

Inhalt

Einleitung

Christoph Ernst und Heike Paul | 7

Mr. White Breaks on through to the Other Side

Agency, Genre und die Repräsentation soziokultureller Dichotomien
in Vince Gilligans *Breaking Bad*

Philip Dreher/Lukas R.A. Wilde | 35

»Whatever Happened, Happened«

Serial Character Constellation as Problem and Solution in *Lost*

Frank Kelleter | 57

Shakespeare's Wire

Elisabeth Bronfen | 89

(Post-)Feminism and Gender Politics in *Mad Men*

Katharina Gerund | 111

Truth, Justice, and Contingency in *The Good Wife*

Katja Kanzler | 133

30 Rock: Complexity, Metareferentiality and the Contemporary Quality Sitcom

Katrin Horn | 153

Paranoia in Serie – Zur Strukturlogik von Ereignisnarrationen in der Fernsehserie *Fringe*

Carolin Lano | 185

Verschwörung gegen Amerika

True Blood und die Politiken des Vampirs

André Grzeszyk | 207

»How Is It Possible That This Was Kept a Secret?«

Representation, Realism, and ›Epistemic Panic‹ in *The West Wing*

Sebastian M. Herrmann | 225

Der mögliche Untergang der Republik

Zur Verschränkung von Möglichkeitsdenken und politischem Diskurs
in der Historienserie *Rome*

Christoph Ernst | 249

Slices of Life

Killing and Seriality in *Dexter*

Karin Hoepker | 277

»Folge dem auteur!«

Serielle und transmediale Autorenschaft am Beispiel von Joss Whedon

Sven Grampp | 305

Verzeichnis der AutorInnen | 343

Einleitung

Christoph Ernst und Heike Paul

I. EINE ›NEUE‹ ÄRA? ›QUALITY TV‹ UND ›NEUERE SERIE‹

Die zeitgenössische, zunächst in den USA, inzwischen international produzierte ›neue‹ Fernsehserie darf als ein Phänomen gelten. Es handelt sich um eine große und quasi täglich steigende Zahl von Serien, die vor der Folie der Markierung einer historischen Zäsur Anfang der 1990er Jahre unter dem Begriff des Qualitätsfernsehens (›Quality TV‹) besprochen werden.¹ Allerdings bleiben die Maßstäbe, die es rechtfertigen, von ›Qualität‹ zu sprechen, häufig vage. Robert J. Thompson bot in seinem Buch *Television's Second Golden Age* aus dem Jahr 1996 einen losen Merkmalskatalog, um festzulegen, was eine Quality TV-Serie ist (vgl. Thompson 1996: 11ff.).² In der anschließenden Forschungsdebatte hat das Etikett Quality TV an Kontur gewinnen können (vgl. McCabe/Akass [Hg.] 2007). Die Debatte um eine Ära des Quality TV verortet die ›neue Fernsehserie‹ an der Schnittstelle übergreifender kultur- und medientheoretisch relevanter Entwicklungen. Aus kulturtheoretischer Perspektive avanciert die Fernsehserie zur neuen ›großen Erzählform‹ der Gegenwart, die durch US-amerikanische Erzählschemata geprägt und dominiert wird.³ Aus medientheoretischer Perspektive sind Phänomene wie die Abkoppelung der Fernsehserie vom Fernsehdispositiv zu nennen. Anhand von dem Quality TV-Feld zugerechneten Serien wie *Lost* (2004-2010) werden Medienumbrüche wie der Umbruch vom ›Post-Network‹ zum ›Post-Television‹ festgemacht (vgl. Pearson 2007).⁴

1 | Einen guten Überblick über die Strukturen, Motive und Themen der ›älteren‹ US-amerikanischen Serie geben die Beiträge in Schneider (Hg.) 1995, vgl. zur aktuellen Forschung die Beiträge in Lillge et al. (Hg.) 2014.

2 | Vgl. zur Vorgeschichte des Quality TV-Begriffs, die bis in die 1980er Jahre reicht, auch Klein 2012: 226ff.

3 | Vgl. auch den Bezug auf die ›großen Erzählungen‹ bei Haupts 2010: 95f.

4 | Vgl. die sowohl fernseh- als auch serientheoretisch sehr gut kontextualisierten Ausführungen bei Schabacher 2010: 20ff.

Das Etikett Quality TV markiert daher gleichermaßen eine vermeintlich ›neue Ära‹ der kulturellen Bedeutung der Fernsehserie als Erzählformat wie auch eine neue Entwicklungsstufe der medialen Vermittlung von Fernsehserien. Doch welche diskursive Funktion ist mit dem Etikett Quality TV verbunden? Um diese Frage beantworten zu können, sind Theorien wie die Semiopragmatik Roger Odins hilfreich. Odins Theorie beschreibt die pragmatischen »Modi der Sinn- und Affektproduktion«, die ausgehend von dem ›Text‹ eines Films oder einer Fernsehserie zu einem »jeweils spezifischen Erfahrungstypus« führen (Odin 2002: 42f.). Zu diesem Zweck unterscheidet Odin zwischen einem ästhetischen und einem künstlerischen Modus der Evokation von Erfahrungstypen. Beide Modi unterscheiden sich unter anderem in Bezug auf einen angenommenen Enunziator. Der ästhetische Modus enthält noch keine Konstruktion eines Enunziators. Im künstlerischen Modus wird dagegen ein Enunziator angenommen. Bei derartigen Enunziatoren kann es sich um verschiedene Entitäten handeln. Individuelle Akteure, die im Feld der Kunst verortet werden, etwa ein Regisseur wie Martin Scorsese kommen in Frage; als Enunziatoren fungieren aber auch soziale Gruppen wie die Dogma-Bewegung (oder, abstrakter, die ›Intellektuellen‹) sowie ganze Gattungen und Genres (›der‹ Roman der Gegenwart) (vgl. Odin 2002: 45, 47f.). Wenn in der ›neueren‹ Fernsehserie das Entstehen einer ›Autorenserie‹ diskutiert wird (vgl. Dreher [Hg.] 2010), wird klar, dass das Etikett Quality TV die Fernsehserie mit einem künstlerischen Modus verknüpft.⁵ Mit derartigen Nobilitierungen der ›neueren‹ Fernsehserie gehen historische Unterscheidungen einher. Die Ära der ›neuen‹ Serien entsteht demnach im historischen Bogen von David Lynchs *Twin Peaks* (1990-1991) über David Chases *The Sopranos* (1999-2007) bis zu David Simons *The Wire* (2002-2008) – womit drei Enunziatoren aufgerufen sind, die bisweilen schon als öffentliche Intellektuelle gehandelt werden. Ein zweites Beispiel für die Diskursivierung der Fernsehserie mittels des künstlerischen Modus ist die im Feuilleton geführte Diskussion zu Quality TV-Serien. Für diese Diskurse ist die Fernsehserie das zeitgenössische Format einer ›realistischen‹ Erzählpraxis, welches die Nachfolge des Romans des 19. und 20. Jahrhunderts antritt⁶ – eine Einschätzung, welche auch den akademischen Diskurs beschäftigt.

5 | Vgl. zum Konzept der ›Autorenserie‹ programmatisch die Beiträge in Dreher (Hg.) 2010.

6 | Häufig wird hier Richard Kämmerlings' Artikel »The Wire: Ein Balzac für unsere Zeit« (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14.05.2010) angeführt, der die Diskursivierung der Höhenkammliteratur als Maßstab für die amerikanische Fernsehserie anlegt. In ähnlicher Weise argumentiert auch Sascha Seiler in der Einleitung zu seinem Band *Was bisher geschah...*, vgl. Seiler 2008: 7.

Brigitte Frizzoni (2012) hat in einem vergleichbaren Kontext den Vorschlag unterbreitet, Quality TV als einen Begriff zu betrachten, der nur zu einem Teil innerhalb akademischer ›Spezialdiskurse‹ der Serienforschung angesiedelt ist. Nach Frizzoni gehört Quality TV auch zum ›Elementardiskurs‹ von Feuilleton, einschlägigen Fan-Websites und Marketingdiskursen.⁷ Das Diskursetikett Quality TV operiert auf der diskursiven Grenze zwischen Elementardiskursen und Spezialdiskursen. Angesichts der Zwischenstellung der Debatte um Quality TV tendiert die Serienforschung dazu, nur bestimmte Aspekte des Quality TV-Begriffs aufzugreifen. Wenn auch mitunter murrend werden die Überlegungen zu einer historischen Zäsur in der Achsenzeit der 1990er Jahre in der Forschung akzeptiert; verschiedene Gedanken zu strukturellen, ästhetischen und medientheoretischen Merkmalen finden ebenfalls Beachtung. Auch wenn die Spezialdiskurse sich sporadisch offen zu ihrem *fandom* bekennen, werden normative Konnotationen der Quality-Debatte allerdings abgelehnt und in die Elementardiskurse zurückverwiesen.

Mit Entstehen der Quality-Debatte ist an der Fernsehserie als einem Trägerformat für die Narrative der Gegenwart in den Kulturwissenschaften kein Vorbeikommen mehr. In den letzten Jahren hat sich die Fernsehserienforschung auf Grundlage der ›neueren‹ Serien über eine ganze Reihe von Fächern ausgebreitet. Eine große Zahl von *readings* zu einzelnen ›neuen‹ Serien ist entstanden; die Aufarbeitung der Geschichte und der (Medien-)Theorie der Fernsehserie wurde vorangetrieben; die Konjunktur der ›neueren‹ Fernsehserie lässt auch alten und älteren Produktionen (wieder) größere Aufmerksamkeit zuteilwerden⁸ – und mahnende Stimmen positionieren sich sowohl kritisch gegenüber der Behauptung einer »Zäsur in der Geschichte der Serienproduktion« als auch einer »neue[n] Ära« der Fernsehserie (vgl. Kirchmann 2010: 61). Das gesteigerte Wissen um die Fernsehserie hat unweigerlich das Bewusstsein für die graduellen und kontinuierlichen Entwicklungen der Formenbildungen der Fernsehserie wachsen lassen. Wenn etwa diverse Tabubrüche hinsichtlich der

7 | Vgl. Frizzoni 2012: 314. Der Begriff ›Spezialdiskurs‹ wird von Frizzoni mit Jürgen Link als Diskurs der akademischen Fernsehserienforschung begriffen, der Begriff ›Elementardiskurs‹ mit Anne Waldschmidt und anderen als von Laien, Fans etc. getragener Diskurs.

8 | In der Fokussierung auf formal-ästhetische Innovationen und inhaltliche Neuerungen wird häufig übersehen, dass auch die ›alten‹ Serien nie nur ›konservativ‹ oder ›simple‹ waren. Man denke hier an die Aushandlungen kultureller Differenzen in diversen *Bonanza*-Episoden, z.B. »Enter Thomas Bowen« (1964, S5E30), die sich mit der Präsenz eines afroamerikanischen Opersängers im *near frontier*-Westen beschäftigt, die ikonische Bedeutung der Serie *Star Trek* in der Herausbildung eines Multikulturalismus-Diskurses in den USA (vgl. Kanzler 2004) oder auch die Rezeption der *Golden Girls* und ihrer ›Alternativfamilie‹ als ›queer classic‹.

Darstellung und Thematisierung von Gewalt und Sexualität als Merkmal der ›neuen‹ Serien gelten, dann ist dieses Kriterium kaum innovativ. Normative Grenzverletzungen identifiziert beispielsweise Knut Hackett bereits in seiner Untersuchung zur Fernsehserie am Beispiel *Dallas*: »[G]esellschaftlich anstößiges Verhalten [wird] breit ausgespielt und nicht gleich moralisch verdammt, sondern als gesellschaftlich durchaus erfolgreich vorgeführt« (Hackett 1991: 53). Vergleichbares ist für die formalen Eigenschaften dieser Fernsehserien festzustellen. Mag sich *Twin Peaks* aufgrund der Narration als eine ›Autorenserie‹ qualifizieren, so ist die Serie in Bezug auf andere Eigenschaften ihrer Medialität wie z.B. ihre Bildlichkeit – also in Bezug auf die Ebenen, um eine Formulierung von Oliver Fahle aufzugreifen, ›diesseits der Narration‹ – nicht sehr originell. Serien der 1980er Jahre wie *Miami Vice* (1984-1989) sind in dieser Hinsicht erheblich bedeutender (vgl. Fahle 2012).⁹

Um die verschiedenen historischen und systematischen Aspekte der ›neueren‹ Fernsehserie zu sortieren, scheint es daher geboten, die Debatte vorläufig als vage, aber deshalb relativ offene Problemanzeige für Veränderungen in der Medienlandschaft und Erzählkultur zu betrachten. Die Diagnose der Existenz eines neuen ›Typs‹ – oder besser: einer neuen ›Familie‹ (im Sinne von ›Familienähnlichkeit‹) – von Serien soll im Folgenden akzeptiert werden. Im vorliegenden Band werden ausgewählte amerikanischer Fernsehserien als Schauplätze der narrativen Synthesis kulturspezifischer Themen betrachtet.¹⁰ Im Vordergrund stehen neben Aspekten der Binnengeschichte der ›neueren‹ Fernsehserie Fragen der Thematisierung und Bearbeitung sozialer Themen und gesellschaftlicher Entwicklungen in den Vereinigten Staaten. Innerhalb der deutschsprachigen Forschungslandschaft versucht der Band, der um Einzelanalysen herum aufgebaut ist, damit eine Brücke zwischen amerikanistischen und medienwissenschaftlichen Perspektiven zu schlagen.

II. ZUM FELD DER FERNSEHSERIENFORSCHUNG

Zwar handelt es sich um eine Spekulation, aber angesichts der rasanten Entwicklung des akademischen Spezialdiskurses zur Fernsehserie wird man für die Fernsehserientheorie in absehbarer Zeit vermutlich nicht nur Epochen der Fernsehserie, sondern auch Epochen der Fernsehserientheorie unterscheiden (vgl. auch Rothmund 2013: 12 ff.). Ähnlich, wie dies in der Filmtheorie schon lange der Fall ist, werden die Anfänge gewürdigt, aber als zu essayistisch oder feuilletonistisch kritisiert. Mutmaßlich wird sich also die Unterscheidung in

9 | Vgl. auch Caldwell 2001 zur Differenz *cinematic* vs. *videographic*, die für Serien wie *Miami Vice* von Bedeutung ist.

10 | Vgl. zum Medienwandel der Serie die Beiträge in Maeder/Wentz (Hg.) 2013.

eine ›klassische‹ Fernsehserientheorie und eine ›moderne‹ Fernsehserientheorie entwickeln und in verschiedene Schulen ausdifferenzieren – etwa so, wie es am Beispiel des Unterschieds zwischen formästhetischer (klassischer), semiotischer und kognitiver Filmtheorie zu beobachten ist.¹¹ Das Etikett Quality TV scheint eine solche Differenz bereits anzuzeigen. War die Fernsehserie bis an die Schwelle der 1990er Jahre im Unterschied zum Film der kulturwissenschaftlichen Forschung kaum eine Erwähnung wert, ist sie in der Ära ›Post-Quality‹ zu einem großen, auch theoretisch relevanten Thema geworden.¹² Doch wie würde eine ›moderne‹ Fernsehserientheorie gegenüber einer ›klassischen‹ Fernsehserientheorie aussehen?

Es ist eine Binsenweisheit, dass Sprünge und Veränderungen in Theorieströmungen von einem Gegenstandsbereich her motiviert sind oder als Bineneffekte innerhalb des Wissenschaftssystems entstehen. Der Begriff Quality TV ist eine Aktualisierung des alten Musters der Bewertung der künstlerischen Qualität von jeweils zu einem historischen Zeitpunkt ›neuer‹ Medien – seien dies die Nutzung des Films als Erzählmedium oder des Computers als Spielemedium. Wenn die Fernsehserie zumindest in den Elementardiskursen gegenwärtig als eine der Kunst nahestehende Kulturform beobachtet wird, dann liegt die Schlussfolgerung auf der Hand, die Fernsehserie als ein Format zu erachten, das auch dem Medium Fernsehen Kunstcharakter zuspricht. Das in dieser Schlussfolgerung implizierte diskursanalytische Argument ist allerdings falsch. Denn die Ästhetik der ›neueren‹ Fernsehserie bildet sich zwar – schlaglichtartig präsent in der Rede von den ›HBO-Serien‹ (vgl. Feuer 2007) – im Medium des Fernsehens aus.¹³ Die Evolution ihrer Formen vollzieht sich aber keineswegs nur im Rahmen der Programmstruktur des Fernsehens, sondern seit den 1980er und 1990er Jahren in enger Koppelung mit Medien wie dem Videorekorder, DVD- oder Blu-Ray-Player sowie seit Mitte der 2000er Jahre den digitalen Netzmedien (z.B. Streaming-Diensten). Die Fernsehserie darf folglich nicht mit dem Fernsehen als ihrem Trägermedium gleichgesetzt werden. Die Fernsehserie prägt vielmehr ihrerseits das Fernsehen – und sei

11 | Vgl. zu den Epochen der Filmtheorie Albersmeier 2003, eine ausführlichere theoretische Kontextualisierung et al. im Lichte der Differenz Semiologie/Neoformalismus bietet Buckland 2007.

12 | Vgl. zur älteren medienwissenschaftlichen Forschung exemplarisch Hickethier 1991, Giesenfeld (Hg.) 1994, Schneider (Hg.) 1995.

13 | Vgl. zum ›HBO-Effekt‹ als einem Faktor der ›Qualitätsserien‹ auch Seiler 2008: 6ff., wobei es strittig ist, inwiefern der HBO-Effekt existiert. Generell wird mit dem HBO-Effekt die Auflösung einer klassischen Aktstruktur sowie der Wegfall normativer thematischer Restriktionen verbunden, allerdings zeigt, wie Sascha Seiler (2008: 7) zu Recht betont, das Absetzen von *Carnivàle* (2003-2005) in den frühen 2000er Jahren, dass die Quote nach wie vor der dominante Faktor ist.

es nur durch ihren Erfolg in anderen audiovisuellen Medien, die nicht an die Strukturen des Fernsehens gebunden sind.¹⁴ Die Fernsehserie ist nicht nur eine Form bzw. ein Format *des* Fernsehens, sondern auch ein Medium *für* das Fernsehen. Oder noch zugespitzter gesagt: Das Format ›Fernsehserie‹ kann durch seine seriellen Formenbildungen als ein Medium gelten, durch welches sich etwas über ein zweites Medium, das Fernsehen, kommuniziert.¹⁵

Die Fernsehserie ist, so widersprüchlich es klingt, kein exklusives Format des Fernsehens, sondern das Fernsehen ist in dieser Perspektive eine Form, die im Medium der Fernsehserie erscheint. Erst aufgrund dieses ›Überschusses‹ der Fernsehserie gegenüber dem Fernsehen etabliert sich die Fernsehserie *pars pro toto* zu der zentralen Gattung des Mediums Fernsehen, setzt dieser Überschuss doch einen reflexiven Spielraum frei. Ein historisches Vorbild für eine vergleichbar paradigmatische Stellung einer Erzählform für ein ganzes Medium findet sich in der Filmtheorie: der narrative Spielfilm. Wie die Filmsemiologie bereits in den 1970er Jahren argumentiert hat, wird der narrative Spielfilm im 20. Jahrhundert als »Super-Genre« häufig mit dem Medium ›Film‹ gleichgesetzt (vgl. Metz/Guzetti 1976: 100). Andere filmische Erzählformen wie die Dokumentation, die Animation oder der Filmessay bilden nur Randbereiche des Mediums. Ähnliches gilt für das Verhältnis zwischen Fernsehserie und Fernsehen. Andere Formate des Fernsehens fallen in zwar partiell ästhetische, nicht aber künstlerische Register wie Gameshows oder andere Unterhaltungsformate. Und obwohl diese zumeist serielle Formen sind, werden sie von der Forschung weniger berücksichtigt als die narrativ-fiktionale Fernsehserie. Vorausgesetzt ist in diesem Gedanken die Annahme, dass – obwohl das Format unabhängig vom Fernsehen existiert – basale Operationen und Prozesse, welche die medialen Eigenschaften der Fernsehserie bilden, wie z.B. ihre Serialität, auch zu den Operationen des Fernsehens gehören. Somit wird deutlich, dass Serialität unter den Bedingungen der ›Liveness‹ und des

14 | Vgl. den Ansatz zur Zeitlichkeit neuerer TV-Serien bei Meteling/Otto/Schabacher 2010: 8: »Ist die Zeit der TV-Serie als klassisches Fernsehformat durch die Ausstrahlungsbedingungen des Cable/Satellite-TV und des Internet sowie ihre Verbreitung als DVD nicht zu Ende? Möglicherweise, so eine These des vorliegenden Bandes, verdankt sich die Ästhetik der Zeitlichkeit aktueller Serien zu entscheidenden Teilen den gegenüber der Fernsehausstrahlung in Hinsicht auf Zugriff, Relektüre und transmediale Vernetztheit erweiterten und veränderten Möglichkeiten dieser neuen medialen Orte.«

15 | Aber natürlich auch über andere Medien wie den Film, die Nutzung des Computers als Medium oder mobile Medien wie Handys. Vgl. auch den systematischen Ansatz bei Beil et al. 2012. Vgl. zur Anwendung der Luhmann'schen Kategorien Medium/Form in derartigen ›medienreflexiven‹ Konstellationen den Ansatz bei Kirchmann/Ruchatz 2014: 18ff.

›Flows‹ des Fernsehens andere Effekte hat, als beispielsweise die Rezeption einer Serie, die sich von den Zeitschemata des Fernsehens löst.

Das Deutungsmuster, derartige Analogien zwischen der Debatte um den Film (oder, in einem ähnlichen Kontext, die Literatur) als Kunst und einer Debatte wie der um das Quality TV zu beobachten, stößt mit diesem Umstand an seine Grenzen. Differenzierungen wie die zwischen ästhetischem und künstlerischem Modus finden im Fall der Fernsehserie unter verschärften intermedialen Bedingungen statt. Dieser Umstand hat theoretische und methodische Konsequenzen, beeinflusst er doch die Ausprägung von Forschungsansätzen zur Fernsehserie. Idealtypisch ist es möglich, zwei paradigmatische Ansätze zu unterscheiden. Einerseits kann die Fernsehserie aus der Tradition einer Kultur- und Medienwissenschaft heraus beobachtet werden, die, dem Elementardiskurs nicht unähnlich, auf tradierte Kategorien wie Werk, Autor, Gattung, Genre etc. zurückgreift. Am Beispiel der Fernsehserie spielt man dann die Themen und Ansätze durch, die bereits am Beispiel vieler anderer Medien wie der Literatur oder dem Film durchexerziert wurden. Andererseits ist es möglich, zu versuchen, dem Medienwandel Rechnung zu tragen und die Fernsehserien als eine eigenständige mediale Form jenseits des Fernsehdispositivs zu betrachten. Aus dieser Perspektive lässt die Fernsehserie eigene, das Fernsehen überschreitende und von ihm losgelöste Phänomene entstehen, welche die Ausbildung einer eigenständigen Theoriesprache erforderlich machen. Unterscheidungen, die in diesem Zusammenhang als, wie Gabriele Schabacher argumentiert hat, grundlegende »Konzepte der Serialität« (Schabacher 2010: 23) häufig verhandelt werden, sind Teil/Ganzes, Stasis/Dynamik, Offenheit/Geschlossenheit, Kontinuität/Diskontinuität sowie Wiederholung/Variation.¹⁶ Ob die Fernsehserie allerdings ein Gegenstand ist, der auch eine neue Theoriesprache erfordert, die von etablierten poststrukturalistischen oder systemtheoretischen Ansätzen abweicht, ist derzeit offen.

Für die Beschreibung der Fernsehserie ist also das Medium Fernsehen als mediale Bezugsgröße zunehmend weniger wichtig. Dieser Umstand macht es erforderlich, die mediale Form der ›Fernsehserie‹ neu zu bedenken. Zwangsläufig resultiert dies auch in einer Arbeit an den Theoriesprachen. Wenn man wollte, könnte man derartige Unterschiede auf Ebene der Medialität der

16 | Diese Unterscheidungen bewegen sich auf sehr unterschiedlichen Bedeutungsebenen von Serialität. Während z.B. Wiederholung/Variation eine Kategorie der Sinnbildung ist, bezieht sich Kontinuität/Diskontinuität auf pragmatische Aspekte und Geschlossenheit/Offenheit auf die Semantik von Formenbildungen. Eine gewisse Privilegierung genießt in der Forschung die Beobachtung und Diskussion der Differenz von Wiederholung/Variation, vgl. et al. Klippel/Winkler 1994, mit stärkerem Fokus auf dem Ereignis auch Engell 1996, eher mit Blick auf ›Umwälzungen‹ wie Revolutionen auch Engell 2006.

Fernsehserie zu einer Differenz zwischen einer ›konservativen‹ (alten) Fernsehserientheorie, die keine eigenständige Theorie zur Verfügung hat, und einer ›zeitgenössischen‹ (modernen) Fernsehserientheorie, die auf das ›Neue‹ der Fernsehserie selbst fixiert ist, ausbauen. Ob das gerechtfertigt oder haltbar wäre, wird zu klären sein. Absehbar ist aber schon jetzt, dass die ›alten‹ Versuche, die Fernsehserie mit Hilfe tradierter Kategorien von ihrer formalen Innenseite her zu diskutieren, durch eine ›neue‹ theoretische Perspektive genauso wenig entwertet werden, wie die Einsichten der älteren, inzwischen ›klassischen‹ Filmtheorie, durch die ›moderne‹ (z.B. semiologische oder kognitive) Filmtheorie obsolet wurden. Die Betrachtungsweisen ergänzen sich. Nur ihr Zusammenspiel macht verständlich, warum die ›neueren‹ Fernsehserien sich so schnell einen Platz im Kanon der kulturwissenschaftlichen Fächer sichern konnte. Tatsächlich ist eine Dynamik zwischen engeren und weiteren, eher alten und eher neuen Fragestellungen im Feld der Serienforschung derzeit gut zu beobachten. Versuchsweise lassen sich drei unterschiedliche Bereiche der Forschung identifizieren:

Fernsehserienforschung im engeren Sinne – Der erste Bereich ist die traditionelle Forschung zur Fernsehserie als einem audiovisuellen Erzählformat. Dieser Bereich ist der Ort von Einzelanalysen und *readings*. Zwar ist es aus medientechnischen Gründen notwendig, die Thematisierung der Fernsehserie vom Medium Fernsehen zu unterscheiden. Nichtsdestotrotz konstituiert sich eine einheitliche Fernsehserienforschung über die Analyse der Fernsehserie als semiotischer Erzählform – sei dies die Diskussion einzelner Fernsehserien, sei dies die Kontextualisierung größerer historischer oder formaler Entwicklungslinien. Im Vordergrund steht die Untersuchung eines individuellen Serientextes und/oder der übergreifenden Genese von Themen, Genres oder Gattungen, die mit dem tradierten Instrumentarium und den üblichen Kategorien der Kultur- und Medienwissenschaften analysiert werden. Aufgrund seiner Bindung an einzelne Produkte kann dieser Forschungsbereich dem Elementardiskurs relativ nahkommen, speziell dann, wenn die Elementardiskurse über hohe Materialkenntnis verfügen. Allerdings unterscheidet sich der Spezialdiskurs durch die methodischen und theoretischen Zugriffe auf Phänomene wie etwa intertextuelle Verweise einer Fernsehserie, also in der Art und Weise der Behandlung der Themen.

Forschung zum seriellen Erzählen – Den zweiten Bereich bildet die übergreifende Forschung zu den Strukturformen des seriellen Erzählens. Das neuere Interesse für Fernsehserien hat zu einer kleinen Renaissance der interdisziplinären Forschung zum seriellen Erzählen geführt.¹⁷ Das serielle Erzählen ist

17 | Vgl. bereits die Beiträge in Giesenfeld 1994 sowie Mielke 2006 und 2007.

keineswegs auf die audiovisuelle Fernsehserie begrenzt.¹⁸ Andere Erzählmedien, allen voran die Literatur oder Comics, sind gleichermaßen zu beachten (vgl. auch Oltean 1993). Die Forschung zum seriellen Erzählen auch unter kulturspezifischen Vorzeichen ist inzwischen durch die Fernsehserienforschung eingemeindet worden. Sie verleiht der Fernsehserienforschung oftmals erst ihre kulturhistorische, formanalytische und medientheoretische Schärfe. Ein Merkmal dieser Forschung ist die Fokussierung auf die strukturellen Merkmale des seriellen Erzählens. Die Differenzen zwischen den verschiedenen Medien werden nicht dadurch nivelliert, sondern profiliert. Nur wenn beobachtbar wird, was serielles Erzählen in der Literatur vom seriellen Erzählen in einer Fernsehserie unterscheidet,¹⁹ ist es möglich zu überlegen, an welcher Stelle der Faktor ›Medialität‹ einen Unterschied macht – wie also solche Unterscheidungen wie die zwischen Episoden-/Fortsetzungsserie unter je medien-spezifischen Bedingungen (Fernsehen, DVD etc.) prozessiert werden.²⁰

Forschung zur Serialisierung – Der dritte Forschungsbereich, der bereits in den 1960er Jahren in der Semiotik und den US-amerikanischen *popular culture studies* vorweggenommen wird, beruht auf der Abstraktion vom narrativen Moment des ›Erzählens‹.²¹ Ein bestimmendes Merkmal der Forschung zum seriellen Erzählen ist ihre Fixierung auf basale Kategorien des künstlerischen Modus. Andere serielle Erzählformate, wie die Werbung, finden in der Diskussion zum Fernsehen Beachtung, aber weniger zum seriellen Erzählen. Die Forschung zur Serialisierung fokussiert sich auf den Begriff Serialität als einer kulturellen Praxis und einem operativen Verfahren von Medien. In diesem Forschungsbereich geht es um die Diskussion des ›Serialisierens‹ als einem operativen Prozess, z.B. als Produktionsprozess in der Industrie oder in Tauschprozessen der Ökonomie, aber auch als Praxis des Mediengebrauchs.²² Der Begriff ›Serialisierung‹ wird auf die etymologische Bedeutung von ›Serie‹ als ›Reihe‹, und ›Reihenfolge‹ zurückgeführt und als Organisations- und Re-

18 | Serielles Erzählen hat die Tendenz, ›Hyper-Narrative‹ auszubilden. Gemeint sind damit, wie Kay Kirchmann feststellt, Narrative, die sich in immer kleinere Einheiten ausdifferenzieren. Im Fernsehen lässt sich das Programm als z.B. als Narrativ verstehen, das in immer kleinere Teile untergliedert ist (vgl. Kirchmann 2006: 162).

19 | Vgl. dazu auch das Konzept und die Beiträge in Kelleter (Hg.) 2012.

20 | Ein Beispiel wäre die Neuorientierung oder sogar Überwindung dieser Differenz, wenn Zeitlichkeit in neueren Serien thematisch wird. Vgl. den konzeptionellen Ansatz in Meteling/Otto/Schabacher 2010.

21 | Nach wie vor sind die Arbeiten von Umberto Eco eine wichtige Grundlage für die Auseinandersetzung mit den kulturellen Funktionen von Serialität, vgl. z.B. Eco 1987 und Eco 1990. Für die amerikanistische Beschäftigung im Rahmen der frühen *popular culture studies*, vgl. Cawelti 1975.

22 | Vgl. etwa mit Blick auf ›technische Reproduzierbarkeit‹ Winkler 1994.

produktionsprinzip, als ein ›In-Reihe-Bringen‹ linearer und paralleler Prozesse diskutiert (vgl. Schabacher 2015). Das *Serialisieren* tritt dabei in Beziehung mit anderen Formen familienähnlicher medialer Operationen und Prozesse wie dem *Reproduzieren*, dem *Wiederholen*, dem *Kopieren*, dem *Variieren* oder dem *Auflisten*, aber auch mit Formen der Distribution von anderen seriellen Genres, etwa der Werbung oder einem Programmprinzip wie der *heavy rotation*.

Allein die Existenz dieses dritten Bereichs illustriert die Tendenz zur Adaption theoretischer Beschreibungssprachen.²³ An einem Forschungsbereich wie dem der Serialisierung sind die Irritation und die Stimulation ablesbar, die sich vom populären Format der Fernsehserie ausgehend über die Elementardiskurse bis in die Spezialdiskurse zwar nicht bruchlos, aber eben auch nicht diskontinuierlich fortgesetzt haben.²⁴ Wie die verschiedenen Bereiche des Forschungsfeldes zeigen, umspannen die Grundbegriffe der Serienforschung sowohl grundlagentheoretische Erwägungen zur allgemeinen Sinnkonstitution wie auch Versuche, anhand serieller Narrative die Befindlichkeiten der Zeit abzulesen.²⁵ Vom Begriff der Serialität ist daher mit Recht bemerkt worden, er weise »eine beängstigende Anschlussfähigkeit an unterschiedliche fachwissenschaftliche Theorien und Erkenntnisinteressen auf« (Kelleter 2012: 17). Die serienspezifischen Modi wie etwa Wiederholung/Variation unterliegen den Bedingungen technischer Reproduktion; ihre Figuration unter ›spätmodernen‹ Vorzeichen zu beobachten ist die theoretische Aufgabe der Serienforschung – eine klassische Fragestellung.²⁶ Statt Innovation geht es in der Serienforschung eher darum, durch die Auseinandersetzung mit Fernsehserien die

23 | Gabriele Schabacher hat aufgewiesen, dass der Begriff ›Serialisieren‹ im deutschen Sprachgebrauch sogar allererst im Kontext der neueren Fernsehserienforschung entsteht. Vgl. Schabacher 2015: 501: »Erst im Horizont der Debatte um hochwertige Fernsehserien begegnet als Entlehnung aus dem Engl. in den letzten Jahren auch das Wort *Serialisieren*, ohne dass dies aber bereits im DUDEN belegt wäre.«

24 | Für den Erfolg der Serienforschung ist nicht zu unterschätzen, dass die Diskussion zu Serialisierung an zeitgenössische Theorieströmungen anschlussfähig ist. Im Fall des Serialisierens geht es um ein operatives Verfahren der Medien wie auch um eine Praxis des Mediengebrauchs. Unterschwellig steht der Begriff damit im Einklang mit der Hinwendung der Kultur- und Medienwissenschaft zu praxis- und handlungstheoretischen Fragestellungen und Theoriebildungen.

25 | Eine konstante theoretische Referenz der Fernsehserienforschung auf Ebene der epistemologischen Diskussion von Prozessen der allgemeinen Sinnkonstitution ist der Begriff der Serie, wie er in Gilles Deleuze' Büchern *Logik des Sinns* oder in *Differenz und Wiederholung* zu finden ist, vgl. zudem Öhner 2006.

26 | Nach Andreas Jahn-Sudmann und Frank Kelleter (2012: 206f.) ist die Differenz Wiederholung/Variation die zentrale Dynamik serieller Ästhetik.

Tiefenstrukturen der technomediale, ökonomischen und kulturellen Bedingungen der Moderne in Erinnerung zu rufen.²⁷

III. SCHEMABILDUNG — (MEDIEN-)ÄSTHETIK DER KOMPLEXITÄT?

Die Annahme einer impliziten Einheit der drei genannten Bereiche des Forschungsfeldes der Fernsehserienforschung lässt sich verifizieren, wenn es gelingt, Begriffe und theoretische Konzepte zu identifizieren, die in allen drei Bereichen des Feldes enthalten sind. Aufbauend auf der Grundunterscheidung zwischen Wiederholung/Variation hat Frank Kelleter (2012) dafür die Begriffe Narration, Evolution und Distinktion als »drei zentrale Dimensionen« serieller Formenbildung vorgeschlagen. Ein weiterer Begriff, der im Kontext der Quality TV-Debatte oft genannt wird, ist ›Komplexität‹. Bereits die Etymologie von ›Komplexität‹ enthält die für Serien interessante Bedeutung ›ineinander fügen‹ und ›zusammenflechten‹. Im Forschungsfeld ist der Begriff inzwischen zu so etwas wie der Leitkategorie der Beschreibung der Ästhetik ›neuerer‹ Serien aufgestiegen. Üblicherweise wird Jason Mittells Diskussion eines *complex television* bzw. von *complexity in television* angeführt. Im Geiste der Quality TV-Debatte wendet sich Mittell gegen eine Aufwertung der Fernsehserie auf der Basis der Annahme, dass die neuen Serien ›mehr wie Romane‹ (Stichwort: *dvd-novel*) oder ›fast wie Filme‹ seien, d.h. sich anderen Formaten annähern, die sich traditionell einer größeren kulturellen Wertschätzung erfreuten (vgl. Mittell 2011, 2012). Aufbauend auf der Prämisse, dass die alte Differenz zwischen Episoden- und Fortsetzungsserie nicht mehr greift bzw. Mischformen entstehen wird eine Fernsehserien-Theorie eingefordert, die sich mit der Spezifik der Fernsehserie auch im Sinne ihrer poetologisch-ästhetischen Dimension befasst.²⁸ Ihre Herausforderung liegt im Verstehen einer ›neuen Serienästhetik‹ narrativer Komplexität,²⁹ deren Analyse bei Mittell produktive Begriffe wie den der *narrative special effects* in die Forschungsdiskussion eingeführt hat.

27 | Hier liegt die Ursache für die in der Forschung ihrerseits fast seriellen, allerdings nicht immer inhaltlich fundierten Hinweise auf Theodor W. Adornos und Max Horkheimers ideologiekritische Gedanken, vgl. Adorno/Horkheimer 2003.

28 | Mittell schreibt dazu, dass häufig die neueren Entwicklungen »are framed as television becoming more ›literary‹ or ›cinematic‹, drawing both prestige and formal vocabulary from these older, more culturally distinguished media; however, we can better understand this shift through careful analysis of television itself rather than holding onto cross-media metaphors of aspiration and legitimation« (Mittell 2011, Introduction 6). Vgl. zur Differenz Series/Serial sowie ihrer Bedeutung für die ›neuere‹ Fernsehserie Weber/Junklewitz 2008, Klein 2012: 226ff., Mittell 2012: 106f., Schabacher 2010: 27f.

29 | Vgl. etwa die Studie zu US-amerikanischen Fernsehserien von Rothemund 2013.

Die neuere Forschung kann hieran sehr gut anknüpfen. Fernsehserien und ihre Narrative sind, um mit Albrecht Koschorke (2012: 12) zu sprechen, kulturspezifische, spätmoderne »Erzählspiele«. Für Koschorke ist Erzählen eine kulturelle Praxis, anhand derer semiotische Prozesse der Schemabildung durch-exerziert und reflektiert werden.³⁰ Fernsehserien beruhen demgemäß auf einem Erzählen, das seine Erzählelemente (Ereignisse, Figuren) entlang einer Achse der zeitlichen Verstrebung von Teil/Ganzes-Relationen (Episode, Staffel) ausrichtet. Die Erzählschemata von Fernsehserien bearbeiten insbesondere das Problem Fortsetzbarkeit, also der möglichen narrativen Anschlüsse (vgl. Jahn-Sudmann/Kelleter 2012: 207). Für die Organisation ihrer narrativen Elemente nutzen viele Fernsehserien an einen Enunziator gebundene Unterscheidungen wie »zuvor/demnächst«, die über fernsehtypische Paratexte wie Teaser (»next time on ...«) oder Recaps (»previously on ...«) kommuniziert werden. Der Erzählstil der neueren Serien, so wird im Forschungsdiskurs angenommen, operationalisiert diese Eigenart auf Ebene der narrativen Plotschemata. Aufgrund der zeitlichen Implikationen des seriellen Erzählens ist die Ästhetik der neueren Fernsehserie nicht nur über das Verhältnis von Bestimmtheit und Unbestimmtheit möglicher Erzähloptionen organisiert. Sie bezieht ihren Reiz vielmehr aus der Beobachtung der spezifischen *Schemata* der Organisation dieser Differenz.³¹ Die Komplexität der neueren Serien liegt also vor allem in dem Umstand, dass die Metaebene des spielerischen Umgangs mit den Schemata der Organisation von Möglichkeiten der Fortsetzbarkeit über größere Zeiträume in den Fokus rückt.³²

Die Diskussion um die narrative Komplexität der neueren Serie ist inzwischen vielfach aufgegriffen worden.³³ Zwar könnte man das Insistieren auf narrativer »Komplexität« leicht als eine Umwertung des normativen Verdikts der »Redundanz« einer Fernsehserie auffassen und daran anschließend als eine weitere nobilitierende Operation des Diskurses kritisieren. Doch ob-

30 | Vgl. aus Perspektive einer allgemeinen Erzähltheorie Koschorke 2012, zur Schemabildung insb. 29ff.

31 | Vgl. dazu insbesondere die Beiträge in Meteling/Otto/Schabacher (Hg.) 2010.

32 | Der Sache nach wären Jason Mittells *narrative special effects* ein Beispiel hierfür, wengleich der Umstand der »geschickt erzählten Geschichte« natürlich auch in der Literatur und im Film von großer Bedeutung ist. Entsprechend lassen sich Analogien der Fernsehserie zur Komplexität der *Puzzle Films* des narrativen Spielfilms beobachten, die ihrerseits ein hohes Maß an spielerischer Reflexivität ihrer Narrative aufweisen. Vgl. die Auseinandersetzung von Thomas Klein (2012: 226ff.) mit Jason Mittells Ansatz. Der Begriff des *Puzzle Films* stammt von Warren Buckland, vgl. Buckland (Hg.) 2009. Vgl. zur Fernsehserie als »Experimentalraum« auch Schabacher 2008.

33 | Thomas Klein (2012: 228ff.) hat an die in der Quality TV-Debatte oft verschliffene Differenzierung zwischen »komplex« und »kompliziert« erinnert.

wohl der Begriff ›Komplexität‹ ohne die Angabe einer Kontextreferenz nahezu nichtssagend ist, ist er auf Ebene der Analyse der Narration von Fernsehserien irreduzibel. Komplexität entsteht als ein Phänomen in Narrationen genau da, wo in einer prozesshaften Struktur die Verbindung der Elemente der Struktur durch Selektion vorgenommen und ein Überschuss anderer möglicher Selektionen entsteht (vgl. Luhmann 1984: 45ff.). Komplex sind Strukturen, wenn – so Niklas Luhmann – »auf Grund immanenter Beschränkungen der Verknüpfungskapazität der Elemente nicht mehr jedes Element jederzeit mit jedem anderen verknüpft sein kann« (Luhmann 1984: 46).³⁴ Als Effekt der zeitlichen Entfaltung von Sinnprozessen ist Komplexität mithin durch den Zustand gekennzeichnet, dass unklar ist, welche Anschlussselektionen aus der Menge der Elemente heraus wahrscheinliche (also erwartbare) Selektionen sind. Narrative Überraschungen (oder gar: narrative Special Effects) werden durch die Spezifik der Art und Weise der Organisation von Fortsetzungen generiert. Dieser Umstand setzt die Beobachtbarkeit der Differenz von Wiederholung/Variation – und somit ein Schema – aber nicht einfach voraus, sondern beruht gerade auf der Annahme, dass der Reiz einer Serie darin besteht, zu beobachten, wie die Anschlussmöglichkeiten schematisch organisiert sind. Wenn neuere Fernsehserien, wie Kathrin Rothmund meint, »komplexe Welten«³⁵ sind, dann sind sie es, weil sie Schemata zur Etablierung und Bewältigung von Komplexität im Prozess der Entfaltung reflexiv werden lassen. Die mannigfaltigen Deutungen, ja sogar regelrechte Auslegungen der Fernsehserien konzentrieren sich folglich nicht nur auf das, was erzählt wird, sondern folgen implizit oder explizit der Frage, welche Unterschiede es in den Schemata der Organisation der Verknüpfung von Möglichkeiten gibt.³⁶

Verschränkt man die Debatte um narrative Komplexität in dieser Weise mit dem Schemabegriff, bieten sich zwei Fortsetzungsmöglichkeiten an: zum einen in Richtung einer medientheoretischen, zum anderen in Richtung einer kulturtheoretischen Lesart von Schemata. Für die Medienwissenschaft ist unter diesen Vorzeichen die maßgeblich von Lorenz Engell ausgearbeitete medienphilosophische These von Bedeutung, dass mediale Formen die konstitutiven Prozesse ihrer Medialität – im Fall der Fernsehserie also Serialität – im Rahmen der Formenbildung ihrer Narrative als ein Problem der Strukturentwicklung der Serie entfalten. Narrative Formenbildungen weisen rekursive

34 | Auf die Bedeutung von Luhmanns Komplexitätsbegriff hat auch Thomas Klein (2012) verwiesen.

35 | So der Titel der Studie von Rothmund 2013.

36 | Der Schemabegriff ist voraussetzungsreich. Er soll hier in einem medienübergreifenden narrativen Sinn gebraucht werden, etwa so, wie das bei Koschorke 2012 der Fall ist. Vgl. weiterführend auch die medientheoretische Auseinandersetzung bei Winkler 2012.

Schleifen auf, die ein ›reflexives‹ Potenzial im Sinne einer Befragung ihrer medialen Bedingungen bieten. Die Narrative von Fernsehserien lassen somit die Serialität des Fernsehens zum Gegenstand werden.³⁷ Die neuere Forschung greift zur Beschreibung dieses reflexiven Potenzials in der Regel auf die post-strukturalistische Filmphilosophie von Gilles Deleuze und die Systemtheorie Niklas Luhmanns zurück. Vergleichbare medien- und filmwissenschaftliche Konzepte wie der Begriff der ›Medienreflexion‹, mit dessen Hilfe Reflexionsprozesse auf Medialität in fiktionalen Narrativen des Films analysiert werden, schreiben diese Forschungsperspektive fort. Möglich wird es so, die Fernsehserie als Reflexionsform von medialem Wandel zu betrachten.³⁸

Allerdings wäre es zu kurz gegriffen, den Schemabegriff nur mit medienreflexiven Implikationen der Fernsehserie in Verbindung zu setzen. Die Medientheorie mag zeigen können, dass narrative Schemata von Fernsehserien sich vom Fernsehen ablösen, in der Frage nach den ideellen Implikationen narrativer Schemata hat sie nur relativ wenig zu sagen. Die mitunter, wie Oliver Fahle (2012: 177) hervorhebt, »hermetische« Dichte neuerer Fernsehserien kondensiert sich in der Frage der Komplexität ihrer Semantik – einer Semantik, die gerade deshalb als ›komplex‹ ansprechbar ist, weil sich Komplexität im Fall von ›neueren‹ Fernsehserien nicht auf quantitative Faktoren (Plotlinien, Figuren, Episoden, Staffeln etc.) reduzieren lässt.³⁹ Ebenso wie Komplexität aus der schieren quantitativen Vielzahl aus Elementen und ihren Verknüpfungen entsteht, speist sich Komplexität aus drei weiteren Quellen: Komplexität ist, erstens, ein Phänomen der intra- und intertextuellen Vieldeutigkeit, also der Polysemie und Ambiguität eines einzelnen Serientextes; zweitens ist sie ein Phänomen der Rezeption und der Vermarktung einer Serie, also abhängig von ökonomischen Faktoren; drittens ist sie ein Phänomen von in der Rezeption einer Fernsehserie etablierten Praktiken der Komplexitätsbewältigung, mithin ein Phänomen der Mediennutzung. Diese Aspekte von Komplexität ergeben sich aus der Verankerung eines seriellen Erzählschemas in der kulturellen Realität, also in Abhängigkeit von pragmatisch-situativen Faktoren. Zwangsläufig stellt sich damit die Frage nach ihrer kulturellen Bedingtheit. Diese Bedingtheit kann am Beispiel der Normativität der binären Codierungen von Schemata beobachtet werden, also der Leitunterscheidungen, nach denen Erzählschemata einer Fernsehserie organisiert sind.⁴⁰ Allein aus diesem Grund ist es notwendig, über eine medientheoretische Perspektive hinauszugehen und die Kulturspezifik der Narrative von Fernsehserien einzublenden, also auf

37 | Vgl. zur Medienreflexion des Films die Beiträge in Kirchmann/Ruchatz (Hg.) 2014.

38 | Vgl. programmatisch den Ansatz bei Beil et al. 2012.

39 | Vgl. weiterführend Klein 2012 und Rothmund 2013, S. 55ff., 225ff.

40 | Vgl. zur Binarität von narrativen Schemata Koschorke 2012: 21f.

die Bedeutung der kulturanalytischen Seite von Fernsehserienforschung zu verweisen.

IV. ZUR BEDEUTUNG KULTURSPEZIFISCHER SCHEMATA

Christopher Bigsby zufolge wäre die große Aufmerksamkeit, die man dem Fernsehen bzw. der Fernsehserie als seiner zentralen Form derzeit in den *American Studies* und den Kulturwissenschaften zukommen lässt, vor nicht allzu langer Zeit undenkbar gewesen. Anfang der 1980er Jahre konstatiert auch Stanley Cavell »the absence of critical or intellectual attention to television« (Cavell 1982: 75). Cavell erklärt diese Abwesenheit damit, dass das Medium einerseits mit wirkmächtigen kulturellen Ängsten in Verbindung gebracht wurde, die ihm ein nur geringes kulturelles Kapital zugestehen, und es andererseits sein Potenzial *als Medium* noch nicht entfaltet habe. Der Verdacht gegen das Fernsehen strahlt auch auf die Fernsehserie ab – »reinforcing a national ideology to do with production and consumption, its programmes regularly interrupted not only to sell products but to sell the idea of consuming as a value« (Bigsby 2013: ix). Dabei wurde dieser Verdacht bereits in der frühen Populärkulturforschung gekontert. So etwa von Tania Modleski, die in *Loving with a Vengeance* (1982) – im gleichen Jahr, in dem Cavell über das Fernsehen schreibt – genau die Struktur der scheinbar trivialen *day-time soap* mit ihren Endlosgeschichten, *cliffhangers* und Werbeunterbrechungen dem Tagesablauf und Tagesrhythmus der amerikanischen Hausfrau nachempfunden sieht und hier so etwas wie einen medialen Spiegel ausmacht, der im Alltag der Wiederholungen, Unterbrechungen und Serialitäten der Hausarbeit Sinn stiftet und ›Trost spendet‹. Ein weiteres Beispiel ist Ien Angs *Watching Dallas: Soap Operas and the Melodramatic Imagination* (1985), eine Studie, die sich dem offensichtlich weltweit teilbaren *Gefühl Dallas* (so auch der deutsche Titel) annimmt. Und, um noch ein drittes Beispiel anzuführen, Christine Geraghtys *Women and Soap Opera: A Study of Prime Time Soaps* (1991). Die Autorin argumentiert, dass die Strukturen der populären Serien die Diskrepanzen von Öffentlichkeit und Privatheit und von Arbeit und Freizeit hinsichtlich sozialer Differenzen zwischen Männern und Frauen hinterfragen und neu (und vergnüglich) verhandeln. Es ist daher sicherlich kein Zufall, dass die frühen Studien zu Fernsehserien und zur Legitimierung ihrer kulturellen Funktion häufig im Kontext feministischer Ansätze entstanden sind, da auch das Stigma der Serien, insbesondere das Erzählschema der *soap opera*, ein geschlechtsspezifisch kodiertes war: Fernsehserien wurden für trivial befunden – und *soaps* wurden

von Frauen gesehen.⁴¹ Diese Einschätzung hat sich in den letzten Jahren deutlich verändert, wenngleich die Funktion der Serien, »ihre erzählte Zeit durch die rhythmisierte Ausstrahlung mit der Lebenszeit der Zuschauer zu koordinieren« (Grampp/Ruchatz 2014: 16) auch jüngst wieder hervorgehoben wird (vgl. auch Neverela 1992, Mielke 2007). Die geschlechtsspezifische Semantik hat sich jedoch auf anderen Ebenen erhalten. In neueren Beschreibungen der Fernsehserie wird sie z.B. aufgegriffen, wenn die »male-centered serial« (Lotz 2014: 16) des Qualitätsfernsehens mit den älteren *soaps* für Frauen verglichen und von ihnen abgegrenzt wird. Avi Santo beobachtet im Zuge der Entstehung, Etablierung und Vermarktung des Senders HBO und seiner Serien eine *masculinization* des Fernsehens und der Fernsehserie, die eng mit der Nobilitierung des Formats verknüpft zu sein scheint: »The discourse of ›quality‹ that HBO stresses can also be understood as defensive posturing against the feminized assumptions made about television and its viewers« (Santo 2008: 33). In diesem Zusammenhang ist auch in dem Werbeslogan »It's not TV, it's HBO« das Bemühen erkennbar, sich der Konnotationen von Fernsehen als Tätigkeit, die passiv-weiblich-anspruchlos konnotiert ist, zu entledigen und die kulturelle Praxis als aktiv-männlich-anspruchsvoll aufzuwerten: »HBO utilizes masculinity as a site for distinguishing its quality brand and promoting the exclusivity it offers its clientele« (Santo 2008: 34).

Derartige gendertheoretisch motivierte Kritik richtet sich auf das Vermarktungskonzept, also den Elementardiskurs, der sich seinerseits auf Serien bezieht. Sowohl auf Ebene des Gegenstandes der Serien selbst als auch auf der Ebene der Forschung sind die kritischen Diagnosen aber nur schwierig aufrechtzuerhalten. In der Forschung gelten *soap opera* und verwandte *serials* seit langem als eine der wichtigsten Formen der Diskussion von Serialität. Darüber hinaus ist es auf Ebene des Gegenstandsbereichs natürlich problematisch davon auszugehen, die neueren Quality-Serien seien pauschal »männlich« oder in anderer Weise einseitig ideologisch vorcodiert. Robert J. Thompson postuliert als Merkmal von Quality TV-Serien – nicht weniger problematisch – explizit das Gegenteil wenn er im Einklang mit Jane Feuer betont, »that it is hard to imagine a right-wing Quality TV series« (Thompson 1996: 15). Zweifelsohne gibt es zahlreiche Fälle, in denen Gender (oder auch andere Identitätsmarkierungen) in einer repressiven Ausprägung eine Rolle spielen. Häufig allerdings finden sich Zwischentöne und ironische Brechungen in einem Serienkontext.

41 | Die Verbindung von Massenkultur und Weiblichkeit reicht natürlich weit vor die Zeit der Fernsehserie zurück und kann bereits für das 19. Jahrhundert ausgemacht werden (vgl. hierzu Ann Douglass' *The Feminization of American Culture*). Für den Bereich der *soaps* hat Bernd Elzer unter dem Titel »Real Men Watch Soaps« einen Artikel vorgelegt, der die o.g. Beschreibungsmuster partiell revidiert. Vgl. hierzu auch die entsprechenden Beiträge in *The Routledge Companion to Media and Gender*.

Das Merkmal ›Quality‹ steht dann für ein kritisches Potenzial mit dem, auch als Marketingstrategie, gerade *diversity* reklamiert wird. Fragen der genderspezifischen Schemata münden in die Frage nach Kulturspezifika ganz allgemein. In der medienwissenschaftlichen Rezeption steht die Kulturspezifika von Fernsehserien nicht immer an prominenter Stelle. Häufig wird überhaupt nicht auf einen fremdkulturellen Entstehungskontext verwiesen. Die kulturelle Differenz zum US-amerikanischen Kontext wird oftmals als zu gering eingeschätzt, als dass sie überbrückt werden müsste. Ohne hier ausführlicher auf Theorien des Kulturtransfers im Allgemeinen und der Amerikanisierung im Speziellen eingehen zu wollen, sei doch konstatiert, dass amerikanische Fernsehserien zentral US-amerikanische Themen verhandeln, die sich um wiederkehrende Muster und Erzählkerne angeordnet finden. Aktuelle Studien widmen sich daher der Frage nach kulturspezifischen Kontexten und Veränderungen. In ihrer Sammlung *The Colorblind Screen: Television in Post-Racial America* (2014) untersuchen Sarah Nilsen und Sarah Turner gemeinsam mit ihren BeiträgerInnen die Implikationen eines »colorblind racism« (Nilsen/ Turner 2014: 9), der *race* nur scheinbar als ›unmarkierte‹ Differenz in Fernsehserien wie *Scandal* (2012-) und *Battlestar Galactica* (2004-2009) identifiziert. Sut Jhallys Konzept eines »enlightened racism« dient dabei der Thematisierung einer nur scheinbar überwundenen rassistischen Logik: *post-racial* ist eben nicht *post-racism*. Es ließe sich fragen, welche Lesart von *The Wire* entsteht, die ohne nähere Kenntnisse von spezifischen kulturellen Semantiken von *race* auskommt und beispielsweise entsprechende Praktiken wie *minstrelsy* oder *prison chess* unmarkiert lässt bzw. dekontextualisiert. Insbesondere die Frage nach der Rolle und Funktion des Gefängnisses⁴² als Teil einer afroamerikanischen Unterdrückungs-, Diskriminierungs- und Segregationsgeschichte wird in der Serie mitunter recht voraussetzungsreich verhandelt. Ähnliches gilt für die Repräsentation anderer (ethnischer) Gruppen, wie wir sie beispielsweise in *The Sopranos* (1999-2007) für die *Italian-Americans* finden. Natürlich geht es nie um eine mimetische Abbildung US-amerikanischer Realitäten – dies wäre ein viel zu naiv konstatiertes Realitätsbezug, der allerdings in der (deutschen) Rezeption auch mitunter aufscheint und in der Regel recht stereotyp argumentiert. Vielmehr gibt es in den Serien eine komplexe Verweisstruktur auf die US-amerikanische Referenzgesellschaft, die es in der Betrachtung der Medientexte auszuloten gilt. Neben *race* sind weitere Differenzdiskurse zu benennen und zu berücksichtigen; so lassen sich Geschlechterkonstruktionen in *Sex and the City* (1998-2004) kaum adäquat würdigen ohne Kenntnis der Figur des weiblichen Flaneurs in Erzähltexten wie Theodore Dreisers kanonischem, naturalistischen Roman *Sister Carrie* (1900) oder in Erzählungen über weib-

42 | Im Sinne des *prison-industrial complex*, der bereits vielfach konstatiert wurde; vgl. hierzu Davis 2003; Alexander 2010.

liche Aufstiegsfantasien, wie in Anita Loos' überaus erfolgreich verfilmtem Werk *Gentlemen Prefer Blondes* (1925) und im auf der Grundlage von Truman Capotes Buch entstandenen Film *Breakfast at Tiffany's* (1961), dessen Einstellungen der Protagonistin in Szenen des Konsums – in Geschäften und vor übergroßen Schaufenstern – die Fernsehserie unmittelbar aufnimmt (vgl. Kusmierz 2007). Auch verhandeln amerikanische Serien bisweilen kulturspezifische implizite Wissensbestände, beispielsweise von Geschlechterökonomien im Hinblick auf *dating culture* oder auch die von Pierre Bourdieu in einem anderen kulturellen Kontext konstatierten ›feinen Unterschiede‹, die in US-amerikanischen Serien insbesondere in urbanen und suburbanen Settings (*Desperate Housewives*, *Mad Men*) aufscheinen. Die Darstellung von Gewalt, Gewaltbereitschaft und Verbrechen wiederum steht im Mittelpunkt vieler neuen Serien und kann auf unterschiedliche Weise gelesen werden. Zum einen sicherlich als Teil eines ästhetischen Programms, welches mit Tabubrüchen einhergeht; zum anderen kann sie auch partiell als Kapitalismuskritik bzw. Systemkritik gewertet werden. So lässt sich die Figur des todkranken, treusorgenden Familienvaters Walter White zu Beginn von *Breaking Bad*, der angesichts des Todes seine besonderen ›unternehmerischen‹ Fähigkeiten entwickelt, auch im Kontext der gleichzeitigen Diskussionen um eine staatliche Kranken- und Pflegeversicherung betrachten.⁴³ In anderen kulturellen Kontexten wäre die weitere dramaturgische Entfaltung der Serie so nicht vorstellbar oder plausibel. Gleichwohl gibt es in der amerikanischen Bewertung von *big business* und Verbrechen auch eine Argumentationslinie, die eine grundsätzliche Ähnlichkeit zwischen beidem konstatiert, obgleich ersteres tendenziell legal ist und letzteres nicht: »organized crime resembles the kind of ruthless business enterprise which successful Americans have always carried on« (Bell in Cawelti 1965: 347). Die Repräsentation des Familienvaters als skrupellosem Gangster, Drogenboss und Mafioso expliziert somit eine implizit vorhandene moralische Ambiguität von gesellschaftlichem Erfolg – und seinem Preis.

Auch wenn sich der vorliegende Band der amerikanischen Fernsehserie und seinen spezifischen *cultural scripts* (im Sinne Caweltis, Smiths, und Campbell/Keans) widmet und dies hier noch einmal deutlich gemacht werden sollte, so lässt sich das Phänomen der zeitgenössischen US-amerikanischen Fernsehserie als ein transnationales bzw. internationales identifizieren – ohne dabei die kulturellen Muster und ihre Kontextgebundenheit zu übergehen. Dies gilt zum einen für den Kontext der Rezeption. Wie Susanne Eichner, Lothar Mikos und Rainer Winter herausstellen, ist mittlerweile von einer transnationalen Serienkultur zu sprechen, die weltweit vernetzt ist (vgl. Eichner/Mikos/

43 | So parallelisiert von Barry Shank in seinem Vortrag »The Mood of a Democracy Looking at Itself. American Exceptionalism, the Syrian Crisis & *Breaking Bad*« an der Bayerischen Amerika Akademie in München am 26.10.2013.

Winter [Hg.] 2013). Dies zeigt sich auch an den Fankulturen, wie sie beispielsweise Henry Jenkins untersucht hat. Auch Irmela Schneider fragt danach, ob nicht »die Fernseh-Familiencouch zu einer Gegend geworden [ist], in der sich die Orientierung nach geographisch definierten Orten längst aufgelöst hat« (Schneider 1995: 7). Statt von »Auflösung« ließe sich vermutlich eher von Ausdifferenzierung sprechen. So ist auch auf der Seite der Produktion anzumerken, dass nicht nur amerikanische Serien als »neue« Serien ins Auge fallen. So muss man den Blick erweitern, um die neue Serie als ein transnationales Phänomen in den Blick zu bekommen. Schnell denkt man dann an skandinavische Serien, wie z.B. die dänischen Produktionen *The Killing* (2007-2012) und *Borgen* (2010-), die französischen Serien *Engrenages* (2005-) und *Braquo* (2009), die israelische Serie *Hatufim* (2010-), die auch als Vorlage für die US-Serie *Homeland* diente, die britische Mini-Serie *House of Cards* (1990; ebenfalls Vorlage für die gleichnamige US-Serie) oder auch die deutsche Produktion *Im Angesicht des Verbrechens* (2010) von Dominik Graf. Zunehmend rücken auch internationale Koproduktionen in das Blickfeld; Beispiele hierfür wären die australisch-amerikanisch-englische Auteur-Miniserie *Top of the Lake* (2013) von Jane Campion und Gerald Lee oder auch die norwegisch-amerikanische Koproduktion *Lilyhammer* (2012-), die auch inhaltlich mit der Thematisierung kultureller Differenzen und Kulturschocks arbeitet und auf diese Weise Komik und Spannung erzeugt. Über die hier versammelten Betrachtungen US-amerikanischer Serien hinaus wäre es somit lohnenswert, diesen verschiedenen Kontexten nachzugehen und vergleichende Analysen zu betreiben. Dies kann der vorliegende Band nicht leisten, versteht sich aber als Baustein für weitere komparatistische Bemühungen, die das – mitnichten neue – Spannungsfeld aus US-amerikanischer Kulturspezifik und ihrer globalen Wirksamkeit am Beispiel der neueren Fernsehserie untersuchen und sich dabei sowohl kultur- als auch medienwissenschaftlicher Theorien und Methoden bedienen.

V. DIE BEITRÄGE IN DIESEM BAND

Die in diesem Band versammelten Beiträge widmen sich jeweils einzelnen Serien und diskutieren dabei deren charakteristischste Merkmale – hinsichtlich Medienreflexion und Kulturspezifik. Die Serien, die dabei nähere Beachtung finden, sind *Lost*, *The Good Wife*, *30 Rock*, *Rome*, *Dexter*, *Fringe*, *True Blood*, *Breaking Bad*, *The Wire*, *The West Wing* und *Mad Men*. Diese Serien sind z.T. diejenigen, die als die »neuen« Serien firmieren bzw. am Übergang der vermeintlichen Erneuerung des Formats produziert wurden. Zugleich sind es sehr unterschiedliche Serien, die jede für sich wiederum unterschiedliche Kontexte aufruft und bestimmte Subgenres bedient oder gar neue hybride Genres kreiert. Daher werden sie im Folgenden auch jeweils exemplarisch für

einzelne ›Seriencluster‹ besprochen. So verfolgen **Philipp Dreher** und **Lukas R.A. Wilde** in ihrem Beitrag zu *Breaking Bad* den Prozess, wie in dieser Serie Genre-Schemata am Beispiel der Handlungsmuster insbesondere der Hauptfigur exponiert und unterlaufen werden. Wie sich im film- und kulturwissenschaftlichen Doppelfokus zeigt, entfaltet *Breaking Bad* eine hohe Komplexität sowohl in Bezug auf die aufgerufenen genregebundenen und formalen Schemata als auch hinsichtlich der kulturellen Skripte um Ethnizität und ›Whiteness‹, die die Serie direkt und indirekt problematisiert. **Frank Kelleter** sieht in der Fernsehserie *Lost* die Struktur eines Spiels, wenngleich die Serie auch gleichzeitig nur partiell spielerisch ihre eigene Mythologie produziert, die auf endloser Fortsetzung sich schnell entfaltender Handlungsstränge beruht und dabei selbstbezüglich ihre eigene Serialität reflektiert. Letzteres mag die Suche nach einer letzten Instanz der Sinnstiftung und Plotentwirrung befördern, diese wird jedoch nicht restlos erfolgreich zum Abschluss gebracht und die Ambiguitäten und Ambivalenzen der *story* bleiben zum Teil auf wirkungsvolle Weise unaufgelöst. **Elisabeth Bronfen** liest *The Wire* im Kontext der Shakespeare'schen Königsdramen. Dieses *crossmapping* (ein Konzept, das eine Art neuhistoristisches Verfahren beschreibt) wird von der Schachmetapher und den Auslassungen über das Schachspiel in der Serie zusammengehalten. Über letzteres werden die Herrschaftsstrukturen von Baltimores Unterwelt mit ihrer internen Hierarchie der Drogenbosse – sozusagen als eine Art amerikanischer Aristokratie – mit den Zuständen am königlichen Hofe in England (und den bei Shakespeare dort zu findenden Intrigen) verglichen. Die funktionale Ausdifferenzierung der Schachfiguren findet sich dabei mit einzelnen Serienfiguren analogisiert und das Spiel auf die (bürger)kriegsähnlichen Zustände in der amerikanischen Stadt reflektiert, hinsichtlich seiner Regeln, Skripte und theatralen Muster zugespitzt als eine Art ›Straßentheater‹ betrachtet werden kann. Solche *Shakespeareian moments* lassen sich durchaus auch in anderen Serien ausmachen und beschreiben mitunter recht passend deren theatrale Muster. **Katharina Gerund** identifiziert in der Serie *Mad Men* diverse prä-, proto- und postfeministische Erzählstränge, die sie anhand der weiblichen Hauptfiguren näher beleuchtet. Ihre neuhistoristische Lesart der Serie korreliert deren zeitgenössischen Entstehungskontext im Zeitalter des sog. Postfeminismus mit der Epoche, in der die Serie spielt: die frühen 1960er Jahre – die jedoch häufig, gerade im Hinblick auf die vorgestellten Geschlechterrollen, wie die 1950er Jahre anmuten. Sowohl die dargestellte Vergangenheit als auch die Gegenwart (in der, nach 9/11, eine Phase neuer *intense domesticity* diagnostiziert wurde) scheinen in der Geschlechterpolitik der Serie kaum noch voneinander trennbar zu sein, gerade auch, wenn man sich die weitverzweigte Kommodifizierung der Serie und ihres *neofifties*-Stils vor Augen führt. **Katja Kanzler** analysiert die Serie *The Good Wife* als exemplarisches Beispiel für das sog. *legal drama*, die auf das US-amerikanische Rechtswesen reflektiert

und dabei vor allem auf Kontingenzen stößt. Letztere werden über die Fokalisierung auf die Protagonistin Alicia Florrick deutlich. Für sie steht die Welt des Gesetzes in enger Verbindung zur Welt der Politik sowie zu ihrem Privatleben und ihrer Familie – in allen drei ›Systemen‹ gelten unterschiedliche Regeln, die in der Gesamtschau durchaus ähnliche Widersprüche und Unwägbarkeiten aufweisen. **Katrin Horn** diskutiert den Begriff des Qualitätsfernsehens am Beispiel der Quality-Sitcom *30 Rock*, verweist auf die Vorläufer der Serie aus den 1970er und 1980er Jahren sowie auf ihre semi-dokumentarische Machart, ihre dichte intertextuelle Verweisungsstruktur und ihren satirischen Humor. All diese Aspekte machen die Serie zu einer Produktion, die permanent ihre eigene Medialität reflektiert, nicht zuletzt auch deshalb, da sie selbst als Binnenerzählung die Produktion einer (Sketch-)Show behandelt, was hier unter dem Begriff der *metareferentiality* firmiert. **Carolin Lano** thematisiert am Beispiel von *Fringe* die Verflechtung zwischen serieller Komplexität und verschwörungstheoretischen Narrativen. Die These wird formuliert, dass Serien einer für Verschwörungstheorien typischen ›paranoiden‹ Logik folgen und verschwörungstheoretische Narrative ihrerseits serielle Eigenschaften aufweisen. Aufbauend auf medien- und fernsehtheoretischen Erwägungen zur seriellen Verkettung von Ereignissen wird am Beispiel von *Fringe* aufgezeigt, wie die serielle Logik verschwörungstheoretischer Debatten in neueren Fortsetzungsserien operationalisiert wird. So wird etwa eine ontologische Verunsicherung über den intradiegetischen Status von Ereignissen zu einer, wie Lano es fasst, ›allkonnektiven‹ Anschlussfähigkeit des seriellen Narrativs weitergeführt. **André Grzeszyk** stellt in seinem Beitrag eine Verbindung zwischen der Thematisierung des Vampirs in *True Blood* zu einer, nach Richard Hofstadter, ›paranoiden‹ Logik in der amerikanischen politischen Kultur her. Wie er am Beispiel der Serie belegt, wird die prinzipielle Verdachtshaltung gegenüber anderen gesellschaftlichen Gruppen, die dem ›paranoiden‹ Diskurs zu eigen ist, im Narrativ der Serie mit einer umfassenden Problematisierung von Gemeinschaft verbunden, in der die (serielle) Tendenz zur Fragmentierung auf im Narrativ der Serie verhandelte Konzepte von Integration trifft. **Sebastian Herrmann** geht in seinem Aufsatz auf die Darstellung des amerikanischen Präsidenten in der Serie *The West Wing* ein. Auch wenn die Serie auf den ersten Blick wenig metafictional und selbstreflexiv erscheint, ergeben sich bei genauerer Betrachtung Momente der Ungewissheit und der Verunsicherung hinsichtlich ihrer Illusionsbildung. Die Nachrichten- bzw. Geheimhaltungspolitik bezüglich des (schlechten) Gesundheitszustands des Präsidenten, die in der zweiten Staffel thematisiert wird, erscheint hier symptomatisch für eine postmoderne epistemische Panik, die Fragen nach der Glaubwürdigkeit und dem Realitätsbezug der Serie aufwirft und die dabei entstehenden Zweifel kaum wieder bändigen kann. *The West Wing* steht dabei auch stellvertretend für eine größere Zahl neuerer Polit-Serien mit Setting in Washington, D.C., die

auf zunehmend radikale Weise mit Realitätseffekten und -affekten spielen. **Christoph Ernst** problematisiert in seinem Beitrag zu *Rome* die Frage, inwiefern die Serie durch die Thematisierung von politischem Populismus während der Entstehungszeit dieses Phänomens in der Spätphase der römischen Republik populistisches politisches Handeln im Kontext der zeitgenössischen US-amerikanischen Diskurslandschaft legitimiert. Unter Bezug auf eine ›Politik der Möglichkeit‹ der Serie wird über die Diskussion dieser Historienserie als einer fiktionalisierten Variante von Geschichtsschreibung hinaus ein politischer Subtext der Serie lesbar gemacht, der sich in den US-amerikanischen Kontext einfügt und die gegenwärtige amerikanische politische Kultur kommentiert. **Karin Höpker** diskutiert die Figur des Serienmörders in *Dexter* als Reflexionsfigur der Serialität und somit auch des Mediums selbst. In der Figur des Serienmörders manifestiert sich paradigmatisch das Prinzip der Serialität. Darüber, dass sich die Zuschauer durchaus partiell mit dem Protagonisten identifizieren können, entsteht eine Ambiguität, die die zunächst scheinbar eindeutigen Unterscheidungen von ›gut‹ und ›böse‹ verschwimmen lassen. Dabei wird eine Pathologie des scheinbar Normalen evoziert und das Augenmerk auf die alltägliche, häufig kaum registrierte und selten geahndete Gewalt gelenkt. Abschließend greift **Sven Grampp** am Beispiel von Joss Whedon die Diskussion um die Bedeutung des Showrunners im Kontext der Autorenserie auf und verbindet dies mit Überlegungen zur transmedialen Bedeutung der Funktion des Auteurs. Der Showrunner ist dahingehend ein Auteur, als die Autorenfunktion das ›Referenzzentrum‹ eines ganzen transmedialen, also nicht nur auf die Fernsehserie im engeren Sinne eingegrenzten, Erzähluniversums ist, das auch andere serielle Formate wie z.B. Comics oder Web-Serien umfasst. Und so lässt sich die amerikanische Fernsehserie zwar wiederum kultur- und medienspezifisch verorten, jedoch ohne dass sie damit erschöpfend behandelt wäre.

DANKSAGUNG

Wir danken Atalie Gerhard, Katharina Gerund, Josef Guggenberger und Sebastian Schneider für ihr sorgfältiges Lektorat und die redaktionelle Bearbeitung der Beiträge sowie Elke Möller für wertvolle Hinweise zur Serienforschung. Auf der Zielgeraden haben insbesondere Katharina Gerund und Sebastian Schneider dafür gesorgt, dass das Manuskript einen letzten rigorosen Korrekturdurchgang und seine *finishing touches* erhielt.

LITERATURVERZEICHNIS

- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max (2003): »Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug«, in: dies.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt a.M.: Fischer, S. 128-176.
- Albersmeier, Franz-Josef (2003): »Einleitung. Filmtheorien in historischem Wandel«, in: ders. (Hg.), Texte zur Theorie des Films, Stuttgart: Reclam, S. 3-29.
- Alexander, Michelle (2010): *The New Jim Crow. Mass Incarceration in the Age of Colorblindness*, New York: New Press.
- Allen, Robert C./Hill, Annette (Hg.) (2004): *The Television Studies Reader*, New York: Routledge.
- Beil, Benjamin et al. (2012): »Die Fernsehserie als Reflexion und Projektion des medialen Wandels«, in: Friedrich Krotz/Andreas Hepp (Hg.), *Mediatisierte Welten. Forschungsfelder und Beschreibungsansätze*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 197-220.
- Bigsby, Christopher (2013): *Viewing America. Twenty-First-Century Television Drama*, Cambridge: Cambridge UP.
- Buckland, Warren (2007): *The Cognitive Semiotics of Film*, Cambridge, MA: Cambridge UP.
- (Hg.) (2009): *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Caldwell, John Thornton (2001): »Televisualität«, in: Ralf Adelman et al. (Hg.), *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*, Konstanz: UVK, S. 165-202.
- Campbell, Neil, Alasdair Kean (1997): *American Cultural Studies. An Introduction to American Culture*, London: Routledge.
- Casey, Bernadette et al. (Hg.) (2002): *Television Studies: The Key Concepts*, New York: Routledge.
- Cavell, Stanley (1982): »The Fact of Television«, in: *Daedalus* 111.4, S. 75-96.
- Cawelti, John (1965): *Apostles of the Self-Made Man. Changing Concepts of Success in America*, Chicago: Chicago UP.
- (1975): *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago: Chicago UP.
- Davis, Angela (2003): *Are Prisons Obsolete?* New York: Seven Stories Press.
- Deleuze, Gilles (1992): *Differenz und Wiederholung*, München: Fink.
- Deleuze, Gilles (1993): *Logik des Sinns*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Douglas, Ann (1977): *The Feminization of American Culture*, New York: Knopf.
- Dreher, Christoph (Hg.) (2010): *Autorenserien. Die Neuerfindung des Fernsehens*, Stuttgart: Merz & Solitude.
- Eco, Umberto (1987): »Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien«, in: ders., *Streit der Interpretationen*, Konstanz: UVK, S. 49-65.

- (1990): »Die Innovation im Seriellen«, in: ders., Über Spiegel und andere Phänomene, München: Hanser, S. 155-180.
- Eichner, Susanne/Mikos, Lothar/Winter, Rainer (Hg.) (2013): Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien, Wiesbaden: Springer VS.
- Elzer, Bernd (2007): »Real Men Watch Soaps«. Constructing Masculinities in and through American Daytime Drama«, in: Paul/Ganser, Screening Gender, S. 175-202.
- Engell, Lorenz (1996): »Das Amedium. Grundbegriffe des Fernsehens in Auflösung«, in: montage/av 5.1, S. 129-153.
- (2006): »Ein Mauerfall – von der Rückkehr zum Anfang. Umbruch und Serie in den Medien-Revolutionen des 20. Jh.«, in: Ralf Schnell (Hg.), MedienRevolutionen. Beiträge zur Mediengeschichte der Wahrnehmung, Bielefeld: transcript, S. 101-120.
- (2011): »Erinnern/Vergessen: Serien als operatives Gedächtnis des Fernsehens«, in: Robert Blanchet et al. (Hg.), Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien, Marburg: Schüren, S. 115-132.
- Fahle, Oliver (2012): »Im Diesseits der Narration. Zur Ästhetik der Fernsehserie«, in: Kelleter, Populäre Serialität, S. 169-181.
- Feuer, Jane (2007): »HBO and the Concept of Quality TV«, in: McCabe/Akass, Quality TV, S. 145-157.
- Fiske, John (1987): Television Culture, London: Methuen.
- Frizzoni, Brigitte (2012): »Zwischen Trash-TV und Quality-TV: Wertediskurse zu serieller Unterhaltung«, in: Kelleter (Hg.): Populäre Serialität, S. 339-351.
- Geraghty, Christine (1991): Women and Soap Opera. A Study of Prime Time Soaps, Cambridge: Polity Press.
- (1981): »Continuous serial – a definition«, in: Richard Dyer (Hg.), *Coronation Street*, London: BFI, S. 9-26.
- Giesenfeld, Günter (Hg.) (1994): Endlose Geschichten. Serialität in den Medien, Hildesheim: Olms-Weidmann.
- Gillan, Jennifer (2011): Television and New Media: Mut-Click TV, New York: Routledge.
- Grampp, Sven/Ruchatz, Jens (2014): Die Enden der Fernsehserien. Hefte zur Medienkulturforschung, hg. von Thomas Weber, Berlin: Avinus.
- Hall, Stuart (1997): Early Writings On Television, London: Routledge.
- Haupts, Tobias (2010): »Die neuen Großen Erzählungen. Spacecenter Babylon 5 und die Science Fiction im Fernsehen«, in: Meteling/Otto/Schabacher, »Previously on...«, S. 95-109.
- Hickethier, Knut (1991): Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens. Lüneburger Beiträge zur Kulturwissenschaft 2, Lüneburg: Kultur-Medien-Kommunikation.

- Jahn-Sudmann, Andreas/Kelleter, Frank (2012): »Die Dynamik serieller Überbietung. Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality TV«, in: Kelleter, Populäre Serialität, S. 205-224.
- Jenkins, Henry (2012): *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, 2. Aufl. New York: Routledge.
- Kämmerlings, Richard (2010): »The Wire«: Ein Balzac für unsere Zeit«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, <http://www.faz.net/aktuell/buecher/feuilleton/the-wire-ein-balzac-fuer-unsere-zeit-1581949.html> (26.07.2015)
- Kanzler, Katja (2004): »Infinite Diversity in Infinite Combinations«: The Multicultural Evolution of Star Trek, Heidelberg: Winter.
- Kelleter, Frank (2012): »Populäre Serialität. Eine Einführung«, in: ders. (Hg.), *Populäre Serialität*, S. 11-46.
- (Hg.) (2012): *Populäre Serialität: Narration, Distinktion, Evolution. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript.
- Kirchmann, Kay (2006): »Philosophie der Möglichkeiten. Das Fernsehen als konjunktivisches Erzählmedium«, in: Oliver Fahle/Lorenz Engell (Hg.), *Philosophie des Fernsehens*, München: Fink, S. 157-172.
- (2010): »Einmal über das Fernsehen hinaus und wieder zurück: Neuere Tendenzen in US-amerikanischen TV-Serien«, in: Meteling/Otto/Schabacher, »Previously on ...«, S. 61-72.
- Kirchmann, Kay/Ruchatz, Jens (2014): »Einleitung. Wie Filme Medien beobachten. Zur kinematografischen Konstruktion von Medialität«, in: dies., *Medienreflexion*, S. 9-42.
- Kirchmann, Kay/Ruchatz, Jens (Hg.) (2014): *Medienreflexion im Film. Ein Handbuch*, Bielefeld: transcript.
- Klein, Thomas (2012): »Diskurs und Spiel: Überlegungen zu einer medienwissenschaftlichen Theorie serieller Komplexität«, in: Kelleter (Hg.), *Populäre Serialität*, S. 225-240.
- Klippel, Heike/Winkler, Hartmut (1994): »Gesund ist, was sich wiederholt«. Zur Rolle der Redundanz im Fernsehen«, in: Knut Hickethier (Hg.), *Aspekte der Fernsehanalyse. Methoden und Modelle*, Münster: LIT, S. 121-136.
- Koschorke, Albrecht (2012): *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Kusmierz, Zoe Antonia (2007): »Carries im Wunderland: Konsum, Raum und Gender von Carrie Meeber bis Carrie Bradshaw«, in: Paul/Ganser, *Screening Gender*, S. 6-17.
- Lillge, Claudia et al. (Hg.) (2014): *Die neue amerikanische Fernsehserie: Von Twin Peaks bis Mad Men*, München: Fink.
- Lotz, Amanda D. (2007): *The Television Will Be Revolutionized*, New York: New York UP.
- (2014): *Cable Guys. Television and Masculinities in the Twenty-First Century*, New York: New York UP.

- Luhmann, Niklas (1984): *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Maeder, Dominik/Wentz, Daniela (Hg.) (2013): *Der Medienwandel der Serie. Navigationen 13.1*, Siegen: Universitätsverlag Siegen.
- McCabe, Janet/Akass, Kim (2007): *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*, London: Tauris.
- Meteling, Arno/Otto, Isabell/Schabacher, Gabriele (2010): »Previously On...« in: dies., »Previously On...«, S. 7-16.
- Meteling, Arno/Otto, Isabell/Schabacher, Gabriele (Hg.) (2010): »Previously On...« *Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*, München: Fink.
- Metz, Christian/Guzetti, Alfred (1976): »The Fiction Film and Its Spectator. A Metapsychological Study«, in: *New Literary History* 8.1, S. 75-105.
- Mielke, Christine (2006): *Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie*, Berlin: de Gruyter.
- (2007): »Die funktionale Ordnung der Serie. Medienhistorische und narrative Entwicklung eines gesellschaftlichen Gedächtniselements«, in: Corinna Müller/Irina Schneidgen (Hg.), *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben*, Marburg: Schüren, S. 166-186.
- Mittell, Jason (2010): *Television and American Culture*, Cambridge: Cambridge UP.
- (2011): *Quality Television*, <http://mcpres.media-commons.org/complexetelevision/introduction> (14.05.2015).
- (2012): »Narrative Komplexität im amerikanischen Gegenwartsfernsehen«, in: Kelleter, *Populäre Serialität*, S. 97-122.
- Modleski, Tania (1982): *Loving with a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Woman*. Hamden, CT: Archon Books.
- Neverla, Irene (1992): *Fernseh-Zeit. Zuschauer zwischen Zeitkalkül und Zeitvertreib. Eine Untersuchung zur Fernsehnutzung*, München: Ölschläger.
- Newman, Michael Z. (2006): »From Beats to Arcs: Toward a Poetic of Television Narrative«, in: *The Velvet Light Trap* 58, S. 16-28.
- Nilson, Sarah/Turner, Sarah E. (Hg.) (2014): *The Colorblind Screen: Television in Post-Racial America*, New York: New York UP.
- Odin, Roger (2002): »Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz«, in: *montage av*, 11.2, S. 42-57.
- Öhner, Vrääth (2006): »Von der Gewöhnung des Unheimlichen. Serielle Ordnungen und Ordnungen des Seriellen im Fernsehen«, in: Oliver Fahle/Lorenz Engell (Hg.), *Philosophie des Fernsehens*, München: Fink, S. 173-180.
- Oltean, Tudor (1993): »Series and Seriality in Media Culture«, in: *European Journal of Communication* 8, S. 5-31.
- Paul, Heike/Ganser, Alexandra (Hg.) (2007): *Screening Gender. Geschlechter-szenarien in der gegenwärtigen US-amerikanischen Populärkultur*, Münster: LIT.

- Pearson, Roberta (2007): »Lost in Transition. From Post-Network to Post-Television«, in: McCabe/Akass, Quality TV, S. 239-258.
- Rothemund, Kathrin (2013): Komplexe Welten. Narrative Strategien in US-amerikanischen Fernsehserien, Berlin: Bertz + Fischer.
- Santo, Avi (2008): »Para-Television and Discourses of Distinction. The Culture of Production at HBO«, in: Marc Leverette/Brian L. Ott/Cara Louise Buckley (Hg.), It's not TV: Watching HBO in the Post-television Era, New York: Routledge, S. 19-45.
- Schabacher, Gabriele (2008): »Experimentalraum TV-Serie. Komplexität und Zeitlichkeit der neuen US-Produktionen«, in: Transkriptionen 10, Sonderausgabe: Rückblick, S. 101-105. Online: kups.ub.uni-koeln.de/2711/1/Transkriptionen_Nr10_Sonderausgabe.pdf
- (2010): »Serienzeit. Zu Ökonomie und Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer US-amerikanischer TV-Serien«, in: Meteling/Otto/dies. (Hg.), »Previously On...«, S. 19-39.
- (2015): »Serialisieren«, in: Heiko Christians/Matthias Bickenbach/Nikolaus Wegmann (Hg.), Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs, Köln: Böhlau.
- Schneider, Irmela (1995): Serien-Welten. Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Seiler, Sascha (2008): »Abschied vom Monster der Woche. Ein Vorwort«, in: ders. (Hg.), Was bisher geschah, S. 6-9.
- (Hg.) (2008): Was bisher geschah. Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen, Köln: Schnitt.
- Smith, Sidonie (1993): Subjectivity, Identity and the Body in Women's Autobiographical Practices in the Twentieth Century, Bloomington: Indiana UP.
- Thompson, Robert J. (1996): Television's Second Golden Age. From *Hill Street Blues* to *ER*, New York: Syracuse University Press.
- Weber, Tanja/Junklewitz, Christian (2008): »Das Gesetz der Serie – Ansätze zur Definition und Analyse«, in: MEDIENwissenschaft. Rezensionen 1, S. 13-31.
- Williams, Raymond (2003): Television. Technology and Cultural Form, London: Routledge.
- Winkler, Hartmut (1994): »Technische Reproduktion und Serialität«, in: Giesenfeld, Endlose Geschichten, S. 38-46.
- (2012): »Schemabildung. Eine Maschine zur Umarbeitung von Inhalt in Form«, in: Tobias Conradi et al. (Hg.), Schemata und Praktiken, München: Fink, S. 15-35.