgetreten. Während Jahren hatte er gar eine eigene TV-Show.

Santo, *Cantinflas* oder auch *El Chapulín Colorado* halten mit ihren Auftritten den Rekord an medialer Präsenz unter den Figuren der mexikanischen Populärkultur. Doch auch das Immigrantens-Stereotyp *Tin Tan* oder der kindliche *El Chavo del Ocho* (der Junge aus dem achten Block) sowie die in diesem Artikel analysierte Figur *La India María* spielen jeweils in mindestens zwanzig Filmen oder Serien die Hauptrolle. All diese Figuren haben sich während Jahrzehnten in den unterschiedlichsten Medien Mexikos etabliert, und ihre Fangemeinden erstrecken sich weit über die Landesgrenzen hinaus.

Neben ihrer Präsenz in Fernsehen und Kino sind den Figuren zahlreiche Comiczeichnungen gewidmet, die regelmäßig in Zeitungen abgedruckt werden oder als kleine Hefte über den Kiosk an ihr Publikum gelangen. Zum Teil treten sie – vom selben Schauspieler wie im Film und den Serien verkörpert – auch auf der Bühne auf. Einige stammen ursprünglich sogar aus dem Theater – so *Tin Tan*, *Cantinflas* und *La India María*. *Santo*



3-4 Links: Das Plappermaul *Cantinflas* in einem seiner über 100 Filme. *SI YO FUERA DIPUTADO* (Sony Posa Films). Rechts: Der Anti-Superheld *El Chapulín Colorado* in der gleichnamigen TV-Serie (Xenon/Televisa).

hingegen verschaffte sich zuerst einen Namen als rücksichtsloser Kämpfer im Ring, bevor ihm ein Comic gewidmet wurde und er eher zufällig auf der Leinwand landete.³

Obwohl sich die Filme, in denen die erwähnten Figuren auftreten, maßgeblich von den Telenovelas unterscheiden, verbindet beide doch eine Vielzahl von Gemeinsamkeiten – insbesondere in Bezug auf ihre Produktion, Ästhetik und die Definition ihres Zielpublikums. Beide Formate werden mit niedrigen Budgets in kurzer Zeit produziert und häufig mit Begriffen wie «Trash» oder «Exploitation» belegt (Allen 1995, 3). Die Figuren müssen über Jahre oder Jahrzehnte spannend bleiben, ohne jedoch zu stark von ihren Grundcharakterzügen abzuweichen. Gleichzeitig erwarten die Zuschauer von jeder Episode und jedem Film gute Unterhaltung. Dies wird in beiden Fällen durch ein die Hauptfigur umgebendes, ebenfalls stereotypes und oft gleich bleibendes Figurenarsenal gewährleistet, das die typischen Reaktionsmuster der Hauptfigur auslöst.

Ein Blick auf den Forschungsstand verrät: Die seriellen (Helden-) Figuren Lateinamerikas, die bereits vor Entstehung der Telenovelas ein Phänomen der Populärkultur darstellten und zu diesen teilweise Parallelen aufweisen, sind bis anhin weitgehend unerforscht. Zurückführen lässt sich dieses Forschungsdefizit wohl primär auf das Fehlen westlicher Vergleichsfolien sowie die Diskreditierung der Figuren als negatives Symptom der Populärkultur durch lateinamerikanische Intellektuelle. Hingegen

3 Die Figur *Santo* (Rudolfo Guzmán Huerta) kämpfte zuerst als *rudo* im Ring und war bekannt für hinterlistige, fiese Tricks. Erst im Verlauf seiner Karriere wandelte er sich zum *tecnico*, der seine Gegner mit Können und nach den Regeln des Kampfes überwältigte. Seine Auftritte auf der Leinwand und als «guter» Held in den Comics haben sicherlich zum Wandel beigetragen. *Santo*, der Kämpfer und Schauspieler, ist im Laufe der Zeit in Mexiko zu einer Medien-Persona geworden. Er enthüllte nie sein Gesicht, auch privat oder in Dokumentarfilmen trug er die silberne Maske (Bertaccini 2001, 100f). Siehe dazu auch Fernández Reyes (2004).

hat der Boom der Telenovelas das Interesse der Filmwissenschaft und anderer akademischer Disziplinen geweckt; sie sind inzwischen zu beliebten Forschungsobjekten avanciert, die eine Vielzahl von Publikationen generiert haben. Dabei geht es häufig um ökonomische Gesichtspunkte.⁴ Zahlreiche Rezeptionsstudien liefern zudem Erklärungsversuche für die möglichen Einflüsse der Telenovelas auf verschiedene soziale Schichten in Lateinamerika. Rogers und Singhal (1999) zeigen zum Beispiel auf, wie gewisse Erzählstrategien – so etwa die dialogische Verhandlung tabuisierter Themen – gezielt zur Aufklärung der Bevölkerung eingesetzt werden, und diskutieren das Potenzial der Telenovelas, zur Veränderung von Verhaltensmustern beizutragen.⁵

Ich gehe davon aus, dass die seriellen Figuren der mexikanischen Populärkultur Konstrukte sind, die in unterschiedlichen Medien auftauchen und klare Verweise auf Archetypen aus mexikanischen Mythen enthalten sowie medial vermittelte Stereotypen aufgreifen. Anhand der Figur *La India María* soll im Folgenden exemplarisch aufgezeigt werden, wie die seriellen Figuren Mexikos in Anlehnung an Archetypen und Stereotype konstruiert werden. *La India María* bewegt sich in einem Spannungsfeld zwischen der Dichotomie Hure/Jungfrau und dem medialen Stereotyp der Maria. Durch das wiederholte Aufgreifen ebendieser Figuren findet eine Übertreibung und Reduktion auf die Grundzüge des Stereotyps statt, die von den Zuschauern erkannt und humoristisch gelesen werden. Die nachfolgenden Ausführungen haben zum Ziel, die Komplexität des Zusammenspiels von Archetypen und Stereotypen in Bezug auf das Phänomen der seriellen Leinwandfiguren zu skizzieren. Vorab möchte ich kurz die Begriffe des Archetyps und des Stereotyps klären.

Archetypen sind laut Joseph Campbell Figuren der Imagination (1999, 26). Der Erfolg «archetypischer Figuren», so Campbell, gründet auf dem Monomythos der Abenteuerfahrt, den er als von Kulturkreis und historischer Epoche unabhängige, ritualisierte Erzählform versteht. Durch seine Stabilität und den Anspruch auf universelle Gültigkeit ist der Archetyp als rigide Abstraktion zu verstehen, die im Gegensatz zum Stereotyp nicht an kulturelle Kontexte und Erzählformen gebunden ist (Schweinitz 2006, 56). Jörg Schweinitz' Stereotypen-Theorie gründet unter anderem auf Umberto Ecos Konzepten des *Typs* und des *Topos*, die – im Unterschied zu komplexen Figuren mit vielschichtigen Charakterzügen und individueller

4 Die erfolgreiche Distribution der Sendungen in Osteuropa gilt gerne als Relativierung der globalen Dominanz von Medienangeboten aus den USA.

5 Als weiterführende Lektüre zu Telenovelas empfehlen sich folgende Autoren: Martín-Barbero 1995; Havens 2005; Jess-Cooke 2009; Rogers/Singhal 1999; Lopez 1995; Santos 2003.

Entwicklung – stark reduziert und vereinfacht sind. Um die Konventionalität von Figuren und deren Stabilität über den filmischen Text hinaus zu unterstreichen, betont Schweinitz nicht bloß die Reduktion der Figur, sondern auch den Prozess ihrer allmählichen Sedimentierung: Stereotype werden bestätigt und stabilisiert durch ihre Wiederholung auf der Ebene der Handlungsstruktur sowie des Schauspiels, die zusätzlich von Konventionen geprägt sind (ibid., 57).

Die Figur *La India María* – eine intertextuelle Konstruktion

Vorgängig zur Diskussion meiner These scheint es mir wichtig, *La India María* etwas präziser einzuführen, das heißt ihre Facetten sowie Medienprodukte, in denen sie vorkommt, kurz darzustellen. *La India María* – eine indigene Frau der ethnischen Gruppe der Mazahuas – wird seit den 1960er Jahren von María Elena Velasco verkörpert, welche die Figur ursprünglich für die Theaterbühne entwickelt hatte (Rohrer 2008). Als Inspirationsquelle gibt Velasco die Indiofrauen an, die im Zuge der Landflucht in den 1960er Jahren nach Mexiko-Stadt emigrierten und versuchten, mit dem Verkauf von Früchten, Leckereien und Schmuck ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Die indigenen Straßenverkäuferinnen erhielten im Volksmund den Übernamen «María».



5–6 Links: Die Figur *La India María*: scheinbar naiv, weiß sich aber stets zu helfen (Laguna Films/Diana Films). Rechts: María Elena Velasco hinter der Kamera (María Velasco).

1971 trat *La India María* erstmals im Fernsehen auf, wo sie jeweils sonntags zur Hauptsendezeit kurze Szenen aus dem Alltag der Straßenverkäuferinnen vorführte. Mit ihrer Unbeholfenheit, Sturheit und den burlesken Einlagen begeisterte sie auf Anhieb das mexikanische TV-Publikum.⁶ Kurz

6 In den von mir durchgeführten Interviews erwähnten fast ausnahmslos alle Befragten,

darauf war sie im Programm REVISTA MUSICAL NESCAFÉ (MX, Televisa 1972) zu sehen. Diesmal verkörperte sie ein ›Mädchen für alles‹. Doch anstatt die Böden zu fegen, Kaffee zu servieren und Telefonanrufe entgegenzunehmen, erzählte sie kurze humoristische Anekdoten oder tanzte mit Gästen der Show.

Zwischen 1972 und 1999 entstanden 15 Kinofilme, in denen Velasco die Hauptrolle spielte. Seit den 1980er Jahren schreibt sie ihre Drehbücher selbst und führt auch Regie. Schließlich gründete sie sogar eine eigene Produktionsfirma (Rohrer 2008). Ihre Langspielfilme entwickelten sich ausnahmslos zu Kassenschlagern. Die Komödie NI DE AQUÍ, NI DE ALLÁ (María Elena Velasco, MX 1988) – in der *La India María* illegal die mexikanisch-amerikanische Grenze überquert – brach sogar den Jahresrekord und lockte in Mexiko mehr Zuschauer in die Kinos als RAMBO III (Peter MacDonald, US 1988; vgl. García Tsao 1990; Ricalde 2004, 197). 1998 kehrte Velasco mit der Serie ¡AY MARÍA QUÉ PUNTERÍA! (María Elena Velasco & Iván Lipkies, MX, Televisa 1998) schließlich wieder ins Fernsehen zurück. Zusammen mit ihrem Sohn übernahm sie nun auch die Regie der Sendung.

Neben ihrer Film- und TV-Karriere trat Velasco auch in mehreren Werbespots als *India María* auf, darunter mehrmals für die Schweizer Unternehmen Maggi und Nescafé. Sie nahm drei Alben mit mexikanischen Volksliedern auf⁷ und engagierte sich in einer Informationskampagne, die mexikanische Einwanderer in den USA über ihre Rechte aufklären sollte.

Bis heute strahlen mexikanische und amerikanische Fernsehkanäle Velascos Filme und Serien aus. Die Schauspielerin tourt noch immer (wenn auch unregelmäßig) mit ihrer Live-Show durch Mexiko und die Grenzregion der USA. Ihr Publikum ist überwiegend lateinamerikanischer Herkunft (Rohrer 2008). Die hohen Zuschauerzahlen sowie die Statistiken der Videoverleiher in der Grenzregion lassen auf ihre anhaltende Beliebtheit bei gewissen Publikumssegmenten schließen (Arbelaez 2001, 642). Velasco hat es stets verstanden, in den Medien zu vermitteln, dass sie ihre Figur und deren Konflikte ernst nimmt. Die Verschmelzung von Figur und Schauspielerin ist bei ihr wie auch bei anderen seriellen Figuren der mexikanischen Populärkultur besonders ausgeprägt. Bei mexikanischen Filmkritikern und Intellektuellen stieß Velascos Arbeit allerdings von Anfang an auf harsche Kritik. Sie bezeichneten ihre Filme und die verkörperte Figur als reaktionär oder ignorierten sie schlichtweg (Ricalde 2004, 196). Insbesondere störte sie, dass die Figur keine ›authentische‹ indigene Frau

die Figur aus der Sendung SIEMPRE EN DOMINGO (MX, Televisa, 1971–1998) zu kennen.

7 Einige der Lieder singt sie selbst, andere werden von berühmten Musikern und Bands interpretiert.

repräsentierte. Velasco wurde mehrfach unterstellt, sich mit der Slapstick-Performance über die indigene Bevölkerung lächerlich machen zu wollen. Kurz: der Figur wurde vorgeworfen, Klassen- und Rassenkonflikte in der mexikanischen Gesellschaft zu bestätigen oder gar zu zementieren.

Ursprung: Hure und Jungfrau – zwei mythische Gestalten mit lokaler Bedeutung

Die Wurzeln der *India María* liegen in Mexikos Legenden und Sagen. Ihr Name verweist eindeutig auf die indigene *Malinche* (*India* bedeutet auf Spanisch «Indigene») und die *Virgen de la Guadalupe* (die Jungfrau Maria), die beiden mythisch-historischen Figuren, welche die mexikanische Dichotomie Hure/Jungfrau symbolisieren. *Malinche* war die Übersetzerin und Geliebte von Hernán Cortés, einem der ersten spanischen Conquistadores während der Eroberung Mexikos im 16. Jahrhundert. Ihr wird nachgesagt, sie sei dem Kolonialherr regelrecht in die Arme gesunken. In der Folge wurde sie als Verräterin Mexikos angeklagt, da sie den ersten Mestizen-Sohn zur Welt brachte (Hershfield 1996, 18).⁸

La Virgen de la Guadalupe ist Mexikos Version der Jungfrau Maria. Sie ist indigener Abstammung, ihre dunkle Haut hebt sie deutlich von den europäischen Marienfiguren ab. Die Legende besagt, dass sie dem Indio Juan Diego 1531 erschienen sei; offiziell als Heilige anerkannt wurde sie aber erst ein Jahrhundert später. Nicht unbedeutend war dabei die Rolle eines spanischen Bischofs, der in ihr eine ideale Identifikationsfigur für die indigene Bevölkerung sah, die er in die katholische Kirche locken wollte. Im Lauf der Jahrhunderte etablierte sich in Mexiko ein regelrechter Jungfrauen-Kult, der indigene mit christlichen Praktiken vereint (ibid., 22f). Bis heute ist die *Virgen de la Guadalupe* eine wichtige moralische Figur Mexikos, an deren Namenstag jeweils Hunderttausende auf den Knien zu ihrem Schrein in Mexiko-Stadt pilgern.

Für den mexikanischen Zuschauer drängt sich die Assoziation mit beiden Archetypen aufgrund des Namens «India María» geradezu auf, insbesondere da sie in verschiedenen Gattungen und der Alltagskultur omnipräsent sind. Zwar beschränkt sich die Gegenüberstellung der Hure und der Heiligen bekanntlich nicht auf die mexikanische Populärkultur; doch im Unterschied zu anderen Kulturkreisen, so Joanne Hershfield (1996, 14f), sei die universale Dichotomie Hure/Heilige durch die Verkörperung der lokalen mythischen Gestalten *Malinche* (Hure) und *Virgen de*

8 Die Lesarten der Legende haben sich im Verlauf der Zeit verändert. Inzwischen existieren verschiedene Versionen, darunter solche, die nahe legen, dass *Malinche* von den Kolonisatoren vergewaltigt wurde.



7-8 Links: Der Figur *Malinche* wird Verrat vorgeworfen. Rechts: Die *Virgen de la Guadalupe*.

Guadalupe (Jungfrau) in der mexikanischen Kulturgeschichte zum fest verankerten Symbol geworden, das in alltäglichen Praktiken immer wieder von Neuem bestätigt und gewandelt werde.

Die medialisierte Hure und Jungfrau: Zwei «Marias» in Film und Fernsehen

Die archetypischen Figuren der Hure und der Jungfrau sowie deren Dichotomie spielen in Mexiko und vielen anderen lateinamerikanischen Ländern eine Schlüsselrolle in den Medien. Um die kulturelle Bedeutung der seriellen *India María* besser zu verstehen, ist es daher wichtig, einen Blick auf vorgängige mediale Inszenierungen dieser Dichotomie zu werfen. Insbesondere Melodramen aus der Blütezeit des mexikanischen Kinos zwischen 1935 und 1950 gelten hierfür als prägend, aber auch jüngere Telenovelas. Beispielfhaft möchte ich daher zwei der bekanntesten Vertreter dieser beiden Gattungsformen aufgreifen: den Spielfilm *MARÍA CANDELARIA* von Emilio Fernández (MX 1944) und die Telenovela *SIMPLEMENTE MARÍA* (Carlos Barrios Porras, PE 1969–1970).

MARÍA CANDELARIA verweist auf verschiedenen Ebenen auf die Dichotomie Hure/Jungfrau. Der Name der Hauptfigur, die dem Film auch seinen Titel gibt, ist María: Ihre Bekleidung ähnelt jener der Jungfrau Maria, und auch Charaktereigenschaften und Körperhaltung lassen sich als gezielter Verweis auf die heilige Jungfrau lesen. Sie trägt einen *Rebozo*, ein rechteckiges Kopftuch, das ihr zartes Gesicht betont. Sie ist unschuldig, ehrlich, bescheiden, mitfühlend und stets bereit zu leiden (Hershfield 2001, 55f). Am Ende des Films wird sie nichtsdestotrotz gesteinigt, nachdem die Dorfbewohner

ein Aktbild von ihr entdeckt haben, für das sie jedoch nie posiert hatte. Die Figur wird also als Jungfrau sowie als Hure inszeniert; wobei der Film mit der Dichotomie Hure/Heilige spielt, was für Spannung sorgt und unerwartete Wendungen herbeiführt.

Die filmische Darstellung der Hauptfigur in *MARÍA CANDELARIA* weist zahlreiche Parallelen zu Repräsentationen der *Virgen de la Guadalupe* in anderen Medien auf. Trotzdem ist – wie in allen anderen Melodramen, in denen die mythische Figur vorkommt – ein Unterschied markant: Ihre Gesichtszüge sind eindeutig europäisch. Dies entspricht einer Norm des mexikanischen Filmschaffens der 1940er und 1950er Jahre, in denen stets Schauspielerinnen spanischer Herkunft indigene Frauen verkörperten (Huaco-Nuzum 1992, 129). Die Figur *India María* hebt sich davon deutlich ab: Ihre Erscheinung – von den Gesichtszügen bis zur Statur – ist indigen, was es dem indigenen und Mestizen-Publikum vermutlich leichter macht, sich mit ihr zu identifizieren.

Anders als viele Melodramen, welche die Ambivalenz der Dichotomie betonen, akzentuieren Telenovelas stärker den Archetyp der Jungfrau, wobei die wohl bekannteste und einflussreichste Maria der lateinamerikanischen Mediengeschichte die Hauptfigur der Telenovela *SIMPLEMENTE MARÍA* ist.⁹ Die TV-Serie mit 448 einstündigen Folgen wurde von Anfang 1969 bis Ende 1970 jeweils von Montag bis Freitag in ganz Lateinamerika ausgestrahlt.

Die Serie erzählt die Geschichte einer jungen ungebildeten Frau, die in die Stadt zieht. Das urbane Umfeld überfordert sie, sie scheint verlo-



9–10 Eindeutige Anspielungen auf die Dichotomie Hure/Jungfrau in *MARÍA CANDELARIA* (Alter Films/Films Mundiales).

9 Allein in Lateinamerika wurden fünf verschiedene TV-Versionen von *SIMPLEMENTE MARÍA* ausgestrahlt, die alle Publikumsfavoriten waren. Die peruanische Version ist die Adaption einer argentinischen Radionovela (1967–1968). Venezuela produzierte 1972 eine dritte Version, und in Argentinien entstand die erste Farbverfilmung in den frühen 1980er Jahren, Mexiko folgte 1989. Nebst zahlreichen Versionen der Radionovelas wurden zudem zwei Langspielfilme mit demselben Titel in die Kinos und ins Fernsehen gebracht (Rogers/Singhal 1999, 39f).

ren und entwurzelt. Schließlich findet sie Arbeit als Hausangestellte, doch das Unglück nimmt seinen Lauf: Ihr Chef beutet sie aus, sie wird zu Sex gezwungen und wenig später ist sie schwanger. Aber María gibt nicht auf: Neben ihrer Arbeit besucht sie Handarbeitskurse, bis ihr nach Jahren der Durchbruch gelingt und sie als erfolgreiche Modedesignerin triumphiert. Ihre Darstellung als fleißige, ehrliche und motivierte Frau aus der Unterschicht löste beim lateinamerikanischen Publikum einen regelrechten Sturm der Begeisterung aus. In Mexiko lag die Einschaltquote bei 56 Prozent, bei einigen Folgen übertrafen die Zahlen sogar die Quoten der Fußballweltmeisterschaft (Rogers/Singhal 1999, 33). In Peru belief sich die durchschnittliche Einschaltquote der Telenovela auf 85 Prozent (ibid., 32).

Ana Lopez (1995, 265), Expertin für lateinamerikanischen Film, schreibt den Erfolg von *SIMPLEMENTE MARÍA* primär dem Aufgreifen aktueller, gesellschaftlicher Themen zu, so etwa der Stadt/Land-Diskrepanz. Für Rogers und Singhal (1999) sind es dagegen vor allem die archetypischen Züge der Hauptfigur, die das Publikum ansprechen. Sie argumentieren, dass *María* universal verständliche Wünsche und Erfahrungen in sich vereint. Durch die Ähnlichkeit und den Verweis auf die Jungfrau werde sie zur moralischen Instanz, die Vorbildfunktion hat. Gleichzeitig lässt sie sich nicht von den gesellschaftlichen Normen bezwingen – ganz im Gegenteil: Mit Bestimmtheit und Ausdauer verfolgt sie den von ihr gewählten Weg, bis ihr schließlich der soziale Aufstieg gelingt.

Nachdem die Medien die (fiktive) Hochzeit der Fernsehheldin angekündigt hatten, strömten über zehntausend festlich gekleidete Fans zur Kirche, in der die Trauungsszene gedreht wurde (ibid., 25). Im Verlauf der Sendung stieg der Verkauf von Strickmaschinen sprunghaft an, und in Peru wurden Hausangestellte fortan einfach als «*María*» bezeichnet (ibid., 42). Der Einfluss der Telenovela auf den Alltag der peruanischen Rezipienten legt nahe, dass sich eine Mehrheit mit der Figur identifizierte. Allerdings provozierte die Telenovela auch harsche Kritik. Besonders der positive Ausgang der Geschichte – ein Happyend, das nicht dem «wahren» Leben entspreche – störte einige Zuschauer. In Peru formierte sich gar eine Gruppe von Hausangestellten, «*Las Marías*», deren deklariertes Ziel es war, darauf hinzuweisen, dass ein sozialer Aufstieg – anders als die Telenovela ihrer Meinung nach vorgaukelte – nur in Ausnahmefällen möglich sei und dass insbesondere die Angestellten indigener Herkunft weiterhin diskriminiert würden (Smith 1975, 170f). Inwiefern die Heldin der Telenovela den Übernamen der mexikanisch-indigenen Straßenverkäuferinnen, der «*Marías*», beeinflusst hat, ist ungewiss, Untersuchungen dazu fehlen. In Anbetracht des außerordentlichen Erfolgs der Serie in Mexiko ist ein Zusammenhang jedoch denkbar.

La India María – Recycling oder Bruch?

Fest steht, dass sowohl die Straßenverkäuferinnen als auch die Telenovela *SIMPLEMENTE MARÍA* eine Referenz und Inspirationsquelle für die Entwicklung der Figur *La India María* bilden. Mehrere *India-María*-Filme zitieren die Telenovela explizit oder verweisen zumindest implizit auf ihr Vorbild, wie beispielsweise *TONTA TONTA PERO NO TANTO* (Fernando Cortés, MX 1972). Zu Beginn des Films reist *La India María* nach Mexiko-Stadt, um dort Arbeit zu finden und ihre Schwester kennen zu lernen. Doch schon bei Ankunft wird ihr die Tasche mit deren Adresse geklaut. Verzweifelt versucht sie nun, ihre Angehörigen ausfindig zu machen. Nachdem jedoch alle ihre Anstrengungen ins Leere laufen, landet sie zufällig in einer Fernsehshow. Der Moderator stellt sie stolz als «klassische María» vor. In einer Folgeszene wird sie von einem mexikanischen Funktionär gehänselt, der sie mit «*simplemente María*» verspottet.

Die Bemerkung des Funktionärs bezieht sich nicht nur auf Mariás sozial untergeordnete Stellung, sondern ist auch ein deutlicher Verweis auf die berühmte Telenovela, was beim Zuschauer klare Erwartungen in Bezug auf Charakterzüge und Handlungsmuster der Figur weckt: Eine stereotype Maria hat hart zu arbeiten und muss leiden. Ähnlich wie die Heldin der Telenovela lässt sich *La India María* als «gutmütig» und «naiv» beschreiben. Diese Charaktereigenschaften werden in Velascos Schauspiel und in der Interaktion mit anderen Figuren allerdings so stark überhöht, dass das Stereotyp, das die Hauptfigur konstituiert, als solches entblößt wird. Im Gegensatz zur Marienfigur aus der Telenovela, die aus ihren anfänglichen Fehlern lernt, entwickelt sich *La India María* jedoch nicht: Sie sträubt sich prinzipiell gegen alles und will partout nicht lesen und schreiben lernen, auch wenn ihre Gegenspieler ihre mangelhafte Bildung schamlos ausnutzen und sie demütigen. *La India María* weiß sich allerdings anders zu helfen: Sie wehrt sich mit überschwänglichem Körpereinsatz und produziert dadurch immer wieder humorvolle Gags. Weinkrämpfe, wie sie die Konvention in Telenovelas und Melodramen verlangt, kennt sie nicht.

Bei genauerer Betrachtung der Erzählstruktur fällt auf, dass die Marienfigur der Telenovela *SIMPLEMENTE MARÍA* sowie die ambivalente *María* in *MARÍA CANDELARIA* am Ende durch ihr Leiden und das beharrliche Festhalten am Ziel Erfolg haben oder aber sterben müssen. Entweder überwinden sie soziale Schranken und führen ein besseres Leben, oder sie erfahren durch ihren Tod moralische Läuterung. Ganz anders funktionieren die Filme und Serien der *India María*. Hier scheint jegliches Leiden sinnlos, da es sowieso nie kausal zu einem Ziel führt. Die Geschichte endet meist wieder in ihrer Ausgangslage. Der soziale Aufstieg gelingt, falls er



11 *La India María* wird in *LA PRESIDENTA MUNICIPAL* per Zufall Präsidentin (Laguna Films/Diana Films).



12 *POBRE PERO ... ¡HONRADA!* spielt auf die Dichotomie Hure/Jungfrau an (Laguna Films/Diana Films).

in Ausnahmefällen überhaupt stattfindet, typischerweise rein zufällig – so etwa in *LA PRESIDENTA MUNICIPAL* (Fernando Cortés, MX 1975), in dem *La India María* wegen eines Druckfehlers zur Präsidentin gewählt wird (anstatt «Mario» steht «María» auf den Stimmzetteln). In *LAS DELICIAS DEL PODER* (Iván Lipkies, MX 1999) wiederum kann *India María* die Präsidentschaftskandidatin ersetzen, bloß weil sie dieser gleicht.

Daneben lassen sich in den Filmen und TV-Serien mit *La India María* aber auch direkte Anspielungen auf die Archetypen der Jungfrau und der Hure sowie auf deren Dichotomie finden. Explizit geschieht dies in *POBRE PERO ... ¡HONRADA!* (Fernando Cortés, MX 1973) und *DURO PERO SEGURO* (Fernando Cortés, MX 1978). Beide Filme gehen davon aus, dass *La India María* eine heilige Jungfrau ist, die Wunder vollbringt. In *POBRE PERO ... ¡HONRADA!* rettet sie mit ihrem «Wunderheilwasser» Leben. Schnell spricht



13 In *DURO PERO SEGURO* leidet *La India María* ohne offensichtlichen Grund (Laguna Films/Diana Films).

sich die Gabe herum, und bald klopfen schon die ersten Schurken an ihre Tür. Diese haben nichts anderes im Sinn, als *María* auszunutzen. Wenig später spielt das ganze Dorf das üble Spiel: Ein außereheliches Mestizen-Kind wird ihr aufgezwungen (Anspielung auf *Malinche*), indem man ihr einredet, sie habe es unbefleckt empfangen. Die Dichotomie Hure/Jungfrau kreiert hier die Hauptspannung des Films, wobei die Zuschauer hoffen, dass die Figur doch endlich hinter die Intrige kommen und sich wehren möge.

In *DURO PERO SEGURO* zwingt ein Mann *La India María*, ihren Verkaufstandort zu verlegen, und schlägt sie dabei. Am nächsten Tag gewinnt er im Lotto, und schon bald kursiert das Gerücht, es bringe Glück, *María* zu schlagen. *La India María* wird nun auf unterschiedlichste Weisen verprügelt. Ihr Jungfrauen-Dasein steht wie bei den anderen medialen *Marías* in direkter Verbindung zu körperlichem und psychischem Leiden. Im Gegensatz zu diesen zeichnet sich jedoch klar ab, dass ihr der Jungfrauenstatus vorwiegend Probleme schafft, statt ihr neue Entwicklungsmöglichkeiten zu eröffnen oder gar dabei zu helfen, ein moralisches Ziel zu erreichen. Auch hier findet also eine Zuspitzung und Übertreibung statt, die in einer Entblößung des Stereotyps resultiert.

Das Spiel mit Arche- und Stereotypen

Die serielle Figur *La India María* situiert sich also im Spannungsfeld zwischen Archetyp und Stereotyp. Archetypen sind ein verbreitetes Erklärungsmodell für die Popularität der Marienfiguren. Hershfield betont ihren archetypischen Status im klassischen Melodrama; und auch Rogers und Singhal führen die Akzeptanz der Telenovela *SIMPLEMENTE MARÍA*

zumindest zum Teil auf den Einsatz von Archetypen zurück. Sie sehen in María die Vereinigung dreier Archetypen – jenes der selbstbestimmten Frau, jenes der ungehorsamen Heldin und jenes der heroischen Kämpferin (ibid., 32). Hinzufügen ließe sich der Archetyp der Übermutter.

Es scheint daher naheliegend, auch die Figur *La India María* als Reinkarnation von Archetypen zu verstehen. Dennoch greift dies wohl zu kurz, um das Phänomen zu erfassen: Indem sie den Akzent auf die universelle Gültigkeit der Figuren legen, vernachlässigen Ansätze, die sich lediglich auf den Begriff des Archetyps stützen, dass Motive wie die Dichotomie von Hure und Heilige immer auch als Stereotyp fungieren. Wie Jörg Schweinitz (2006, 36) hervorhebt, eignet sich dieser Begriff oft besser, um Wiederholungsmuster und wiederkehrende Motive zu erfassen, da er im Gegensatz zur Archetypen-Theorie die schrittweise Sedimentierung, aber auch die historische Wandelbarkeit solcher Motive im medialen Prozess betont. Dies gilt gerade auch für die Figur der *India María*, die sich, wie ich zu zeigen versucht habe, eben nicht nur – oder unmittelbar – auf die seit Jahrhunderten tradierten Mythen der *Malinche* und der *Virgen de la Guadalupe* bezieht, sondern auch Facetten jüngerer Reinkarnationen des Maria-Motivs aufnimmt und mit ihnen spielt.

Zusammenfassend lässt sich die Figur *La India María*, die hier, wie gesagt, exemplarisch für die populären seriellen Figuren Mexikos steht, folgendermaßen charakterisieren: Sie tritt – wie auch *Santo*, *Cantinflas* und *El Chapulín Colorado* – in den unterschiedlichsten Medien und Gattungen auf, was ihr Image als serielle Figur zusätzlich gefestigt hat. Außerdem wechselt sie die Genres. Mal ist sie Hauptfigur in einem Horrorfilm, dann wieder tritt sie in einer Komödie oder einem Migrationsdrama auf. Während ihrer 30-jährigen Karriere versuchte sie sich als Nonne, kämpfte wie *Santo* im Ring oder besiegte ihre Gegner mit Karate. Dabei entwickelte sich die Figur kaum – was auch nicht notwendig ist, da die Zuschauer wissen, wie sie funktioniert. Der Einsatz der *India María* in den unterschiedlichen Genres bietet dem Publikum die gewünschte Abwechslung. Der besondere interfilmische Reiz der Figur besteht also in diesem Spannungsfeld zwischen Wiederholung und Innovation – ein Gegensatz, der sich auch auf der Ebene der innerfilmischen Figurenkonstruktion fortsetzt. Denn die Figur bezieht sich auf die konträren mythischen Gestalten der Hure und Jungfrau, zwei Archetypen, die sich durch ihre wiederholte Verquickung zum Stereotyp «María» entwickelt haben, das bereits in Melodramen wie *MARÍA CANDELARIA* oder der Telenovela *SIMPLEMENTE MARÍA* zum Ausdruck kommt.

La India María ist sowohl in Anlehnung an die archetypische Dichotomie Hure/Jungfrau als auch als Variation des medialen Stereotyps der María zu verstehen. Im Lauf der Zeit reduzierte sich dieses Stereotyp je-



14 EL MIEDO NO ANDA DE BURRO: eine Parodie auf das Horrorgenre (Laguna Films/Diana Films).

doch durch seine Wiederholung auf eine fast leere Hülle. Durch das Zitieren des abgenutzten Klischees wird das Stereotyp als solches entblößt, was eine ironische Reflexivität provoziert. Das Aufgreifen des Stereotyps «María» mag in Kombination mit den erwähnten Übertreibungen, Brüchen oder gar Umkehrungen bei einigen Zuschauern eine ironische Lektüre auslösen. In jedem Film lässt sich diese Enthüllung des Stereotyps von Neuem nachvollziehen, wobei teilweise gar eine Parodie des jeweiligen Genres stattfindet. Diese wird produziert durch die Figur und ist auch Konsequenz der billigen Produktionsweise und der daraus resultierenden mangelhaften Qualität. Im Horrorfilm *EL MIEDO NO ANDA DE BURRO* (Fernando Cortés, MX 1976) beispielsweise wird *La India María* von lächerlichen Monstern bedroht, weshalb sie während der gesamten Dauer des Films schreit. Ihr Ausdruck der Angst wirkt jedoch angesichts der unbedrohlichen Kreaturen so übertrieben, dass ein komischer Effekt entsteht.

Hickethier schreibt für die Fernsehserie: «Das ‹unsinnige›, bizarre, provokative Verhalten von Serienfiguren dient häufig dazu, dass andere Serienfiguren sich damit auseinandersetzen und in Abgrenzung dazu ihre ‹Normalität› beweisen» (1994, 62). Dies trifft auch für die Filme der *India María* zu und lässt sich zudem auf die Konsumenten ihrer Produkte übertragen, die sich nun ebenfalls als ‹normal› empfinden mögen. Eine intensive Identifikation mit der *India María* findet wohl nur in Ausnahmefällen statt. Vielmehr wird eine Distanz zum vorgeführten Verhalten und der Figur beibehalten, die eine Reflexion des Stereotyps ermöglicht. *Marías* exzessiver Körpereinsatz, die übertriebene Betonung stereotyper und archetypischer Charaktereigenschaften und Handlungsmuster führen nämlich zu einer zweifachen Entblößung: Film und Figur offenbaren sich selbst als Stereotype und Archetypen und werden von den Zuschauern als solche

erkannt. Diese erhalten dadurch die Möglichkeit, sich über das allzu einfache Schema zu amüsieren. Zusätzlich betonen die Machart der Filme und die stereotypen Figuren das gängige Vorurteil der ›Unterentwicklung‹, das Mexiko und Lateinamerika regelmäßig entgegengebracht wird. Auch eine solche Parodierung mag wohl einigen Zuschauern Vergnügen bereiten.

Literatur

- Allen, Robert C. (1995) *To Be Continued...: Soap Operas Around the World*. London/New York: Routledge.
- Arbelaez, Maria S. (2001) «Low-Budget Films for Fronterizos and Mexican Migrants in the United States». In: *Journal of the Southwest* 43; S. 637–657.
- Bertaccini, Tiziana (2001) *Ficción y realidad del héroe popular*. Mexiko D.F: Dirección general de Culturas Populares e Indígenas del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Iberoamericana.
- Campbell, Joseph (1999 [1949]) *Der Heros in tausend Gestalten*. Frankfurt a.M.: Insel.
- Eco, Umberto (1986) *Apokalyptiker und Integrierte: Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt a.M.: Insel.
- Fernández Reyes, Alvaro (2004) *Santo el Enmascador de Plata: Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*. Mexiko, D.F: Conaculta.
- García Tsao, Leonardo (1990) «Un fenómeno llamado India María». In: *El Nacional* v. 24.05.1990.
- Greene, Doyle (2005) *Mexploitation Cinema: A Critical History of Mexican Vampire, Wrestler, Ape-man, and Similar Films, 1957–1977*. Jefferson, N.C: Mc Farland & Co.
- Hagedorn, Roger (1995) «Doubtless to Be Continued: A Brief History of Serial Narrative». In: Allen 1995; S. 27–48.
- Havens, Timothy (2005) «Globalization and the Generic Transformation of Tele-novelas». In: *Thinking Outside the Box: A Contemporary Television Genre Reader*. Hg. v. Gary R. Edgerton & Brian G. Rose. Kentucky: University Press of Kentucky; S. 271–292.
- Hershfield, Joanne (1996) *Mexican Cinema, Mexican Woman, 1940–1950*. Tucson: The University of Arizona Press.
- (2001) «Dolores del Río Uncomfortably Real: The Economics of Race in Hollywood’s Latin American Musicals». In: *Classic Hollywood, Classic Whiteness*. Hg. v. Daniel Bernardi. Minneapolis, Minn: University of Minnesota Press; S. 139–156.
- Hickethier, Knut (1994) «Die Fernsehserie und das Serielle des Programms». In: *Endlose Geschichten: Serialität in den Medien*. Hg. v. Günter Giesenfeld. Hildesheim/Zürich/New York: Olms-Weidmann; S. 55–71.
- Huaco-Nuzum, Carmen (1992) «Ni de aquí, ni de allá: Indigenous Female Representation in the Films of María Elena Velasco». In: *Chicanos and Film: Essays on Chicano Representation and Resistance*. Hg. v. Chon A. Noriega. New York: Garland; S. 127–138.
- Jess-Cooke, Carolyn (2009) *Film Sequels: Theory and Practice From Hollywood to Bollywood*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Junklewitz, Christian/Weber, Tanja (2008) «Das Gesetz der Serie: Ansätze zur Definition und Analyse». In: *Medienwissenschaft* 1; S. 13–31.
- Lopez, Ana M. (1995) «Our Welcomed Guests: Telenovelas in Latin America». In: Allen 1995; S. 256–275.
- Martín-Barbero, Jesús (1995) «Memory and Form in the Latin American Soap Opera». In: Allen 1995; S. 276–284.
- Ricalde, Maricruz Castro (2004) «Popular Mexican Cinema and Undocumented Immigrants». In: *Discourse* 24,1&2; S. 194–213.
- Rogers, Everett M./Singhal, Arvind (1999) *Entertainment-Education: A Communication Strategy for Social Change*. Mahwah, N.J.: L. Erlbaum Associates.
- Rohrer, Seraina (2008) «Conversación con María Elena Velasco». Nicht publiziert. Mexiko D.F.
- Santos, Lindia (2003) «How Fiction Consumes Serialized Fiction: Radionovelas, Telenovelas and Contemporary Latin American Narrative». In: *Global Media Journal* 2,2; k.S.
- Schweinitz, Jörg (2006) *Film und Stereotyp: eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie: Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie.
- Smith, Margo L. (1975) «The Female Domestic Servant and Social Change: Lima, Peru». In: *Women Cross-Culturally Change and Challenge*. Hg. v. Ruby Rohrlich-Leavitt. Paris: Mouton; S. 163–180.

HISTORIAS PARA NO DORMIR

Eine frühe spanische Fernsehserie

Unterhaltung und Fernsehalltag

Spaniens Fernsehlandschaft ist in Europa nicht sehr bekannt, denn die Geschichte des Landes war geprägt von der Isolation durch die Franco-Diktatur. Allenfalls regimekritische Kinofilme fanden damals auf internationalen Wettbewerbfestivals einen Weg ins Ausland, wobei ihre Wahl das Bild bestätigte, dass in Spanien Unterdrückung, Folter und Katholizismus den Ton angaben. Als Franco 1975 starb, war das Fernsehen seit seiner Gründung 1956 bereits fast zwanzig Jahre alt und längst jenseits der Landesgrenzen präsent, nämlich durch die Pop-Musik. Mit Hilfe des Grand Prix d'Eurovision erreichten spanische Preisträger ein internationales Publikum. Das spanische Fernsehen übertrug diese Spektakel als Höhepunkte einer Programmgeschichte, in der die spanischen Fernsehzuschauer eben solche Attraktionen erlebten wie die Zuschauer in anderen europäischen Ländern, solange die Politik außen vor blieb.

Der kritische Kinofilm war also längst nicht so prägend, wie es scheinen mag. Vor dem Hintergrund des aufblühenden Tourismus lernte das Kinopublikum vielmehr schon in der Franco-Zeit anzügliche Komödien und packende Genrefilme aus dem eigenen Land zu schätzen, an deren Produktion viele Filmschaffende beteiligt waren, die auch fürs Fernsehen arbeiteten. Daneben wurden auch bekannte US-Serien ausgestrahlt. Und weil sich die heimischen Serienproduzenten dieser Konkurrenz stellen mussten, adaptierten, kopierten, kompilierten und integrierten sie Formate, Genres, Bilder, Erzählmuster, Literatur, Figuren, Schlager und sogar Kamerabewegungen. So gelang es einigen von ihnen, Produkte zu kreieren, die zum Exportschlager für Sendeanstalten in aller Welt wurden. Einer der wichtigsten, wenn nicht der wichtigste von ihnen, ist Narciso Ibáñez Serrador.

Die frühe Serienproduktion

Die Geschichte der spanischen Fernsehserien ist in jüngerer Zeit übersichtlich beschrieben worden (García de Castro 2002). Ibáñez Serrador gehörte neben Jaime de Armiñán und Antonio Mercero zu einer Trias von Regisseuren, die kurz nach der Einrichtung des staatlichen Fernsehens die Serienproduktion vorantrieben und bereits in den Anfängen alle wichtigen Seriegenres abdeckten. Armiñán sprach ein weibliches Publikum an, und Mercero, der bis in die 1990er Jahre großen Erfolg hatte, schuf mit den *CRÓNICAS DE UN PUEBLO* (TVE 1971–1974; «Chroniken eines Dorfes») die erste Serie für die ganze Familie. Ibáñez Serrador profitierte von seinen Erfahrungen im Ausland und verstand es, gleichzeitig verschiedene Produkte wie Serien, Game-Shows, Radiohörspiele und Bücher auf den Markt zu bringen. Er war der Spezialist für Horror und Science-Fiction, und seine Geschichten zeigten ein pessimistisches Weltbild, das durch kein Happy End gemildert wurde.

Das spanische Fernsehen weist die Besonderheit auf, dass es seit Beginn anteilig durch Werbung finanziert wurde, also nicht erst ab einer Zeit, als private Fernsehsender entstanden. Diese Kommerzialisierung ging mit der Politisierung durch Ausweichmanöver gegenüber der ständigen Zensur einher. Der sogenannte «dritte Weg» der frühen Serienproduktion bestand zunächst in einer elitären Fernsehästhetik zwischen Theater und Kinofilm: theaterstückartige Drehbücher und Direkt-Übertragungen ohne Aufzeichnung in einem Studio mit zwei Kameras. Dadurch mangelte es an visueller Abwechslung sowie ausreichender Beleuchtung und Tonqualität, und die Live-Ausstrahlung hatte zur Folge, dass die meisten dieser Produktionen heute nicht mehr verfügbar sind. Ibáñez Serrador erwies sich in diesem Kontext als Erneuerer, denn er versuchte die Beschränkung der Bühnenästhetik durch Montage, Variation der Kulissen, Originaldrehbücher, den Einsatz von drei Kameras, eine prononcierte Kinofilmästhetik, mehr Sendestunden, Magnetbandtechnologie und Filmtricks zu umgehen. Science-Fiction und Horror statt Kanonliteratur und Bühnenrezitation boten dafür ein besonders geeignetes Experimentierfeld. Es entstand in gewissem Sinn ein Autorenfernsehen, denn wie viele andere verkörperte Ibáñez Serrador in Personalunion Drehbuchautor, Regisseur, Moderator und Schauspieler.

Alle, die sich vom Theater und der Live-Ausstrahlung wegbewegten, wurden dafür kritisiert, weil nun populäre Stoffe ins Fernsehen Eingang fanden und die Vorstellung von einer anspruchsvollen, innovativen, fernsehspezifischen Ästhetik der kalkulierten Produktion von Unterhaltung wich. Dennoch entstanden durch die politische Situation abseits der

Kommerzialisierung besondere Serien. So bemühte sich Ibáñez Serrador um ironisch-kritische Weltentwürfe, die universell und überzeitlich gelten sollten, mit einer Tendenz zur Allegorisierung von Personen wie Gegenständen und einer Stilisierung der *Mise en scène*.

Narciso Ibáñez Serrador

Die Biografie dieser Fernsehpersönlichkeit ist gemäß der zugänglichen Informationen widersprüchlich und bewegt sich wahrscheinlich zwischen Dichtung und Wahrheit (Coll. o.J.d; Ibáñez Serrador 1965–1982/2008), denn es ist davon auszugehen, dass die Selbstinszenierung immer zum professionellen Handwerk gehörte. Narciso oder «Chicho» Ibáñez Serrador wurde 1935 in Uruguay geboren. Er begleitete schon als Kind seine Eltern auf Theatertourneen durch Lateinamerika. 1947 kam er nach Spanien und trat ab 1951 als Schauspieler auf – innerhalb von drei Jahren in 34 Theaterstücken. Ende der 1950er Jahre begann er beim Fernsehen für Sendungen mit Bildungsanspruch zu arbeiten mit Titeln wie *LOS PREMIOS NOBEL* («Die Nobelpreise») oder *ESPAÑA Y SU TEATRO* («Spanien und sein Theater»). Bis 1963 soll er 800 Fernsehdrehbücher geschrieben haben (García de Castro 2002, 48ff).

Ibáñez Serrador wurde 1968 Auslandsprogrammdirektor von TVE (Televisión Española). Dennoch verzichtete er nicht darauf, kreativ zu arbeiten, konzipierte Sendungen fürs Radio und schrieb Komödien unter dem Pseudonym Luis Peñafiel. Die *OBRAS MAESTRAS DEL TERROR* (AR, 1960; «Meisterwerke des Schreckens»), die auf Erzählungen von Poe zurückgehen, boten dann das Sprungbrett für eine Karriere beim Film. Als Kinoregisseur drehte Ibáñez Serrador 1969 *LA RESIDENCIA* mit Lilli Palmer und 1976, also erst einige Jahre später, seinen zweiten Film *¿QUIÉN PUEDE MATAR A UN NIÑO?* («Wer kann ein Kind töten?»). Jedoch bevorzugte er das Fernsehen. Vor allem die Freundschaft mit Joop van Ende war die Grundlage dafür, dass sich seine Ideen international verbreiteten. Wie Ibáñez Serrador in einem Interview erklärte, kaufte van Ende 1976 die holländischen Rechte an seiner erfolgreichsten Spielshow *UN, DOS, TRES ... RESPONDA OTRA VEZ* (TVE 1972–2004; «Eins, zwei drei ... antworten Sie noch einmal»), deren holländische Version einen solchen Erfolg hatte, dass das Produktionsunternehmen Endemol binnen neun Monaten zu dem wurde, was es heute ist (Saló 2007, 213; Türschmann 2011). Aus diesem Konzept ging auch die Show *DIE VERFLIXTE SIEBEN* (ARD 1984) mit Rudi Carrell hervor (Coll. o.J.e).

Die Geschichte der HISTORIAS PARA NO DORMIR (TVE 1965–1982)

Die Serie HISTORIAS PARA NO DORMIR («Geschichten, die den Schlaf rauben») gilt als die erste ihrer Art im Horror-Genre. Allerdings greift diese Charakterisierung zu kurz, denn komödienhafte Anteile und das Science-Fiction-Genre sind fast ebenso präsent. In ihren Sujets sind die Episoden unterschiedlich: Sie gehen zum einen auf Erzählungen von Edgar Allan Poe und Ray Bradbury zurück und sind daher von manchen zeitgenössischen englischen Verfilmungen einer Gothic Novel kaum zu unterscheiden; zum anderen spielen sie in Kulissen, die nicht aus gegenständlichen Objekten, sondern aus deren Zeichnungen bestehen, was an eine bis ins spanische Barock zurückreichende Tradition des Volkstheaters erinnert. Trotz dieser Vielfalt herrschte immer Personalunion vor: Die meisten Drehbücher schrieb Ibáñez Serrador selbst unter dem Pseudonym Luis Peñafiel, und die Regie lag ebenfalls in seiner Verantwortung.

Was der Serie trotz der voneinander unabhängigen Episoden einen eigentümlichen und einheitlichen Charakter verleiht, sind Ibáñez Serradors Einführungen in der Tradition von THE TWILIGHT ZONE (CBS 1959–1964), ALFRED HITCHCOCK PRESENTS (CBS, NBC 1955–1965) oder Rod Sterling, dem damaligen Star des Science-Fiction-Genres im US-Fernsehen. Serrador erklärt in seiner Moderation, wie er auf die Idee zur jeweiligen Geschichte gekommen sei und welche aktuellen gesellschaftlichen Bezüge sie habe. Er tut dies auf ironische Weise, indem er die Irrtümer und Abenteuer der Episodenfiguren nicht allzu ernst nimmt. Mitunter wird er von einer Stimme aus dem Off, vermutlich von jemand im Fernsehstudio, ermahnt, nicht zu weit abzuschweifen, sondern zur Sache zu kommen.

Hier ein Überblick über den Ausstrahlungszeitraum (Coll. o.J.b):

S.01.E.01–E.17	02–06/1966
S.02.E.01–E.08	10/1967–03/1968
S.03.E.01–E.04	09/1982

Die erste Staffel wurde nahezu regelmäßig wöchentlich, die zweite Staffel tendenziell vierzehntägig, die dritte Staffel wieder wöchentlich ausgestrahlt. Die Staffeln weisen eine deutlich abnehmende Tendenz beim Umfang ihres Ausstrahlungszeitraums und bei der Anzahl ihrer Folgen auf. Die Serie scheint also anfangs am erfolgreichsten gewesen zu sein. Ein Hinweis darauf ist auch, dass die erste Staffel viel mehr Episoden umfasste als die beiden anderen, dass ihr Ausstrahlungszeitraum am längsten und trotzdem nahezu jede Woche eine Folge zu sehen war. Andererseits werden die Folgen immer länger. Entsprechend den Angaben zu den Episoden in

der DVD-Kollektion (Ibáñez Serrador 2008 [1965–1982]) dauert «La oferta» (S.01.E.05; «Das Angebot») nur 26 Minuten, «Freddy» dagegen (S.03.E.01) 105 Minuten, also sogar länger als die beiden Episoden der ersten Staffel, die jeweils in zwei Teilen gezeigt wurden, so «La alarma» (S.01.E.14, S.01.E.15; «Der Alarm») mit 36 respektive 44 Minuten. Die ersten beiden Staffeln sind in Schwarzweiß gedreht. Die allererste Episode wurde auf 16-mm-Film aufgenommen, was ungewöhnlich für die Produktion von Fernsehserien ist. Bei allen anderen Folgen dieser und der zweiten Staffel kamen Fernsehkameras zum Einsatz. Die dritte Staffel wurde mit Videokameras in Farbe gedreht, was ihre mangelhafte Bildqualität erklärt. Einige Folgen sollen ohne Aufzeichnung nur live ausgestrahlt worden sein und gelten daher als verloren. Weitere Folgen wurden offenbar in Argentinien produziert, außerdem erschienen von 1967 bis 1974 Bücher, die auf der Serie basierten (Fernández Labayen/Galán 2006).

Die dritte Staffel entstand, weil Ibáñez Serrador zuvor eine Kriminalserie namens *CARTAS AL DIRECTOR* («Briefe an den Regisseur») nicht hatte finanzieren können. Vielleicht ist diese Vorgeschichte der Grund dafür, warum drei der vier Episoden dieser Staffel Remakes sind. Eine der Vorlagen ist eine Episode aus der ersten Staffel der *HISTORIAS PARA NO DORMIR*, die ihrerseits auf eine Erzählung von Poe zurückgeht. Dafür wurde die Episode mit denselben Darstellern, die bereits beim ersten Mal mitgespielt hatten, in Farbe neu gedreht. Eine andere Folge ist ebenfalls ein Farb-Remake, basierend auf einer Episode aus *MAÑANA PUEDE SER VERDAD* (TVE 1964–1965; «Morgen kann es wahr sein»), einer Serie, die Ibáñez Serrador kurz vor den *HISTORIAS PARA NO DORMIR* produziert hatte und die nach dem Drehbuch für die *OBRAS MAESTRAS DEL TERROR* einer seiner ersten Versuche gewesen war, das Horror-Genre ins Fernsehen zu bringen. Der Erfolg des Genres führte außerdem zur Produktion der Serie *¿ES USTED EL ASESINO?* (TVE 1967; «Sind Sie der Mörder?»).

Einige Folgen sollen besondere Resonanz hervorgerufen haben, so «El museo de cera» («Das Wachsmuseum») und «El hombre que vendió su risa» («Der Mann, der sein Lachen verkaufte») (vgl. Fernández Labayen/Galán 2006). Wann sie in welcher Staffel liefen, ist nicht zu ermitteln, denn sie sind weder in der DVD-Kollektion enthalten (Ibáñez Serrador 2008 [1965–1982]), noch werden sie bei *Wikipedia* genannt (Coll. o.J.b). Immer wieder hervorgehoben wird die theaterhafte, eher akademisch anspruchsvolle Folge «El asfalto» (S.01.E.17; «Der Asphalt»), deren Drehbuch mehrere Auszeichnungen erhielt.

Abseits dieser drei Staffeln entstanden zwei einzelne Folgen: 1965 bereitete «NN23» – vielleicht eine Abkürzung für «nomen nescit» – die erste Staffel vor, und 1974 wurde «El televisor» («Der Fernseher») gezeigt. In

beiden Folgen geht es um das Fernsehen selbst, doch weisen sie ansonsten Merkmale auf, die sie mit den übrigen Folgen der Staffeln teilen. So führt Ibáñez Serrador in beide ein, wobei in der DVD-Kollektion im Fall von «El televisor» die Präsentation der Wiederausstrahlung von 2000 vorangestellt ist. Weil es in beiden Folgen um das Fernsehen geht, sollen sie hier näher betrachtet werden.

Das Fernsehen als Raum und Gegenstand der Diegese ist in den 1960er Jahren in Spanien keine Seltenheit, weil es noch eine Attraktion darstellt. So bildet es auch den Hintergrund in Kinofilmen, etwa in den *HISTORIAS DE LA TELEVISIÓN* («Fernsehgeschichten»; Saénz de Heredia 2003 [1964]). Deren Regisseur José Luis Saénz de Heredia drehte viele Unterhaltungsfilme, ist im Ausland bis heute aber eher berühmt-berüchtigt durch seinen Film *RAZA* («Rasse») von 1941, an dessen Drehbuch Franco mitgewirkt hat. Der Titel *HISTORIAS DE LA TELEVISIÓN* deutet einen episodischen Aufbau an. Erzählt wird von Katy, die als Sängerin berühmt werden möchte, und Felipe, einem Tierwärter und begeisterten Anhänger von Game-Shows. Beide lernen sich als Teilnehmer einer Show kennen, bei der es eine Wohnung und eine Reise in die Flitterwochen zu gewinnen gibt. Sie erleben nun die aufregende Welt des Fernsehens und finden dabei selbstverständlich ihr Glück. Die Kontinuität ist also durch das Liebesabenteuer des Hauptpaares gewährleistet, während die Begegnungen mit den zahlreichen Menschen, die für das Fernsehen arbeiten, für Abwechslung sorgen. Die ersten Bilder zeigen die von Antennen übersäte Dächerwelt einer Großstadt, wie sie auch bei Ibáñez Serrador 1974 in «El televisor» zu sehen sein wird.

«NN23» (1965)

«NN23» von 1965 ist seinerzeit in Berlin als eine der ersten spanischen Fernsehproduktionen international ausgezeichnet worden (vgl. Fernández Labayen/Galán 2006). Sie kann zwar als eine Art Pilotfilm angesehen werden, denn sie ist der DVD-Kollektion beigelegt und mit ihrem Produktionsjahr dort die älteste Folge. Allerdings wird andernorts «NN23» nicht als erste Episode genannt, sondern als Teil der Serie *MAÑANA PUEDE SER VERDAD* (Coll. o.J.b; Coll. o.J.d). Auch im vermutlich zeitgenössischen Vorspann wird darauf hingewiesen, dass die Episode auf einer «Idee von N.N. 23» beruht (Ibáñez Serrador 2008 [1965–1982]). Damit kann gemeint sein, dass die Erstkonzeption tatsächlich für *MAÑANA PUEDE SER VERDAD* erfolgte, obwohl sich diese Episode gut in die Reihe der *HISTORIAS PARA NO DORMIR* einfügt.

Ibáñez Serradors Einführung zu «NN23» ist eine der wenigen, in denen der Autor und Präsentator nicht zu sehen ist. Stattdessen werden Ani-



1-4 Umweltverschmutzung, Bürokratie, Diktatur, Verführung. HISTORIAS PARA NO DORMIR (Vellavisión).

mationen und Zeichnungen gezeigt, die er aus dem Off kommentiert. Seine Stimme ist nur für diejenigen identifizierbar, die andere Einführungen kennen, in denen er selbst auftritt. Er erklärt: Die Handlung sei zu einem unbestimmten Zeitpunkt in der Zukunft angesiedelt. Die Städte seien so angewachsen, dass die ganze Welt nur noch aus einer einzigen Stadt bestehe. Die chemische Nahrungsmittelproduktion sei ins Unermessliche angestiegen. Dagegen seien die natürlichen Nahrungsquellen wie Kühe oder Weizenpflanzen nur noch im Zoo oder im Museum zu bewundern. Die Welt werde von einer Einheitspartei beherrscht, die «Partido Superpopular» («Supervolkspartei»), die übrigens ungewollt an die spätere konservative Partido Popular von Aznar erinnert, eine Partei, die nach wie vor viele Traditionen aus dem Faschismus pflegt. Der Anführer der Supervolkspartei trägt allerdings eine Maske, die an Mao Zedong erinnert, ein Seitenhieb gegen ein totalitäres Gegenstück des Franquismus, der möglicherweise gestattete, die Zensur zu umgehen und das eigene Land zu treffen.

Die Folge ist bewusst in Kulissen gedreht, die künstliche, abstrakte Räume auskleiden. Dadurch tragen große Abschnitte den theaterhaften Charakter eines Thesenfilms. In der ersten Szene nach der Einführung ist eine schwer bewachte Zellenanlage zu sehen. Dort wird ein Huhn in ei-

nem Safe beherbergt, dem in einer feierlichen, streng geregelten Zeremonie ein Ei geraubt werden soll; doch der beauftragte Funktionär und der Wächter müssen feststellen, dass es keines gelegt hat. Sie fürchten nun die Sanktionen und diskutieren über die Zukunft des Staates. In der folgenden Szene sitzt ein Buchhalter hinter einem überdimensionalen Schreibtisch und diktiert einen Text. Unterhalb von ihm befindet sich eine riesige Schreibmaschine, deren einzelne Tasten jeweils von einem Arbeiter betätigt werden. In einer Arbeitspause kommt der Buchhalter mit einem von ihnen ins Gespräch. Als dieser sagt, er habe Lust, einmal nachzudenken, wird er heftig kritisiert. Die dritte Szene zeigt den Beauftragten für Freizeit und Unterhaltung, der nach neuen Attraktionen sucht, um die Bevölkerung von kritischen Gedanken abzuhalten. Danach wird, erläutert von Ibáñez Serradors Stimme, der sogenannte «Teleencéfalo» gezeigt, eine Art kronenförmiger Walkman mit Rundfunkempfang, den auch Damen in Abendbekleidung problemlos tragen können.

Nachdem kurz wieder der Unterhaltungsbeauftragte zu sehen ist, wie er einen Angestellten beschimpft mit der Anweisung, niemand dürfe den Teleencéfalo ungestraft vom Kopf nehmen und das Programm sei unbedingt zu verbessern, ist endlich die Hauptfigur, der Dichter mit dem rätselhaften Namen NN23, in einem öffentlichen Verkehrsmittel zu sehen. Er erklärt einem Kontrolleur, dass er den Teleencéfalo nicht tragen müsse, weil er Dichter sei und eine Ausnahmegenehmigung ihm zu lesen gestattet, was anderen nicht erlaubt sei.

Dieser Einstieg zeigt die ungebändigte Kreativität des Autors. In einer Tour de Force werden mehrere Szenen nicht qua Spielhandlung, sondern allein in einem thematischen Feld miteinander verknüpft, das sich von der Umweltverschmutzung über die Diktatur, die Bürokratie, die Verführung durch die Medien, die Werbeästhetik bis hin zur guten alten Zeit der Buchkultur erstreckt. Die Moral scheint überdeutlich, der Spaß am neuen Medium Fernsehen, oder genauer an der Unterhaltung, aber auch. Die Ironie des Propagandamottos «¡No piense, diviértase!» («Denken Sie nicht nach, amüsieren Sie sich!») und das Vergnügen an der Unterhaltung selbst, die beide die Kritik an der Verblendung der Bevölkerung begleiten, machen es überhaupt erst möglich, den Zweifel an den technischen Neuerungen zu formulieren. Es ist nicht nur die Zensur, welche diese Folge ohne den ironischen Unterton vielleicht verboten hätte, auch das Fernsehpublikum hätte sie abgelehnt. Denn es mag zwar aufgrund der historischen Situation für ein solches politisches Engagement empfänglich gewesen sein, aber wohl längst nicht mehr für den moralinsauren Ton, dem es in der franquistischen Propaganda von Familie, Religion und Vaterland ständig ausgesetzt war.

«NN23» nimmt auf diese ironisch-vergnügliche, Akzeptanz schaffende Weise auch in der eigentlichen Handlung Bezug auf den historischen Hintergrund. Die Versammlung der Vereinten Nationen hat es mit einer Bedrohung aus dem extraterrestrischen Raum zu tun, nachdem ein winziges pyramidenförmiges Objekt gefunden wurde mit der beigelegten Aufforderung, die Staatengemeinschaft möge dafür sorgen, dass die Weltbevölkerung glücklich sei; andernfalls werde die Erde vernichtet. Da die herkömmlichen Unterhaltungsangebote versagt haben, wird nun der Poet NN23 engagiert. Man verspricht ihm für seine Bemühungen einen Garten mit echten Pflanzen und einer Quelle. Doch weil sich die Bedrohung als falsch herausstellt, wird NN23 wegen Volksverführung zum Tode verurteilt. Ahnungslos bricht er zur Versammlung der Vereinten Nationen auf, um seine Belohnung abzuholen, den Wunsch auf den Lippen, im Gras seines neuen Gartens zu liegen mit dem Gesicht in der Sonne: «cara al cielo». Diese Worte sind eine Abwandlung des Titels der Falangistenhymne «Cara al sol». Die letzte Einstellung zeigt folgerichtig die Weite eines Himmels, in dessen lockerer Bewölkung sich das Sonnenlicht reflektiert. Dazu ertönt in mehreren Sprachen der Befehl, die Waffen anzulegen. Mit einer Gewehrsalve im Ton und dem Himmel im Bild endet der Film.

Der Hauptdarsteller, wie in vielen anderen Folgen Ibáñez Serradors Vater, wird in der Presse immer wieder mit Christopher Lee verglichen. In Bezug auf Lees Filmrollen hieße dies, dass die äußere Erscheinung nicht mit dem inneren Wesen übereinstimmt. Ein besserer Vergleich ist vielleicht der mit Cervantes. Vor allem eines seiner historisch nicht unbedingt treuesten Porträts (vgl. Jáuregui 2009 [1600]) hat dafür gesorgt, dass das Erscheinungsbild von Don Quijote mit dem seines Autors gleichgesetzt wurde. Ibáñez Serradors Vater kommt in seiner Rolle als Poet mit seinem Bart und seiner gefühlsduseligen Liebe zur literarischen Illusion, die der Wirklichkeit mehr entspricht als die wissenschaftliche Analyse, der Ikone der spanischen Literatur nahe. Im Weltbild des spanischen Barock gab es kein Innen und kein Außen, keine Trennung von Erscheinung und Charakter, keine Verortung von Verantwortung in der Beziehung zwischen Täter und Opfer. Wer das Gute will, bewirkt sein Gegenteil. Denn Täuschung und Ent-Täuschung führen nach einem zeitgenössischen Diktum ins «von Finsternis umhüllte Licht». Die Suche des Dichters NN23 nach einem wahren Leben im falschen lässt ihn Worte sagen, deren Widersprüchlichkeit allenfalls im Himmel aufgelöst werden kann, eine barocke Vorstellung von Erlösung und Strafe an der Schwelle zum Jenseits. Wenn die Literatur eine Erlösung sein soll, dann kommt sie so diktatorisch daher wie die Verführung durch die Unterhaltungsindustrie, mag ihr Verfechter noch so liebenswürdig und friedfertig sein.



5 Christopher Lee
oder Don Quijote?
HISTORIAS PARA NO
DORMIR (Vellavisión).

Es geht mit dieser Dichterfigur um Melancholie und Trauer um eine verlorene Zeit. Ganz im Sinne der Autoren der «Generación del 98» («Generation von 98»), die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach dem Verlust der letzten spanischen Kolonien 1898 wehmütig auf die einstige Größe Spaniens im Barock besannen, erwähnt NN23 J.R. Jiménez, also vermutlich Juan Ramón Jiménez, zumindest als einen Zeitgenossen, wenn nicht Gesinnungsgenossen der 98er-Generation. Daniel Vázquez Dias' Porträt von Jiménez entsprechend ähnelt NN23 dem Autor der «Jardines lejanos» («Ferne Gärten») von 1904 (Coll. o.J.f.). Solchen möglichen historischen Bezügen steht ein ganz anderer Kontext gegenüber: In den 1960er Jahren begann Spanien, sich langsam gegenüber dem Ausland zu öffnen. Deutlichstes Anzeichen dafür war der aufkommende Tourismus. Diese Verquickung beider Entwicklungen nannte sich «aperturismo» und prägte nachhaltig die spanische Filmgeschichte (Kinder 1998): Auf der einen Seite entstand ein politisch engagiertes Kino, das besonders vor dem Hintergrund der 68er-Bewegungen positiv im Ausland aufgenommen wurde; spanische Publikumsfilme griffen dagegen die Freuden des Konsums auf und zeigten eine schillernde Welt des Vergnügens, so in den sexistischen Blödeleien der Filme mit dem Schauspieler Alfredo Landa, der auch in Saénz de Heredias HISTORIAS DE LA TELEVISIÓN mitspielt. Für die antifaschistische Ideologiekritik, die in der Filmgeschichtsschreibung Spaniens bis heute maßgeblich ist, bedeuten solche Filme nichts anderes als eine kritiklose Affirmation diktatorischer Repression. Sie enthalten zwar keine großen Visionen von einer besseren Zukunft, sondern führen allenfalls kleine Freiräume im Alltagsleben vor oder präsentieren Lebensentwürfe, die keinen Anspruch auf grundlegende Umwälzungen erheben. Liest man diese Heiterkeit aber als

Ausdruck einer versteckten Resignation, dann bietet sich für «NN23» sogar in dieser Richtung eine Deutung an. Denn der Beauftragte für Freizeit und Unterhaltung ist vielleicht eine Anspielung auf den Begründer des Aperturismo, den Minister für Information und Tourismus Manuel Fraga Iribarne, Ibáñez Serradors Dienstherr beim staatlichen Fernsehsender TVE.

Dennoch besteht Ibáñez Serradors Antwort auf die Zwänge seiner Zeit nicht wie beim Kino in einer Grundsatzdebatte. Obwohl «NN23» den Charakter eines Thesenfilms hat, inszeniert der Autor seine Kritik mit einem Augenzwinkern. In der Sache ernst, im Ton heiter, scheint er allerdings auf den ersten Blick dem barocken Schema der nicht hintergehbaren Oberflächlichkeit zu widersprechen, verlegt jedoch die Ironie derartig entschlossen in die Darbietungsweise, dass sich eine anregende Unentscheidbarkeit einstellt. Während der Freizeitbeauftragte seine Schimpftiraden ablässt, rutscht der Film aus und gerät in Beschleunigung, nicht durch Zeitraffer, sondern als ob der Filmstreifen zu schnell den Projektor passierte. Denn die Worte des Beauftragten werden unverständlich und hinterlassen nur noch den Stimmfall einer Mickymaus. Bedenkt man, dass eine der ersten Folgen 1966 auf 16-mm-Film gedreht wurde, war die Kinoapparatur also im Fernsehen gar nicht weit entfernt. Als später in «NN23» die Fernsehanstalten in aller Welt über die Bedrohung durch die außerirdische Macht berichten, tritt auch ein asiatischer Moderator auf. Da sich Asien laut Ibáñez Serradors Kommentar auf der anderen Seite der Welt befindet, wird das Bild auf den Kopf gestellt. Bei der Abstimmung in der Versammlung der Vereinten Nationen tragen die Vertreter Pro- und Kontra-Argumente vor. Pro-Argumente erscheinen im Filmpositiv, Kontra-Argumente im Filmnegativ. Mit solchen Mitteln wird die Tragik der Ereignisse nicht banalisiert, sondern der Spaß an der Sache selbst zur Herausforderung, an der Vermittlung von Faszination und Verstehen ständig zu arbeiten.

Regimekritik in Film und Fernsehen

Ibáñez Serradors Fernsehen war in dieser Zeit weiter als das kritische spanische Kino. Denn es fand den Weg zu den Zuschauern, die sich aus dem Kinosaal ins Wohnzimmer zurückgezogen hatten. Hier herrschten andere Gesetze als bei einer Filmvorführung. Das Fernsehen war in Spanien von Anfang an ein Unterhaltungsmedium, selbst wenn Nachrichten und Dokumentarfilme gesendet wurden. Deshalb konnte sich dort der kritische Diskurs nur unverbindlich in der doppelten Codierung mit dem Spektakel oder der Übertreibung verbreiten lassen. Wer mochte oder konnte, verstand das Hyperbolische als Ironie der Inszenierung. Ansonsten blieb das Publikum der Unterhaltung so lange gewogen, bis sie nicht mehr überzeugte.

Die *HISTORIAS PARA NO MORIR* enthalten zum Teil eine solche doppelböckige Kritik am Fernsehen, während das politisch ambitionierte Kino die affirmative Funktion der Fernsehunterhaltung unumwunden angriff. Die bereits genannten *CRÓNICAS DE UN PUEBLO* des Fernsehserienpioniers Antonio Mercero waren Stein des Anstoßes für eine Replik im Kino, die den reaktionären Charakter der Serie offen anging. Merceros *CRÓNICA* erzählt von den Bewohnern eines kleinen Dorfes, ihren alltäglichen Sorgen und Verrichtungen, Konflikten und Gewohnheiten, ohne das scheinbare Gleichgewicht in diesem kleinen sozialen Mikrokosmos ernsthaft in Frage zu stellen. Gerade das ländliche Spanien galt im Franquismus als eine Welt fester, unverrückbarer Werte, weil sich mit Hilfe des beruhigenden Rhythmus der Jahreszeiten, der ritualisierten Feste und der patriarchalischen Fürsorgepflicht die Abhängigkeit der armen Bevölkerung von kirchlichen Würdenträgern und Großgrundbesitzern, despotischen Lokalpolitikern und Richtern als ewige Gesellschaftsordnung zum Heil aller propagieren ließ.

Diese Stetigkeit der kleinen Wechselfälle bildete einerseits den idealen Stoff für ein episodisches Erzählen, andererseits garantierte der ländliche Rahmen die ideologische Unbedenklichkeit, um Merceros Fernsehserie zum Erfolg gegenüber der Zensur zu verhelfen. Das linke Kino, vielfach in Regie- und Produktionskooperativen organisiert, antwortete in diesem Fall mit einer expliziten Bezugnahme: *Der Equipo Dos*, bestehend aus den Regisseuren José M. Siles und Fernando J. Romero, deckt in seiner *ANTI-CRÓNICA DE UN PUEBLO* (1975) die Beschönigung der Missstände auf, indem er die Fernsehserie zum unmittelbaren Anlass für eine geschliffene Gesellschaftskritik macht. Diese politische Prägung des Kinos traf sicher auf das Interesse eines aufgeklärten Publikums, konnte aber nicht so beiläufig daher kommen wie das Fernsehen, das seine Zuschauer täglich erreichte und sich um einen Mittelwert der Akzeptanz aller politischen Orientierungen bemühen musste. Das explizit linke Kino hatte daher um seine Möglichkeiten zu kämpfen, auf die Leinwand zu kommen, und erreichte oft nur diejenigen, die schon von seiner Botschaft überzeugt waren.

Das Fernsehen hatte in dieser historischen Situation den Vorteil für die Zuschauer, dass sie vor Einschalten der Geräte nicht die riskante Entscheidung zugunsten einer Kritik an den Zuständen unter Franco treffen mussten. Weil sie die Harmlosigkeit der Unterhaltung als politische Unschuld ausstellte, überwand Ibáñez Serradors Serie die Ängste des Publikums und konnte ihm eine versteckte Kritik an der Verführung durch die regimetreuen Medien zuspieren. Dieser indirekte Weg der Kritik war auch das Übungsfeld von Regisseuren, die später für das Kino arbeiteten und mit dieser Strategie dort ein größeres Publikum erreichten als ihre politisierten Mitstreiter. Antonio Drove konnte 1979 mit *LA VERDAD SOBRE EL*

CASO SAVOLTA («Die Wahrheit über den Fall Savolta») einen solchen Erfolg verbuchen. Er hatte zuvor zwei Folgen für die äußerst populäre Fernsehserie CURRO JIMÉNEZ (TVE 1976–1978) gedreht, die vom titelgebenden andalusischen Bandit im 19. Jahrhundert erzählt, dessen historisches Vorbild Andrés López hieß. Eine der Folgen trägt den Titel «La gran batalla de Andalucía» («Die große Schlacht von Andalusien», 1976) und handelt von der Unterdrückung der Landbevölkerung zu Zeiten der Besetzung Spaniens durch die napoleonischen Truppen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Zensur ließ diese Episode zu, obwohl schon in einer Voice-over zu Beginn Kritik an der prekären Situation geübt wird.

Im ausländischen Fernsehen konnten spanische Regisseure viel deutlicher werden. So produzierte das französische Fernsehen in der Regie von José María Berzosa eine dreiteilige Serie namens ESPAGNES (ORTF/INA 1973; «Spanien» im Plural), in der die großen Mythen des Cid, des Don Quijote und des Don Juan als Hintergrund der Kritik dienten (Hernández Ruiz/Pérez Rubio 2004, 78). Besonders in der Folge um die Reisen des Don Quijote mit dem Titel «Mourir sage et vivre fou» («Weise sterben und verrückt leben», 1973) zeigt sich dies: Zwei junge Frauen lassen sich in einem Rolls Royce, wie ihn Franco besaß, durch La Mancha fahren und bleiben schließlich nach einem Unfall im Schnee stecken. Die Parabel ist auch in anderen Zwischenfällen überdeutlich und war daher in Spanien für eine Ausstrahlung ungeeignet.

«El televisor» (1974)

Ibáñez Serrador hält «El televisor» für die gelungenste Episode der HISTORIAS PARA NO DORMIR (Coll. o.J.a), obwohl sie das Ergebnis eines gescheiterten Versuchs war, ein Spin-off zu produzieren. Die Folge geht auf ein Drehbuch zurück, das für dieses Spin-off geschrieben worden war und den Titel HISTORIAS PARA PENSAR («Geschichten zum Nachdenken») trug. Der Titel deutet den Anspruch an, einen kritisch-aufklärerischen Ableger zu produzieren, schien aber zu akademisch zu sein, denn das Serienprojekt wurde in HISTORIAS PARA LA NOCHE («Geschichten für die Nacht») umbenannt. Hiervon entstand eine einzige Folge mit dem Titel «El guión» («Das Drehbuch»), die nie ausgestrahlt wurde. «El televisor» spiegelt den kritischen Blick des gescheiterten Serienprojekts wider, wobei erstaunlich ist, dass diese Kritik ihr eigenes Medium zum Gegenstand hat. Wie in «NN23» wird also dem Laster gefrönt und sich ihm zugleich versagt.

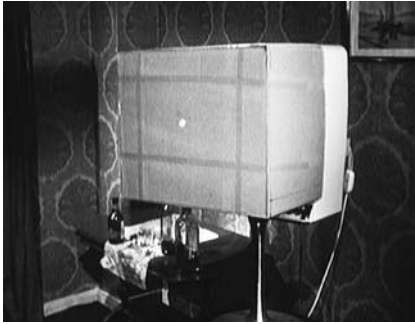
«El televisor» ist eine Folge, die durch ihre Länge dem Fernsehfilm nahekommt. Sie erzählt von einem Buchhalter, der in einer Bank arbeitet und davon träumt, einen Fernseher zu besitzen. Als er schließlich das Geld

dafür gespart hat, erfüllt er sich umgehend seinen Wunsch. Seine Frau und seine Kinder interessieren sich wenig dafür, er aber wird abhängig davon, geht nicht mehr zur Arbeit und vernachlässigt Familie wie Bekannte. Das Zimmer, in dem der Fernseher steht, wird zu seinem einzigen Aufenthaltsort. Mit der Zeit hat er jedoch solche Angst vor den Monstern und Bösewichten, die er zu sehen bekommt, dass er sich vor ihnen schützen möchte. Weil er auf das Fernsehen nicht verzichten kann, stülpt er einen Pappkarton über das Gerät und schaut durch ein kleines Loch auf den Bildschirm. So kann er alles sehen, ohne befürchten zu müssen, dass die Bedrohung aus dem Fernseher ihm gefährlich wird.

Seine Frau möchte ihn von seiner Sucht erlösen und versucht deshalb, die fatale Wirkung des Fernsehers einzudämmen. Sie schlägt vor, zusammen mit ihren Kindern mitzuschauen. So will sie ihm einerseits klar machen, dass von den Figuren in den Geschichten keine Gefahr ausgeht, andererseits einen zeitlichen Rahmen abstecken. Denn sie wollen nach einer gewissen Zeit das Gerät abschalten und zu Bett gehen, damit sie am nächsten Tag rechtzeitig aufstehen und ihren täglichen Pflichten nachgehen können. Die Familie versammelt sich also vor dem Fernseher, und die Ehefrau ergreift den Pappkarton, um ihrem Mann zu erklären, dass er keine Angst zu haben brauche, weil die Fernsehbilder nur Lug und Trug seien und keine Wirklichkeit.

Sie hebt den Karton an, und es folgt ein Schnitt. Die Kamera zeigt nur den eingeschalteten Fernseher, auf den sie langsam zufährt. Außer einem verschneiten Bild ist jedoch nichts zu sehen, während ein Pfeifton, wie er früher nach Programmschluss beim Testbild zu hören war, den Raum durchdringt. Eine unbekannte Stimme verlangt, das Gerät abzuschalten, worauf eine Hand ins Bild kommt und es ausknipst. Ein Mann blickt sich im Raum um und sagt, er verstehe nicht, was hier geschehen sei. Nach und nach kommt das ganze Zimmer ins Bild, und es stellt sich heraus, dass der Mann zu einer Polizeieinheit gehört. Sie findet Patronen verschiedenen Kalibers, Pfeile, Granatsplitter. Die Familie liegt blutüberströmt, von Kugeln und Messerstichen durchlöchert und mit schweren Verbrennungen im Raum. Dazu ist die heitere Musik aus Ibáñez Serradors Spielshow *UN, DOS, TRES* zu hören, die wie eine Schallplatte mit Sprung bei den Worten «la diversión» («die Unterhaltung») hängen bleibt. Es erklingen Stimmen von Nachrichtensprechern, Filmmusiken sowie die Hymne der Eurovisionssendungen. Als die Polizei den Raum verlässt, bleiben in einer Totalen die Leichen und der Fernseher wie in einem Stilleben kunstvoll drapiert zurück.

Diese feinsinnig arrangierte *Nature morte* nimmt 1974 die Ästhetik der Kinofilme von Alex de la Iglesia, Juanma Bajo Ulloa oder Sergio Cabrera zwanzig Jahre später vorweg. Die explizite Gewalt wird mit Ironie und



6-9 Das Fernsehen schlägt zurück. HISTORIAS PARA NO DORMIR (Vellavisión).

Übertreibung vermittelt, sodass die Ernsthaftigkeit der Darbietung in Frage steht. Dadurch fügt sich die Episode in kein festes Genreschema. Zwar ist die Erzählung geradlinig auf ihren Höhepunkt hin angelegt, jedoch ist der Einfall, sich vor einem Fernseher mit Hilfe eines Pappkartons zu schützen, eher amüsan als erschreckend. Die letzte Einstellung ist einerseits so stilisiert, dass sie an Goyas Schreckensbilder denken lässt. Andererseits weist die Perfektion der Inszenierung auf die Künstlichkeit der Anordnung hin: Der Schrecken der Gewalt ist ihre Konstruktion. Die Faszination beruht ununterscheidbar auf der Grausamkeit und dem Zweifel an ihrer Echtheit, weil es der Ehefrau nicht gelungen ist, einen gültigen Rahmen für das Fernsehen abzustecken; mit dem Ergebnis, dass es keinen Unterschied zwischen Illusion und Wirklichkeit gibt. Die Metalepse, die darin besteht, dass die Waffen der Indianer, Soldaten und Pistolenschützen ihre Spuren in der Welt der Fernsehzuschauer hinterlassen, steht in einer langen spanischen Tradition barocker Rahmenüberschreitungen und entspricht zudem der konventionellen Logik des Horrorgenres.

Das (vorläufige) Ende

«El televisor» wurde 2000 noch einmal ausgestrahlt, um neue Folgen der HISTORIAS PARA NO DORMIR anzukündigen. Wie Ibáñez Serrador ein Jahr später in einer Fernsehsendung erklärte, kamen diese Folgen nicht zustande, weil er selbst nicht Regie führen wollte und sich keine anderen Regisseure für das Projekt interessierten. 2005 griff er die Idee wieder auf, die Regie auf mehrere Personen zu verteilen. Diese Produktion fürs Privatfernsehen nannte sich PELÍCULAS PARA NO DORMIR (Telecinco 2005; «Filme, die den Schlaf rauben»). Die bekanntesten Kollegen waren die jungen Regisseure Alex de la Iglesia und Jaume Balagueró, die beide Ibáñez Serrador ihr Vorbild nennen. Er selbst steuerte als Regisseur eine der sechs Episoden bei. Telecinco strahlte aber erst 2007 zwei der Folgen aus, nämlich jene von de la Iglesia und Balagueró. Die Folge, für die Balagueró Regie geführt hatte, erreichte 15% Zuschaueranteil, was für eine Ausstrahlung an einem Freitagabend zur Prime Time wenig ist. Die gesamte Serie fand zunächst nur als Leih-DVD-Kollektion, dann im Verkauf den Weg zum Publikum. 2009 strahlte der Pay-TV-Sender FactoríaDeFicción schließlich alle Folgen aus.



10-11 Narciso Ibáñez Serrador präsentiert. HISTORIAS PARA NO DORMIR (Vellavisión).

Für die Präsentation von «El televisor» im Jahr 2000 ließ sich Ibáñez Serrador als kauziger Greis im Rollstuhl von einer Krankenschwester vor die Kamera schieben. Er erklärt, er befinde sich in einem Altenheim, in den Studios des Prado del Rey, die ab 1964 der Sitz von TVE waren und wo er viele Folgen der HISTORIAS PARA NO DORMIR gedreht habe. Mit zittriger Stimme stellt er fest, dass das neue Fernsehen nichts mehr für ihn sei. Man habe ihn zwar gebeten, weitere Folgen zu machen, doch befürchte er, dass er aus der Mode gekommen sei. Koketterie oder nicht, seine Produktionen werden zumindest von Nostalgikern geschätzt. Denn wer bei YouTube seinen Namen eingibt, findet eine überwältigende Anzahl von Einträgen.

Und noch im Jahr 2009 wurde der bereits vielfach ausgezeichnete Ibáñez Serrador für sein Lebenswerk mit einer Hommage auf der ersten Fernsehwoche von Valladolid sowie mit dem Spezialpreis der Stadt Alicante in der Sparte «Cine Fantástico y Terror» auf dem Filmfestival von Alicante geehrt (Coll. o.J.d.).

Literatur

- Coll. (o.J.a) «Historias para no dormir». In: *Wikipedia* [http://es.wikipedia.org/wiki/Historias_para_no_dormir] (Zugriff am 07.01.10)].
- «Episodios de Historias para no dormir». In: *Wikipedia* [http://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Episodios_de_Historias_para_no_dormir] (Zugriff am 07.01.10)].
 - «Para entrar a vivir». In: *Wikipedia* [http://es.wikipedia.org/wiki/Para_entrar_a_vivir] (Zugriff am 07.01.10)].
 - «Narciso Ibáñez Serrador». In: *Wikipedia* [[http://es.wikipedia.org/wiki/Narciso_Ibáñez_Serrador](http://es.wikipedia.org/wiki/Narciso_Ib%C3%A1%C3%B1ez_Serrador)] (Zugriff am 08.01.10)].
 - «Un, dos, tres». In: *Wikipedia* [http://es.wikipedia.org/wiki/Un,_dos,_tres..._responda_otra_vez] (Zugriff am 09.01.10)].
 - «Juan Ramón Jiménez». In: *Wikipedia* [[http://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Ramón_Jiménez](http://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Ram%C3%B3n_Jim%C3%A9nez)] (Zugriff am 08.01.2010)].
- Fernández Labayen, Miguel/Galán, Elena (2006) «Historias para no dormir». In: *Las cosas que hemos visto: 50 años y más de TVE*. Hg. v. Manuel Palacio. Madrid: RTVE/Universidad Carlos III; S. 30–31.
- García de Castro, Mario (2002) *La ficción televisiva popular: Una evolución de las series de televisión en España*. Madrid: Gedisa.
- Hernández Ruiz, Javier/ Pérez Rubio, Pablo (2004): *Voces en la niebla: El cine durante la Transición española (1973–1982)*. Barcelona u.a.: Paidós .
- Ibáñez Serrador, Naciso (2008) HISTORIAS PARA NO DORMIR [1965–1982]. DVD. Madrid: Vellavisión.
- Jáuregui, Juan (2009) «Porträt von Miguel de Cervantes» [1600]. In: *La Biblioteca Virtual del Español* [http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Cervantes/galeria_autor.shtml] (Zugriff am 08.01.2010)].
- Kinder, Marsha (1998) «Spanien nach Franco». In: *Geschichte des internationalen Films*. Hg. v. Geoffrey Nowell-Smith. Stuttgart/Weimar: Metzler; S. 549–555.
- Saló, Gloria (2007) *¿Qué es lo del formato? Cómo nace y se desarrolla un programa de televisión*. Madrid: Gedisa.
- Saénz de Heredia, José Luis (2003) HISTORIAS DE LA TELEVISIÓN [1964]. DVD. Valladolid: Divisa.
- Türschmann, Jörg (2011) «Subastas para no dormir: Die Game Show *Un, dos, tres* als Autorenfernsehen». In: *TV global: Erfolgreiche Fernsehformate im internationalen Vergleich*. Hg. v. Jörg Türschmann & Birgit Wagner. Bielefeld: Transit.

Julia Zutavern

«Der Sport ist der natürliche Feind der Serie.»

Ein Interview mit Michel Bodmer, dem Leiter der Redaktion Film und Serien beim Schweizer Fernsehen

Wie kommen Qualitätsserien ins Schweizer Fernsehen, und wie kommen sie beim Schweizer Fernsehpublikum an? Michel Bodmer, seit 2004 Leiter der Redaktion Film und Serien beim Schweizer Fernsehen, erklärt, wo man Serien kaufen kann, vor wem man sie schützen muss und was ihre Qualität ausmacht.

Mit Michel Bodmer sprach Julia Zutavern im September 2009.

Herr Bodmer, als Leiter der Redaktion Film und Serien sind Sie für rund 30 Prozent des Programms von «SF 1» und «SF zwei» verantwortlich. Welchen Stellenwert haben Serien darin?

Einen wichtigen. Seit fünf Jahren zeigen wir montags zur Hauptsendezeit auf SF zwei drei einstündige Serien hintereinander. Der Sport wird zu dieser Zeit so weit wie möglich zurückgebunden. Der Zuschauer kann sich also darauf verlassen, seine Serien zu sehen. Der Montagabend ist schon fast eine Institution und zumindest strategisch ein wichtiger Sende-termin auf SF zwei: Er ist sowohl imagebildend als auch quotenrelevant. An den übrigen Serienterminen ist es hingegen schwieriger, Kontinuität herzustellen. Anfang des Jahres 2009 haben wir versucht, einen zweiten Hauptabend zu lancieren, mit Krimi- und Actionserien in Ergänzung zu den Frauen-affinen Dramedies und Arztserien am Montag. Doch der tut sich schwer. Er wird vom Sport stark durchlöchert, was für die Zuschauerbindung fatal ist. Wir hatten ihn zunächst auf den Sonntag gelegt, dann auf den Freitag verschoben. Mittlerweile hat sich auch das Spätabendprogramm am Donnerstag etabliert, das für härtere Action oder gewagtere Serien wie CALIFORNICATION (US, Showtime seit 2007) reserviert ist. Allerdings erodieren die Quoten in der letzten Zeit überall; der ganze Serienhype hat nachgelassen.

Heißt das, der viel zitierte Trend der Quality Television Series ist schon wieder vorbei?

Dieser Trend war der Grund, warum wir auf SF zwei überhaupt angefangen haben, Serien im Hauptabendprogramm zu zeigen. Das war 2004/05, als die großen Disney-Serien *DESPERATE HOUSEWIVES* (US, ABC seit 2004), *GREY'S ANATOMY* (US, ABC seit 2005) und *LOST* (US, ABC 2004–2010) auf den Markt kamen; das war wirklich ein Quantensprung, der sich auch beim Schweizer Fernsehen bemerkbar machte. Das Publikum stellte fest, dass Serien nicht nur eine Nebenunterhaltung beim Bügeln sind, sondern mindestens so interessant, komplex und künstlerisch wertvoll wie das Hollywood-Spielfilmangebot. Doch seit zwei Jahren, seit dem Drehbuchstreik 2007/08, sinken die Quoten wieder. Es ist schwierig, die Leute langfristig an eine Serie zu binden. Die Favoriten sind übrigens immer noch dieselben wie 2005: *DESPERATE HOUSEWIVES*, *GREY'S ANATOMY*, *HOUSE M.D.* (US, Fox seit 2004) – aber selbst sie haben Zuschauer verloren, zumindest zwischenzeitlich.

Welche Serie hat beim (Deutsch-)Schweizer Publikum denn am meisten Erfolg?

Wenn man nach den Nettozahlen geht, sind das die ZDF-Krimis, die wir seit Jahren immer am Dienstagabend auf SF 1 zeigen. Auch die Schweizer Eigenproduktionen *FASCHT E FAMILIE* (CH, SF 1994–1999) und *LÜTHI UND BLANC* (CH, SF 1999–2006) sind sehr gut gelaufen. Ihre Zuschauerwerte liegen um ein Vielfaches höher als die Werte, die wir auf SF zwei mit *DESPERATE HOUSEWIVES* und dergleichen erreichen.

Mit der Arztserie *TAG UND NACHT* (CH, SF 2008), die *LÜTHI UND BLANC* ablösen sollte, hat auch das Schweizer Fernsehen einen Schritt in Richtung Qualitätssteigerung gewagt. Von einigen Kritikern wurde dies anerkennend wahrgenommen, die Zuschauer blieben aber trotzdem aus. Woran lag das?

Da streiten sich die Gelehrten. Eine Theorie lautet, dass der Sendeplatz am Freitag um 21 Uhr nicht gepasst hat. Ich persönlich denke, es lag eher daran, dass man mit der Serie zwei Publikumsgruppen gleichzeitig bedienen wollte: Sie sollte einerseits schweizerische Realität abbilden und Identifikationswerte schaffen und sich andererseits der neuen Bildsprache Hollywoods annähern – und das bei einem unglaublichen Produktionsdruck. Das konnte nicht klappen. Den jüngeren Zuschauern war die Serie zu schweizerisch und zu unbeholfen, dem durchschnittlichen SF-1-Publikum zu schnell, zu urban und zu modern.

Stimmen denn bei den amerikanischen Serien Qualität und Quote überein?

Das ist schwer zu sagen. Bei den Montagsserien wie GREY'S ANATOMY und DESPERATE HOUSEWIVES bedienen wir auch Soap-Erwartungen. Diese Serien wirken mittlerweile nicht mehr ganz so kühn wie noch vor vier Jahren. Sie sind zwar immer noch sehr sauber gemacht, aber nicht mehr neu. Schon seit einer Weile sucht man jetzt nach den nächsten DESPERATE HOUSEWIVES – nach einer Serie, die neue Zeichen setzt und die Sehgewohnheiten der Zuschauer wenn auch nicht durchbricht, so doch ein bisschen erweitert.

Wenn man Konzeption, Gestaltungsweise und Inhalte dieser Qualitätsserien mit Spielfilmen vergleicht, zum Beispiel DESPERATE HOUSEWIVES mit AMERICAN BEAUTY (Sam Mendes, US 1999) oder DEXTER (US, Showtime seit 2006) mit AMERICAN PSYCHO (Mary Harron, US 2000), lässt sich darüber streiten, wie innovativ und radikal sie sind. Im Kino hantiert man schon lange mit verschiedenen Genremustern, ambivalenten Figuren und komplexen Erzählstrukturen. Bekommen wir bei aller «Quality» doch nur den braven, fernsehtauglichen Abklatsch erfolgreicher Spielfilme vorgesetzt?

Bestimmt inspirieren sich Film- und Serienproduktionen gegenseitig. Fernsehserien haben allerdings zwei Vorteile gegenüber Kinofilmen: die Vertiefung und die Weiterentwicklung. Die Frage, die sich bei einer neuen Serie wie DESPERATE HOUSEWIVES stellt, ist also weniger, ob man in ihr Elemente von Spielfilmen oder – wie man auch argumentieren könnte – von früheren Serien wie TWIN PEAKS (US, ABC 1990–1991) wiedererkennt, als vielmehr, inwiefern sich diese Elemente durch sie verändern. Ein gutes Beispiel hierfür ist TELL ME YOU LOVE ME (US, HBO 2007). Die Konsequenz, mit der hier Sexualität als Ausdruck einer Beziehung in Szene gesetzt wird, ist weder fernsehgemäß, noch habe ich Ähnliches je im Kino gesehen. Und auch in DEXTER wird die Vorlage – die Roman-Reihe von Jeff Lindsay – nicht eins zu eins umgesetzt. Die Serie nimmt ihre Hauptfigur, den Serienkiller, zum Anlass, um Normalität zu reflektieren. Manche Zuschauer behaupten, der Ich-Erzähler Dexter sei ein Autist; ein Mensch, der abseits der Normalität steht und versucht, sich in diese einzufügen. Ich denke, das Interessante an diesen neuen Serien ist, dass sie die Vorläufer und Muster, auf denen sie aufbauen, zum Schillern bringen.

Qualitätsserien erneuern also die Film- und Fernsehkultur?

Ich denke schon, und zwar in doppelter Hinsicht: Einerseits pragmatisch, weil sie Zuschauer binden und während 13 bis 22 Wochen eine zuverlässige Quote bringen, andererseits künstlerisch und inhaltlich. Das kann man

an *SIX FEET UNDER* (US, HBO 2001–2005) sehen. Wie diese Serie ihre Figuren entwickelt, geht weit über das filmische Maß hinaus; da kommt man in eine Dimension, die bisher nur dicken Romanen vorbehalten war. Das ist es, was diese Serien interessant macht: Die Zuschauer leben sich in sie ein, die Figuren werden gewissermaßen zu ihren Familien, was zu ganz anderen Auseinandersetzungen führt als bei einem Film von 90 Minuten. Serien bringen einen dazu, sich auf Figuren und Sachverhalte einzulassen, die einem weder vertraut noch besonders sympathisch sind. In einer Serie wie *THE WIRE* (US, HBO 2002–2008) oder *DEXTER* begibt man sich als Zuschauer in Gefilde, die man in der Realität normalerweise meidet, begegnet Figuren, mit denen man sich nur widerstrebend identifiziert. Da entstehen interessante Reibungen. Man beginnt sich von gewissen Geschichten und Themen zu distanzieren, in einer Weise, die sehr produktiv sein kann.

Inwiefern produktiv?

Gesellschaftlich und politisch. Zum Beispiel *THE WEST WING* (US, NBC 1999–2006), die Serie über den Alltag des (fiktiven) Präsidenten Josiah «Jed» Bartlet. Sie zeigt Ereignisse aus der realen amerikanischen Politik, zeitlich leicht verschoben und aus einem völlig anderen Blickwinkel, und wird dadurch in mehrfacher Hinsicht zu einem Zerrspiegel der amerikanischen Gegenwart. Das ist eine, wie ich finde, höchst interessante Form der künstlerischen, aber auch politischen Auseinandersetzung – solche langfristigen Formen der kritischen Selbstbespiegelung findet man im Kino nicht.

Gilt das auch für 24?

Bei *24* (US, Fox 2001–2010) ist der Drama- und Tempoaspekt so dominant, dass die inhaltliche Auseinandersetzung mehr oder weniger auf der Strecke bleibt. Manche Staffeln haben aber trotzdem eine politische Dimension, indem sie verbreitete Wertmaßstäbe auf den Kopf stellen. Wenn man den Leuten ihre Vorurteile vorführt, kann das einen positiven sozialen Effekt haben. So funktionieren übrigens auch *BREAKING BAD* (US, AMC seit 2007) und *WEEDS* (US, Showtime seit 2005); sie brechen eines der letzten großen Tabus in Amerika, indem sie Drogendealer zu Identifikationsfiguren machen.

Verstoßen manche Serien nicht gegen die Konzessionsauflagen?

Wir halten uns da an den Usus der deutschen Sender, gewisse Altersbeschränkungen an die Sendezeit zu koppeln: Die Serien um 22 Uhr sind ab 16 Jahren freigegeben, die nach 23 Uhr ab 18 – allerdings haben die Produktionen ohnehin nur selten Altersbegrenzungen. Bis jetzt hat uns noch

keine Serie Ärger mit der Unabhängigen Beschwerdeinstanz gemacht. 2010 startet TELL ME YOU LOVE ME, eine eher gewagte Serie in sexueller Hinsicht. Wir sind auf die Reaktionen gespannt – je nachdem werden wir eine Warnung vorschalten.

Gibt es, was die Popularität einer Serie betrifft, gravierende Unterschiede zwischen den USA und Europa?

Ja, die Quoten aus Amerika lassen sich nur bedingt auf Europa übertragen. Es gibt sogar Unterschiede zwischen Deutschland und der Schweiz. Das Einzige, was man mit Gewissheit sagen kann, ist, dass eine Serie, die in den USA nicht funktioniert, auch in Europa nicht funktionieren wird. Umgekehrt gilt diese Regel aber nicht. Manche Themen, die in Amerika großen Anklang finden, sind nur schwer exportierbar. Ein Beispiel dafür ist die Serie BROTHERS & SISTERS (US, ABC seit 2006), die zeigt, wie sich das 9/11- und Irak-Trauma in familiären Beziehungen niedergeschlagen hat; eine Frage, die, den Quoten nach zu urteilen, dem hiesigen Publikum ziemlich egal war. Ich könnte mir zwar vorstellen, dass bestimmte US-Serien in Europa mehr Anklang finden würden als in Amerika – vor allem im peripheren Arthouse-Bereich –, nur lässt sich das selten überprüfen, weil sie es gar nicht erst nach Europa schaffen.

Gibt es auch Unterschiede zur Westschweiz?

Ja. Es gibt Genres wie Mystery und Science Fiction, die in der Regel außerhalb des deutschen Sprachraums besser laufen. Unser Sprachraum ist nicht sehr offen fürs Fantastische.

Haben Sie schon einmal eine amerikanische Serie für den deutschen Markt entdeckt?

Ja, in Ausnahmefällen und mit wechselndem Erfolg. Wir haben zum Beispiel WONDERLAND (ABC, 2000) und JOHN ADAMS (HBO, 2008) aus Amerika, MISTRESSES (BBC 2008–2010) aus England und ENGRENAJES (seit 2005) aus Frankreich als exklusive Premierien mit deutschen Untertiteln gezeigt. Das sind Serien, die zwar qualitativ hochstehend, aber wirklich nur für ein Minderheitenpublikum geeignet sind. Solche Serien zeigen wir aus Prestige Gründen, als Kulturauftrag, nicht um Quote zu machen.

Apropos Kulturauftrag: Dem Leitbild des Schweizer Fernsehens zufolge ist es Ihre Aufgabe, «die Interessen von Mehrheiten und Minderheiten» zu berücksichtigen, «sich an höchsten professionellen sowie ethischen Standards» zu orientieren und eine «breite Auswahl internationaler Serien», «wenn immer möglich als TV-Premieren und in Zweikanalton»

zu präsentieren. Lassen sich diese Anforderungen innerhalb der Rahmenbedingungen des Schweizer Fernsehens überhaupt erfüllen?

Grundsätzlich ja. Das Problem ist, wie gesagt, nur der Sport. Der Sport ist der natürliche Feind der Serie, weil er mit seinen unberechenbaren Live-Sendungen den Rhythmus stört. Serien sind ein Ritual, sie wollen regelmäßig gesehen werden – wie der Sport. Beide gehören zu den Programmschwerpunkten von SF zwei, damit müssen wir leben.

Sie waren im Mai 2009 in Los Angeles an den sogenannten LA Screenings, der großen Serienmesse. Was haben Sie eingekauft?

Wir haben uns bisher noch zu kaum etwas verpflichtet. Aus der Erfahrung der letzten Jahre haben wir gelernt, dass es besser ist, erst einmal abzuwarten, wie sich die Staffeln entwickeln: Wir sehen in L.A. ja immer nur die Pilotepisoden. Oft werden Serien auch schnell wieder eingestellt, so dass es gar keinen Sinn hat, sie einzukaufen.

Haben Sie einen neuen Trend entdeckt?

Es gibt immer ein paar Motive, die bei verschiedenen Studios gleichzeitig präsent sind. 2009 waren das die sogenannten *cougars*, also Frauen um die 40 und darüber, die sich mit wesentlich jüngeren Männern einlassen. Sie sind zumindest in zwei Serien prominent vertreten: In ACCIDENTALLY ON PURPOSE (US, CBS 2009–2010) und COUGAR TOWN (US, ABC seit 2009), beides Comedies. Außerdem wurde mehrfach versucht, an den Erfolg der Highschool-Musicalfilme von Disney und gewisser Castingshows anzuknüpfen. Dann gab es beliebige Variationen von Polizeiserien, von denen einige offensichtlich von THE WIRE inspiriert wurden, und die üblichen Versuche, Bewährtes wie TWIN PEAKS wieder aufzuwärmen. Der ganz große innovative Knaller blieb dieses Jahr aber aus.

Wie muss man sich so ein Serien-Shopping vorstellen? An welchen Kriterien orientieren Sie sich beim Einkauf?

Das kommt auf den Sendeplatz an, den wir zu besetzen haben. Eine Serie für den Montagabend muss ganz anderen Ansprüchen genügen als eine für den Sonntagspätabend. Für den Montag brauchen wir Produktionen mit Soap-, Drama- oder Comedy-Komponenten – Serien, die auch ein weibliches Publikum ansprechen. Einkauf und Platzierung hängen zudem stark davon ab, was im deutschsprachigen Ausland läuft, oder davon, ob wir eine Serie als Premiere zeigen können oder nicht.

Vor den LA Screenings finden die Upfronts statt, das Showcase für die Werbeanbieter, bei denen der Preis einer Serie festgelegt wird. Wird nicht schon dort entschieden, welche Serien es nach Europa schaffen?

Nicht, was unser Programm betrifft. Aber für die deutschen Privatsender spielen die Ergebnisse der Upfronts mit Sicherheit eine Rolle – mit dem Vorbehalt, dass der amerikanische und deutsche Werbemarkt nur bedingt miteinander vergleichbar sind. Übrigens habe ich vor kurzem gelesen, dass es Bestrebungen gibt, die Upfronts abzuschaffen, weil die Studios lieber direkt auf ihre Werbekunden zugehen. Es kann also sein, dass es diese Veranstaltung bald nicht mehr gibt.

In Ihrem Blog¹ zu den diesjährigen LA Screenings kann man lesen, dass das Cable-TV, also das amerikanische Pay-TV, wenn es um Innovation und Radikalität geht, besser abschneidet als die Networks. Heißt das, die Zukunft des anspruchsvollen Fernsehens liegt im Pay-TV-Bereich?

Was die USA betrifft, sprechen wir hier nicht von der Zukunft, sondern von der Gegenwart. HBO ist mit Serien wie THE SOPRANOS (US, HBO 1999–2007) und SIX FEET UNDER seit Jahren eine treibende Kraft des Qualitätsfernsehens. Das liegt daran, dass die Cable-Sender nicht diesem unglaublichen Druck der Werber ausgesetzt sind und auch mal ein Risiko eingehen können. In den USA macht sich zurzeit eine Fragmentierung des Marktes bemerkbar. Die Networks haben immer mehr Mühe, genügend Werbegelder einzuspielen, weil sie Zuschauer an die Cable-Sender verlieren. Daher ist anzunehmen, dass der Pay-TV-Bereich weiter wachsen wird. In der Schweiz sieht die Lage noch anders aus. Aber auch wir profitieren bereits von deutschen Pay-TV-Sendern wie FOX Channel, die angefangen haben, Serien im großen Stil zu zeigen. Da wir es uns nicht leisten können, sie selbst zu übersetzen, sind wir auf die deutschen Synchronfassungen angewiesen. Dank Pay-TV kann man nun THE WIRE, THE WEST WING und ENTOURAGE (US, HBO seit 2004) auf Deutsch zeigen.

Das Schweizer Fernsehen ist seit einigen Jahren auch online aktiv. Sie betreiben einen Serien-Blog und haben ein Serien-Forum eingerichtet. Was versprechen Sie sich davon?

Serienzuschauer sind in der Regel treu und engagiert. Sie melden sich mit Kommentaren, Wünschen oder Beschwerden – wenn der Sport mal wieder eine Episode rausgeschmissen hat. Mit dem Blog und dem Forum kommen wir der Dialogbereitschaft dieser Zuschauer entgegen und hoffen, so zur Zuschauerbindung beizutragen.

1 <http://film.blog.sf.tv/serien-news/>

Gehen Sie auf die Wünsche der Fans ein?

Da sind wir vorsichtig. Wir nehmen zwar gerne Tipps entgegen; doch bevor wir eine Serie kaufen, müssen wir sichergehen, dass sie nicht nur die Freaks anspricht.

Inwiefern wirkt sich die Finanzkrise auf die Serienproduktion aus?

Was die Studios an Werbeeinnahmen einbüßen, versuchen sie mit geringeren Produktionskosten und Querfinanzierungen auszugleichen: Viele Billigproduktionen sollen wenige Prestigeserien tragen. Ihr Ziel ist, das Angebot trotz finanzieller Einschränkungen qualitativ und quantitativ zu halten. Wenn der Plan aufgeht, sollten Serienzuschauer also wenig von der Krise merken.

Wie ist das beim Schweizer Fernsehen? Werden den Sparmaßnahmen auch ein paar Serien zum Opfer fallen?

Wir sind gerade dabei, neue Verträge mit den Studios auszuhandeln, und müssen feststellen, dass auf unsere Sparmaßnahmen niemand Rücksicht nimmt. Im Gegenteil, alle wollen noch mehr Geld. Wie sich das im Endeffekt auf unsere Programmierung auswirken wird – ob wir weniger Termine mit Erstausstrahlung bestücken oder ob es uns doch gelingt, die Preise runterzuhandeln –, das wird sich weisen.

Autorinnen und Autoren

Robert Blanchet hat in Wien Publizistik, Geschichte und Philosophie studiert und arbeitet derzeit an einer Dissertation zur Emotionstheorie am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Er ist Autor des Buches *Blockbuster: Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos* (Schüren 2003) und Mitherausgeber und Koautor von *New Hollywood bis Dogma 95: Einführung in die Filmgeschichte, Band 3* (Schüren 2008) (mit T. Christen).

Michel Bodmer ist unter anderem für den Einkauf von Serien für das Schweizer Fernsehen verantwortlich und kennt sich bestens mit den wirtschaftlichen Aspekten des Seriengeschäfts aus. Auf der Website des Schweizer Fernsehens führt er einen Film- und Serien-Blog: <http://film.blog.sf.tv>.

Rudmer Canjels unterrichtet komparative Kunstgeschichte und Medienwissenschaften an der Freien Universität Amsterdam. Zu den Themen seiner Kurse gehören transmediales Storytelling, Paratexte, Dokumentarfilmtheorie und partizipatorisches Fantum. Er ist Autor von *Distributing Silent Serials* (Routledge 2011), Koautor von *A History of Royal Dutch Shell* (Oxford Univ. Pr. 2007) und verschiedener Artikel über Serials und Serialität im Stummfilm. Derzeit arbeitet er an einem Forschungsprojekt über die kollektiven Bilder von Wissenschaft und Innovation in Industriefilmen der 1950er und 60er Jahre.

Glen Creeber ist Senior Lecturer in Film and Television an der Aberystwyth University (England). Zu seinen Publikationen gehören *Dennis Potter: Between Two Worlds, A Critical Reassessment* (Macmillan 1998); *Serial Television: Big Drama on the Small Screen* (BFI 2004) und *The Singing Detective: BFI Television Classics* (BFI 2007). Er ist außerdem Herausgeber von *The Television Genre Book* (BFI 2001 und 2008); *50 Key Television Programmes* (Arnold 2004); *Tele-Visions: An Introduction to Studying Television* (BFI 2006) und (mit R. Martin) *Digital Cultures: Understanding New Media* (Open University Press 2008).

Nicola Dusi ist promovierter Mediensemiotiker an der Università di Modena e Reggio Emilia (Italien). Er ist Mitherausgeber der Filmzeitschrift *Segnocrinema* und der semiotischen Online-Fachzeitschrift *E/C*. Von 2004 bis

2007 war er Sekretär der AISS (Associazione Italiana di Studi Semiotici). Zu seinen Herausgeberschaften zählen die Ausgabe 85-86-87 von *Versus* (2000) (mit S. Nergaard), die dem Thema intersemiotischer Übersetzungen gewidmet ist, und die Ausgabe 30 von *Iris* zu «Film Adaptation: Methodological Questions, Aesthetic Questions» (2004) (mit M. Tröhler und F. Vanoye). Er ist Autor des semiotischen Aufsatzes «Il cinema come traduzione: Da un medium all'altro: letteratura, cinema e pittura» (Utet 2003) und Mitherausgeber folgender Sammelbände: *Remix-Remake: Pratiche di Replacibilità* (Meltemi 2006) (mit L. Spaziante); *Narrazione ed esperienza: Intorno a una semiotica della vita quotidiana* (Meltemi 2007) (mit G. Marrone) und *Destini del sacro: Discorso religioso e semiotica della cultura* (Meltemi, 2008). Zuletzt hat er (mit C. Righi) eine monografische Ausgabe der Zeitschrift *Degrés* (141, 2010) unter dem Titel «The Sense of Dance: Dance Research and Transmedia Practices» herausgegeben.

Jens Eder ist Professor für Filmwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Medien-, Erzähl- und Emotionstheorie sowie der Analyse aktueller medienkultureller Phänomene. Zu seinen Publikationen gehören: *Dramaturgie des populären Films* (Lit 1999) und *Die Figur im Film* (Schüren 2008). Er ist Herausgeber von *Oberflächenrausch* (Lit 2002); *Audiovisuelle Emotionen* (Halem 2007) (mit A. Bartsch und K. Fahlenbrach) und *Characters in Fictional Worlds* (De Gruyter 2010) (mit F. Jannidis und R. Schneider) sowie Mitherausgeber der Internet-Zeitschrift *Medienwissenschaft/Hamburg: Berichte und Papiere* (seit 2003, mit H. J. Wulff). Daneben hat er diverse Aufsätze veröffentlicht, u.a. zu audiovisuellen Medien und ihren Erzählformen, Affektstrukturen und Menschenbildern, zur NS-Propaganda, zu Werbefiguren und zum computeranimierten Film.

Lorenz Engell ist Professor für Medien-Philosophie an der Bauhaus-Universität Weimar und Direktor (mit B. Siegert) des Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) Weimar. Zu seinen Publikationen gehören: *Vom Widerspruch zur Langeweile: Logische und temporale Begründungen des Fernsehens* (Lang 1989); *Sinn und Industrie: Einführung in die Filmgeschichte* (Campus 1992); *Bewegen beschreiben: Theorie zur Filmgeschichte* (VDG 1995); *Bilder des Wandels* (VDG 2003); *Bilder der Endlichkeit* (VDG 2005) und *Playtime: Münchener Film-Vorlesungen* (UVK 2010). Er ist Mitherausgeber von *Kursbuch Medienkultur* (DVA 1999); *Archiv für Mediengeschichte* (8 Bde. seit 2001); *Philosophie des Fernsehens* (Fink 2005) und *Philosophie des Films* (Bauhaus Univ. 2007).

Dana Frei ist am Institut für Populäre Kulturen der Universität Zürich als Lehrbeauftragte und wissenschaftliche Assistentin im Fachbereich «Populäre Literaturen und Medien» tätig. Ihre jüngst abgeschlossene Dissertation setzt sich inhaltsanalytisch und kulturwissenschaftlich mit den Fernsehserien *QUEER AS FOLK* und *THE L WORD* auseinander und untersucht dabei insbesondere die Darstellung und Thematisierung von Homosexualität. Neben TV-Serien beschäftigt sie sich aktuell auch mit autobiografischen Comics, die teilweise ebenfalls das Thema Homosexualität und sexuelle Identität ins Zentrum stellen.

Ursula Ganz-Blättler ist habilitierte Film- und Fernsehwissenschaftlerin und unterrichtet als freie Dozentin Kommunikations- und Kulturwissenschaft in Fribourg, Lugano, Luzern, St. Gallen und Hildesheim. Sie hat Geschichte und Kunstwissenschaft in Zürich studiert und vor ihrer wissenschaftlichen Tätigkeit in den Cultural and Media Studies als freie Film- und Fernsehkritikerin gearbeitet. Zurzeit besorgt sie die Drucklegung ihrer Habilitationsschrift zum kumulativen Erzählen in den US-amerikanischen Fernsehserien der 80er und 90er Jahre und steckt in den Vorbereitungen zu ihrem ersten Dokumentarfilm.

Wolfgang Hagen ist Privatdozent für Medienwissenschaften an der Humboldtuniversität Berlin und Leiter der Abteilungen Kultur und Musik im Deutschlandradio Kultur. Er hat zahlreiche Bücher und Aufsätze zur Geschichte und Theorie des Computers, des Radios, der digitalen Bildlichkeit und der Medien veröffentlicht. Hierzu gehören u.a.: *Das Radiobuch: Zur Theorie und Geschichte des Hörfunks Deutschland/USA* (Fink 2005) und «Veronica on TV» – Ikonographien im Äther – Baraduc... Beckett». In: *Äther: Ein Medium der Moderne*. Hg. v. Albert Kümmel-Schnur & Jens Schröter (Transcript 2008).

Britta Hartmann ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Bonn. Zuvor war sie Mitarbeiterin an der Hochschule für Film und Fernsehen «Konrad Wolf» in Potsdam-Babelsberg, Gastprofessorin an der Universität der Künste Berlin und Lehrbeauftragte an den Universitäten Zürich und Wien sowie an der Zelig Schule für Dokumentarfilm, Fernsehen und neue Medien in Bozen. Ihre Dissertationsschrift (Utrecht 2008) erschien 2009 unter dem Titel *Aller Anfang: Zur Initialphase des Spielfilms* im Schüren Verlag. Daneben hat sie diverse Aufsätze zu Filmtheorie und -analyse veröffentlicht und ist Mitherausgeberin der Zeitschrift *Montage AV*.

Christian Junklewitz, M.A. der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft, Philosophie und Germanistik, ist als Redakteur beim Onlinemagazin *Serienjunkies.de* beschäftigt und arbeitet an einer Dissertation über die kulturelle und historische Variation von Unterhaltung am Beispiel von TV-Serien. Gemeinsam mit Tanja Weber verschiedene Aufsatzpublikationen zum Thema Fernsehserien.

Kristina Köhler ist Assistentin und Lehrbeauftragte am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich und arbeitet an einer Dissertation zur Diskursfigur des Tänzerischen in der Film- und Filmtheoriegeschichte. Nach dem Studium der Medien-, Film- und Theaterwissenschaft in Brüssel, Weimar und Lyon war sie zunächst als wissenschaftliche Mitarbeiterin am International Graduate Centre for the Study of Culture der Justus-Liebig-Universität Gießen tätig und Doktorandin am Gießener Institut für Angewandte Theaterwissenschaften. In Zürich initiierte und leitete sie 2008-2009 das Projekt *FilmWissen*. Seit 2010 ist sie Mitherausgeberin der Zeitschrift *Montage AV*.

Jason Mittell ist Professor für American Studies sowie Lehrstuhlinhaber für Film- und Medienkultur am Middlebury College (USA). Er ist der Autor von *Genre & Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture* (Routledge 2004); *Television & American Culture* (Oxford Univ. Pr. 2009) und zahlreichen Aufsätzen, die in *Cinema Journal*, *The Velvet Light Trap*, *Television and New Media*, *Film History*, *Journal of Popular Film and Television*, *Participations*, *Transformative Works & Culture* und mehreren Anthologien erschienen. Zurzeit arbeitet er an einem digitalen Buch über narrative Komplexität im zeitgenössischen US-amerikanischen Fernsehen. Er schreibt das populäre Blog *JustTV*.

Seraina Rohrer ist Filmwissenschaftlerin und unterrichtet an verschiedenen Institutionen. Gegenwärtig verfasst sie eine Dissertation zu mexikanischen Low-Budget-Filmen. Zuvor war sie beim Filmfestival Locarno tätig und arbeitete während mehrerer Jahre in Mexiko und den USA.

Susanne Schmetkamp hat an der Universität Bonn mit einer Arbeit über *Respekt und Anerkennung* promoviert. Seit 2008 arbeitet sie als Oberassistentin am Lehrstuhl für Praktische Philosophie an der Universität Basel. Ihre aktuellen Forschungsinteressen sind Ästhetik, Filmphilosophie, Ethik und Gefühle. Daneben schreibt sie als freie Kulturjournalistin über Film, Fernsehen, Literatur und Kunst für verschiedene Medien, darunter *Die Zeit*, *Zeit-Online*, *Kunstabulletin*, *Basler Zeitung*, *Funkkorrespondenz* und *dpa*.

Außerdem ist sie seit 2008 Mitglied der Nominierungskommissionen des Adolf-Grimme-Preises.

Tereza Smid hat in Zürich Publizistik, Filmwissenschaft und Pädagogik studiert. Sie ist Oberassistentin und Dozentin am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Sie war 2007–2008 Mitherausgeberin des Schweizer Filmjahrbuchs *Cinema*. Ihre Dissertation über die Schärfenverlagerung erscheint demnächst bei Schüren.

Greg M. Smith ist Associate Professor im Moving-Image-Studies-Programm am Institut für Kommunikationswissenschaft der Georgia-State-University (USA). Seine jüngsten Bücher sind *What Media Classes Really Want To Discuss* (Routledge 2011) und *Beautiful TV: The Art and Argument of Ally McBeal* (Univ. of Texas Press 2007).

Jörg Türschmann ist Professor am Institut für Romanistik der Universität Wien. Er hat zahlreiche Aufsätze und Bücher zur spanischen und französischen Literatur sowie zu Geschichte und Theorie von Film- und Fernsehen veröffentlicht. Hierzu gehört u.a.: *Film – Musik – Filmbeschreibung* (MAKS 1994) und als Herausgeber: *Medienbilder* (Kovac 2001) (mit A. Paatz); *Eine Literatur für den Leser* (Shaker 2003); *Miradas locales: Cine español en el cambio de milenio* (Iberoamericana 2007) (mit B. Pohl); *Das Ricœur-Experiment: Die Mimesis der Zeit in Literatur und Film* (Narr 2009) (mit W. Aichinger); *Rive Gauche – Paris as a Site of Avant-garde and Cultural Exchange in the 1920s* (Rodopi 2010) (mit C. Mettinger und M. Rubik) und *TV global: Fernsehformate im internationalen Vergleich* (Transcript 2011) (mit B. Wagner).

Margrethe Bruun Vaage hat an der Universität Oslo mit einer Dissertation über die Funktion von Empathie in der Spielfilmrezeption promoviert. In ihrem Postdoc-Projekt an der Universität Trondheim und Kent forscht sie derzeit über die Rolle von Moralität in zeitgenössischen TV-Serien. In Zeitschriften wie *Montage AV*, *The Norwegian Journal of Media Studies*, *The British Journal of Aesthetics* und *Midwest Studies in Philosophy* hat sie diverse Aufsätze zur Emotionstheorie veröffentlicht.

Tanja Weber, M.A. der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft, Germanistik und Geschichte, ist als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft an der Universität zu Köln beschäftigt und arbeitet an ihrer Dissertation über kulturelle Anpassungsstrategien von fiktionalen Fernsehserien. Gemeinsam mit Christian Junklewitz verschiedene Aufsatzpublikationen zum Thema Fernsehserien.

Rainer Winter ist Professor für Medien- und Kulturtheorie am Institut für Medien- und Kommunikationswissenschaft der Universität Klagenfurt, Österreich. Er ist wahrscheinlich der bekannteste Vertreter der Cultural Studies im deutschsprachigen Raum. Seine jüngsten Publikationen sind *Widerstand im Netz: Zur Herausbildung einer transnationalen Öffentlichkeit durch netzbasierte Kommunikation* (Transcript 2010) und eine überarbeitete und ergänzte Neuauflage von *Der produktive Zuschauer: Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess* (Halem 2010).

Julia Zutavern ist Doktorandin, Assistentin und Lehrbeauftragte am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Ihre Dissertation handelt vom politischen Film in Deutschland und der Schweiz von 1960 bis heute. Als Mitherausgeberin und Koautorin publizierte sie zuletzt *Filmfrontal: Das unabhängige Film- und Videoschaffen der 1970er- und 1980er-Jahre in Basel* (Friedrich Reinhardt Verlag 2010).