

---

## Einleitung

In den mediatisierten Gesellschaften der Gegenwart werden nationale soziale Strukturen und Institutionen zunehmend durch Informations- und Kommunikationsstrukturen überlagert, ersetzt oder verflüssigt, die einen transnationalen Charakter haben. Schon früh haben Scott Lash und John Urry (1994) darauf hingewiesen, dass diese aus "networked flows" bestehen bzw. "economies of signs and space" konstituieren. Es sind nicht nur Geschäftsleute, Touristen oder Migranten unterwegs, auch Zeichen, Bilder und Symbole zirkulieren weltweit. Die Herauslösung aus bestehenden Strukturen, die oft einschränkend und kontrollierend wirkten, durch die Verfügbarkeit eines transnational entfalteten Kommunikationssystems, das eine Vielfalt von Sinnangeboten annonciert, führt dazu, dass die Einzelnen mehr Wahlmöglichkeiten in Bezug auf ihr existenzielles Verständnis und ihre Lebensgestaltung haben (Winter/Eckert 1990; Kellner 1995). Das symbolische Material der Medien bildet eine wesentliche Grundlage für die Identitätskonstruktion im heutigen Alltag, bei der die Identität aktiv aus verschiedenen Elementen zusammengebastelt wird (Mikos 2001: 55 ff.). Die damit verknüpfte Reflexivität, die sowohl kognitiv als auch ästhetisch orientiert ist (Lash/Urry 1994), fördert Individualisierungsprozesse. Stuart Hall (1997) sieht in diesen Prozessen eine „kulturelle Revolution“ am Werk, weil Kultur, verstanden als die Zirkulation von Bedeutungen und Interpretationsrahmen, eine primäre und konstitutive Kraft im sozialen Leben wird. Sie dominiert die alltägliche Erfahrung und verändert den Bereich der Ökonomie. Eine globale Kulturindustrie produziert kulturelle Objekte, die medial vermittelt und transnational verfügbar sind (Lash/Lury 2005). In den Prozessen der Zirkulation lösen die Objekte sich von den Intentionen ihrer Produzenten, sie entwickeln eine Eigendynamik und gewinnen neue Bedeutungen, weil sie unterschiedlich übersetzt, rezipiert oder angeeignet werden (Winter 2003). Es entstehen transnationale Medienkulturen.

Vor diesem Hintergrund beschäftigen wir uns in diesem Buch vor allem mit neueren Fernsehserien, die – wie wir zeigen werden – als kulturelle und mediale Objekte bzw. globale Brands zur Konstitution einer transnationalen Serienkultur beigetragen haben. Die Rezeption und

Auseinandersetzung mit Serien spielt eine wichtige Rolle für viele Menschen weltweit. Vor allem die Digitalisierung hat deren Verfügbarkeit und schnelle Zirkulation in Form von DVDs bzw. Blu-Rays und im Internet enorm gesteigert. Es kam zu einer ungeheuren Vervielfältigung und immensen Verbreitung von Fernsehserien. So ist z.B. *Dr. House* nicht nur in Los Angeles, London, Barcelona oder Berlin, sondern auch in Peking oder Schanghai ein Star, dessen Konterfei auf Zeitschriften und Litfaßsäulen zu sehen ist. Komplexe Erzählwelten, vielschichtige Figurenensembles und vielfältige Bezüge zur aktuellen sozialen und kulturellen Situation machen Serien zu polysemen Texten, die faszinieren und begeistern. Sie werden zu Begleitern, Sinn- und Ratgebern in einer sich dynamisch verändernden globalen Gesellschaft, die durch ein Zuviel an Arbeit, verschärfte Konkurrenz, Verlust an Sicherheit und vielfältige Risiken geprägt ist. „Leben in der flüchtigen Moderne“ (Bauman 2007) bedeutet für diejenigen, die Arbeit haben, die mögliche Teilhabe an einer globalen Konsumgesellschaft, die die Serien mit ihrer Präsentation unterschiedlicher Lebensstile stützen, promoten, aber auch reflektieren, problematisieren und infrage stellen. Die Selbst- und Welterfahrung des Einzelnen wird zunehmend fragmentiert, individualisiert und inkohärent. Serien bieten Parallelwelten an, die leicht zugänglich, multidimensional und scheinbar unendlich sind. Sie handeln von Intimität, Liebe, Angst, Verzweiflung, der Suche nach einem gelungenen Familienleben, Krankheit oder Tod. Sie ermöglichen uns einen voyeuristischen Einblick in das komplizierte Leben von anderen, der in dieser Intensität und Nähe anders kaum erfahrbar ist. Wir erleben ihre Konflikte, ihr Zusammenleben und erfahren, was ihre Perspektive ist.

Weltweit sind auch Kulte um Serien entstanden, die vor allem durch die Möglichkeiten des Internets gestützt werden. Auf Webseiten und in Diskussionsforen finden sich eine Fülle von Informationen und Möglichkeiten des interaktiven Austausches. Viele Produzenten versuchen ihren kulturellen Objekten einen Kultstatus dadurch zu verleihen, dass sie Hintergrundinformationen, ergänzende und erweiternde Handlungsstränge und zusätzliche Figuren crossmedial in Computerspielen, Comics und auf Webseiten präsentieren. *Lost* oder *Heroes* sind hierfür herausragende Beispiele. Die Fans tauchen in die Welten der Serien ein, leben in ihnen, möchten sich kompetent in ihnen zurechtfinden und nicht mehr ohne sie sein.

Die damit verbundenen Formen wiederholter und intensiver Rezeption hängen eng mit der Ästhetik und Narration neuerer Fernsehserien zusammen. Es gab schon früher Serien wie *Star Trek*, die zur Herausbildung differenzierter Fankulturen geführt haben (Jenkins 1992). Neu ist aber, dass

viele der gegenwärtigen Fernsehserien von ihrer Ästhetik und Narration so gestaltet sind, dass sie zur wiederholten Rezeption, zum *Re-Reading*, und weiteren Anschlussaktivitäten geradezu einladen, weil sie sowohl visuell als auch erzählerisch komplex, dicht und polysem gestaltet sind. Seit den 1980er-Jahren wird bei der Produktion von Serien nämlich vermehrt auf Qualität Wert gelegt. *Hill Street Blues*, *Emergency Room*, *NYPD Blue*, *Law & Order* oder *The X-Files* sind hierfür Beispiele. Der Kabelsender HBO hat dies seit den 1990er-Jahren zu seinem erklärten Ziel gemacht. Andere wie Showtime sind ihm gefolgt. So ist es möglich geworden, das erzählerische Potenzial des Formats zu erkunden und die im Rahmen der Konventionen möglichen Inventionen zu nutzen.

Robert J. Thompson vertritt bereits 1996 in seinem Buch „Television's Second Golden Age“ (1996: 16) die Auffassung, dass sich beginnend mit *Hill Street Blues* ein neues Genre mit eigenen charakteristischen Merkmalen herausgebildet habe, das „quality drama“, das für ihn die Antwort des Fernsehens auf den Kunstfilm darstellt. Es ist eine populäre Kunstform, die die erzählerischen und visuellen Möglichkeiten des Fernsehens innovativ und selbstreflexiv nutzt, um ein einzigartiges (neues) Format zu schaffen. Dabei stechen die Bezüge auf die aktuellen sozialen und kulturellen Kontexte hervor. So finden z.B. in *Law & Order* die amerikanischen Kulturkämpfe der 1990er-Jahre ihren Niederschlag, *The Wire* führt den städtischen Verfall und die Korruption in heruntergekommenen amerikanischen Metropolen vor, *The L Word* präsentiert das konfliktreiche Leben von lesbischen Frauen in Los Angeles. Die Serien präsentieren alltägliche Lebenswirklichkeiten, ihre Probleme und Konflikte in verdichteter Form und laden auf diese Weise zum Nachdenken und zur reflektierten Auseinandersetzung ein.

Darüber hinaus hat sich im Bereich der Produktion eine neue Berufsrolle ausdifferenziert: die des Schöpfers einer Serie, des *Showrunners*. Zum einen schafft dieser mit seinem Autorenteam ein fiktionales Universum mit interessanten Figuren, so dass sich ein serielles Geschehen entfalten und fortgesetzt werden kann. Zum anderen organisiert und leitet er die Produktion. Von ihm hängt es vor allem ab, dass eine Serie kohärent und kontinuierlich gestaltet wird. So muss er z.B. überprüfen, ob und wie eine einzelne Folge in das Gesamtprojekt passt. Ende der 1990er-Jahre engagierte HBO z.B. Alan Ball, der gerade einen Oscar für das Drehbuch zu *American Beauty* bekommen hatte. Er sollte mit dazu beitragen, dass der Sender für Qualität steht. Ball handelte nicht nur aus, mit Geschichten aus einem Bestattungsunternehmen und der Familie, die es leitet, ein für das

Fernsehen schwieriges Thema behandeln zu dürfen, HBO willigte zudem ein, dass er Regie führen und die einzelnen Folgen von *Six Feet Under* produzieren durfte. Das Experiment gelang. Vor allem die persönliche Entwicklung der Figuren und ihrer Beziehungen untereinander fand viel Lob. Am Ende der fünften Staffel inszenierte Ball den Tod der Hauptfiguren, was es HBO in der Zukunft nicht möglich macht, die Serie wie z.B. bei *Sex and the City* (1998-2004) als Kinofilm fortzusetzen. Nicht nur Ball, auch David Chase oder Steven Bochco haben es unter den gegebenen ökonomischen Produktionsbedingungen geschafft, originelle Projekte durchzusetzen bzw. im Rahmen der jeweiligen Genreerwartungen innovative Handlungen und herausragende Charaktere zu entwerfen.

Neben der Strategie der US-amerikanischen Bezahlender wie HBO, die mit ihren Produktionen gezielt ein zahlkräftiges, gebildetes Publikum ansprechen, finden sich auch zahlreiche Produktionen, die auf ein möglichst breites – nationales sowie internationales – Publikum abzielen. Bereits seit *Dallas* über *Friends* und *Emergency Room* bis hin zu *Lost* und *CSI* haben sich diese Serien nicht nur als *Must-see* oder *Appointment TV* etabliert, sondern gleichzeitig auch auf ein Publikum jenseits der eigenen Landesgrenze abgezielt. Das Publikum in der *Post-Broadcast-Ära* ist also nicht nur ausdifferenzierter als früher, sondern darüber hinaus auch höchst global. Ein Blick auf populäre Serien wie *24*, *Lost* oder *CSI* wirft zudem die Frage auf, ob sich diese Formate überhaupt in die Beschreibungskategorien des *Quality TV* einordnen lassen. Eine Erweiterung des Qualitätsbegriffs tut also not, will man nicht per se bestimmte Genres und Produktionen wie den deutschen *Tatort*, die schwedische Krimiserie *Die Brücke*, die dänische Serie *Kommissarin Lund*, die im angloamerikanischen Raum ein Remake als *The Killing* erlebte, oder die britische Produktion *The Office* ausschließen.

Angesichts der enormen Veränderungen in verschiedenen Bereichen des Fernsehens seit den 1980er- und vor allem den 1990er-Jahren muss eine tief gehende und umfassende Analyse neuerer Fernsehserien, ihrer Produktion, Rezeption und Effektivität im Alltagsleben, umso mehr inter- bzw. transdisziplinär sein. Vor allem die Untersuchung der Herausbildung transnationaler Serienkulturen erfordert die Verknüpfung verschiedener disziplinärer Sichtweisen und methodologischer Herangehensweisen.

Der vorliegende Band bemüht sich deshalb um eine perspektivenreiche Annäherung an dieses Phänomen und vereint verschiedene inhaltliche, methodische und disziplinäre Zugänge. Das einführende Kapitel beleuchtet grundsätzliche Entwicklungstrends, erfasst das Fernsehen in seinem ökonomischen und (medien)politischen Kontext und zeigt auf, welche Be-

deutung Fernsehen im Betrachten seiner Zuschauer als Kult und als Aneignungskultur erlangt. *Robin Nelson* betrachtet die narrative Entwicklung des Fernsehendramas im Kontext der aktuellen technologischen und kulturellen Transformationen. Er arbeitet heraus, dass unter den Bedingungen digitaler Vernetzung eine neue kulturelle Form, die *Hypermedia TV Narrative*, entstanden ist. Deren Narration hat einen interaktiven und generativen Charakter. So finden sich z.B. in *Lost* eine Vielfalt miteinander vernetzter Handlungsbögen und eine ungeheure Menge an Rätseln, die auf verschiedene Medienplattformen verteilt sind. Auf diese Weise werden die Zuschauer zur Partizipation und Interaktion animiert. *Susanne Eichner* kontextualisiert mithilfe des Blockbuster-Ansatzes die aktuelle US-amerikanische Serienlandschaft vor dem Hintergrund ihrer ökonomischen und medienpolitischen Zusammenhänge und zeigt auf, welche ästhetischen und inhaltlichen Konsequenzen sich hieraus ergeben. Am Beispiel von *Lost* verdeutlicht sie, wie aktuelle Fernsehserien Blockbuster-Strategien nutzen, die sich auch ästhetisch dem Kino annähern und gleichzeitig Strategien des *Quality TV* (z.B. komplexe Narration) verwenden. *Rainer Winter* analysiert die Herausbildung und die Merkmale von Kultserien. Hierzu erörtert er zunächst ihre Gemeinsamkeiten mit Kultfilmen. Er unterscheidet zwischen klassischen Kultmedien, die von den Fans alleine zu solchen erkoren wurden, und den heutigen Kultserien, die Brands und oft Franchise-Unternehmen darstellen. Er zeigt, dass es trotz der Strategien der globalen Kulturindustrie auch heute von den Fans abhängt, ob eine Serie zur Kultserie wird und sich eine transnationale Serienkultur herausbilden kann.

Nach diesen einführenden Beiträgen werden im zweiten Teil theoretische Aspekte der Serienkultur vertieft. *Dominik Maeder* geht es um eine poetologische Bestimmung des *Serial Drama*. Er greift hierzu auf eine Analyse der psychoanalytischen Behandlungsform zurück, die als eine Serie von Sitzungen konzipiert ist, in der der Analysand in Wiederholungen und Variationen seine psychische Problematik aufzuarbeiten versucht. Die ordnende Kraft der Serialität macht Subjektivität darstellbar. In neueren amerikanischen Serien wird sie zu einem poetischen Modus, der Subjektivierungsprozesse erfahrbar macht, wie er am Beispiel von *Six Feet Under* zeigt. *Andreas Jahn-Sudmann* und *Alexander Starre* bestimmen innovative und metamediale Charakteristika des *Quality TV*, das sie als eingebunden in Innovation erzeugende mediale Anordnungen betrachten. So zeigen sie am Beispiel von *The Sopranos*, wie die Konstruiertheit der Serienwelt in einer Episode zum Thema wird, ohne dass der realistische Erzählmodus

dadurch dekonstruiert wird. *Elke Weissmann* veranschaulicht am Beispiel einer Episode von *CSI: Den Tätern auf der Spur*, dass auch eine Serie mit abgeschlossenen Folgen zum *Quality TV* gezählt werden kann. Es sind vor allem die schauspielerischen Leistungen, die sie als ein wichtiges, oft unterschätztes oder vernachlässigtes Qualitätsmerkmal bestimmt.

Im dritten Teil des Buches werden die Ästhetik und die Narration neuerer Fernsehserien behandelt. *Malte Hagener* analysiert die Bedeutung der intensiven Verwendung des Splitscreens in *24*. Er dient sowohl dazu, die Komplexität des sich an verschiedenen Orten ereignenden Geschehens darzustellen, als auch dazu, mediale Präsenz eindringlich zu vermitteln. Darüber hinaus hilft er, die (persönlichen) Beziehungen zwischen den Figuren mit ihren emotionalen Bindungen zu visualisieren. *Asokan Nirmalarajah* arbeitet am Beispiel von *Alias* heraus, dass narrative Komplexität ein wichtiges Mittel melodramatischen Erzählens ist. Es sind vor allem Kollisionen zwischen privaten und beruflichen Beziehungen, die die Erzählungen voranbringen und zu vielfältigen Handlungsbögen führen. *Kathrin Rothemund* analysiert am Beispiel von *Dexter* das für serielles Erzählen charakteristische Spiel von Repetition und Varianz. Sie zeigt dies sowohl in den intertextuellen Beziehungen zu *Miami Vice*, *CSI: Miami* und *Grand Theft Auto: Vice City* als auch in der Visualisierung des Mordens in *Dexter*. Im Anschluss untersucht *Barbara Hollendanner*, wie materielle Beweise in *CSI* Evidenz gewinnen. Nicht die Unmittelbarkeit des Sichzeigens des Materials, sondern erst Prozesse der Transkription stellen Sinn her. Evidenz beruht also auf Interpretation. *Herbert Schwaab* plädiert für eine erweiterte Perspektive auf Qualitätsfernsehen, das nicht nur die US-amerikanischen *Quality TV*-Formate berücksichtigt, sondern auch z.B. die glanzlose Qualität realistischer Comedyformate aus Großbritannien einschließt. Seine Argumente verdeutlicht er anhand der Comedyformate *The Office* und *Spaced*. *Richard Kilborn* untersucht das verwickelte Spiel mit wechselnden Zeitebenen in *Life on Mars*. Er zeigt, wie die Idee der Zeitreise, die sich in vielen Serien findet, erzählerisch gelungen und postmodern verspielt verwirklicht wird. *Bernd Leiendecker* legt dar, wie in *How I Met Your Mother* das unzuverlässige Erzählen, das sich auch in einigen erfolgreichen neueren Filmen findet, zur Erzeugung von Komik genutzt wird. Er arbeitet heraus, wie dieser Effekt hauptsächlich durch ‚lügende Rückblenden‘ erzeugt wird.

Ein eigener Teil des Buches beschäftigt sich mit Beiträgen zu *Yo soy Betty la fea* als transnationales Medienphänomen. *Lothar Mikos* und *Marta Perrotta* vergleichen in ihrem Beitrag die kolumbianische Telenovela mit

vier nationalen Adaptionen (Deutschland, Russland, Spanien und USA) in Hinblick auf die ästhetischen Differenzen und Gemeinsamkeiten. Sie kommen zu dem Schluss, dass die Produktion von hybriden Formaten sie anschlussfähig an nationale Kulturen und für nationale Adaptionen macht. *Tanja Weber* vergleicht in ihrem Beitrag die kulturellen Adaptionstrategien in Deutschland und den USA. Sie kann zeigen, wie das Format delokalisiert wird, um in den Adaptionen wieder relokalisiert zu werden. *Edward Larkey* stellt neben den Narrationsstrategien in der amerikanischen und deutschen Adaption vor allem die nationalen Identitätsbezüge in den Mittelpunkt seiner Analyse. So kann er zeigen, dass in der US-Version aktuelle gesellschaftliche Kontroversen aufgegriffen werden, während dies in der deutschen Adaption ausgespart wird. *Irena Carpentier-Reifová* beschreibt die Adaption des Formats in Tschechien und kann zeigen, wie Katrin – so Bettys Name in der tschechischen Adaption – zwischen der Welt der Armen und der der Reichen pendelt und sie so miteinander verbindet. Sie ist Teil beider Welten und hält zugleich beiden Welten den Spiegel vor. Sie wird zur Heldin eines utopischen Kapitalismus, der moralisch handelt.

Der letzte Teil des Buches ist Aspekten der Rezeption neuerer Fernsehserien gewidmet. So untersuchen *Arne Brücks* und *Michael Wedel* das *Lost*-Franchise, das u.a. das Alternate Reality Game *The Lost Experience*, ein Videospiel, diverse Merchandising-Produkte und die Online-Enzyklopädie *Lostpedia* umfasst. So wird ein transmediales Erzählen möglich, das eine komplexe Welt und mehrdimensionale Figuren schafft. *Sarah Kumpff* kommt in einer empirischen Studie zu dem Schluss, dass die Rezeption und Aneignung neuerer Fernsehserien, denen durch Kritiker und Kritikerinnen Qualität zugesprochen wird, der kulturellen und sozialen Distinktion dienen kann. Sie arbeitet detailliert die Eigenschaften dieser aus dem akademischen Milieu stammenden Zuschauer heraus. *Daniela Schlütz*, *Yvonne Stock*, *Jonas Walkenbach* und *Maik Zehrfeld* stellen sich in ihrem Beitrag zu *Dexter* die Frage, warum ein so kontroverser Charakter wie Dexter Morgan überhaupt beliebt sein kann. In einer Blog- und Forenanalyse identifizieren sie verschiedene Rechtfertigungsstrategien von *Dexter*-Fans, die dazu beitragen, dass die moralische Bewertung des Serienkillers trotz seiner Taten positiv ausfällt. *Annekatriin Bock* zeigt in einer empirischen Studie zu Rezeptionsmotiven bei neueren Serien, dass sich diese, bedingt durch intermediale Vernetzungen, mit hergebrachten Methoden nur zum Teil erfassen lassen. Es sei wichtig, die veränderten Kontexte von Produktion, Vermarktung und Rezeption zu beachten, um neue Forschungsde-

signs entwerfen zu können, die der Veränderung der Rezeptionsprozesse gerecht werden können. Im abschließenden Beitrag des Buches beschäftigt sich *Nele Simons* mit Methoden der Fernsehzuschauerforschung im Zeitalter der Digitalisierung und Konvergenz. Die heutige Medienforschung müsse auf die zunehmende Komplexität der konvergenten Medienlandschaft adäquat reagieren und die traditionell getrennten Dimensionen von Text, Technologie und Kontext in ihrer Reziprozität berücksichtigen. Dabei lasse die heutige divergierende Medienlandschaft keine Generalaussagen über das Publikum zu, vielmehr müsse es darum gehen, Phänomene in ihrer Spezifik zu erfassen und Aussagen auf Ebene von Publikumssegmenten zu treffen.

Die Bandbreite der Beiträge des Buches zeigt, wie aktuell die Forschung zur Serienkultur ist und verweist gleichzeitig auf viele Aspekte, die es noch eingehender zu untersuchen gilt. Serienkultur ist keine lokale Erscheinung. Es ist ein globales, transnationales Medienphänomen, das gleichwohl nationale und lokale Spezifika aufweist. So wird auch das auf US-amerikanische Serien konzentrierte Konzept des *Quality TV* kritisch hinterfragt und erweiterte Blickperspektiven angeboten, die über die bekannten US-amerikanischen Serien hinaus eine Reihe von Formaten – von der kolumbianischen Telenovela *Yo soy Betty la fea* bis zur britischen Komödie *The Office* – einbeziehen.

### Literatur

- Bauman, Zygmunt (2007): *Leben in der flüchtigen Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Beck, Ulrich/Sznajder, Natan/Winter, Rainer (Hrsg.) (2003): *Globales Amerika? Die kulturellen Folgen der Globalisierung*. Bielefeld: transcript.
- Hall, Stuart (1997): *The centrality of culture. Notes on the cultural revolutions of our times*. In: Thompson (Hrsg.) (1997): 207-238.
- Jenkins, Henry (1992): *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*. New York/London: Routledge.
- Kellner, Douglas (1995): *Media Culture*. London/New York: Routledge.
- Lash, Scott/Lury, Celia (2005): *Global Culture Industry*. Cambridge: Polity Press.
- Lash, Scott/Urry, John (1994): *Economies of Signs and Space*. London u.a.: Sage.

- Mikos, Lothar (2001): *Fern-Sehen. Bausteine zu einer Rezeptionsästhetik des Fernsehens*. Berlin: Vistas Verlag.
- Thompson, Kenneth (Hrsg.) (1997): *Media and Cultural Regulation*. London u.a.: Sage.
- Thompson, Robert J. (1996): *Television's Second Golden Age*. New York: Syracuse University Press.
- Winter, Rainer (2003): *Globale Medien, kultureller Wandel und die Transformation des Lokalen: Der Beitrag der Cultural Studies zu einer Soziologie hybrider Formationen*. In: Beck et al. (Hrsg.) (2003): 263-283.
- Winter, Rainer/Eckert, Roland (1990) *Mediengeschichte und kulturelle Differenzierung. Zur Entstehung und Funktion von Wahlnachbarschaften*. Opladen: Leske u. Budrich.