

Dominik Maeder

DIE REGIERUNG DER SERIE

Poetologie televisueller
Gouvernementalität der Gegenwart



[transcript] Serien- und Fernsehforschung

Aus:

Dominik Maeder

Die Regierung der Serie

Poetologie televisueller Gouvernementalität der Gegenwart

Dezember 2020, 340 S., kart., 58 Farbabb.

45,00 € (DE), 978-3-8376-5428-8

E-Book:

PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5428-2

Serien erfreuen sich immenser Popularität und treiben den Medienwandel vom Fernsehen zum digitalen Streaming voran, kurz: Sie regieren. Zugleich ist für Serien das Modell der Regierung konstitutiv, denn sie lenken ihre Entwicklung, regulieren ihren Fortgang und entwerfen sich als zeitbasierte Steuerungsprozesse. Dominik Maeder analysiert die Kopplung dieser beiden Facetten – das Regieren der Serie und die Serie als Regierung – und stellt heraus: Ihre Popularität erklärt sich nur vor dem Hintergrund jener Steuerungslogiken, die fiktionale wie non-fiktionale Serien ins Werk setzen. Die poetische Signatur der digitalmedialen Transformation der Gegenwart lässt sich damit am Phänomen Serie ablesen.

Dominik Maeder, geb. 1982, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Sprach-, Medien- und Musikwissenschaft der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn und hat dort 2018 promoviert. Neben Fernsehwissenschaft und Serienforschung beschäftigt er sich mit Steuerungsmedien und -interfaces.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5428-8

Inhalt

Danksagung	9
1. Physik der Serie	11
Serielle Exuberanz	11
<i>this is my spot</i>	14
Faktual/Fiktional: Aggregatzustände des Seriellen	21
Fluss, Takt, Saison: Vektoren der Serie	24
Makro, Meso, Mikro: Maßverhältnisse des Seriellen	25
Ökonomie, Subjekt, Wissen: Refraktionen der Serie	29
Regierungspoetik der Serie	31
<i>Spoiler</i>	34
2. Regieren, Medialität, Serie	39
2.1. Medialität des Regierens	39
Bühne und Maschine	39
Theorie der Seefahrt	41
Materie, Macht, Medium	48
Fernsehen: Materialität, Medialität, Subjektivierung, Ästhetik	57
2.2. Gouvernentalitäten des Fernsehens	63
<i>To galvanize elites</i> : Programmatiken des Regierens im frühen Fernsehen	64
<i>Loving to influence others</i> : Pädokratie und Pädagogik des Fernsehens	68
<i>Optimierter individueller Zugriff</i> : Neue Gouvernentalität des Fernsehens	72
Televisuelle Gouvernentalität	80
2.3. Theorie der Serie als gouvernementaler Form	87
<i>the ideologies of an era</i>	87
Subsistenz der Serie	91
Reliabilität der Serie	94
Serie, Narration, Medium	98
<i>there is a season</i>	105
Gouvernentalität der Serie	111

3.	Serielle Steuerungspoetiken	117
3.1.	Pathologische Serialität	117
	<i>a kingdom for a green pen</i>	117
	Wahrheitsfiktionen	119
	<i>fallow yellow</i>	121
	Verdachtsliebe	125
	<i>new normalcy</i>	128
	Ereignisbeats: Serielle Poetologie der Störung I	133
	<i>this Reality-Show</i>	136
3.2.	Therapeutische Serialität	139
	<i>therapeutic machine</i> : Serielle Poetologie der Störung II	139
	Wiederholen und Durcharbeiten: Therapie und serielle Form	142
	Präskript, Zirkumskript, Postskript: Steuerungspoetik des Reality-TVs	147
	Celebrity Recycling & Upcycling	152
	Bilder des Ekels, eklige Bilder	156
	Konfrontation, Konversation und therapeutische Serialität	163
	Poetologie der Insel I: Insuläre Ökonomie des Regierens	168
4.	Sucht und Serie: Zu einer gouvernementalen Schwellenfigur	175
	<i>one more</i>	175
	Sucht in Serie	177
	Serialität, Bindung, Sucht	180
	<i>No Satisfaction</i>	185
	Leere, Lücke, Intervall: Serielle Objektketten	191
	Serielles <i>Zuschauergefühl</i>	194
	Epistemologie der Sucht: <i>A Disease of Subjectivity</i>	200
	<i>distinctive potency</i> : Serielle Anhänglichkeit I	203
	Intervalle des Unregierbaren	206
	Serielle Gouvernementalität der Sucht	214
5.	Phantasmatiken des Regierens	219
5.1.	Serielle Körper	219
	Taynara & Jasmin, oder: Serielle Rekursion	219
	Die Gouvernementalität des <i>modelings</i>	224
	Nathalie, oder: Bild-Körper	228
	Televisuelle Tränenseligkeit	231
	Regierungsaffektionalität	237
	Mädchen, Model, Mama: GNTM als <i>Coming of Age</i>	240
	Wolfgang Joop, oder: Serielle Anhänglichkeit II	244
	Regierung serieller Körper	247
5.2.	Metaphysik der Serie	255

Abstürzen als Anfängen: Serielle Poetologie der Störung III	255
<i>tabula conferta</i>	258
Karte und Diagramm: Spiel und Plan	264
Kontingenz und Providenz: Poetologie der Insel II.....	270
Theologie der Serie	276
Mediale Zaudersysteme: Serielle Eschatologie	285
6. Stream und Serie	291
<i>recap</i>	291
Serielle Erschöpfung.....	292
Verschwendung und Verrechnung: Poetologie geströmter Serialität	294
Quellenverzeichnisse	299
Literaturverzeichnis.....	299
Sendungs- und Serienverzeichnis	332
Filmverzeichnis	336
Abbildungsverzeichnis	336

Danksagung

Wie alle Forschung, so ist auch diese Arbeit institutionellen, intellektuellen, persönlichen und affektiven Bindungsgefügen entsprungen, die sich in mannigfaltiger Weise in sie eingeschrieben haben. Dieses Geflecht vollständig zu entwirren wäre so unmöglich wie unnötig. Denn das, was uns bedingt, gilt es nicht von uns zu trennen, sondern mit einer Akzeptanz zu empfangen, die Kritik und Absetzung nicht immer ausschließen muss.

In diesem Sinne danke ich zunächst Wolfgang Müller-Funk und seinem Graduiertenseminar an der Universität Wien, wo eine Frühform dieser Arbeit konzipiert wurde. Weiterhin gebührt mein Dank dem DFG-Graduiertenkolleg »Das Reale in der Kultur der Moderne« an der Universität Konstanz, dessen Förderung es mir ermöglicht hat, die ersten Schritte als Wissenschaftler zu gehen. Immens gefreut hat es mich, bei den Kolleg_innen nicht nur des Graduiertenkollegs, sondern auch aus der Konstanzer Medienwissenschaft und Philosophie intellektuellen Austausch und Freundschaft gefunden zu haben. Zu sehr großem Dank bin ich dem durch die DFG geförderten Schwerpunktprogramm »Mediatisierte Welten«, insbesondere meinen wundervollen Kolleg_innen aus dem Teilprojekt zur »Fernsehserie als Reflexion und Projektion des Wandels« verpflichtet. Nicht nur mein Nachdenken über die Fernsehserie und ihre Medien hat durch die gemeinsame Arbeit an Schärfe unermesslich gewonnen, auch als Person und Wissenschaftler bin ich durch diese Zeit enorm bereichert worden. Ich danke darüber hinaus den (ehemaligen) Kolleg_innen des Seminars Medienwissenschaft an der Universität Siegen und an der Abteilung Medienwissenschaft der Universität Bonn sowie den Mitgliedern der AG Fernsehen in der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) für mannigfaltige Gespräche, gemeinsame Projekte und Erfahrungen.

Ganz besonders danke ich den Kolleg_innen, die mich nicht nur durch ihr Denken, sondern auch durch ihre Freundschaft inspirieren. Einige von ihnen haben Teile dieser Arbeit oder Vorarbeiten dazu gelesen und kommentiert, wofür ich Ihnen außerordentlich verbunden bin: Andreas Sudmann, Axel Volmar, Daniela Wentz, Herbert Schwaab, Julia Bee, Thomas Waitz.

Speziellen Dank schulde ich auch den Mitgliedern der Prüfungskommission, mit denen ich mich im Oktober 2018 über diese Arbeit unterhalten durfte: Isabell

Otto, der auch besonderer Dank für die Tätigkeit als Zweitgutachterin der Dissertationsschrift sowie die Beratung und Betreuung an der Universität Konstanz gilt, Christoph Ernst und Britta Hartmann.

Die allergrößte Dankbarkeit gebührt Jens Schröter, der nicht nur diese Doktorarbeit wohlwollend betreut, sondern mich auch in meiner wissenschaftlichen Karriere überhaupt, über verschiedene Standorte und institutionelle Kontexte hinweg, in großzügigster Weise inspiriert, gefördert und begleitet hat.

Schließlich möchte ich meiner Familie, insbesondere meiner Mutter für die unbedingte, langjährige, auch finanzielle Unterstützung meines Studiums und meiner akademischen Ambitionen danken. Buchstäblich zur Seite saß mir während unzähliger Stunden gemeinsamen Serienschauens meine Partnerin Jenny, die mich, meine Wahrnehmung der Welt und mein Denken in unschätzbare Weise komplementiert.

Köln, August 2020

1. Physik der Serie

Wer forscht, weiß nicht, sondern tastet sich vorwärts¹

Serielle Exuberanz

Wenn es eine Figur gibt, die zur Beschreibung kontemporärer Serien besondere Eignung aufweist, dann wäre es die Überzahl: Serien existieren in selbst serieller Weise als Exzesse und Verschwendungen, als Übermaß einer sich unkontrolliert vermehrenden Vielzahl. Dem Gegenstand der Serie eignet so ob seiner verschwenderischen Verfasstheit eine Unübersichtlichkeit, die das Phantasma szientistischer Gesamtschau destituiert. Eine Serienforschung, die als Wissenschaft den Anspruch einer Totalität des Blicks auf die Gesamtheit eines Gegenstands verfolgen würde, vermag dieser Exuberanz des Seriellen nicht mehr Rechnung zu tragen.

In der Fernsehindustrie wird die Steigerungslogik der Serienhaushalte mittlerweile unter dem Begriff ›Peak TV‹ als Kippfigur eines ›Zu-Viels‹ an Serien verhandelt: »there is simply too much television«². Die numerische Basis dieser Diagnose ist eindeutig: Wurden in den USA 2002 noch 182 fiktionale (›scripted‹) Serienproduktionen gezählt, waren es 2019 532 [2017: 487, davon allein 117 von Streaminganbietern produzierte³] Serien, die über die Bildschirme gingen.⁴ Einher geht diese Diagnose zum einen mit einer finanziellen Exuberanz: Bis zu 17 Milliarden US-Dollar will Netflix im Jahr 2020 für Eigenproduktionen (Serien, Filme, Dokumentation etc.) ausgeben, Konkurrent Amazon soll 2019 bei 7 Milliarden US-Dollar für Musik, Serien und Filme gelegen haben. Projektiert sind weitere Ausgabensteigerungen.⁵ Mit Disney+, HBO Max und Apple TV+ haben zudem neue, finanzstarke Rivalen den Streamingmarkt betreten, was zur Ausrufung der ›Streaming Wars‹ um Marktdominanz im Video-on-Demand-Bereich geführt hat.

1 Michel Serres, zit.n. Rheinberger 2006, S. 28.

2 John Landgraf, CEO von FX Networks, zit.n. Littleton 2015, o.S.

3 Vgl. die in Otterson 2018 reproduzierte Übersicht, die auf eine Zählung von FX Networks Research zurückgeht.

4 Vgl. Goldberg 2020.

5 Vgl. Spangler 2020; Kim 2019.

Diese medienökonomische Entwicklung mobilisiert zum anderen eine kulturelle Sorge: Ein Überfluss an Serien – so die Befürchtung – soll nicht nur *die* Serie als singulären diskursiven Referenzpunkt nivellieren, der keiner erklärenden Einführung bedürfte. Auch die plötzlich überblickslos gewordenen Serienkonsument_innen⁶, weiterhin die ihrem Gegenstand nicht mehr nachkommenden Serienkritiker_innen⁷ und schließlich noch das künstlerische Niveau, die »signal-to-noise ratio«⁸ der Serienproduktion selbst, werden ob der Serieninflation als gefährdet angesehen. Die Serienrevolution frisst ihre Kinder: Mit der Nobilitierung der fiktionalen Serie im Diskurs des ›Quality-TV‹ erlangte sie ein Distinktionspotential, das nun gerade durch die massenserielle Produktion von Serien aufgehoben scheint. Das ›Zu-Viel‹ an Serien verhindert die Distinktion einzelner Serien. Paradoxerweise nähert sich die Serie als mediale Exuberanzfigur aber sowohl dem Fernsehen als auch dem Erbe populärer Serialität dabei in doppelter Hinsicht an.

Denn zum einen gilt für das Fernsehen seit Aufnahme des Multikanalbetriebs⁹ immer schon eine prinzipielle Unbeobachtbarkeit: Es gab immer schon ›zu viel Fernsehen als dass fleißige Forscher_innen, konsumwütige *couch potatoes* oder emsige Kritiker_innen es jemals alles hätten schauen können. Nicht zufällig periodisiert eine maßgebliche Historiografie des Fernsehens ihre Geschichte anhand von Mengentropen in Knappheit, Vorrätigkeit und Fülle.¹⁰ Die Television ist in ihrer maßgeblichen Form seit 60 Jahren immer schon mediale Exuberanzfigur, ein permanenter Überfluss, den zu analysieren und theoretisieren die Fernsehforschung erheblichen Aufwand betreiben musste, weil gerade das ›Zu Viel‹ des Fernsehens seine Validität als Gegenstand wissenschaftlicher Forschung tendenziell diskreditierte und Beschreibungsmodi erforderte, die es zu erfinden statt von werkbaasierten Wissenschaften zu übernehmen galt. Und nicht zufällig ist die theoriegeschichtlich wohl nachhaltigste Metapher der Fernsehtheorie, der *flow*, eine Trope des Fließens, die den Aggregatzustand des Mediums mit der eigentümlichen Uneindeutigkeit, Unbestimmtheit und Eigendynamik des Fluiden angibt.¹¹ Im seriel-

6 Vgl. Heritage 2018. Anmerkung zur Schreibweise: In dieser Arbeit wird im Regelfall der ›Gender_Gap‹ für den inklusiven Sprachgebrauch gewählt. Etwaige Ausnahmen davon sind in Einzelfällen der besseren Lesbarkeit des ohnehin zur Komplexität neigenden Textes geschuldet, werden aber dann nicht nochmals gesondert markiert.

7 Vgl. Sperling 2018.

8 Ryan 2015, o.S.

9 In Deutschland mit der Einführung des ZDF 1963 der Fall, in den USA bereits ab den 1940er-Jahren.

10 Vgl. Ellis 2000. Dies verweist auf eine quantitative Steigerung televisueller Unbeobachtbarkeit, die sich durch Ausweitung der Sendezeiten und zunehmende Sendervielfalt erklärt.

11 Vgl. Williams 2003[1974]. Als Auseinandersetzungen mit Williams Begriff vgl. u.a. Wulff 1994; Engell 2011b. Für den Anschluss televisueller Flussrhetoriken an digitaltechnologische Strömungsmetaphern vgl. Denecke 2017. Für digitale Medien stellt sich dabei natürlich auch das Problem ihrer Unbeobachtbarkeit in nochmals exponierterer Weise. Für YouTube etwa

len Überfluss gelangt die Serienforschung also – in einer Art Wiederkehr des Verdrängten – zurück zu einer Problemlage und Gründungsfigur der *Television Studies* als medialer Strömungslehre.

Zum anderen kehrt auch die Serie als Mengenphänomen zu einer ihrer klassischen Funktionen zurück. Der medienökologische »land-grab«¹², mit dem die investitionskapitalgesättigten Streamingdienste qua ›content‹-Masse Massenpublika zu attrahieren trachten, entspricht einem grundlegenden serienhistorischen Prinzip nämlich ziemlich exakt: Serien machen (Massen-)Medien. Denn erst durch populäre Serien werden Massenpublika auf Dauer an Medien gebunden und so als verlässliche, kalkulierbare, kulturindustrielle Größe erzeugt.¹³ Serien sind so von medienhistorisch überragender Bedeutung für die Durchsetzung und Stabilisierung von (Massen-)Medien überhaupt.¹⁴

Die zeitgenössische Situation der ›streaming wars‹, in der Video-on-Demand-Dienste sich als eigenständige mediale Plattform neben dem (und gegen das) Fernsehen etablieren, taugt dergestalt nicht zur Mobilisierung kritischer Sorgen um die Serie, sondern kann geradezu als Paradebeispiel für die historisch gewöhnliche Kopplung von Serien, Medien und Ökonomie gelesen werden. Nur einem ohnehin fragwürdigen Nobilitierungsdiskurs serieller Exzeptionalität, der die Serie vom Fernsehen scheidet, um sie über das Register des Werkhaften aufzuwerten, läuft dies zuwider – ihn gilt es daher zu verabschieden. Für die Serienforschung erweisen sich Selbstinaugurierungsgesten, die auf einen klar umrissenen, überschaubaren und ästhetisch aufgewerteten Gegenstand ›Serie‹ rekurrieren, dergestalt nicht nur als medientheoretisch unzureichend, serienanalytisch hinderlich und historisch fragwürdig, sondern in Anbetracht einer seriellen Serienproduktion im Zeitalter des ›Peak TV‹ spätestens auch als zeitgeschichtlich überholt.

Wenn sich also die Serie über ihre Exuberanz bestimmt, schon perceptiv eine Übersicht verwehrt, die sich folgerichtig auch nicht in eine begriffliche Gesamtschau überführen lässt, dann wäre entsprechend aber auch jeder Versuch einer

kursierte bereits 2015 die Kennzahl von 300 Stunden Videomaterial, das pro Minute hochgeladen wird (vgl. McConnell 2015).

12 Heritage 2018, o.S. Die Metaphorik erinnert stark an die von Guattari (1994, S. 35f.) verwendete Terminologie des Ökologischen, spezifisch der Alge, mit der er »die Fernsehschirme«, die »gesättigt mit einer verkommenen Sammlung von Bildern und Darlegungen«, mit »einer andere[n] Art von Algen« zusammendenkt, nämlich »Leuten wie Donald Trump [...], der sich ganzer Quartiere von New York und Atlantic City usw. bemächtigt, um sie durch Mieterhöhung ›instand zu setzen‹ und bei dieser Gelegenheit zehntausende von minderbemittelten Familien zu vertreiben.« (ebd. [Auslassungen u. grammatische Anpassung: D.M.]) Vgl. zur Übertragung dieser Metaphorik auf Trumps eigenen Umgang mit Medien auch Grusin 2017, S. 89ff.

13 Vgl. Hagedorn 1988.

14 Vgl. ausführlich dazu Kap. 2.3.

vorab verfügenden Definition und Klassifizierung dieses Gegenstands zum Scheitern verurteilt. In einer Minimaldefinition des wissenschaftlichen Objekts, welche dessen Ambiguität und Indetermination bewahrt, ließe sich die Serie hier als »epistemisches Ding« qualifizieren, als Ding, dem »die Anstrengung des Wissens gilt« – und zwar gerade dann, wenn es sich durch »Verschwommenheit und Vagheit« auszeichnet.¹⁵

Zu den Privilegien der Arbeit im Feld populärer Kultur gehört jedoch, dass diese sich immer schon selbst beinhaltet, dass ihr eine Selbstreferenzialität eignet, durch welche die fehlende Totalität des wissenschaftlichen Blicks nicht durch gähnende Leere, sondern durch das Beobachten von Selbstbeobachtungen zu ersetzen wäre, die zwar keine Allsicht, aber immerhin einen Einstieg ermöglichen. Und was wäre in Anbetracht serieller Exuberanz, eines ›Zu Viels‹ an Serien adäquater als mit der Szene einer Serientilgung zu beginnen?

this is my spot

Gelöscht werden kann natürlich nur dort, wo Speichermedien archivieren, was in Übertragungsmedien verloren ginge. So ist es in dieser Folge der (zunächst) um vier junge, männliche Physiker kreisenden Sitcom *THE BIG BANG THEORY* (CBS, 2007-2019)¹⁶ ein an die Grenzen seiner Speicherkapazität gebrachter Festplattenrecorder, der zur Entfernung einer Serie aus dem externen televisuellen Speicher nötigt. Welche Serie aber soll dem Potential zukünftiger Selektionen weichen? Auf Leonhards Vorschlag, die beiden Staffeln *ALPHAS* (SyFy, 2011-2012) vom Datenträger zu tilgen, reagiert Sheldon empört, da er diese vor Beginn der dritten Staffel einem *rewatching* zu unterziehen gedenkt. Seine Empörung steigert sich allerdings nur, als ihm Leonhard verkündet, dass es gar keine dritte Staffel der Serie gebe: Sie wurde Opfer einer *cancellation*.

Nicht nur ist damit ein Serienregime aufgerufen, das selbst auf bestimmte Serienmengen, Staffeln nämlich, abgestellt ist und diese aus dem Programmfluss abtrennt, um der Überfülle des televisuellen Bilderstroms Herr zu werden. Indem qua medientechnischer Extension die individuelle Selektion Oberhand über die Ausstrahlungsrhythmik erlangt, wird auch das fernsehschauende Subjekt als zeitsoveräner Interessensakteur angerufen, der dank des digitalen Aufzeichnungsagenten sich den programmatischen Gegebenheiten nicht zu ergeben hat. Entsprechend erfolgt hier die Empörung als Reaktion auf den Entzug dieser Selektion.

15 Rheinberger 2006, S. 27.

16 Für die bessere Lesbarkeit werden detaillierte Produktionsangaben zu Serien, Sendungen und Filmen nur bei Erstnennung einer Serie in einem Kapitel genannt und nachfolgend in der Regel ausgelassen. Ebenso wird mit Episodentiteln verfahren. Episoden werden im Format ›Staffel;Episode‹ referenziert. Alle in der Arbeit genannten Werke sind im Quellenverzeichnis detailliert aufgeführt.

tionssouveränität: Die Gestaltungsmacht von Programmverantwortlichen schreibt sich hinterrücks gegen das wahlfreie Subjekt und zu dessen Verärgerung in Form der Serienabsetzung wieder ein.

Die Verkündigung der *cancellation* dient folglich nur als Auftakt für eine Ereignisreihe, die Sheldon wiederholt zum Telefonhörer greifen lässt, um sich beim Sender als Programmchef auszugeben und (erwartbar erfolglos) auf eine Verlängerung der Serie zu drängen. Dabei geht es aber – im Unterschied zu einem später angeführten Fall serieller Selbstreferentialität¹⁷ – nicht um eine Fortsetzung der Serie um ihrer selbst willen, sondern in Anbetracht des »unresolved cliffhangers« zum Staffelende um die Herbeiführung einer Schließung, die als mediale Trauerbegleitung erscheint: »they have to help the viewers let go«, exklamiert Sheldon.¹⁸ In der Folge wird dann auch dieses Schließungsbegehren zentral gestellt und von Sheldons Freundin, der Neurobiologin Amy, als »pathological need for closure«¹⁹ identifiziert sowie einer verhaltenstherapeutischen Behandlung zugeführt, die sie selbst vornimmt.

Das evozierte serielle Paradigma wird hier gänzlich umcodiert: Was als Selektionsfreiheit erschien, erweist sich als Zwangsverhalten; was Zeitsouveränität war, ist neurotischer Kontrollverlust. Sheldon erscheint in dieser Fremdzuschreibung nicht mehr als Vorreiter medientechnisch modernisierten Serienkonsums, sondern als Relikt eines Episodenfernsehens, dem *THE BIG BANG THEORY* selbst als erfolgreichste zeitgenössische Sitcom des amerikanischen Fernsehens der 2010er-Jahre ebenfalls zugehört.²⁰ Ihrem televisuellen Dispositiv ist der neurotische Charakter des Episodischen als geschlossenem Wiederholungszusammenhang so stark einbeschrieben ist, dass *THE BIG BANG THEORY* eine ganze Klasse von *running gags* ausbildet, die als Manifestationen serieller Neurosen zu lesen sind. Das Insistieren Sheldons, stets den Platz ganz rechts auf der Couch einzunehmen, weil sich dieser in der Diagrammatik des Raums optimal zur Luft- und Wärmekirkulation sowie zur Ausrichtung des Fernseherers verhält, bringt so den Zwangscharakter von Wiederholung als Schließungsfigur auf den buchstäblichen Punkt: ›This is my spot!‹

Sheldon fungiert aber nicht nur ob seiner geometrischen Sensibilität als Nullpunkt des figuralen Koordinatensystems von *THE BIG BANG THEORY*, sondern ist ohnehin »die perfekte Sitcomfigur: Die Aversion gegen Veränderung und Entwicklung, die das Genre als Ganzes prägt [...], ist ihm zur zweiten Natur geworden.«²¹

17 Vgl. Kap. 4.

18 *THE BIG BANG THEORY* 6;21: »The Closure Alternative«.

19 Ebd.

20 Die Serie hat zwar wenige fortlaufende Elemente, die insbesondere die zwischenmenschliche Ebene betreffen, diese sind jedoch marginal gegenüber den episodischen Schließungsfiguren, die in jeder Folge beibehalten werden, »die Geschichten zielen eher auf Pointenakkumulation als auf Entwicklungen irgendwelcher Art ab« (Foerster 2012, S. 56).

21 Ebd., S. 58.

So vor allem in der Regulierung der eigenen Körperfunktionen von Schlafzeitpunkt und -dauer über Nahrungsaufnahme bis zu den Verdauungsintervallen, weiterhin in den rigiden Ordnungssystemen, mit denen u.a. Lebensmittel, Kleidung und DVDs sortiert werden sowie im kompulsiven Dreiertakt seines Türklopfens, das in nahezu jeder Folge iteriert wird. Auch – und daran erweist sich Sheldon dann als Figur des Fernsehens selbst – unterliegt die Zeit einer ähnlich rigiden Einteilung, die analog zur Produktion der rhythmischen Zeit des Programmfernsehens Wochentage mit Essensarten, Nationalküchen, Videospiegelgenres und eben Fernsehserien tabellarisch belegt.

Durch Sheldon führt die Serie so das episodische Prinzip, das ihr zugrunde liegt, auch wieder figural in ihre eigene Diegese ein, reflektiert sich durch ihn als neurotisches Prinzip eines im Grunde willkürlichen Schließungsbegehrens. In der therapeutischen Bearbeitung von Sheldons Beendigungszwang versucht sich die Serie folglich auch an einer erwartbar fehlschlagenden Selbstheilung.

Diese Therapie zwanghaften Konklusionsbegehrens erfolgt über eine schnelle Reihe von Unterbrechungs-, Stockungs- und Interjektionsfiguren: von unvollendeten Sätzen über das Ausradieren eines *Tic-Tac-Toe*-Spiels vor dem letzten Zug über das Abbrechen der amerikanischen Nationalhymne vor dem finalen Akkord bis hin zum Aufbau einer Domino-Reihe ohne die Katharsis ihres Umsturzes zuzulassen. Dieser unerwarteten Interruption kommt gerade in ihrer raschen Reihung auch ein komischer Effekt zu, der zumindest dem Fernsehpublikum die Abfuhr einer unerfüllten Antizipation von Enden erlaubt. Dass es dabei aber um den seriellen Kern ihrer Hauptfigur geht, lässt die Serie sehr deutlich werden, wenn Sheldon auf die Frage, wie er sich bei diesen Unvollendungen fühle, mit nur vermeintlicher Lakonie antwortet, die zügig ins Konvulsive kippt: »Same way any normal person would. Like I wanna peel off my own face and tear it in two, and then again and again 'til I have a handful of Sheldon-based confetti!«²²

Die reine Unterbrechung, die nicht bloße Pause, sondern den vollständigen Entzug von Finalisierbarkeit meint, wird so zum existenziellen Horror, der Figur und Serie gleichermaßen erfasst. Kaum zufällig gestattet die Serie Sheldon so zum Episodenende auch die nachträgliche, jubelnde, schließlich orgiastische²³ Vollendung aller zuvor abgebrochenen Aktivitäten. Das neurotische Schließungsbegehren der Figur entspricht dem episodischen Konklusionszwang der Serie vollkommen. In der Schlusszene lässt sie ihn noch ALPHAS-Drehbuchautor Bruce Miller telefonisch erreichen und (für das Publikum unhörbar) ihm die geplante Auflösung des Cliffhangers entlocken, was doch noch zu einer finalen Re-

22 THE BIG BANG THEORY 6;21.

23 Die ganze Szene ist mit einem sexuellen (Sub-)Text durchsetzt, der eine zusätzliche komische Ebene einzieht und die Hemmung des Begehrens nach Vollendung als unerfülltes sexuelles Begehren doppelt codiert, welches dann aber der weiblichen Seite zugeordnet wird.

synchronisierung von individueller Präferenz und programmplanerischer Handlungsmacht führt: »That all stinks. No wonder your show got cancelled.«²⁴

Diese Sequenz ist aus mehreren Gründen interessant: Nicht nur wird über die Szene der Serientilgung die zeitgenössische Exuberanz der Serie thematisch und weiterhin das mediale Dispositiv der zeitgenössischen Serienrezeption skizziert. Serientypologisch findet sich darüber hinaus eine zunächst merkwürdige Übertragung dieses Schließungsbegehrens von der episodischen *series* zum fortlaufenden *serial*: Die Notwendigkeit einer Konklusion wird hier für beide gleichermaßen veranschlagt, nur während sie bei der Episodenserie am Ende einer jeden Folge angesiedelt ist, wird sie für die Fortsetzungsserie auf die Ebene der Staffel transponiert. Damit erlaubt *THE BIG BANG THEORY* einen typologisierenden Zugriff auf Serien, der zwischen *series* und *serial* keine Opposition aufmachen würde, sondern kardinale Verschiebungen von serieller Zeitlichkeit konstatiert. Weiterhin ordnet *THE BIG BANG THEORY* das Serielle verschiedenen Registern zu: Es gibt hier die Serie als bloße Datenmenge auf einem digitalen Speichermedium und die Serie als narratives Gefüge, das zwischen Fortsetzbarkeit und Finalisierbarkeit navigiert. Zudem erscheint die Serie als temporale Form des Psychischen selbst, als Wiederholungszwang etwa; aber auch als Formprinzip des therapeutischen Verfahrens, das über Reihungsprinzipien Konditionierungen vornehmen möchte; als Objekt eines Begehrens und einer Sensibilität, die sich auf Fortexistenz, Steigerung oder Vollendung richten; schließlich als formales Prinzip einer räumlichen Anordnung gleichförmiger Objekte, die über einen Domino-Effekt auch kausal-temporal miteinander verkettet sind. Das Serielle wird hier durch die Serie als kulturelles Formprinzip verstanden, das neben der Erzählung auch unmittelbare Geltung für die Konstitution sowohl von Dingen als auch von Personen, ihren subjektiven Selbstbezügen, den Formen ihrer Transformation und ihren Objektbeziehungen beansprucht. Darin erschöpft die Sitcom das Feld kultureller Serialisierungen zwar nicht, sie umreißt es jedoch in beeindruckender Breite.

Vor allem aber wird hier mit dem Seriellen eine Logik der Steuerung auf mehreren Ebenen verknüpft. Da wäre zunächst der Cliffhanger, der eine serielle Narration auf einen vorläufig finalen Punkt zuführt und diesen mit einer maximalen Spannungsspitze versieht, um über einen Hiatus serieller Abwesenheit zwischen zwei Staffeln hinweg Antizipationspotential aufrechtzuerhalten. Als ungewolltes Serienende wird der Cliffhanger jedoch für das Ausbleiben einer anderen Steuerungsfunktion kritisiert, nämlich das Publikum nicht auf das Ende der Serie vorzubereiten. Serien steuern als narrative Gefüge Erwartungen und Antizipationspotentiale, zuweilen täuschen sie Erwartungshaltungen, um Überraschungseffekte zu erzielen, während sie manchmal ihre Enden vorwegnehmen, um den Blick

auf die Operationalität von dessen narrativer Herbeiführung zu lenken²⁵. Darin kommt Serien die völlig gewöhnliche Steuerungsfunktion jeglicher Narration zu, die immer schon ihre Zuschauer_innen und Leser_innen durch die Konstruktionsweise der diegetischen Welt lenkt, ihre Erwartungen steuert oder in die Irre führt. Das Spezifikum der Serie wäre aber, dass bestimmte Teile dieser Lenkungsfunktion in die Serie bereits integriert sind, ohne dass die narrative Ausgestaltung dies zu ändern vermöchte. So folgen weder die Interjektionen der Werbung noch Dauer, Anzahl und Frequenz der Episoden und Staffeln erzählerischen Erfordernissen, sondern sind in die serielle Form integriert, werden von dieser determiniert. Serialität steuert Narration, nicht umgekehrt.²⁶ Die Gestalt dieser seriellen Formen aber generiert die Serie nicht aus sich selbst heraus, sondern sie resultiert aus einem komplexen Wechselspiel zwischen den Produktionskulturen, Rezeptionshabitus und Verwertungsökonomien des Mediums, in diesem Fall des Fernsehens. Die Steuerungsfunktion der Serie ist von dem medialen Dispositiv nicht zu trennen.

Neben der narrativen Steuerung führt das kleine Segment aber noch weitere Figuren und Modelle serieller Führung und Lenkung vor: Im »again and again« des evozierten fazialen Konfettis etwa wird eine Wiederholungslogik als homöopathisches Potenzierungsverfahren vorgestellt, als sukzessive Diminuierung, schließlich Destruktion eines Ganzen zu unendlich vielen, unendlich kleinen Teilen. Serielle Steuerung eignet sich in dieser Evokation als Wiederholungsgewalt, die durch Repetition nicht nur quantitativ einen Gegenstand in viele kleine aufteilt, sondern letztlich damit dessen Qualität (Gesicht/Konfetti) zu ändern vermag. Serialität kommt so eine transformative Kraft zu. Gewissermaßen als Gegenentwurf aber wird eine therapeutische Serialität eingeführt, der Wiederholung als verhaltenstherapeutische Habituation dient: Über die wiederholte Erfahrung von Interruptionen sollen letztlich Verhaltensmuster eingeübt werden, die neurobiologische Konsequenzen zeitigen. Serialität eignet sich hier dann auf der Ebene des Gehirns, von neuronalen »pathways« und »patterns«²⁷, die sich über iterative Akte bilden und durch diese auch umgebildet zu werden vermögen. Gehirne sind hier Funktionen serieller Steuerung.

Weiterhin findet sich im Domino-Effekt eine weitere, distinkte Steuerungslogik des Seriellen: serieller Automatismus. Die gleichförmige Objektqualität der selbst seriellen Dominosteine führt in der entsprechenden Anordnung zu einer Kausalitätskette, die nach einmaligem Impuls von selbst, automatisch abläuft. Serialität zeitigt hier eine Fernwirkung, insofern die initiale Geste, die den ersten Stein zum Fallen bringt, sich in die räumliche Ferne, zum letzten Stein hin überträgt. Serielle Anordnung, die hier vor allem Frage des richtigen Abstands, des In-

25 Vgl. Mittell 2006.

26 Vgl. Fahle 2012.

27 Amy, in: THE BIG BANG THEORY 6;21.

tervals zwischen den Einzelobjekten ist, garantiert eine Kausalverkettung, die nur eines Auslösers bedarf, um losgetreten zu werden. Dann jedoch läuft sie auch unaufhaltsam und vor allem in einer Geschwindigkeit ab, die sich weiterer Intervention entzieht. Serialität tritt so als Steuerung des Unsteuerbaren, als serieller Automatismus auf, dessen kathartische Umsturzästhetik auf der Selbsttätigkeit der seriellen Anordnung fußt.

Schließlich aber führt die Serie auch das Serielle noch als extern vollständig Unsteuerbares vor, das in Person von Sheldon jeglicher transformativer Bearbeitung harrt und sich mit dem Zwang der eigenen Form als Wiederholungsneurose behauptet. Die Serie regiert sich selbst als Zusammenhang zwanghafter Wiederholung, der einerseits zwar pathologisch als Entzug subjektiver Handlungsmacht codiert ist, andererseits aber auch als lustvolle Affirmation der eigenen Bedingtheit erfahren wird: Dies gilt einerseits für Sheldon, der seine eigene serielle Neurose liebt, andererseits für die episodische Sitcom, die sich über die Komik der Wiederholung selbst in ihrem Wiederholungscharakter genießt. Die Serie lässt sich so als eigendynamisches Ordnungsgefüge verstehen, dessen Steuerung auch immer zu scheitern droht, wobei sich dieses Scheitern, diese Nicht-Steuerbarkeit wiederum als genuine Erfahrungsqualität des Seriellen, als positiver Zwang serieller Formbildung affirmieren lässt.

Wenn Serialität also eine Steuerungslogik inhäriert, dann ist diese weder eindeutig noch universell, sondern abhängig von einer Operationalisierung serieller Steuerung in spezifischen Serien: Serien bilden dergestalt Steuerungs-poetiken aus, die narrativ wie ästhetisch serielle Steuerungslogik prozessieren und zur Darstellung bringen. Durch diese Poetiken serieller Steuerung erschließen Serien die Eigendynamik ihrer Formgenese und erzeugen eine immer schon selbst-reflexive Anschaulichkeit, durch die diese Logiken serieller Lenkung beobachtbar und analytisch anschreibbar werden: Poetische Serialisierungsverfahren sind als serielle Steuerungslogiken beschreibbar.

Darob lässt sich für THE BIG BANG THEORY mit seinen universitären Physikern und notorischen Verweisen auf physikalische Problemlagen und Personen behaupten, dass die Sitcom eine physikalische Poetik serieller Steuerung, eine Physik der Serie entwirft, die serielle Steuerungslogik in materielle Rekonfigurationen quasi-experimenteller Anordnungen übersetzt. Als *Live-Action-*, also vor Studiopublikum gedrehte Sitcom zeichnet sie sich gerade über den Umstand aus, dass sie die reduktiven Bedingungen ihres Produktionsapparates, also die redundanten materiellen Konfigurationen von Sets, Mobiliar, Inventar, Personal, Scheinwerfern, Zuschauertribünen und Kamerapositionen indirekt sichtbar werden lässt. Bildräumlich korreliert diese Apparathaftigkeit der Serie mit der theatralen Anordnung der auf ein Publikum hin geöffneten Studioräume. Die televisuellen Bilder erlangen dadurch eine Flächigkeit, werden zu Tableaus, in denen die Bildtiefe zugunsten von zweidimensionalen Arrangements der zwischen *medium long shot* und *medium close-up* pendelnden Aufnahmen radikal zurückgedrängt wird.

In diesen rigiden, repetitiven lateralen Anordnungen, in der allerhöchstens das Personal seine Positionen zu wechseln vermag, zeigt sich gerade durch die Reduktion eine produktionsökonomisch schlicht notwendige Technizität des Raums, der Raum als »technisches Ding«²⁸ im Sinne Rheinbergers, das in seiner geometrischen Verfasstheit vollständig und zwanghaft auf Wiederholbarkeit abgestellt ist. In der Sitcom wird Serialität so als das in die materiellen Konfigurationen der Produktion, Distribution und Rezeption eingelassene Ensemble von Operationen anschaulich, als Experimentalsystem, welches jene Bedingungen aufrechterhält, »auf deren Basis es weiter proliferieren kann.«²⁹

Wiederholung wäre damit aber eben auch nicht Strukturmerkmal, sondern Operativität, die sich vor allem daraus speist, dass die quasi-experimentelle televisuelle Anordnung ereignisoffen ist. Zu sehen ist dies wiederum an der Raumbildlichkeit des Sets, das insbesondere lateral durchlässig ist: Durch Türen und Gänge treten beständig Figuren auf und ab, ebenso wie zahllose Plots dieses Eindringen in wortwörtlicher Form thematisieren, etwa wenn ein Vogel in das Apartment fliegt³⁰, Einbrecher das medientechnische Equipment entwenden³¹ oder Nachbarin, Mütter, Schwestern und Freundinnen, generell: Frauen in diesen maskulinen Ordnungszusammenhängen intervenieren. Ordnung besteht hier aus beständiger Anpassung an konstitutive Störungen, ja ist vielleicht die Operation des Anpassens selbst.

Erweist sich für die Sitcom die Interferenz mit den Ordnungssystemen vorursprünglich gegenüber diesen, so überführt sie beständig Unvertrautes in Bearbeitungsraaster des Vertrauten. Dies aber erweist sich der Tendenz nach als endloser – nur unbefriedigend abschließbarer – Vorgang, in dem Wiederholung als Operation, als permanente Adjustierung, Dressur und Neu-Ordnung zentral gestellt wird. Allein eine der humoristischen Haupttechniken, der *running gag* nämlich, demonstriert dies zureichend: Der *running gag* existiert ja eben nur in seiner Verlaufsform als Wiederholung, erst als Wiederholung wird er fortläufig und komisch, markiert so schließlich die nicht-identische Identität der Serie als solcher. Die Sitcom als epistemologische Operation und Experimentalsystem bearbeitet mithin die Möglichkeit, sich selbst überhaupt als Anordnung stabil zu halten; ihre Steuerungslogik ist eine der Subsistenz und Energieerhaltung.

Eben diese repetitive Operationalität vermag THE BIG BANG THEORY aber wieder positiv zu adressieren: Nämlich als Wiederholungslust, die letztlich wohl Lust der episodischen Serie selbst ist. Dies dekliniert die Serie nicht zufällig an Serienobjekten durch, allen voran Comics, aber eben auch Film-, Computer- und

28 Rheinberger 2006, S. 29.

29 Ebd., S. 90.

30 Vgl. THE BIG BANG THEORY 5:09: »The Ornithophobia Diffusion«.

31 Vgl. THE BIG BANG THEORY 3:13: »The Bozeman Reaction«.

Videospielreihen, Sammlerobjekten von den Händen des *Hulk* bis zu *Star Trek*-Uniformen, Brett- und Rollenspielen sowie – selbstredend – Fernsehserien: Die in televisueller Realgeschwindigkeit kaum sämtlich nachvollziehbaren und immer wieder mit physikalischen Theoremen unterlegten Allusionen auf die serielle Fiktion der Moderne, insbesondere die Science Fiction, erzeugen dabei eine epistemische Exuberanz des Seriellen. Das ›Zu Viel‹ an Serien wird so in *THE BIG BANG THEORY* als Allusionseskalation vorgeführt und produktiv gemacht.

Die Sitcom bemisst und durchschreitet mit ihren Forscher_innenfiguren einen experimentellen Raum, in welchem die populäre Serialität der Moderne in ihrer numerischen Exuberanz, affektiven Ambiguität und kulturellen Aneignungslogik als epistemisches Ding erscheint. In einer seriellen Autoethnografie beforscht *THE BIG BANG THEORY* die Medienkultur des Seriellen schlechthin, generiert eine Systematik des Wissens um Formen, Objekte, Affekte und Subjekte des Seriellen, eine Physik der Serie, die über die räumlich-diagrammatischen Anordnungen ihrer televisuellen Tableaus Serialität als eminent materielle Konfiguration von Körpern und Dingen absehbar werden lässt.

Ein dergestalt physikalisch ausgeprägtes Verständnis serieller Medienkultur, das in dieser Arbeit der Sitcom abgeschaut wird, führt zu mehreren epistemologischen und methodologischen Verschiebungen im konzeptuellen wie analytischen Vorgehen, die es im Folgenden knapp in vier Schritten zu skizzieren gilt, ohne dabei den argumentativen Gang der Arbeit *en detail* bereits vorwegzunehmen.

Faktual/Fiktional: Aggregatzustände des Seriellen

Eignet der Populärkultur eine prinzipielle Suspension evaluativen Urteils, die zur Auflösung etablierter kultureller Hierarchien führt und umfassende Aneignungsprozesse gestattet, dann führt dies in *THE BIG BANG THEORY* zu einer ›flachen Ontologie‹ in der die Verwicklungen der Stringtheorie und die unbestimmte Physiologie von *Aquaman* auf der selben Hierarchieebene stehen und mit gleicher Vehemenz diskutiert werden können. Daraus ergibt sich für die Theoretisierung und Analyse von Serialität eine hierarchische Einebnung und folglich eine Ausweitung des Gegenstandsbereichs: Wo Comicbücher, Domino-Steine und therapeutische Verfahren gleichsam als Serien anschreibbar werden, verliert eine Verknappung des Serienbegriffs durch medienkulturelle Hierarchisierungen grundlegend an Plausibilität. Serientheoretisch besteht in der Verengung von Serien auf spezifische, etwa ›Quality‹-Serien überdies die Gefahr, gerade die Serialität der Serie, ihre konstitutive Exuberanzdynamik aus den Augen zu verlieren.

Gemäß der Trias von Fernsehserienforschung, Forschung zur seriellen Narration und Serialisierungsforschung, die Christoph Ernst und Heike Paul im Feld

der Serienforschung identifiziert haben³², situiert sich die vorliegende Arbeit im Bereich einer Serialisierungsforschung und versteht unter Serialität ganz grundlegend ein (mediales) »Organisations- und Reproduktionsprinzip«³³, das sich sowohl räumlich (Domino-Steine) als auch zeitlich (Therapie) zu installieren vermag. Der analytische Zugriff auf Fernsehserien erfolgt hier entsprechend nicht unter der Prämisse, Serien als distinkte Objekte immer schon zu kennen, sondern sie in ihren spatio-temporalen Organisationsweisen, ihren Serialisierungsverfahren zu problematisieren.

Dies zeitigt in der vorliegenden Arbeit die Folge, neben der fiktionalen Serie auch die Reality-Serie zum Gegenstand der Forschung zu machen. Wiewohl dabei Differenzen zwischen faktualer und fiktionaler Serie nicht negiert, sondern aktiv befragt werden sollen, sind faktuale und fiktionale Serie serientheoretisch vor allem eben Formen der Serialisierung und als solche auch unter einer gemeinsamen Perspektive adressierbar. Diese Perspektive einzubringen und die zum Teil sehr stark divergierenden Forschungen zum Reality-TV und zur fiktionalen Serie zusammenzuführen, faktuale und fiktionale Serie also als unterschiedliche Aggregatzustände des Seriellen zu begreifen, stellt den ersten epistemologischen Einsatz dar, der in dieser Arbeit getätigt wird. Er führt die Serie auch maßgeblich auf das Medium zurück, das für die Ausbildung serieller Medienkultur im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert maßgeblich war: das Fernsehen. Ausgehend von der Perspektive der Serialisierungsforschung schlägt die Arbeit den konzeptuellen Bogen so zurück zur Fernsehserialität.

Es wird daher im Verlaufe der Arbeit zwar von Serien aller Art zu sprechen sein, als Gegenstand fungiert im engeren Sinne aber vor allem die Fernsehserie in ihrer faktualen wie fiktionalen Ausprägung. Dieser Schnitt ist serientheoretisch zwar zunächst ebenso beliebig wie die Differenz zwischen fiktionaler und faktualer Serie – entsprechend finden sich in der Literatur auch (wenngleich wenige) Methodendesigns, die von Serien wenn nicht im allgemeinsten Sinne, dann zumindest im weiten Sinne einer populären Serialität der Moderne handeln.³⁴ Dennoch wird diese Einschränkung auf die televisuelle Serialität hier aus zweierlei Gründen vorgenommen: Eine noch weitere Perspektive auf Serialität erweist sich erstens im Rahmen einer Dissertation als schwer bearbeitbar. Sie setzt eine Breite an Wissensspezialisierungen, methodischen Zugriffen und theoretischen Anknüpfungspunkten voraus, die tendenziell nur Verbundforschung leisten kann.³⁵

32 Vgl. Ernst/Paul 2015b, S. 14ff.

33 Ebd., S. 15f.

34 Vgl. etwa Kelleter 2012a; 2017a; Sudmann 2017a.

35 Genau darum handelt es sich bei den von Kelleter herausgegebenen Bänden, die aus der DFG-Forschergruppe 1091 »Populäre Serialität. Ästhetik und Praxis« resultieren. Auch Sudmanns Arbeit resultiert aus dieser Forschungsgruppe, unternimmt in einer Einzelstudie zur Serie als Überbietungsform dezidiert den medienphilosophischen Versuch, serielle Überbie-

Zweitens aber ereignet sich gerade im Fernsehen seit der Jahrtausendwende und verschärft ab etwa 2005 ein serieller Formwandel, der nicht nur zu einer quantitativen Steigerung der Serienproduktion führt, sondern die Binnenlogik von Serialisierungsverfahren, die Logik serieller Steuerungsprozesse umfasst. Dieser Serienwandel koinzidiert dabei mit einem Medienwandel, der unter dem ungelentken Begriff der Digitalisierung verschlagwortet werden kann. Die vorliegende Arbeit setzt auf bestehende, z.T. vom Verfasser mitautorisierte Forschung auf, die Serienwandel *als* Medienwandel anschreibt.³⁶ Diese systematische Engführung von Medienwandel und dem Wandel serieller Formbildungen wird auch hier folglich beibehalten, jedoch theoretisch noch einmal spezifischer gefasst und so »tiefergelegt«.³⁷

Entsprechend lässt sich der analytische Part dieser Arbeit zum einen auch als Durchgang durch einschlägige Theorien des Fernsehens sowie insbesondere der inhärenten Serialität des Televisuellen lesen. Von Cavells Begriff televisuellen »monitorings«³⁸ (Kap. 3.1) und die Trope televisueller Intimität, die etwa bei Kavka und West³⁹ zentral gestellt wird (Kap. 3.2), über Williams' »flow«⁴⁰-Konzept (Kap. 4) führt dies zur Thematisierung der »Schaltbarkeit«⁴¹ des televisuellen Bildes sowie seines Bezugs zur Werttheorie⁴², die den Dialog mit Engell und Dienst sucht (Kap. 5.1), schließlich noch knapp zur Bestimmung des Fernsehprogramms als »liturgischer Ordnung«⁴³ (Kap. 5.2) wie sie Thomas vornimmt.

Zum anderen offeriert die Arbeit aber auch die Möglichkeit, sie als kursorischen Überblick über den medialen Wandel der Gegenwart zu lesen. Spezifischer noch werden die Reaktionen der Fernsehserialität auf medialen Wandel katalogisiert. Dies führt dann von divergierenden Aufmerksamkeitsmodi (Kap. 3.1) und den medialen Bedingungen der Produktion von Berühmtheit (Kap. 3.2) über die Art und Weise, sich auf Medien als Objekte zu beziehen und an sie zu binden (Kap. 4)

tung unter dem Begriff der »Transserialität« (Sudmann 2017a, S. 165) etwa in der Architektur zu beschreiben. Auch als Folie und Ankerpunkt dieser Habilitation fungiert dabei jedoch das Fernsehen.

36 Vgl. insbesondere die Arbeiten aus dem DFG-Projekt »Die Fernsehserie als Reflexion und Projektion des Wandels« (SPP 1505 »Mediatisierte Welten«): Beil et al. 2012; Beil et al. 2016; Maeder/Wentz 2013; Schröter 2012; Engell et al. 2014.

37 Das »Tieferlegen« ruft die Tiefe nicht als metaphysische Größe der Interiorität und der korrespondierenden Bedeutungsschwere auf, sondern bringt die Karosserie ja bloß näher zur Straße: sie führt also im hier gemeinten Sinne zu einer größeren Gegenstandsnahe.

38 Cavell 2001, S. 152.

39 Vgl. Kavka 2008; 2017; West 2011.

40 Williams 2001, S. 33.

41 Engell 2012a, S. 20.

42 Vgl. Dienst 1994.

43 Thomas 1998, S. 459.

zu medialen Selbsttechnologien (Kap. 5.1) und schließlich der transmedialen (Kon-)Vergenz von Buch, Serie und Computerspiel (Kap. 5.2).

Fluss, Takt, Saison: Vektoren der Serie

So wenig sich die Serie aber in ihrem Gegenstand vereinheitlichen lässt, so wenig vermag man die Dynamik ihrer Operationalität mit einem einheitlichen Vektor zu belegen: Die Existenz der Serie als einheitlicher operationeller Logik des Seriellen wird in dieser Arbeit daher weder deduktiv angenommen noch als Ziel induktiver Erschließung ausgegeben. Stattdessen wird hier von Serialitäten im sprachlich uneleganten, jedoch unvermeidbaren Plural gesprochen und damit unterstellt, dass der Dynamik von Serien unterschiedliche Beschleunigungen, Geschwindigkeiten, Impulse und Drehmomente eignen können, diese jedoch in ihrer Pluralität alleamt als Serialitäten anschreibbar sind.

Die wohl bekanntesten vektoriellen Größen der Serie sind Episodalität und Kontinuität. Ihnen korrespondiert die Doppelfigur von episodischer und fortlaufender Serialität als distinkten operativen Dynamiken von Serien, die schließlich unterschiedliche Objekte, *series* und *serials*, hervorbringen. Forschung zur televisuellen Serialität arbeitet sich an dieser Unterscheidung gerade hinsichtlich ihrer deskriptiven Unreinheit seit langem ab.⁴⁴ Sie verschiebt dabei zunehmend die Rede von *series* und *serial* als klar abgrenzbaren Gegenstandskategorien hin zu idealtypischen Serialisierungsformen, die sich etwa als »flexi-narrative«⁴⁵ vermischen oder gänzlich in eine spektrale Polarität mit prinzipiell unendlich vielen Abstufungen überführt werden.⁴⁶ Dies verweist aber bereits auf die Obsoleszenz der Dichotomie von *series/serials*, die der Bandbreite televisueller Serialisierungsformen ohnehin nie Rechnung zu tragen vermochte⁴⁷ und auch als Spektrum nicht zu retten ist. Die vorliegende Arbeit optiert daher für eine Pluralisierung serieller Differenzen, die sich nicht mehr an die Dualität von *series* und *serial* gebunden fühlt.

Im Besonderen wird so vorgeschlagen, den rezenten Wandel serieller Formbildung als Genese einer spezifischen seriellen Form zu begreifen, die sich vom Fortsetzungsfluss einerseits, vom episodischen Repetitionstakt andererseits abhebt und auch nicht eine bloße Mischform darstellt. Diese serielle Form, die sich als prägend für das Fernsehen der Gegenwart gerade darin erweist, dass sie ihre eigene Prozessualität poetisch steuert, heißt hier gestaffelte Serie und rekuriert auf

44 Vgl. etwa Ellis 1992, S. 122ff; Creeber 2004, S. 8ff.

45 Nelson 1997, S. 30; vgl. auch Nelson 2007, S. 120ff.

46 Vgl. Weber/Junklewitz 2008; 2016.

47 Allein zwischen dem britischen und dem amerikanischen Fernsehen erfährt das *serial* eine erhebliche Verschiebung: Meint es im von der BBC geprägten Vereinigten Königreich eher die auch als Langfilm definierbare Mini-Serie, ist in den Vereinigten Staaten eher an Fortsetzungsreihen etwa im Sinne von Seifenopern zu denken.

eine Form saisonaler Serialität, der die Staffel, die *season* zur maßgeblichen Einheit nicht nur der Produktion, sondern auch der seriellen Anschaulichkeit und narrativen Organisation überhaupt wird (vgl. Kap. 2.3). Dies wird umso zwingender, weil die gestaffelte Serie eben nicht nur im fiktionalen, sondern zeitgleich auch im faktualen Bereich mit nur geringen Verschiebungen emergiert. Daneben existieren natürlich tradierte Formen televisueller Serialität von der Episodenserie über die Mini-Serie und den Mehrteiler bis zur Seifenoper auch weiterhin fort. Der entscheidende Wandel serieller Formbildung der vergangenen 15 bis 20 Jahre liegt aber in der Emergenz des seriellen Paradigmas der Saisonalität, die insbesondere den finanziell wie kulturell lukrativsten Platz des Fernsehens, die *prime-time*, okkupiert.

Der Wandel serieller Formbildung, der mit dem Paradigma der Saisonalität adressiert wird, wäre mithin als Wandel serieller Steuerungsrationalität zu begreifen. In der gestaffelten Serie vermischen sich nicht bloß divergierende Steuerungslogiken des Seriellen, vielmehr emergiert eine distinkte Lenkungsfunktion serieller Eigendynamik, die Serialität auf Staffeln hinführt, als dominantes Paradigma kontemporärer Serialität. Und diese veränderte Eigendynamik serieller Leitung führt zur Ausbildung veränderter serieller Steuerungspoetiken, welche diese narrativ und ästhetisch operationalisieren und dadurch anschaulich machen. Der Wandel serieller Steuerungslogiken wird als Wandel der Steuerungs-poetiken beobachtbar.

Dies bedeutet freilich nicht, dass die Staffelserie *per se* neu wäre: Vorläufer lassen sich etwa im Fernsehen der 80er-Jahre recht klar identifizieren.⁴⁸ Neu ist jedoch ihre Paradigmatizität. Die anhaltende Dominanz der gestaffelten Serie für den kulturellen Diskurs um das Fernsehen und populäre Serialität überhaupt, lässt einen Erklärungsbedarf entstehen, der durch den Verweis auf den Medienwandel des Fernsehens nur bedingt adressiert wird. Vielmehr gilt es die Steuerungslogik serieller Saisonalität, die Rationalität ihrer Staffeldynamik selbst zentral zu stellen.

Makro, Meso, Mikro: Maßverhältnisse des Seriellen

Die Staffel ruft das Serielle in einer spezifischen Größenordnung auf: viel, aber nicht zu viel, nicht genug, aber doch vorläufig ausreichend, in einem absehbaren Zeitraum durch Konsumtion bewältigbar, aber doch nicht zu schnell vorbei. Die Staffel ist daher die Figur einer mittleren Seriengröße, einer Meso-Serialität, die sich von der Mikro-Serialität des Episodischen oder der Makro-Serialität der ganzen Serie abhebt. Noch weiter ließen sich diese Maßverhältnisse des Seriellen in die Nano-Serialität televisueller *beats* als dramaturgischen Basissegmenten⁴⁹ oder

48 Vgl. Thompson 1997.

49 Vgl. Newman 2006; Ellis 1992, S. 111ff.

in die Supra-Serialität indefiniten televisuellen Programmstroms, dem »television super text«⁵⁰ verfolgen.⁵¹

Diese divergenten Maßverhältnisse des Seriellen stellen die Serienforschung vor ein Beschreibungsproblem und nötigen so zu einer methodologischen Reflexion: Wie eigentlich lassen sich Serien in ihren inkompatiblen Größen, ihren unterschiedlichen Exuberanzen analysieren, wenn sie vom Allerkleinsten bis ins indefinit Große und Weite reichen? Dieses Problem lässt sich einerseits als Mengenfrage formulieren: Wie etwa organisiert man eine Visionierung der 121 Folgen von LOST (ABC, 2004-2010)? Wie ausgiebig und frequent exzerpiert und notiert man das Seriengeschehen? Dies übersetzt sich spielend in eine Zeitfrage: Das ununterbrochene Sichten nur von LOST etwa würde, Pausen ausklammernd, *en bloc* allein über 90 Stunden (exklusive *specials*, Zusatzinhalten, *fan-made* content usw.) dauern. Nehmen wir an, mal wolle mindestens 25 Serien für einen *sehr groben* Überblick über das Feld der Serie anschauen, so verbrächte man – ähnliche Serienvolumina vorausgesetzt – schnell ein gesamtes Forschungsjahr mit bloßem Serienschauen.

Die Lösung dieses Problems ist neoliberal naheliegend: Die Auflösung von Freizeit in (Forschungs-)Arbeit.⁵² In eben dieser Weise ist auch die Materialsichtung für die vorliegende Arbeit von statten gegangen. Der Verfasser hat während der Abfertigung dieser Dissertation, selbstverständlich aber auch bereits zuvor, in unterschiedlichen sozialen Konfigurationen (Gruppe, Paar, solo) entweder »bloß« ferngesehen oder gezielt aus dem Fernsehprogramm ausgegliederte Serien geschaut, teils in forschender Absicht, teils ohne, zumeist in eigentümlich fließender Konfluenz von Intentionalität und Nicht-Intentionalität. Die Gesamtdauer dieser unstrukturierten »Materialsichtung« ist schlicht unabschätzbar.⁵³

Jedenfalls ist in diese Erschließung der materiellen Basis der Forschung aber die affektive und soziale Erfahrung des Serienkonsums unaufhebbar verstrickt. Und es ist auch schwer vorstellbar, wie eine Fernsehserienforschung eigentlich aussähe, aus der die sozio-affektive Einlassung des forschenden Subjekts auf seinen Gegenstand getilgt wäre. Serienforscher_innen sind – wie wohl alle Populärkulturforscher_innen und womöglich sämtliche Kulturwissenschaftler_innen – mit dem Gegenstand ihrer Forschung sozio-affektiv verbunden. Ihm kommt die Geltung

50 Browne 1994b, S. 69.

51 Wollte man die Analogie zur Physik hier strapazieren, dann würde auch dort der Untersuchungsgegenstand vom Verschwindend-Kleinen der Bosonen und Fermionen bis hin zum Unermesslich-Großen von Galaxienhaufen und darüber hinaus ins Unendliche der Raumzeit selbst reichen.

52 Die Physik löst es anders, nämlich über Arbeitsteilung, die eben z.B. von der Quanten- zur Astrophysik reicht.

53 Laut Fernsehpanel der AGF Videoforschung/GfK (2018, o.S.) betrug 2017 die durchschnittliche Fernsehdauer pro Tag in der Altersgruppe des Verfassers 197 Minuten. Legte man dies auf den Entstehungszeitraum um, kämen 7190,5 Stunden an »Materialsichtung« zusammen.

einer Erfahrungsqualität⁵⁴ zu noch bevor er ›objektiviert‹ und zum Forschungsgegenstand überhaupt wird. Wenn Serienforscher_innen also notwendig Serienaficionadas und -aficionados sind, dann wohnt schon der Konstitution des Gegenstands ein *bias* inne, dessen Ausradierung der Tilgung des forschenden Subjekts selbst gleichkäm. Diese unhintergehbare Erfahrungsqualität des Seriellen weder zu negieren noch als blinden Fleck der Forschung zu ignorieren, sondern ihn analytisch produktiv zu machen, ihn aufzugreifen und anzuschreiben, gilt ein Teil der Denk- und Schreibanstrengungen dieser Arbeit etwa in der wiederholten Fokussierung serieller Erfahrung.

Notizen wurden bei diesen Erst-Visionierungen nur in seltenen Fällen, dann jedoch zumeist in die Notiz-App des Smartphones getippt. Oftmals vertraute der Verfasser seiner Gedächtnisleistung, um die Makroebene der Serie zu erfassen, also grundlegende narrative und ästhetische Charakteristika zu memorieren. Im Falle des – nicht seltenen – partiellen Erinnerungsversagens erwiesen sich Episodenlisten im Netz, etwa auf Wikipedia, als verlässliche Orientierungshilfen insbesondere zum Wiederauffinden spezifischer Szenen, die aus der Erinnerung hervorstachen.

Im zweiten Arbeitsschritt wurde die Makroebene des Seriellen auf eine Mesoebene einzelner Staffeln und Episoden reduziert und entsprechende Serienteile einer Re-Visionierung unterzogen, die auch detaillierter mit Hilfe eines Notizbuches protokolliert wurden. Dabei wurden vor allem Wiederholungsfiguren, Redundanzzusammenhänge, motivische Analogie, weiterhin die narrative Dynamik über mehrere Episoden hinweg erschlossen. Darüber ließ sich nicht zuletzt die Serialisierungslogik der Serie, ihre operative Form von Wiederholung und Variation, Öffnung und Schließung näher bestimmen.

Die Arbeit auf dieser mittleren Ebene des Seriellen, der Meso-Serialität erwies sich gerade in der theoretischen Fokussierung auf die mittlere Ebene der Staffel als wesentlich, um spezifische serielle Dynamiken zu konzeptualisieren. Schließlich erlaubte dieser intensivierte und fokussierte Zugriff auf eine finite Serienmenge es auch, vorläufig Schlüsselszenen zu ermitteln, in denen sich ästhetische Figuren oder narrative Verfahren zu verdichten schienen. Diese Reduktion auf eminent anschauliche Szenen oder Sequenzen erschien dem Verfasser dabei von Beginn an adäquates Darstellungsmittel, um Fragen serieller Größe am seriell Kleinen durchspielen und zeigen zu können.

Diese Schlüsselszenen wurden dann im dritten, mikrologischen, Arbeitsschritt *en detail*, zum Teil Bild für Bild, filmanalytisch erschlossen und als Szenenanalysen in der PC-Textverarbeitung ausführlich verschriftlicht, um sie zu später in weiterführende Argumentationsgänge einzuspannen. Dabei wurden sie ggf. auch wieder

54 Diese muss natürlich nicht notwendigerweise positiv sein.

umgeschrieben und vor allem gekürzt. Hierbei waren weitere, zumeist serienspezifische, kollaborative mediale Formen der Netzkultur (Wikis, Foren, Blogs) hilfreich, in denen Serienwissen zusammengetragen wurde, z. B. um einzelne Verweise und Motive zu identifizieren. Nach Möglichkeit wurden die Schlüsselszenen dabei gleichen Staffeln oder Episoden entnommen, um von erzählerischen Kohärenzeffekten zu profitieren, die das zuweilen mühsame Zuliefern etwaiger narrativer Kontexte für die Szenenbeschreibung auf ein Minimum zu reduzieren gestatten.

Die Idealtypik dieses Verfahrens wurde durch beständige Rekursionsprozesse aufgebrochen, die es notwendig machten, immer wieder zwischen Makro-, Meso- und Mikroebene zu springen. Diese Sprünge wurden zuweilen durch die Auseinandersetzung mit Forschungsliteratur motiviert, in anderen Fällen machte der Ebenensprung wiederum die Konsultation weiterer Literatur nötig. Aus diesen iterativen, tastenden Verschleifungen zwischen den seriellen Maßverhältnissen und ihren wiederkehrenden Inkursionen mit Forschungsliteratur, die man allem Widerwillen zum Trotz auch eine Hermeneutik heißen kann, resultiert der vorliegende Text in seinen serienanalytischen Anteilen in erheblichem Umfang. Die zyklische oder spiralförmige Arbeitsweise bedingt dabei auch eine zum Teil rekursive Schreibpraxis: Die Binnenstruktur der vorgetragenen Analysen führt zum Teil jene Sprunghaftigkeit auch vor, deren Resultat sie ist. Dies aber ist Absicht, kein Kollateraleffekt: Die Aufnahme der forschenden Bewegung in die Kinetik des Textes bildet eben auch Forschung als ereignishaften Prozess ab und erscheint vor allem in Anbetracht der prozessual-rekursiven Natur des beforschten Gegenstands als adäquat:

To analyze commercial series, therefore, means to focus on moving targets. These narratives exist not so much as structures that can be programmatically designed but as structures whose designs keep shifting in perpetual interaction with whatever they set in motion.⁵⁵

Sie führt auch zu Verschleifungsstrukturen zwischen den Kapiteln, die zur Bildung von Kohärenz gedacht sind: So wird an mehreren Stellen (Kap. 3.1; 3.2; 5.2) der Bezug des Seriellen auf die Störung thematisiert und die serielle ›Anhänglichkeit‹ ebenso wiederholt aufgegriffen (Kap. 4; 5.1) wie das Motiv des Insulären (Kap. 3.2; 5.2).

Der Materialzugang erfolgte dabei über diverse Quellen: flüchtiger Konsum, private Aufzeichnungen über Festplattenrecorder und Online-Videorecorder, DVDs, Mediatheken, schließlich Streamingdienste. Als Wiedergabemedien dienten anfänglich ein kleiner Röhren-, später ein Flachbildfernseher, Laptops, Tablets und ein Computer. Im Zuge der Arbeit wurde dabei ein umfassendes Privatarchiv

55 Kelleter 2017c, S. 100.

an Serien und Fernsehsendungen aufgebaut, das einerseits aus einer DVD-Sammlung, andererseits aus einer extensiven Dateisammlung auf einer externen Festplatte (Abb. 3) besteht. Der umfassender werdende Katalog der vom Verfasser abonnierten Streamingdienste (Netflix, Amazon) sowie von (z.T. ebenfalls kostenpflichtigen) Mediatheken insbesondere der Privatsender hat dieses Archiv jedoch zunehmend redundant werden lassen.

Diesem einfacheren Materialzugang zur Serie wohnt für die Serienforschung eine gewisse historische Ironie inne, konstituiert sie sich doch, wie Irmela Schneider nachdrücklich betont hat, über den »Medienwechsel vom Fernsehen zu Video«⁵⁶, der Serien auf der Ebene des Makroseriellen überaus erst aus dem supraseriellen Fernsehprogramm herauschneidet und so als distinkte Objekte auch beobachtbar werden lässt. Diese Operation wird nunmehr dank DVD und Streamingdiensten für die Forschung immer schon erledigt: der Boom der Serienforschung resultiert sicherlich auch aus der medientechnischen Simplizität, mit der sie über das Material der (Makro-)Serie verfügen kann. Serien werden zu distinkten Objekten medienwissenschaftlichen Wissens immer auch erst durch Medien, weil erst Medien serielle Maßverhältnisse so zurechtzustutzen vermögen, dass sie forschend bearbeitbar werden.

Der kontemporäre Medienwandel der Serie, auf dem die Serienforschung aufsetzt, wäre so selbst als Resultat einer televisuellen Steuerungslogik, einer »Gouvernementalität des Fernsehens«⁵⁷ zu begreifen, die Serien als disponible Objekte individueller Selektionsprozesse erzeugt. Die rezenten Formveränderungen des Seriellen sind so selbst Ergebnis von medialen Steuerungslogiken, die sich auf die Produktion individueller Wahlfreiheit richten, in denen sich eine »Regierung der Freiheit«⁵⁸ als Anreizung, Vervielfältigung und Intensivierung von Interessen ereignet. Serien sind gerade insofern sie selbst Steuerungs-poetiken ausbilden, von dieser medialen Gouvernementalität, die sie erzeugt, nicht zu separieren.

Ökonomie, Subjekt, Wissen: Refraktionen der Serie

Der Anschluss dieses Forschungsvorhabens zur televisuellen Serie an eine stärker (medien-)kulturwissenschaftlich ausgerichtete Forschung zur Serialisierung als Operation bedingt nicht nur ein Zurücktreten hinter die Serie als vermeintlich »fertigm« Objekt und die Beobachtung jener medientechnischen Einschnitte ihrer Hervorbringung, sondern erfordert auch der Multidimensionalität serieller Operationen Rechnung zu tragen. So gehören Serien etwa neben dem Feld des Ästhetischen und der Erzählung auch dem Bereich des Ökonomischen als Organisationsprinzip im doppelten Sinne an: Serien organisieren, z.B. in Form des

56 Schneider 2010, S. 42. [H.i.O.]

57 Stauff 2005a.

58 Saar 2007, S. 37.

Fließbandes arbeitsteilige Prozesse und versprechen in der Aufgliederung von Arbeit in möglichst kleinteilige Schritte sowie deren serieller Reihung Effizienzgewinne. Zugleich erzeugt das Fließband aber serielle Objekte *en masse*: Die Massenproduktion von Konsumgütern im modernen Kapitalismus bringt Objekte immer als Vielheiten hervor, die sich nur über leicht in die serielle Fertigung integrierbare Minimaldifferenzen (z.B. die Farbe eines Autos) differenzieren. Und zu dieser Klasse serieller Konsumgüter zählen die Inhalte der sogenannten Massenmedien immer schon dazu; ein Zusammenhang, der unter dem Stichwort der »technischen Reproduzierbarkeit«⁵⁹ eben auch zu einer Gründungsfigur von Medientheorie geworden ist. Die ökonomische Serialität, bzw. die Serie als ökonomische Form ruft so zwangsläufig Fragen von kapitalistischer Arbeitsorganisation und der Warenkultur der Moderne auf den Plan.

Korrespondiert dieser Ökonomie der Moderne aber auch ein Subjekttypus, der »ökonomische Mensch«⁶⁰, dann wäre die Serie folglich auch als Form einer Subjektivierung anschreibbar. Der ökonomische Mensch wäre immer auch schon »bis in die Triebregungen hinein«⁶¹ ein serieller Mensch, dessen Zeiterleben durch die Wiederholungsstrukturen der industriellen Arbeitszeit präfiguriert wird, dessen körperliche Gesten im Gleichklang mit den Bewegungen der Serialisierungsmaschinen ablaufen; dessen Leidenschaften und Begehren – siehe Sheldon – seriellen Charakter annehmen; dessen Herz schließlich im Takt des Seriellen schlägt.⁶² Der serielle Mensch, die Serie als Subjektivierungsform können jedoch gemäß der Vektoren des Seriellen nicht nur in Bezug auf die Wiederholung, »die zwangshafte Mimesis der Konsumenten an die zugleich durchschauten Kulturwaren«⁶³, sondern gerade als transformative Serialität, etwa in der therapeutischen Logik des Erinnerns und Durcharbeitens⁶⁴ paradigmatische Geltung für die moderne Subjektconstitution beanspruchen.

Schließlich aber taucht die Serie auch im Zusammenhang der Wissenschaft selbst, als methodisches wie als Darstellungsverfahren auf, dem selbst eine epistemische Qualität zukommt, etwa in Reihen, Tableaus, Taxonomien oder Diagrammen, derer sich die neuzeitlichen Wissenschaften – prägnant etwa die Evolutionstheorie⁶⁵ – ebenso bedienen wie die Kulturwissenschaften, etwa in Gestalt des (Post-)Strukturalismus und seiner »serielle[n] Methode«⁶⁶. Indem serielle Darstellungsformen Zusammenhänge und Relationen, sowohl räumlich als auch zeitlich,

59 Benjamin 2003.

60 Vogl 2008a, S. 345.

61 Horkheimer/Adorno 2003, S. 176.

62 Vgl. Deleuze 2007, S. 16.

63 Horkheimer/Adorno 2003, S. 176.

64 Vgl. Freud 2006a.

65 Vgl. Sarasin 2009, S. 133ff.

66 Deleuze 1992, S. 35 [grammatische Anpassung: D.M.]; vgl. auch Sarasin 2009, S. 151ff.

erschaffen, bringen sie etwas zur Anschauung, das außerhalb dieser Darstellung aber eben auch nicht verfügbar wäre. Ihnen eignet eine generative Erkenntniskraft:

Die erkenntnisstiftenden und pragmatischen Leistungen des Diagramms, das Ordnen, Klassifizieren, Vergleichen, Untersuchen, Argumentieren wird im Falle des Tableaus vor allem durch die ihm inhärente Serialität ermöglicht. Das epistemologische Potential dieser Formen des Diagrammatischen ist also präzise in der Serialität der Darstellung bzw. der Bilder zu finden. Sie ist Methode der Darstellung und gleichzeitig Methode der Untersuchung.⁶⁷

Als Erkenntnisform einer epistemischen Serialität kommt der Serie mithin eine generative Funktion für die Produktion wie Proliferation von Wissen gleichermaßen zu. Serielle Anschauungsqualität ist von ihrem epistemologischen Charakter dergestalt nicht zu trennen.

Die vorliegende Arbeit nimmt alle drei Refraktionen des Seriellen gleichermaßen auf, sie denkt ökonomische, affektive und epistemische Serialität, die Serie als Wirtschafts-, Subjektivierungs- und Wissensform konsequent zusammen, setzt dabei jedoch immer wieder spezifische Schwerpunkte: Steht zuweilen, etwa im Fokus auf die mediale Produktion von Berühmtheit und die serielle Bearbeitung von Körpern die ökonomische Serialität zentral (Kap. 3.2; 5.1), wird andernorts in Bezug auf den Zusammenhang von Krankheit und Therapie, Bindung und Sucht der Schwerpunkt auf die Serie als Subjektivierungsform gelegt (Kap 3.1; 3.2; 4), während auch die Epistemizität des Seriellen gerade dort verfolgt wird, wo Serien selbst epistemische Funktionen und Probleme aufrufen, bzw. sich selbst als solche generieren (Kap 3.1; 5.2).

Regierungspoetik der Serie

Die Trias serieller Brechungsformen von Ökonomie, Subjektivität und Wissen wird hier aber vor allem deshalb aufgerufen, weil die Arbeit eine weitere Ebene transversal durch sie hindurch zieht und darin eine weitere Brechungsform des Seriellen identifiziert, deren Eigenart gerade die Verbindung ökonomischer, affektiver und epistemologischer Serialität darstellt: die Serie als Regierungsform. Aufgerufen ist damit keine Metaperspektive auf Serialisierungsverfahren und -operationen, sondern eine ›Durchschnitts‹-Perspektive, die durch die drei bestehenden Refraktionen des Seriellen hindurch schneidet und so Ähnlichkeiten, Homologien, Wahlverwandtschaften erscheinen lässt.

Dieses Denken einer Regierung der Serie, der Serie als gouvernementaler Form zielt darauf ab, die poetologische Einfaltung serieller Steuerungslogiken auf die Steuerungslogiken der

67 Wentz 2017b, S. 41.

Ökonomie, des Selbst und des Wissens beziehen zu können. Eine Poetologie der Fernsehserie, die seriellen Formwandel als Wandel von Steuerungslogiken anzuschreiben vermag, wird dadurch in eine Poetologie der Gouvernamentalität der Gegenwart gewendet, die aber immer auch schon eine televisuelle ist: An der kontemporären gestaffelten Serie lässt sich ein Wandel von kulturellen Steuerungszugriffen ablesen, weil Serien in ihren Steuerungspoetiken diesen Wandel von Regierungsweisen, dem sie selbst als Produkte einer medialen Gouvernamentalität ausgesetzt sind, wiederum aufgreifen. Sie stellen diesen Wandel nicht nur dar, sie sind dieser Wandel, operationalisieren ihn auf der Ebene ihrer poesis⁶⁸.

Dies bedeutet aber, dass, um Serienwandel als Wandel gouvernementaler Steuerungsprozessualität zu adressieren, eine formale Bestimmung der Serialisierungstypen als Umfang, Dauer, Takt oder Frequenz nicht ausreicht. Dies würde die ästhetische Natur des in der kulturindustriellen *poesis* erzeugten Objekts verfehlen, die gerade nicht nur (aber auch) die Serie als materielles Objekt hervorbringt, das etwa in Gestalt von DVDs in Regale gestellt oder als digitaler Dateiordner auf einer Festplatte abgelegt zu werden vermag. In Serien werden eben auch Anschauungen, Welten erzeugt, die als ontologisch gleichrangig zum materiellen Objekt der Serie zu werten sind: Die Polycarbonatscheibe aus dem Wohnzimmerregal und das von Flüssigkristallen erzeugte optische Bild am Fernseher sind gleichermaßen irreduzible, nicht aufeinander rückführbare Hinzufügungen zur Welt, Resultat einer *poesis*.⁶⁹

Das bedeutet aber, dass serielle Steuerungspoetiken nicht (nur) über einen Formalismus der Serie zu erschließen sind, sondern vor allem auch über die hervorbrachten ›Welten‹, ihre Motive, Thematiken, Topoi, visuellen, rhetorischen und auditiven Tropen, die seriell aufgerufenen Ökonomien, Existenzweisen und Wissensformen, schließlich die in dieser ›Welt‹ selbst proliferierten Steuerungslogiken. Eine Poetologie der Serie als Regierungsform ist zugleich jedoch mehr als jene von Herbert Schwaab zu Recht beklagte »ermüdende Reihung [...] referenzieller Aussagen«⁷⁰ über Serieninhalte, die selbst zu einem seriellen Ausstoß von Forschungsliteratur zu Serien führt. Insofern eine poetologische Perspektive diese ›Inhalte‹ des Seriellen konsequent auf die mediale Darstellungsform rückbezieht,

68 Dies folgt der geläufigen Unterscheidung von *poiesis* und *praxis* in der griechischen Philosophie: Während *praxis* das Handeln in seinem Selbstbezug meint, ist mit der *poiesis* das Handeln als Hervorbringung angeschrieben. Poetisches Handeln erfüllt sich im Unterschied zum praktischen Handeln im erzeugten Gegenstand. (Vgl. Lemma »Poesis«, In: Precht/Burkhard 1999, S. 452; Lemma »Praxis«, In: ebd., S. 465.) Dieser Gegenstand ist im Falle ästhetischer Produkte konstitutiv doppelter Natur: Im vorliegenden Falle etwa wäre das Produkt einerseits ›die Serie‹ als Objekt, das konsumiert zu werden vermag, andererseits aber auch die in der Serie hervorbrachte (diegetische) ›Welt‹.

69 Ihnen eignet selbststredend eine unterschiedliche Dauer, eine divergierende Festigkeit, eine andere Reproduzierbarkeit, beide aber sind dennoch Teil der ›Welt‹ in ihrer Gesamtheit.

70 Schwaab 2010b, S. 136.

Polycarbonatscheibe und optisches Bild⁷¹ also gleichermaßen im Blick behält, ohne sie aufeinander zu reduzieren, vermag sie nämlich präzise die ihnen gemeinsame Serialität zu adressieren. Poetologie heißt entsprechend nicht, Serien als Texte zu lesen. Vielmehr inhäriert der Poetologie mit der Insistenz auf Fragen der Formgenese eine Mediensensibilität dahingehend, dass Fragen der Form und Fragen der Medialität kaum ohne einander gedacht zu werden vermögen. Das für diese Arbeit zentral gestellte methodische Verfahren der Poetologie versteht sich folglich immer schon als mediale Poetologie.

Wesentlichen Einfluss für dieses methodische Vorgehen stellen die Arbeiten Joseph Vogls dar, die nicht nur in ihrer Verschränkung von epistemologischen und ästhetischen Fragestellungen hinsichtlich einer »Poetologie des Wissens«⁷² Modellcharakter für diese Arbeit haben, sondern auch inhaltliche Resonanzeffekte zeitigen. Bis in einzelne Details hinein (z.B. der Bezug zur Robinsonade, Kontingenzsteuerung, Providenzfiguren) sind Serien so anschreibbar als kontemporäre Poetologien eines regierbaren Menschen, der in der spezifischen Fassung als »ökonomischer Mensch«⁷³ den Fluchtpunkt einer Romanpoetik des 19. Jahrhunderts bildet wie sie Vogl im Abgleich mit der Politischen Ökonomie des Liberalismus skizziert. Interessant daran ist jedoch nicht so sehr die nobilitierende Allusion der Serie auf den Roman, sondern die historisch unausweichlichen Abweichungsmomente, an denen sich mit der Serie die Poetologie des Wissens um 1800 auch über sich hinausführen lässt. Es gilt also nicht die Serie als Roman zu denken, sondern an der Poetologie der Serie die Signatur einer Gegenwart abzulesen, die unwiederbringlich an ihr historisches Erbe in der Moderne gebunden bleibt.

Wo die Figur des ökonomischen Menschen mithin an eine literarische Darstellungsgrenze stößt⁷⁴, wäre (mit einem nicht unerheblichen historischen Sprung) die Serie gerade in ihrer kontemporär paradigmatischen Form als gestaffelter Serie aber als mediale Form einer Steuerungslogik zu begreifen, in der sich eine Regierungspoetik der Gegenwart abzeichnet, deren Charakteristikum mit Referenz auf Foucault⁷⁵ im Übergang von der Gouvernamentalität der Disziplinar- zu jener der Kontrollgesellschaft zu verzeichnen wäre.⁷⁶

71 ›Bild‹ meint hier als Kurzform für den sperrigen Begriff der ›Audiovision‹ die auditive Dimension immer mit: Die hier verhandelten Bilder sind also eigentlich Tonbilder.

72 Vogl 2008a, S. 13.

73 Ebd., S. 345.

74 Vgl. ebd., S. 17.

75 Vgl. Foucault 2006a; 2006b.

76 Mit dem Begriff der Kontrollgesellschaft, der auf Deleuze (1993) zurückgeht, ist der Verfasser dieser Arbeit zwar nicht ganz glücklich, in Ermangelung einer besseren Alternative gleicher Prägnanz wird er hier jedoch vorläufig verwendet. Vgl. ausführlicher die Diskussion in Kap. 2.1.

Die zeitgenössische Serie, so soll gezeigt werden, verdankt ihre dominante Stellung für die medienkulturelle Selbstbeschreibung der Gegenwart dem Umstand, dass sie eine Regierungspoetik ausbildet, die den Wandel gesellschaftlicher Steuerungslogiken von der Disziplinar- zur Kontrollgesellschaft genau deshalb als Wandel, d.h. in der Transitivität auch ihrer eigenen Form anzuschreiben vermag, weil sie selbst Effekt und Akteur sich wandelnder medialer Steuerungslogiken ist. Die Regierungspoetik der Serie legt die Poetologie einer medialen Gouvernamentalität der Gegenwart in ihrer Übergängigkeit frei.⁷⁷

Spoiler

Insofern fiktionale wie faktuale Serien sich also nicht nur immenser Popularität erfreuen, sondern auch Deutungsmacht über die soziale, kulturelle und politische Verfasstheit unserer Gegenwart erlangen und den Medienwandel vom Fernsehen zum digitalen Streaming entscheidend vorantreiben, lässt sich unumwunden diagnostizieren: Die Serie regiert. Serialität impliziert aber immer auch schon ein Modell des Regierens: Serien lenken ihre eigene Entwicklung, steuern ihren Fortgang. Sie sind keine abgeschlossenen, dinghaften Werke, sondern zeitbasierte Steuerungsprozesse. So machen sich Serien etwa über die Zeit fortsetzbar, wiederholbar oder auch finalisierbar, bilden eine serielle Gouvernamentalität aus.

Die Arbeit argumentiert mithin, dass diese beiden Komponenten serieller Regierung – das Regieren der Serie und die Serie als Regierung – unaufhebbar aneinandergeschnitten sind. Die gegenwärtige Popularität der Serie erklärt sich so nur vor dem Hintergrund jener Steuerungslogiken, die Serien ins Werk setzen. Die serielle Gouvernamentalität der Gegenwart bezieht sich dabei – im Unterschied zu tradierten seriellen Formen – auf die Einheit der Staffel: Staffelserien entwerfen sich nicht auf die Iterierbarkeit von Episoden oder die Unendlichkeit serieller Fortsetzung, sondern auf das Intervall der season: Gelenkt wird ihre Entwicklung in zuweilen komplexer Weise also auf Finalisierbarkeit und Fortsetzbarkeit zugleich. Nicht die Restitution episodischer Ordnung, sondern die gerichtete, teilfinite Transformation von Ordnungen steht im Zentrum einer solchen Poetologie gestaffelter Serien. An der Serie lässt sich somit die poetische Signatur einer digitalmedialen Transformation der Gegenwart ablesen, deren Hoffnungen, Verwerfungen und Aporien hier gleichermaßen zur Aufführung gelangen.

Um dies zu leisten, muss jedoch das retardierende Moment einer Begriffsarbeit zwischengeschaltet werden, in der die hier zunächst salopp verwendeten Terminologien und Konzepte von Regierung und (medialer) Gouvernamentalität gründlicher und präziser erschlossen werden (Kap. 2.). Das Ziel ist dabei jedoch nicht die Wiederaufführung eines foucaultschen Theoriestücks unter dem Titel der ›Gouvernamentalität‹ oder gar die Kartierung des korrespondierenden Forschungsfeldes

77 Engell (2012a, S. 226) entwickelt eine sehr ähnliche These als argumentativen Fluchtpunkt, in der die Hybridstellung des Fernsehens, seine Zugehörigkeit zum Regime sowohl der Disziplin als auch der Kontrolle, berechtigt hervorgehoben wird.

der ›Governmentality Studies‹. Dies wurde wesentlich ausführlicher als hier möglich und wesentlich systematischer als hier nötig wäre, andernorts bereits geleistet.⁷⁸ In einer medientheoretischen Perspektivierung, die auf eine Handhabarmachung des Konzepts der Gouvernamentalität für medienwissenschaftliche Belange abzielt, wird stattdessen ein Zugang gewählt, der an der Rückführung des Regierungsbegriffs auf einen Begriff von Steuerung überhaupt abzielt und so an der Seefahrt ansetzt (Kap 2.1). Hieran aber erweist sich eine mediale Logik von Regierung, die, in Absetzung von gewichtigen Strömungen der Governmentality Studies sowie partiell auch von Foucault selbst, den steuernden Zugriff auf Menschen wie Dinge gleichermaßen und in ihrer Verschränktheit adressiert. Die so entwickelte Perspektive einer Medialität des Regierens, die ein instrumentelles Verständnis von Medien des Regierens dezidiert unterschreitet, erweist sich insbesondere für eine sich als post-anthropozentrisch und (neo-)materialistisch verstehende Medienwissenschaft als eminent anschlussfähig. Dies gilt im Besonderen, wie mit Rekurs auf die Fernsehtheorie zu zeigen sein wird, für das Fernsehen, das nicht nur als Symbolmaschine, sondern immer auch als materielles Medienmöbel die physische Rekonfiguration von räumlichen wie zeitlichen Mensch-Maschine-Anordnungen betrieben hat.

Dies wird dann in eine knappe Theoriegeschichte von Gouvernamentalitäten des Fernsehens überführt, der es um distinkte Konzeptionalisierungen televisueller Regierungsmacht einerseits, um eine fernsehhistorische Situierung dieser Konzepte andererseits geht (Kap 2.2). Fernsehgeschichte wird dergestalt als historische Figuration unterschiedlicher Gouvernamentalitäten des Fernsehens lesbar. Ihre Stationen sind erstens eine instrumentelle Regierungsprogrammatik des frühen Fernsehens, die sich entlang einer *top-down*-Hierarchie von Eliten und Massen bildet und hier mit Anna McCarthy beschrieben wird; zweitens eine ›Pädokratie‹ des (Privat-)Fernsehens, das sich, wie mit John Hartley erschlossen wird, als didaktische wie ludische Agentur von Erziehung und Lust gleichermaßen entwirft; drittens eine ›Gouvernamentalität des neuen Fernsehens‹, die mit Markus Stauff als Intensivierung des Paradigmas individueller Selektion zu bestimmen ist.

Gemäß des gewählten poetologischen Blickwinkels werden diese Konzepte dabei auf ihre Kompatibilität mit einem medienpoetischen Eigensinn hin evaluiert und die ›Gouvernamentalität des Fernsehens‹ entsprechend zu einer terminologisch leicht verschobenen ›televisuellen Gouvernamentalität‹ theoretisch weiterentwickelt. Dies bereitet den begrifflichen Boden, um ausführlicher und detaillierter auf die Serientheorie zurückzukommen und die hier bereits vorweggenommene Theorie der (gestaffelten) Serie als Regierungsform auszuführen und im Rahmen historischer wie zeitgenössischer Serienforschung zu situieren (Kap 2.3). Da-

78 Vgl. u.a. Lemke 2000; 2002; 2008; Dean 2010; Miller/Rose 2008; Burchell/Gordon/Miller 1991; Bröckling/Krasmann/Lemke 2000.

bei werden Dialoge und Anschlüsse genauso gesucht und herausgestellt wie Absetzungen zuweilen pointiert werden. Letztere gelten dabei insbesondere einer Serienforschung, welche die mediale Verfügbarkeit ihres Objektes immer schon ungefragt voraussetzt und darin die Serialität der Serie tendenziell tilgt, um einen Werkcharakter zu evozieren, der zu konsequenten Fehllektüren führt, welche den Blick auf eine Gouvernamentalität der Serie systematisch verstellen.

Wird dabei aber vor allem reklamiert, dass der medienpoetische Eigensinn dazu nötigt, eine televisuelle Gouvernamentalität durch die Regierungspoetiken der Serie hindurch überhaupt nur skizzieren zu können, so setzt die Arbeit daraufhin folgerichtig mit einer stärker analytischen Ausrichtung nochmals an, durch die konkrete serielle Steuerungspoetiken identifiziert zu werden vermögen (Kap. 3). Anhand von *HOMELAND* (Showtime, 2011-2020) wird dabei eine serielle Poetologie der Störung beschrieben, in der sich das Fernsehen selbst als Prinzip einer permanenten, krankhaften Disruption von Ordnung anschreibt und so eine pathologische Serialität entwirft, der die Entsetzung von Ordnung zum auf Dauer gestellten Ereignis- und Produktivprinzip wird (Kap. 3.1.). Dies korrespondiert – wie mit Bezug auf die Arbeiten Joseph Mascos gezeigt wird – mit der Affektlogik eines *counterterror states*, der jene Regierung des Verdachts instituiert, die in der Serie poetischen Initiationsprinzip wird.

Komplementiert wird diese Steuerungspoetik pathologischer Serialität durch eine therapeutische Serialität, die an einer Störungspoetologie insofern weiter schreibt, als sie die Produktivität der Störung gerade in ihrer Bearbeitung, in Kur und Heilung, verortet (Kap 3.2.). Anhand des *Dschungelcamps* (RTL, 2004-) wird dabei gezeigt, wie sich diese Steuerungslogik serieller Therapie mit einer Affektlogik des Bildlichen überkreuzt, in der die Konversion von Ekel in Sympathie zum zentralen Transaktionsmechanismus des Seriellen wird. Diese affektive Konversion kann folglich aber auch als ökonomische Operation angeschrieben werden, in der es um die serielle Restitution und Produktion von Aufmerksamkeitswerten geht, die im Rahmen einer televisuellen *celebrity economy* situiert werden. Für diesen ersten analytischen Zugriff auf das Reality-TV werden hier außerdem grundlegende Steuerungspoetiken faktualer Serialität skizziert, die an der Begrifflichkeit des ›Skripts‹ wie sie in der *ANT* insbesondere von Madeleine Akrich entwickelt wurde, modelliert werden.

Bilden Krankheit und Kur ein vermeintlich geschlossenes System serieller Steuerungspoetik, so dient eine Perspektive auf die rezeptionskulturelle Trope der Seriensucht im Folgenden dazu, den Zusammenhang von Subjektivität und Serialität in der Figur einer ›Krankheit‹ zu beschreiben, die gar keine Kur mehr kennt (Kap. 4). Wie im Rekurs auf erstens psychoanalytische Bindungstheorie sowie deren Aufnahme in der Film- und Medientheorie, zweitens auf die moderne Epistemologie der Sucht und drittens auf den von Antoine Hennion geprägten Begriff der ›Anhänglichkeit‹ argumentativ entwickelt und anhand von *MAD MEN*

(AMC, 2007-2015) und *BREAKING BAD* (AMC, 2008-2013) plausibilisiert werden soll, findet sich in der seriellen Prozessualität der Sucht ein Moment der Positivität – der Bindung, der Anhänglichkeit –, dass die Therapie dieser Pathologie systematisch verunmöglicht. Die Seriensucht ist mithin Trope einer konstitutiven Unregierbarkeit des Seriellen und entsprechend gouvernementale Schwellenfigur, welche die Regierbarkeit von Subjektivität überhaupt problematisiert.

Dies führt im folgenden Kapitel dazu, die Perspektive auf die Gouvernamentalität der Serie um die Dimension des Phantasmatischen zu erweitern: Serielle Steuerungslogiken, so das Argument, verwirklichen sich nicht bloß, sondern sie entwerfen sie auch als ›Reinformen‹ des Regierens, die gerade über die Imagination kontrafaktischer Ordnungsmodelle und Regierungsformen, über poetische Figurationen von Unwahrscheinlichkeit und Exzeptionalität Geltung erlangen. Als erste Figur solch exzeptioneller Unwahrscheinlichkeit tritt das Model auf (Kap. 5.1). Anhand von *GERMANY'S NEXT TOPMODEL* (ProSieben, 2006-) wird dabei die paradoxe Beziehung von Leistung, Evaluation und Kontingenz zentral gestellt und im Rückgriff auf soziologische Theorien des *modelings* einerseits, abermals psychoanalytischer, am Begriff des Affekts orientierter Filmtheorie andererseits gezeigt wie das Model als televisuelles Phantasma einer seriellen Schaltbarkeit affektiver Kontingenz aufgerufen wird und darin als (unerreichbarer) Fluchtpunkt der *coming-of-age*-Erzählung der Serie fungiert. Dieses Phantasma bringt an seiner äußersten Grenze dann eine somatische Figur des Beliebigen hervor: Das Model ist die Verkörperung keiner Identität, aber auch keiner Masse, sondern einer Beliebigkeit, einer Indifferenz unendlicher Differenzierung, die immer auch im Plural eines Phantasmas serieller Körper zu denken ist.

Die letzte analytische Schleife kehrt wieder zur fiktionalen Serie zurück und argumentiert in Bezug auf *LOST* (ABC, 2004-2010), wie die serielle Gruppenrobinsonade in der Insel ein Regierungsprinzip phantasiert, das sich auf die Steuerbarkeit des Zufälligen richtet (Kap 5.2). Darin, so wird mit Bezug auf ökonomische Ordnungsmodelle einerseits, deren theologische Genealogie in der christlichen Trinitätslehre andererseits gezeigt, modelliert sich die Serie selbst als ökonomisch-theologisches Ordnungsprinzip, dessen Steuerungslogik Züge einer Vorhersehung annimmt. Über die Mobilisierung von Verrätselungsfiguren instituiert die Serie eine Logik ihrer Selbststeuerung als providentiellem Plan kontingenter Ereignisgefüge dessen Resonanzraum das ökonomische Modell des Marktes bildet, das selbst – wie Giorgio Agamben argumentiert – als säkularisiertes Paradigma göttlicher Regierung zu lesen ist. *LOST* entwirft sich so auf eine Eschatologie der Serie hin, die sich im dezidierten Rückgriff auf das Motiv-, Bild- und Narrativregister des Theologischen als Offenbarungsprozess zu denken gibt. Darin mobilisiert die Serie nicht nur ein Phantasma metaphysischer Ordnung von Welt, sondern macht sich selbst zur Glaubensfrage.

Adressiert die Arbeit den Wandel serieller Gouvernamentalität dezidiert als Umbruchsphänomen zwischen zwei Paradigmen der Regierung, so wird im Fazit (Kap. 6) schließlich die Möglichkeit eines Endens des derzeitigen Paradigmas serieller Regierungspoetik in Erwägung gezogen und anhand von Formen digitaler Serialität die Etablierung von vollständig digitalmedialen Steuerungsmodellen diskutiert, die auf die zwischenzeitlich umfassend gelungene Durchsetzung kontrollgesellschaftlicher Funktionsprinzipien hinweisen. Dies, so die Konklusion, macht zwar einen neuen Blick auf serielle Steuerungspoetiken nötig, der in der Regierungspoetik der Fernsehserie jedoch weiterhin einen unhintergehbaren Referenzpunkt finden wird.