

Vincent Fröhlich · Sophie G. Einwächter
Maren Scheurer · Vera Cuntz-Leng *Hrsg.*

Serienfragmente



Springer VS

Serienfragmente

Vincent Fröhlich · Sophie G. Einwächter ·
Maren Scheurer · Vera Cuntz-Leng
(Hrsg.)

Serienfragmente

Hrsg.

Vincent Fröhlich
Institut für Medienwissenschaft,
Philipps-Universität Marburg
Marburg, Deutschland

Sophie G. Einwächter
Institut für Medienwissenschaft
Philipps-Universität Marburg
Marburg, Deutschland

Maren Scheurer
Institut für Allgemeine und
Vergleichende Literaturwissenschaft/
Institut für England- und Amerikastudien
Goethe-Universität Frankfurt
Frankfurt am Main, Hessen, Deutschland

Vera Cuntz-Leng
Institut für Medienwissenschaft
Philipps-Universität Marburg
Marburg, Deutschland

ISBN 978-3-658-29950-7 ISBN 978-3-658-29951-4 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-658-29951-4>

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

© Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, ein Teil von Springer Nature 2021

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Planung/Lektorat: Barbara Emig-Roller

Springer VS ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Abraham-Lincoln-Str. 46, 65189 Wiesbaden, Germany

Inhaltsverzeichnis

„And one fragment emerged to me ...“ Gedanken zur Einleitung	1
Vincent Fröhlich und Maren Scheurer	
<i>ALF</i>	
„Consider Me Gone“: Der non-finite Finalecliff als Fragment	29
Markus Kügle	
<i>Awake</i>	
Vom Widerstand und Trost des Fragmentarischen	49
Maren Scheurer	
<i>Battlestar Galactica</i>	
Das gedoppelte offene Ende: Serieller Fragmentarismus als rezeptionsästhetisches Ärgernis oder kreative Chance?	61
Torsten Voß	
<i>Chasing Life</i>	
Erzählen gegen den Tod?	79
Anita Wohlmann	
<i>Eerie, Indiana</i>	
Ein Serienfragment in der Wiederholungsschleife	93
Maria Verena Peters	
<i>Firefly</i>	
„Skies over Serenity Valley“: Fragment, transmediale Serialität und Joss Whedons Erzähluniversum	111
Elke Möller	

Heroes

Das Fragment als serielles Prinzip	135
---	-----

Anne Ganzert

The Hour

Enden, Brüche und Tode in der BBC-Miniserie	153
--	-----

Judith Ellenbürger

Kanzleramt

Das Scheitern eines politischen Unterhaltungsprojekts	171
--	-----

Andreas Dörner

Madso's War

Das Fragment eines Fragments: Medialität, Materialität und <i>mise-en-scène</i>	185
--	-----

Ivo Ritzer

Moonlight

Der Vampirserien-Flop kurz vor dem Hype: Eine ethnografische Annäherung ex post	199
--	-----

Sophie G. Einwächter

The Mystic Knights of Tir Na Nog

Zum vervielfachten Fragmentstatus der Medieval-Fantasy-Serie auf Narrations-, Produktions- und Distributionsebene	221
--	-----

Jana Zündel

The New Normal

Eine schwule Familiensitcom mit Fragmentcharakter	237
--	-----

Florian Krauß

Persons Unknown

„Welcome to Level Two“: Überlegungen zum Fragmentcharakter der NBC-Serie	253
---	-----

Franz Kröber

Planet of the Apes

Medienevolutionäres Déjà-Vu	267
--	-----

Claudius Stemmler

Police Squad!

Karneval der (Un-)Ordnungshüter	283
--	-----

Wieland Schwanebeck

The Prisoner

Ästhetik des Fragments im Kultklassiker 297

Corinna Dziudzia

Rubicon

**Un/wissen ist Ohnmacht: Der post-9/11-
Spionagethriller im US-Fernsehen** 315

Steffen Hantke

Sense8

**Serielle Offenheit und Anschlusskommunikation
in sozialen Medien** 333

Sven Stollfuß

Space: 1999

Ein persönliches Fragment 349

Jens Schröter

Space: Above and Beyond

Scheitern im Goldenen Zeitalter 355

Tobias Haupts

The Tripods

**Eine Trilogie auf zwei Beinen: Vom ‚chockierenden‘
Ende der Dreibeinigen Herrscher** 373

Matthias Däumer

Twin Peaks

**„Ruins in Reverse“: Serialität, Fragmentarität und David Lynchs
Poetik der Aufgelassenheit** 383

Martin Lamprecht

Nachwort

**Von Enden und Anfängen: Serienfragmente in
Fankultur und Wissenschaft** 403

Sophie G. Einwächter und Vera Cuntz-Leng



„And one fragment emerged to me ...“

Gedanken zur Einleitung

Vincent Fröhlich und Maren Scheurer

In einer Sequenz der Fernsehserie *Penny Dreadful* (2014–2016) stehen die Held_innen um einen Tisch, auf dem mit Textfragmenten beschriftete Tonscherben, Papyrusreste, Tierpräparate und Knochen liegen.

Lyle: It is a puzzle. [...] And one fragment [nimmt einen beschrifteten Totenschädel vom Tisch] emerged to me, here [beugt sich hinunter und liest mit der Lupe vor, bedrohliche Musik setzt ein]: „So God looked down on his defeated angels and“ [schaut wieder hoch und richtet sich an die Gruppe]: That „and“ suggests what?

Frankenstein: More to come.

Lyle: Precisely. So I started hunting for the continuation... and I found this, in Latin. So, Mr. Chandler, care to test your skill [schiebt Chandler das Fragment eines Schmetterlingspräparats hin]?

Chandler: [übersetzt die Inschrift]: „Found them to be evil angels, so He cast them out. He took...“

Sir Malcolm: Took what?

Lyle: Aren't you all dying to know?

Vanessa: It's a story.

Frankenstein: A narrative that continues. (S2E4, TC 5:22–5:57)

V. Fröhlich (✉)

Universität Marburg, Medienwissenschaft, Marburg, Deutschland

E-Mail: vincent.froehlich@staff.uni-marburg.de

M. Scheurer

Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Goethe-Universität Frankfurt am Main, Frankfurt, Deutschland

E-Mail: Scheurer@em.uni-frankfurt.de

1 Gegenstand: Serien(fragment)landschaft

Der vorliegende Band widmet sich einem Gegenstand und einem Begriff. Der Gegenstand, das sind exemplarisch ausgewählte Serien, die als unvollendet gelten und/oder frühzeitig abgesetzt wurden. In Kommentaren im Internet scheint dieser Gegenstand recht eindeutig umrissen: Während der Laufzeit wird von Fans darum gebangt, ob ihre jeweilige Lieblingsserie ein solches Schicksal ereilt; nach einem vorzeitigen Ende wird dann beispielsweise in Produktrezensionen vor derartigen Serien gewarnt, da eine endgültige Auflösung der dargestellten Konflikte und eine abschließende Befriedigung des Rezeptionserlebnisses länger, vermutlich für immer, den Rezipient_innen vorenthalten wird. Wann aber kann eine Serie als unvollendet gelten, wann gilt sie als frühzeitig abgesetzt? Im Grunde müssen wir uns als Zuschauer_innen auf die Aussagen der Produzent_innen verlassen, die Serie sei vollendet – oder aber, sie sei zwar unvollendet, könne jedoch aufgrund schlechter Quoten nicht weiter produziert werden.

Wie schwierig diese Grenzziehung für Rezipient_innen ist, zeigt beispielsweise die bereits zitierte Fernsehserie *Penny Dreadful*. Am Ende der dritten Staffel wurde die Serie recht unerwartet eingestellt: Zum Ausstrahlungsbeginn der letzten Staffel wurde nicht, wie seit einigen Jahren üblich, darauf hingewiesen, die Serie werde damit ihren Abschluss finden. Inhaltlich bieten die letzten Folgen sowohl abgeschlossene als auch offene Handlungsstränge – nicht unüblich für Staffellenden. Die Epitexte hinterließen ein ebenso zwiespältiges Bild: Beispielsweise spekulierte einerseits der Hauptdarsteller Josh Hartnett in Interviews anlässlich der Premiere der dritten Staffel, was mit seinem Charakter in der vierten Staffel passieren könne (oder gar solle?) (N. N. 2016b). Andererseits veröffentlichte der produzierende Sender zum Ausstrahlungstermin der letzten Episode ein 30-sekündiges Statement des Creator John Logan, in dem er die Fans der Serie direkt anspricht, ihnen dankt und dann klarstellt: „*Penny Dreadful* was always intended to go for three years exactly“ (N. N. 2016c). Zahlreiche Fans, so lässt sich im Internet lesen, empfinden die Serie dennoch als unvollendet, glauben zum Teil Logan nicht, obwohl er und der Sender betonen, die Serie sei nicht frühzeitig abgesetzt worden.¹

¹Die Skepsis der Fans gegenüber der Verlautbarung von Showtime wiederum führte zu zahlreichen Posts auf Unterhaltungswebseiten, die die angeblichen Gründe für die Absetzung von *Penny Dreadful* meinen liefern zu können: z. B. Ledford 2016; Rawden 2016.

Der Fall von *Penny Dreadful* zeigt deutlich, dass es in diesem Band nicht darum gehen kann, Kategorien zu erarbeiten, die eine eindeutige Bestimmung erlauben würden, welche Serie zur Gruppe der eingestellten beziehungsweise unvollendeten Serien zählt und welche nicht. Stattdessen ist es, unter anderem, ein Anliegen dieser Veröffentlichung, aufzuzeigen, dass früh abgesetzte, kurzlebige Serien mit zahlreichen offen gelassenen Handlungssträngen bisher zu wenig explizit in ihrem besonderen Zwischenstatus wissenschaftlich wahrgenommen und analysiert wurden. Weniger steht hier das Bestreben im Fokus, diese Serien als eine Art „verhinderte Meisterwerke“² zu sehen oder als unterschätzte Kulturgüter zu rehabilitieren. Stattdessen soll der vorliegende Band in seiner Gänze aufzeigen und unterstreichen, dass frühzeitig abgesetzte und als unvollendet empfundene Serien einen großen, wenn nicht sogar den größeren Teil der Fernsehserienlandschaft ausmachen, aber ihre Häufigkeit sich entgegengesetzt zu ihrer wissenschaftlichen Betrachtung verhält.

Mit dem Gegenstand eng verknüpft und sicherlich auch ein Grund für die geringe wissenschaftliche Beachtung ist, dass, wenn eine Serie abgesetzt wird, dies vorwiegend als ein zweifaches Scheitern betrachtet wird. Erstens ist ein Abschluss der Geschichte nicht zustande gekommen. Selbst akademische Auseinandersetzungen offenbaren eine gewisse Frustration gegenüber dem ‚unvollendeten Werk‘, wie etwa Vladmimir Lifschutz (2018) andeutet: „Dans ce cas, ces œuvres sont à jamais en suspens, prisonnières d’un manque, d’un point final et d’une conclusion. En tant que lecteur/spectateur, ceci est mon ultime hantise, ne pas connaître le fin mot de l’histoire. J’ai un besoin presque pathologique de connaître la fin d’une œuvre“ (S. 15). Zweitens wird der Fragmentstatus einer Serie als Scheitern angesehen, da bei Fernsehserien – abgesehen von Mehrteilern, Miniserien oder Telenovelas – noch immer überwiegend davon ausgegangen wird, dass zunächst eine möglichst lang andauernde Fortführung der Produktion angestrebt wurde; frühzeitig abgesetzte Serien haben dieses Ziel nicht erreicht. Länge wird noch immer als Qualitäts-, mindestens als Erfolgsmerkmal von Serien gesehen, und die aktuelleren Serien nachgesagte Aura, sie seien ‚episch‘ (Fröhlich und Ruchatz 2019, S. 35 ff.), trägt ein Übriges zur Herabsetzung kurz-

²Anders als in dem Band *Verhinderte Meisterwerke* geht es im Folgenden also gerade nicht um gescheiterte filmische und literarische Projekte von prominenten Filmmacher_innen und Autor_innen und dementsprechend auch nicht „potentiell um Meisterwerke, d. h. um besonders ambitionierte Texte und Filme“ (Hanauska und Kraus 2019, S. 1), sondern um bereits umgesetzte Fernsehserien.

lebiger Serien bei. Dabei verändert sich die Serienlandschaft zusehends. Die momentane Popularität von Fernsehserien und die große Konkurrenz zwischen einzelnen Streaming-Anbietern, Fernsehsendern und Pay-TV-Kanälen um teilweise kleinste Nischenpublikumsgruppen hat das Entstehen einer regelrechten Masse an Serien zur Folge. Einen großen Teil dieser Produktionen machen nicht die stark rezipierten und diskutierten teuren ‚Aushängeschilder‘ wie *House of Cards* (2013–2018) aus, sondern viel preiswerter hergestellte Serien, die auf kleinere Publikumsgruppen schielen und mit denen auch die Akzeptanz von Themen, Genres und Schauspieler_innen erprobt wird – ein großer Teil dieser Serien wird dementsprechend direkt nach dem Pilotfilm,³ nach wenigen Folgen oder ein bis zwei Staffeln beendet. Aufgrund dieser enormen Konkurrenz – man kann von einer Art ‚Serienblase‘ sprechen, die möglicherweise auch wieder platzen wird (Berger und Sterneborg 2019) – befinden wir uns einerseits gerade in einer Hochzeit der Serienfragmente.⁴ Andererseits versprechen Streaming-Anbieter und Pay-TV-Sender in den letzten Jahren immer häufiger, die jeweilige Serie werde zu Ende geführt werden, und setzen in diesem Sinne solche Serien, die lange im Fragmentstatus verharrten, fort oder führen sie zu einem Abschluss. Zusätzlich entwickeln sich im Streamingbereich ganz eigene Dynamiken: Zumindest Amazon Prime und Netflix fahren zweigleisig, setzen sowohl auf die Langlebigkeit und Publikumstreue erfolgreicher Serien als auch auf die unter anderem durch eine Menge kleinere und kürzere Serien entstehende Angebotsvielfalt, die von der EU in der Weise vorgegeben wird, dass circa ein Drittel der Inhalte europäischen Ursprungs sein soll (Imre 2018). Kleinere, gerade auch europäische Serien weisen dadurch eine große Bandbreite an Serienlängen und

³Man denke an das einige Zeit bei Amazon Prime verfolgte Verfahren der „Pilots“, bei dem, je nach Beliebtheit und Abstimmungswerten, die Zuschauer_innen darüber entscheiden konnten, ob eine Pilotfolge in Serie gehen sollte. Zu einem im „Backdoorpilot“ stecken gebliebenen Serienfragment siehe auch Ivo Ritzers Beitrag zu *Madso's War* (2010) in diesem Band.

⁴Als jüngstes Ergebnis dieser Serienblase und der *streaming wars* lässt sich die beendete Zusammenarbeit zwischen Netflix und Marvel anführen. Da Disney, in dessen Besitz sich auch Marvel befindet, mit Disney+ seinen eigenen Streaming-Dienst Ende 2019 gestartet hat, holte sich der Konzern zuvor die Lizenzen für alle Marvel-Serien bei Netflix zurück: *Luke Cage* (2016–2018), *Iron Fist* (2017–2018), *Daredevil* (2015–2018), *Jessica Jones* (2015–2019) und *The Punisher* (2017–2019) wurden damit zu mal mehr, mal weniger deutlichen Serienfragmenten.

Erzählrhythmen auf. Eine starre heuristische Dichotomie zwischen Serienfragment und abgeschlossener Serie ist damit noch schwieriger, noch weniger sinnvoll.

Für die Betrachtung eingestellter Serien gilt es aber daher, sich einerseits dieses Verständnis, dass kurze Dauer und Absetzung einer Serie gemeinhin als Scheitern empfunden werden, bewusst zu machen, andererseits aber, gewissermaßen als Gegengewicht, sich zu vergegenwärtigen, dass Länge, Folgenanzahl und Einstellung von Serien als Normierungskategorien oder Qualitätsmerkmale nur wenig Aussagekraft besitzen. Wie zahlreiche Aufsätze dieses Bandes offenlegen, überzeugt manches Serienfragment gerade in seiner Kürze und profitiert von seiner fragmentarisch bedingten Offenheit. Natürlich gibt es unter den Serienfragmenten auch jene, die aufgrund ihrer minderwertigen Machart oder wenig überzeugender Konzeption beim Publikum durchfielen, bei denen aber nichtsdestotrotz gerade der Fragmentstatus und die Produktionskontexte interessant sein können.⁵ Dass es aber umgekehrt genauso Serienfragmente mit ausgesprochen hoher Produktionsqualität und innovativer Konzeption gibt (die mitunter mitverantwortlich für ihre Absetzung gewesen sein mögen), beweisen in besonderem Maße Serien wie *Twin Peaks* (1990–1991; 2017), *Carnivàle* (2003–2005), *Deadwood* (2004–2006) und *Heroes* (2006–2010), die gerade aufgrund ihrer innovativen Erzählweise trotz Absetzung sehr viel wissenschaftliche Resonanz hervorgerufen haben.⁶ Doch auch bei letzterem Extrem wurde bisher kaum der besondere Status als frühzeitig abgesetzte Serie behandelt. Eingestellte Serien sind auch deshalb in ihrer Zusammenschau spannende Gegenstände, weil sie das ‚Qualitätsspektrum‘ von Fernsehserien in beide Richtungen abstecken. In Bezug auf beide Extreme leistet dieser Band einen überfälligen Forschungsbeitrag, weil er die Umrisse eines großen, aber unberücksichtigt gebliebenen Teils der Serienlandschaft in seiner spezifischen Situierung erstmals skizziert.

⁵Florian Krauß diskutiert in seinem Beitrag zu *The New Normal* (2012–2013), wie eine Serie, deren zweifelhafte Qualität möglicherweise zu ihrer Absetzung führte, gerade durch den Produktionsstopp davon abgehalten wurde, ihr innovatives Potenzial zu entfalten.

⁶Siehe dazu in diesem Band die Beiträge von Martin Lamprecht zu *Twin Peaks* und Anne Ganzert zu *Heroes*. Eine weitere Serie mit innovativen Konzepten, die teilweise für ihre Absetzung verantwortlich gemacht worden sind, bespricht Sven Stollfuß mit *Sense8* (2015–2018).

2 Denkfigur: „The relationship of the part to the missing whole“

Die Wahrnehmung und Wertschätzung der Serien in ihrem Fragmentstatus ist das erste Ziel des vorliegenden Bandes. Zweitens, und das ist das wesentlich komplexere Anliegen, will der Band diesen Status anhand der Fragmentarität der Serien selbst reflektieren: Er will methodische und theoretische Ansätze erproben, wie mit diesen Serien und ihrem besonderen Status aus wissenschaftlicher Sicht umgegangen werden kann. Das beinhaltet vor allem eine Erörterung, wie sich die Fragmentarität als Denkfigur für eine Analyse der seriellen formalen Beschaffenheit und Operationsweise von Serien eignet.

Der Begriff ‚Serienfragment‘ ist demnach hier beides: der beschriebene Gegenstand und die dazu passende, aber nicht darauf beschränkte Denkfigur. Mit welcher Berechtigung aber kann bei eingestellten oder als unvollendet empfundenen Serien von einem Serienfragment gesprochen werden? Es gilt als Binsenweisheit der Serialitätsforschung, dass Serien keine Werke sind. Sie verhalten sich nicht wie solche; mindestens auf einer der Ebenen – Produktion, Distribution, Rezeption und Form – weisen sie eine Teilhaftigkeit auf, die mit geschlossenen Werken nicht vergleichbar ist (Kelleter 2014, S. 15). Daher erscheint der Begriff ‚Serienfragment‘ zunächst als Widerspruch: Wie können Serien als Fragmente bezeichnet werden, wenn sie selbst in der ‚voll-endeten‘ Form keine Werke sind? Und inwiefern ist es sinnvoll, Serien als Fragmente zu bezeichnen, wenn Serien doch über den längeren Produktions- und Publikationszeitraum zwangsläufig unvollendet bleiben und als ihr vorherrschendes Ziel gar nicht ein Abschluss und damit eine Aufhebung dieses Fragmentstatus auszumachen ist, sondern ihr Fortleben?

Eberhard Ostermann erläutert, Fragment könne „sowohl das Relikt einer zerfallenen wie auch der Teil einer nie gewesenen oder erst noch im Entstehen begriffenen Ganzheit genannt werden“ (Ostermann 1991, S. 190). Das Serienfragment entspricht dieser grundlegenden Definition. Auch wenn sich die Serie grundsätzlich nur bedingt als geschlossenes Werk bezeichnen lässt und damit immer ein Stück weit Fragmentarisches mit sich trägt, so fehlt gerade bei Serienfragmenten die „erst noch im Entstehen begriffene Ganzheit“; es fehlt das Ende, das die endgültige Deutungshoheit den Rezipient_innen übergibt; es fehlt der abschließende Rahmen, der die Serie als vollendet umklammert und damit als ‚Kunst‘ im idealistischen Sinne deklariert (Simmel 1922).

Allerdings kann, wie Julika Griem (2014) es mit Blick auf Steffen Martus’ diskursanalytischen Werkbegriff formuliert, das Werk auch als „normative,

regulative und performative Kategorie“ begriffen werden, dessen „Werkartigkeit [...] durch die Interaktion eines in Produktions- und Rezeptionsprozessen verbundenen Akteur-Netzwerks und seiner vielfältig verteilten Kompetenzen der Detailbeobachtung und Ganzheitswahrnehmung“ entsteht (S. 385 f.). Die Werkartigkeit, von der sich der Fragmentstatus absetzt, kann also auch in der Serie durch „Zuschreibungseffekt[e]“ (Griem 2014, S. 385) – über die Positionierung und Markierungen der Produzent_innen und die Interpretation der Rezipient_innen – hergestellt werden. Dies wird besonders offensichtlich in Serien, die zwar ein Ende, aber keinen Abschluss bieten:⁷ Das Ende der *Sopranos* (1999–2007) verweigerte geradezu einen Abschluss und zeigte stattdessen einen Willen zur inhaltlichen Fragmentarität. Auf diese Weise wurde die serielle Ausprägung dieses Werks betont und zugleich Formen, Praktiken und Interpretationstechniken aufgeworfen, durch die ein Werkende markiert und letztendlich akzeptiert wird. Die Handlungen und Diskurse, durch die Werkartigkeit generiert wird, treten durch Serienfragmente und fragmentartige Serienenden besonders deutlich zutage.

Der Begriff ‚Serienfragment‘ ist zudem hilfreich, weil er die Eigenheit dieser Art von Fragmenten beschreibt: Fragmente einer Serie funktionieren anders als das Fragment eines werkförmig geplanten Romans – so lässt sich eine weitere Grundthese des vorliegenden Bandes formulieren, die die jeweiligen Aufsätze auf ganz unterschiedliche Weise ausformen.⁸ Auch wenn mit dem ersten Teilbegriff ‚Serie‘ die formale Beschaffenheit des Fragments spezifiziert wird, wird doch zugleich mit dem zweiten Teilbegriff ‚Fragment‘ an die Theorien und die vielfältigen Diskurse über das Fragment angeschlossen und ein Weg bereitet, um diese Traditionen produktiv zu machen.

Mit dem Begriff des Fragments geht, je nachdem, wem man folgt, eine ganz unterschiedliche Wertschätzung einher, zu der auch die Betrachtung von Serienfragmenten ihren Beitrag leisten kann. Die spärliche Auseinandersetzung mit

⁷Siehe zur Unterscheidung zwischen letzter Folge und Serienfinale mit entsprechendem Abschluss der Handlungsstränge: Mittell 2015, S. 319.

⁸Siehe dazu auch: „Are all fragments fragments of the same kind? Or are there fundamental differences among them? Considering the various media not only collectively but also individually, the histories and modalities with which fragments are generated and should be collected and contemplated turn out to have been extremely diverse, often disconnected, and vastly understudied“ (Most 2009, S. 10).

eingestellten Serien ist sowohl mit dem Nimbus des (ökonomischen) Scheiterns als auch, assoziiert damit, aus einer idealistischen Ästhetik heraus deutbar, die Unvollständiges als weniger reizvoll, ja von geringerem künstlerischen Wert betrachtet, wie Kurt Münzer (1905) in seinem einflussreichen Werk formulierte: „Die Natur ist immer nur fragmentarisch, während ein Kunstwerk immer eine völlig in sich geschlossene Harmonie sein muß“ (S. 25). Dieser Band hingegen sieht sich mehr der Fragmentarität als Idee verpflichtet, in der unvollendete Gedanken und Kunstwerke gerade in ihrem Eigenwert gesehen werden. Mit der Frühromantik wurde zunehmend formuliert, dass es seit dem Ende der Mimesiskonzeption notwendig sei, dass jeder künstlerische Ausdruck die Gestalt eines Fragments habe, da er immer nur Fragment eines Ganzen sein könne. Weitergeführt wurde dieser Gedanke von Lessing, Schlegel und Novalis, was schließlich in der Auffassung mündete, dass „[j]edes Werk [...] wesentlich Fragment, jedes Fragment Werk, nämlich paradoxe Einheit von Begrenztem und Unbegrenztem, da Unbegrenzbarem“ (Fetscher 2002, S. 551) sei. Ernst Bloch ([1965] 2010) verstand gar als die „Potenz zum Fragment“, dass „die Welt selber, wie sie im argen liegt,“ aus „Realfragmente[n besteht] [...] durch die der Prozeß ungeschlossen strömt und zu weiteren Fragmentformen dialektisch vorangeht“ (S. 255). Serienfragmente erfüllen Blochs dem künstlerischen Fragment nachgesagte Qualitäten in besonderer Form, eben weil sie das Prozesshafte (auch der eigenen Produktionsweise) sichtbar machen und ihre Potenz gerade in einer sich gegenseitig unterstützenden mehrstufigen Teilhaftigkeit besteht, auf die später noch eingegangen wird. Serienfragmente bieten sich in dieser Hinsicht geradezu als zeitgenössische Denkfigur an, weil sie deutlich machen, dass Serien ihre eigene Fragmentarität behandeln und betonen und auf diese Weise auch Ausdruck eines fragmentierten Erlebens einer überkomplexen Welt sind.

Gerade Enden wie das von *The Sopranos* demonstrieren, dass Serien immer wieder nicht nur das Enden an sich (Grampp und Ruchatz 2014), sondern auch das Verhältnis zwischen Totalität und Fragment thematisieren und reflektieren.⁹ Auch deshalb kann die Denkfigur Serienfragment in ihrer Schwingungsbreite

⁹In diesem Band diskutieren Sophie G. Einwächter mit *Moonlight* (2007–2008), Judith Ellenbürger mit *The Hour* (2011–2012) und Anita Wohlmann mit *Chasing Life* (2014–2015) Serienfragmente, die in ganz besonderer Weise die Kunst des Endens und das ‚Sterben‘ von Serien thematisieren. Wie widerständig sich Fragmentarität und Ganzheit zueinander verhalten können, wird außerdem in Maren Scheurers Beitrag zu *Awake* (2012) deutlich.

wesentliche Grundcharakteristiken von Serien offenlegen, eben weil Fragmente auf ein Ganzes verweisen und damit auch das Fehlen oder das Bruchstückhafte des Ganzen offenlegen können: „[D]as Fragment, ob es sich von der Totalität abstößt oder auf sie integrativ bezieht, ist von ihr unabhängig nicht zu denken“ (Dällenbach und Hart-Nibbrig 1984, S. 7). Bereits 1987 schrieb Umberto Eco:

Wir wollen uns eine Gesellschaft im Jahre 3000 nach Christus vorstellen, in der 90% unserer ganzen heutigen kulturellen Produktion zerstört ist und von all unseren Fernsehserien nur *eine* Folge von *Columbo* überlebt hat. Wie würden wir dieses Werk „lesen“? [...] Würden wir vielleicht von einer Kunst der Synthese sprechen, von der erhabenen Fähigkeit, durch essentielle Anspielungen zu erzählen, wenn – in einem einzelnen Stück einer Serie – etwas beim Publikum, das die ganze Serie kennt, *vorausgesetzt* wird? Mit anderen Worten, wie würden wir das „Stück“ einer Serie lesen, die wir als ganze nicht kennen? (Eco [1987] 1999, S. 324)

Auch Eco fragt sich, wie aussagekräftig ein Teil einer Serie ist: Wie sehr steht ein ‚Stück‘ für sich, wie sehr ist es verdichtet und kunstvoll in sich geschlossen und dennoch Stellvertreter eines (nicht vorhandenen) Ganzen? Der Zeitschriften-Forscher William Turner (2014) greift Ecos Überlegung auf und stellt heraus: „Eco’s fantasy of the single episode speaks to a basic uncertainty about the relationship of the part to the missing whole in serial culture“ (S. 11). Natürlich stellen sich diese Fragen für Zeitschriften des 19. Jahrhunderts, die von Serialität bestimmt werden, aber zugleich auf preiswertem Papier gedruckt wurden, verfallen, verloren sind und lange Zeit kaum von Archiven einer Konservierung für wert befunden wurden, in ganz anderer Weise als für eine auf digitalen Speichermedien aufbewahrte Fernsehserienkultur. Aber die grundsätzliche Herausforderung bleibt in einer seriellen Kultur wie der heutigen, in den Zeiten von *streaming wars* und Serienblasen, aktueller denn je: Wie ist in einer seriellen Kultur das Verhältnis von Teil(en) zum Ganzen und vom Ganzen zu Teil(en)? Für dieses Verhältnis zwischen Totalität und Fragment, zwischen Ganzem und den Teilen, das wesentlich für ein Verständnis einer seriellen Kultur ist, kann letztendlich die Denkfigur des Serienfragments enorm produktiv gemacht werden.

Auch wenn der vorliegende Band also einerseits in der eingestellten beziehungsweise unvollendet wirkenden Serie seinen vornehmlichen Gegenstand hat, so weiß die Denkfigur Serienfragment auch immer wieder darüber hinauszudeuten. Der Gegenstand wird hier dementsprechend in seinem Fragmentstatus gesehen und reflektiert. Das Fragmentsein kann in diesem Zuge auch als der seriellen Produktion immanenter Status gesehen werden – sowohl dadurch, dass gerade erfolgreiche Serien aufgrund ihrer Langlebigkeit lange unvollständig bleiben, als auch dadurch, dass Serien immer wieder neu bewertet, geschaut und

produziert werden, ein womöglich neuer künstlerischer Impuls, Inspiration für neue Narrationslinien von ihnen ausgeht und daher Serien auch immer wieder eingestellt, abgesetzt, abgeschlossen werden, um dann wieder fortgeführt, neu aufgesetzt, wiederholt zu werden. Selbst der Status einer Serie als Fragment ist nie endgültig. Der Begriff ‚Serienfragment‘ denkt Serie und Fragment zusammen, indem er sie zusammenfügt und auf diese Weise den besonderen Status und die form- und medienspezifische Eigenart von (unabgeschlossenen) televisuellen Serien reflektiert.

3 Was Serienfragmente offenlegen und was nach ihnen passiert

Egal, ob *Penny Dreadful* nun von Anfang an mit diesem Ende geplant war oder nicht, Zuschauer_innen empfinden die Serie als unvollendet – der produzierende Sender Showtime merkte dies und reagierte darauf. Als zwei basale Thesen, die die Grundpfeiler dieser Publikation bilden, lässt sich daraus schlussfolgern: Mit dem Gegenstand Serienfragment passiert etwas nach dessen Ende; und Serienfragmente legen, auch indem etwas mit ihnen geschieht, Charakteristiken von Serien offen. Beide Thesen gehen unseres Erachtens so ineinander über, dass eine klare Trennung künstlich ist und sie im Folgenden daher vorwiegend als sich bedingend diskutiert werden. Die Aktivierung der Fans und die Reaktion der Produzent_innen von *Penny Dreadful* sind Beispiele für Entwicklungen, die sich bei langlebigeren Serien eben nicht in dieser Art und Weise, und zudem häufig auch nicht in dieser Intensität, finden lassen. Serienfragmente eignen sich in paradigmatischer Weise, um Aspekte wie Aktivierung von Zuschauer_innen sowie serielle Produktionsweise, serielle Konzeption und innerdiegetische Teilhaftigkeit von Fernsehserien auszuloten. Gerade aufgrund ihrer unabgeschlossenen Form können sich serielle Mechanismen beobachten lassen, die zwar nicht nur Serienfragmente besitzen, an ihnen aber besonders deutlich hervortreten.

Die sich aus diesen zwei basalen Thesen – mit dem Serienfragment geschieht etwas, und Serienfragmente legen etwas offen – ergebenden Themenkomplexe haben wir in vier Bereiche unterteilt, die immer wieder auch in den Aufsätzen dieses Bandes von Bedeutung sind und die wir hier anhand eines jeweils anderen Serienbeispiels ausführen möchten: 1. Teilhaftigkeit versus Vollendung; 2. Endlichkeit versus Endlosigkeit; 3. Aktivierung versus Enttäuschung; 4. Autor versus Autorität.

3.1 Teilhaftigkeit versus Vollendung: „It is a puzzle“ (*Penny Dreadful*)

Was löst dieses ‚*penny dreadful*-Gefühl‘ bei Rezipient_innen aus, wenn Fernsehserien doch immer von Fragmentarität und Zukunfts Offenheit der Erzählung bestimmt sind? Gerade bei fortgesetzt erzählten Serien, Serien, die große Erzählbögen und eine kleinteilige Architektur aufweisen, werden serielle Charakteristiken durch den Fragmentstatus evident. Die Episoden stellen stets aus, dass sie Teil einer Staffel sind, die Staffeln stets, dass sie Teil einer größeren Gesamtnarration der Serie sind, auch wenn sie meist eine größere Geschlossenheit als die Episoden aufweisen. Der Hinweis auf eine Totalität ist eine Art Überlebensinstinkt der Fortsetzungsserie: Nur so kann der Eindruck vermittelt werden, dass jede einzelne Episode und die fortgeführte Rezeption essenziell sind.

[S]eriality constitutes the cult television series as a vast, multilayered cultural territory which is only ever partially mapped and partially available at any given moment and yet which constantly presents the promise of fulfilment. The constant interplay of repetition and difference, fragmentation and textual excess helps to catalyse intense and dynamic viewing practices which, crucially, centre upon the characters and their world. (Gwenllian 2000, S. 11)

Innerdiegetisch wird dieses „promise of fulfilment“ gerade in der Welt und den Charakteren transportiert und gespiegelt. Kulturtechniken des Sammelns und Zusammensetzens sowie die Erfahrung einer für unsere Zeit typischen Fragmentarität, die sich beispielsweise in der Teilhaftigkeit von Erinnerungen, Welten und Lebenswegen widerspiegeln, werden immer wieder in Serien behandelt, wenn sie nicht sogar die beherrschenden Themen darstellen.

Nehmen wir als Beispiel das Anfangszitat aus *Penny Dreadful* selbst, um aufzuzeigen, wie sehr Serien ihre eigene Fragmentarität behandeln. Die Held_innen stehen also um einen Tisch aus Fragmenten unterschiedlicher Art, die alle mit Textbruchstücken aus jeweils einer anderen Sprache versehen sind. Zusammen sollen diese Fragmente die Memoiren des Teufels ergeben. Diese Memoiren werden in der hier diskutierten Szene als eine serielle Erzählung bezeichnet, die Spannung weckt, ähnlich der Serie *Penny Dreadful* selbst.

Leicht lässt sich diese Sequenz als *mise en abyme*, als Spiegelungsfläche für das eigene Verfahren deuten: Die Figuren der Serie wie Frankenstein oder Dorian Gray wurden aus literarischen Vorlagen, teilweise aus den titelgebenden *penny dreadfuls*, preiswerten seriellen Horror-Veröffentlichungen des 19. Jahrhunderts, entnommen. Die Serie hat literarische (und oftmals serielle) Charaktere und

Motive in das televisuelle Medium und in eine neue Erzählung übersetzt (Griggs 2018, S. 13). Sie selbst ist damit eine sich aus dem transmedialen Adaptionungsverfahren ergebende Sammlung unterschiedlichster Fragmente, die erst ihre vollständige Entfaltung findet, wenn man die Teile kombiniert und ‚verschiedene mediale Sprachen spricht‘. Folgen wir jedoch der Selbstreferenzialität der Serie, die ja bereits in ihrem Titel einen Bezug auf die Geschichte serieller Literatur deklariert, so behauptet sie: Zunächst einmal sind Teile, mindestens die Teile dieser Serie, Fragmente; die Fragmente aus den Memoiren weisen auf etwas hin, das davor war („So ...“) und nach dem noch etwas kommt („... and ...“), auf eine Totalität, und markieren damit zugleich, dass sie selbst diese Gesamtheit nicht bieten können.¹⁰ Und nehmen wir diese Allegorie ernst und spinnen sie fort, so bedeutet dies auch: Die Serie warnt uns. Ein Abschluss der seriellen Memoiren des Teufels (und damit auch ein Abschluss dieser Serie) ist zunächst vor allem eins: ungewiss.

Was gezeigt wird, ist also eine dreifache und dementsprechend komplexe Fragmentarität – deren Bedienungsanleitung aber mitgeliefert wird. Die Gegenstände (=formale Fragmentarität), auf denen in unterschiedlichen Sprachen geschrieben ist (=mediale Fragmentarität) und die darüber hinaus auch nur Textbruchstücke beinhalten (=inhaltliche Fragmentarität), werden durch das versierte und zugleich neugierige Verhalten der Protagonist_innen zusammengesetzt. Mit anderen Worten: Die Held_innen machen vor, wie mit der dreifachen Fragmentarität der Serie umzugehen ist, und ähneln den Fans der Serie in ihrer Freude am Fragment („aren’t you all dying to know“) und dem gleichzeitigen Wunsch nach Auflösung des Fragments: „It is a puzzle.“ Ein Puzzle verlangt danach, zusammengesetzt zu werden. Doch weil es sich ja – bei dieser Serie oder bei Serien generell? – um die Memoiren des Teufels handelt, besitzt die dreifache Fragmentarität möglicherweise ein Eigenleben, mit dem die Puzzlespieler_innen rechnen sollten.

¹⁰Passend dazu definieren Régine Chaniac und Jean Bianchi (1989) eine Fernsehserie als ein Ensemble aus „d’œuvres télévisuelles conçues pour être diffusées en fragments clos, [où] chaque épisode raconte une histoire complète, la continuité [...] étant assurée par la permanence d’un où de plusieurs personnages et d’un thème dominant“ (S. 23). Auch die Definition der Serie unterliegt landessprachenspezifischen Begriffsverwendungen. Das Fragment ist hier bereits der Serie inhärenter Teil der Distribution. Die Begriffsverwendung ‚geschlossenes Fragment‘ nimmt damit im Grunde vorweg, was auch in dieser Einleitung eine Hauptthese ist: dass diese bereits in allen Serien angelegte mehr oder weniger starke Fragmentarität in Serienfragmenten besonders deutlich hervortritt.

Diese ‚Gebrauchsanweisung‘ in *Penny Dreadful* ist kein Einzelfall. Ähnlich deutlich führt die Serie *Westworld* (seit 2016), die selbst stets ihre eigene Serialität aushandelt, vor, wie mit ihrer Fragmentarität umgegangen werden soll: Die Hosts, menschenähnliche Roboterwesen, haben „memory fragments“ aus älteren Erzählungen, in denen sie als Figuren verwendet wurden, bevor ihr Speicher für den neuen Einsatz in einer Erzählung gelöscht wurde. Diese Fragmente sind der Schlüssel: sie enthüllen die Wahrheit über die Existenz der Hosts. Erst die Sammlung – nicht unbedingt die Zusammensetzung – dieser Fragmente erlaubt ihnen zu begreifen, dass sie menschenähnliche Roboter und Teile einer seriellen Narration sind.¹¹

Innerdiegetisch wird also die formale Fragmentarität der Serie gerade in den Aktionen der Protagonist_innen aufgenommen und damit in einem dritten Schritt zu den Rezipient_innen zurückgespielt. So wie die Protagonist_innen das Ziel haben, Fragmente zu sammeln, sollen die Rezipient_innen als Ziel haben, mit den Protagonist_innen mitzufiebern beim Puzzeln, aber auch selbst zu kombinieren – allein auf rein formaler Ebene, indem sie die Rezeption von Episoden sammeln. Das Ziel der Serie ist eben nicht die Totalität oder Vollendung, sondern die serielle Aneinanderreihung von Fragmenten. Was Serienfragmente auf allen Ebenen auszeichnet, ist die mehrfache, sich gegenseitig potenzierende Serialität der Fragmente. Und damit gilt als ergänzende Definition: ein Serienfragment ist kein einzelnes Fragment, sondern eine mehrstufige Fragmentserie, die übersummativ ist, wenn man Grundgedanken der Gestalttheorie hinzuzieht (Ehrenfels 1890, S. 250); sie ist also zugleich mehr als nur eine Aneinanderreihung autarker Teile.

Gerade Serienfragmente legen diese Architektur von Serien offen, denn sie verdeutlichen die Teilhaftigkeit – also die stete Betonung des Fortsetzungsschemas: sowohl, dass jede Folge von Bedeutung ist, als auch, dass Serien innerdiegetisch mit der Verstreuung und Verkettung von Teilen operieren und sie thematisieren; sowohl die Puzzle-Tätigkeit der Rezipient_innen wie der Protagonist_innen als auch die selbstreferenzielle Betonung der Aneinanderreihung, machen den am Ende sich statt eines Abschlusses ergebenden Fragmentstatus nur umso deutlicher. Der Abschluss der Serie könnte das Gesamtpuzzle als

¹¹Im dazugehörigen *Westworld Mobile Game* müssen die Spieler dementsprechend die „Code Fragment Collection“ weiter ausbauen. Auch der Game-Ableger unterstützt somit die zentrale Bedeutung von Fragmenten in der Fernsehserie *Westworld* und hat das Spiel mit und die Sammlung von Fragmenten zum Ziel.

Ergebnis zurücklassen, ein nun zusammengesetztes Bild aus vielen Teilen. Stattdessen aber bleiben die drei beschriebenen Ebenen – formale, diegetische und gespiegelte – als sich gegenseitig potenzierende Fragmentaritäten stehen. Für die Rezipient_innen ist das Ziel einer Totalität darum in gewisser Weise tatsächlich nur eine fortgeführte Täuschung aus den Memoiren des Teufels: Das Fragment bleibt ein Fragment bleibt ein Fragment.¹²

3.2 Endlichkeit versus Endlosigkeit: „It never ends“ (*Forever*)

Doch nicht immer steht der wissbegierige Blick auf das mögliche Ende im Vordergrund der Serienrezeption. Serienfragmente legen auch den erneut oft selbstreferenziell verhandelten Wunsch vieler Fans offen, die Serie möge am besten niemals enden. Wenn die Serie unweigerlich Fragmente an Fragmente reiht, so tut sie dies auch, um dem inhärenten Fortsetzungsbedürfnis des Publikums Genüge zu tun. Oder, anders gesagt, wenn der Plot jeder Erzählung, wie Peter Brooks (1977) es formuliert hat, darauf angelegt ist, zur Spannungserzeugung nur über einen Umweg zum Ende zu kommen, „through the at least minimally complicated *détour*“ (S. 292), so definiert sich der Plot einer langlebig konzipierten Serie gerade dadurch, dass er möglichst lange auf Umwegen verkehrt. Oft richtet sich das Begehren der Rezipient_innen nicht einfach nur auf die kunstvoll hinausgezögerte Auflösung, sondern auf den Umweg, das Hinauszögern selbst.¹³

Mehrere Faktoren werden dafür verantwortlich gemacht. Eco ([1987] 1999) hat die Lust an der Wiederholung zurückgeführt auf „unser infantiles Bedürfnis, die gleiche Geschichte immer wieder zu hören, getröstet zu werden durch die ‚Wiederkehr des Identischen‘“ (S. 305). Solch gleichförmige Strukturen identifizieren wir gewöhnlich mit der Episodenserie, aber auch Fortsetzungsserien setzen mit ihren fortlaufenden Narrativen auf wiederkehrende Elemente

¹²Wie Fragmentarität schon das Gestaltungsprinzip von Serien beeinflussen kann, diskutieren u. a. Claudius Stemmler anhand von *Planet of the Apes* (1974) und Torsten Voß anhand von *Battlestar Galactica* (1978–1979).

¹³Matthias Däumer (2019) hat dementsprechend den in zahlreichen Serien von Anfang an feststehenden, aber stets im seriellen Verlauf der Erzählung aufgeschobenen Tod der Protagonistin/des Protagonisten treffend als das „asymptotische Prinzip“ televisueller Serien beschrieben (S. 163).

wie bekannte Figuren oder Schauplätze. Ohnehin spielen die meisten zeitgenössischen Serien mit Strategien episodalen wie fortgesetzten Erzählens gleichermaßen (vgl. Smith 2011, S. 98) und kombinieren damit Wiederholung und Fortsetzung miteinander als zwei unterschiedliche Varianten potenzieller Endlosigkeit. Lothar Mikos (1994) hat durch Publikumsbefragungen gezeigt, dass Serienrezipient_innen „ein dicht verwobenes Netz der engen emotionalen Bindung an das Geschehen auf dem Bildschirm“ entwickeln (S. 348 f.), das durch die zeitliche Dauer und Parallelität zum Alltagsleben sowie die „zyklische Wiederkehr“ besonders verstärkt werde (S. 407). Das Serienpersonal und ihre Geschichten werden zu einem Teil des Lebens der Zuschauer_innen – kein Wunder, dass Fans auf das Absetzen einer Serie schockiert und traurig reagieren und sich auf Serienfragmente oft erst gar nicht einlassen wollen, verspricht die Beziehungsarbeit, die zu leisten wäre, doch keine dauerhaften Früchte zu tragen.

Allerdings gewinnen laut Eco ([1987] 1999) auch Rezipient_innen, die sich stärker an der Variabilität als an der Wiederholung erfreuen, ihren Genuss aus der Vorstellung der „Unendlichkeit des Textes“, dem „Umstand, daß die Reihe möglicher Variationen potentiell unendlich ist“ (S. 314). Es liegt also nahe, die Faszination noch stärker in der möglichen Endlosigkeit selbst aufzusuchen. Natürlich ist zunächst mit Grampp und Ruchatz (2014) festzuhalten, dass Endlosigkeit in der Fernsehserie „eine operative Fiktion“ bleiben muss, aber es ihr zumindest *„möglich ist, so zu erzählen, als gäbe es kein Ende“* (S. 3). Dieses Versprechen der Serie sind wir als Rezipient_innen bereit mitzutragen, weil es sich als „ein Mittel gegen das (mit dem Tod gleichgesetzte) Ende temporaler Kategorien“ anbietet (Mielke 2006, S. 6), faszinierend und tröstend, weil es der bedrohlichen Endlichkeit sozialer Strukturen und menschlicher Lebenszeit imaginativ die Stirn bietet.

Serienfragmente stellen für diese „operative Fiktion“ eine Herausforderung dar, da sie in besonderem Maße die tatsächliche Kontingenz auch seriellen Erzählens ausstellen: Was als Versprechen des Erzählens gegen den Tod begann, wird hier plötzlich ‚aus dem Leben gerissen‘; die bereits aufgebaute Bindung zur Serie wird unterbrochen, ohne durch angemessene ‚Trauerarbeit‘ darauf vorzubereiten. Wo Serienenden von langer Hand absehbar sind, werden solche Bewältigungsstrategien oft schon in den Serientext eingearbeitet. *Glee* (2009–2015) etwa endete nicht nur mit einem beruhigenden Ausblick auf die erfolgreiche nähere Zukunft der Protagonist_innen, sondern lieferte in der vorletzten Folge (S5E12) sogar noch eine Alternativerzählung der ursprünglichen Pilotfolge, die es den Zuschauer_innen erlaubte, noch einmal in Erinnerungen an den Beginn ihrer ‚Serien-Beziehung‘ zu schwelgen. Auch wenn selbst im Falle einer Absetzung Produzent_innen gelegentlich die Möglichkeit haben, ihr Serienfrag-

ment mit einem ‚Abschluss‘ zu versehen, bleibt das Gefühl zurück, dass etwas enden musste, das (noch) nicht enden sollte.

In geradezu plakativer Weise hat die ABC-Serie *Forever* (2014–2015) das Spannungsfeld zwischen notwendiger Endlichkeit und dem Versprechen der Endlosigkeit in das eigene narrative Konzept hineingenommen. Wie uns per Voice-Over gleich zu Beginn der Pilotepisode von ihm selbst mitgeteilt wird, ist Dr. Henry Morgan (Ioan Gruffudd) unsterblich: Seit einem Vorfall vor fast zweihundert Jahren altert er nicht mehr und wird jedes Mal, wenn er eines gewaltsamen Todes stirbt, in einem Gewässer in der Nähe wiedergeboren: „My life is just like yours, except for one small difference: it never ends“ (S1E1, TC 4:01). Nun arbeitet er als Gerichtsmediziner beim NYPD, bemüht, dem Geheimnis des Todes auf die Spur zu kommen. Auf diese Weise ist die Serie bereits in mehrfacher Hinsicht auf Endlosigkeit angelegt: Zwar gibt es eine Reihe von fortlaufenden Handlungssträngen, die nach Auflösung streben, doch durch seine Unsterblichkeit und das lange Leben, auf das er zurückblickt, sind fortlaufenden Narrativen und Rückblenden, ja sogar immer neuen Todesarten, und damit Fortsetzung, Wiederholung und Variation, kaum Grenzen gesetzt. Henry – und wir als die Zuschauer_innen – könnten auf diese Weise endlos Neues erleben, und doch begreift er seinen Zustand als Fluch: „I need to find a way out of this“ (S1E1, TC 9:17).

Die Serie ist auf diese Weise von Anfang an im Spannungsfeld zwischen Fortleben/-erzählen und Aufhören-Müssen oder -Wollen angelegt und verhandelt dieses deshalb auch fortwährend, etwa wenn Henrys mittlerweile siebzighjähriger Adoptivsohn (Judd Hirsch) streng darüber wacht, dass sein Vater nicht doch aus seinem Leben scheidet. Die letzte Folge der ersten und einzigen Staffel endet, wie sie begann: Henry erzählt seine Geschichte, doch dieses Mal nicht uns, sondern seiner Partnerin Jo Martinez (Alana de la Garza), um sie in seinem Leben zu halten: „It’s a long story“ (S1E22, TC 42:46). Immer wieder verweist die Serie so darauf, dass die Fortdauer der Handlung nicht aus den spektakulären Plot-elementen generiert wird, sondern aus dem Wunsch, gemeinsam ein Leben und eine Geschichte zu teilen, den letztlich auch die Zuschauer_innen mit der Serie verbindet.

Obwohl *Forever* in der letzten Episode, herausfordernd „The Last Death of Henry Morgan“ titulierte (S1E22), die meisten fortlaufenden Erzählstränge auflöst, stirbt Henry tatsächlich nicht und das Geheimnis um seine Langlebigkeit hat sich, wenn überhaupt, noch potenziert. Deshalb reagierten viele Fans heftig auf die Absetzung. Auf *TVLine.com* war sie eine der meistkommentierten Nachrichten der letzten Jahre (N. N. 2016a), und an den Beiträgen der Nutzer_innen lässt sich ablesen, dass sie sich nicht nur die Auflösung des Geheimnisses um Henrys

Unsterblichkeit erhofft hätten, sondern vor allem die Fortsetzung eines Formats wünschten, das sie als besonders anregend wahrgenommen hatten. Freya Baade etwa bedauert: „This cancelation maked me so sad all around. Great show. I'll just have to rewatch season 1 all the time now and curse them all to hell“ (Swift 2015).¹⁴ Für solche Fans geht es bei der drohenden Fragmentarität schlicht um das Bedürfnis, die Erzählung fortgesetzt zu sehen. So überrascht es auch nicht, dass die Serie Fan Fiction in Form einer web-basierten Comic-Serie inspirierte, deren Titel „Forever & Ever!“ das Anliegen der Autoren Brian O'Marra und Jeff Sack zum Ausdruck bringt, einfach weiterzuerzählen: „a name to symbolize our desire to see it continue for as long as the fans enjoy it, and as long as we can keep the stories coming“ (Beaty 2016).

3.3 Aktivierung versus Enttäuschung: „Nuts“ (*Jericho*)

Aus der beschriebenen Architektur und Operationalisierung mit verschiedenen Ebenen der Fragmentarität, die die Sehnsucht nach Auflösung ebenso einschließen wie die nach endloser Fortsetzung, ist die übermäßige Enttäuschung abzuleiten, die sich häufig von Rezipient_innenseite angesichts der Einstellung von Serien zeigt. Erstens betont die Einstellung der Serie die Teilhaftigkeit des Serienfragments, was für die Rezipient_innen das Gefühl bedeuten kann: Das für Serien übliche enorme Zeitinvestment wurde in mehrfach Unvollständiges gesteckt. Zweitens wurde Rezipient_innen stets gerade aufgrund der mehrfachen Fragmentarität das „promise of fulfilment“, das Versprechen einer Totalität oder Unendlichkeit gemacht, aber letztendlich mehrfach nicht eingelöst. Und drittens wurden die Rezipient_innen ja zum Sammeln und Puzzeln aufgefordert, es wurde ihnen gar als zielführend vorgemacht.

Serienfragmente können als paradigmatische Sonderfälle Erklärungen für die zahlreichen das Publikum eher enttäuschenden Serienenden bieten. Bei beiden Arten von Enden, Fragment und Abschluss, zeigt sich die Energie, die das Versprechen von Totalität über die Zeit aufgestaut haben kann. Bei Serienfragmenten richtet sich der Groll der Rezipient_innen auf das Produktionsstudio, das ihnen unter anderem eine imaginierte ‚Voll-Endung‘ vorenthält – die Serie und ihr Versprechen auf Totalität bleiben unangetastet, das vermeintlich klein-geistig auf Rentabilität setzende Studio ist als Sündenbock ideal besetzt. Bei

¹⁴Auf eine Korrektur der Orthografie in Fanbeiträgen und -kommentaren wurde verzichtet.

geplanten Serienenden hingegen können die Rezipient_innen nur die Serie und ihre Macher_innen selbst beschuldigen. Und das tun sie, wie sich beispielhaft am Finale der über neun Staffeln laufenden Sitcom *How I Met Your Mother* (2005–2014) zeigt, bei der zahlreiche Fans an die Creators wütende Sätze geschrieben haben wie: „Thanks for wasting our time“ (King 2015). Der Abschluss trägt letztendlich zu einem ganz erheblichen Teil dazu bei, wie sehr die jeweilige Serie als künstlerisch durchkomponiert gesehen wird. Das Finale ist immer ein großes Ereignis, gelegentlich ein letzter Twist wie in *The Prisoner* (1967–1968)¹⁵ oder *St. Elsewhere* (1982–1988), immer aber ein letzter Stups Richtung Hoch- oder Popkultur. Die Macht des Abschlusses betont damit zugleich die Macht des Fragments.

Auch die zurückhaltende wissenschaftliche Beschäftigung mit Serienfragmenten lässt sich mit der Macht des Abschlusses weiter auffächern. *Lost* (2004–2010) und zuletzt auch *Game of Thrones* (2011–2019) setzten sehr stark auf eine Komplexität, die insbesondere ein am Ende sich ergebendes ‚Puzzlebild‘ versprach. Das tatsächliche ‚Puzzlebild‘ dieser Serien aber konnte den über sechs beziehungsweise acht Staffeln verstreuten Teilen nicht mehr gerecht werden. *Game of Thrones* etwa schien nur dadurch zu einem Ende geführt werden zu können, dass nach und nach Teile des Puzzles entfernt wurden, bis nur noch ein recht einfach strukturiertes Gesamtbild zurückblieb. Bei Serienfragmenten hingegen ist es meist so, dass die Teilhaftigkeit noch nicht ein so großes Maß angenommen hat, dass eine zufriedenstellende Auflösung geradezu unmöglich erscheint – vielleicht enttäuschen auch deshalb die späteren Vollendungen von Serienfragmenten in Form von Filmen wie *Veronica Mars* (2014) und *Deadwood: The Movie* (2019), die sieben respektive dreizehn Jahre nach dem (vorläufigen) Ende der Serien veröffentlicht wurden, die Fans weniger als die geplanten Enden von *Breaking Bad* (2008–2013), *Lost*, *How I Met Your Mother* und *Game of Thrones*. Zunächst im Status Serienfragment bleibende Serien hatten noch gar nicht die Zeit, ihre Teilhaftigkeit bis ins Unermessliche zu steigern. In beiden Fällen aber ist es ein Gefühl des Betrogenseins, dass sich das bei *Penny Dreadful* vorgemachte Puzzeln nicht ausgezahlt habe und das Gesamtbild unvollständig bleibe.

Die Sehnsucht nach mehr und das Gefühl des Betrogenseins mobilisiert. Paradigmatisch lässt sich dies am Beispiel der Serie *Jericho* (2006–2008) beobachten.

¹⁵Siehe dazu der Beitrag von Corinna Dziudzia in diesem Band. Mit dem ähnlich angelegten Serienfragment *Persons Unknown* (2010) bespricht Franz Kröber ebenfalls die besondere Spannung zwischen Fragment und Totalität in der finalen Episode.

Im Cold Open der letzten Folge der ersten Staffel erzählt der Großvater des Protagonisten in einer Rückblende, wie US-amerikanische Soldaten in Bastogne von Truppen der Wehrmacht eingekesselt waren. Als aber die Aufforderung zur Aufgabe die US-Amerikaner erreichte, hätten diese nur mit einem Wort geantwortet: „Nuts.“ Am Ende der Folge steht den Bewohner_innen der titelgebenden Kleinstadt ein aussichtsloser Kampf mit der militärisch überlegenen Nachbarstadt New Bern bevor. Und auf die Aufforderung, aufzugeben, wiederholt der Protagonist: „Nuts.“ Mit den ersten Schüssen im Off endet die Staffel. Fast zeitgleich wurde bekannt, dass CBS die Serie eingestellt habe. Die Fans aber wehrten sich und sendeten über 20 Tonnen Nüsse (*nuts*) an CBS.¹⁶ Die Teilhaftigkeit aktivierte die Fans. Sie waren der dargestellten Aufforderung wie in *Penny Dreadful* gefolgt und hatten die Puzzlestücke der Serie zusammengesetzt; sie wollten sich also nicht, wie ihnen ihre eigene Serie zuletzt noch vorgemacht hatte, einer überlegenen ‚Macht‘ unterwerfen.¹⁷

Auch die kurze Nachricht des Creators von *Penny Dreadful* kann in dieser Hinsicht gedeutet werden: Die Studios haben anhand von Fällen wie *Jericho* gelernt, dass über eine Absetzung unzufriedene Fans sehr anstrengend sein können, aber ihr Engagement selten dazu ausreicht, eine teure Serie weiter zu produzieren – zumindest für nach alten Geschäftsmodellen operierende Network-Sender wie CBS. In den letzten Jahren haben sich hingegen Streaming-Anbieter die Loyalität der Fans von Serienfragmenten zunutze gemacht. Zahlreiche eingestellte Serien wurden, teilweise erst mehrere Jahre später, ins eigene Programm aufgenommen und die Produktion schließlich selbst von Netflix und Co. fortgesetzt. Der Ruf als ‚Serienretter‘ ist in den *streaming wars* nützlich, um die Loyalität der Fans dauerhaft auf die Loyalität zu einem Anbieter zu übertragen. Auch in den Fan-Foren von *Jericho* hieß es, Netflix erwäge, die Serie fortzusetzen. Und natürlich wurde die Serie erst einmal längere Zeit trotz beziehungsweise hier ja gerade wegen ihres Fragmentstatus auf Netflix angeboten.

¹⁶Ähnliche Fan-Kampagnen wurden bei der Absetzung anderer Serien geschaltet. Siehe dazu: Guerrero-Pico 2017, S. 2075. Eine besonders engagierte Fan-Kampagne spielte auch bei der Ausweitung des medialen ‚Serenityverse‘ der Serie *Firefly* (2002–2003) eine große Rolle, die Elke Möller in ihrem Beitrag vorstellt.

¹⁷Wie sehr politische Kontexte und Einstellungen den Erfolg von Serien beeinflussen können, beleuchten Andreas Dörner mit *Kanzleramt* (2005) und Steffen Hantke mit *Rubicon* (2010). In Hantkes Beitrag tritt auch zutage, wie sehr die ‚überlegene Macht‘ der Macher_innen paranoide Reflexe im Publikum auslösen kann.

Auch das ist, wie schon erwähnt, schließlich das Gesetz der Serie: Nichts ist endgültig. Tote können wie die Serie selbst auferstehen (Fröhlich 2019), Fortsetzungen können auch noch Jahrzehnte später stattfinden – was nicht nur den Wunsch nach Abschluss beweist, sondern auch zeigt, wie sehr Serien auch über Jahrzehnte hinweg zu beschäftigen wissen, langlebige Treue hervorrufen. Die späten Fortsetzungen von *Twin Peaks*, *Veronica Mars* und *Deadwood* tragen sicherlich den Wunsch nach Abschluss und zugleich Weiterführung in sich, und damit die Frage, wie es den Figuren in den letzten 25 Jahren seit dem Ende der zweiten Staffel von *Twin Peaks* ergangen sein mag, was es noch zu erzählen gibt. Gerne möchten wir als Rezipient_innen anscheinend noch einmal zurückkehren nach Jericho, *Twin Peaks* und *Deadwood*, um zu sehen, wie die Figuren mit uns gealtert sind. Und das damals zuletzt gezeigte Fragment besitzt genug Spiel- und Entfaltungsraum, dass uns diese Fragen noch immer faszinieren.

3.4 Autor versus Autorität: „The most avid fan of the series was myself“ (*The Borgias*)

Serienfragmente legen die serielle Produktionsweise von Serien offen. Bei der seriellen Distribution laufen Rezeption und Produktion nebeneinander her. Serielle Erzählungen konnten immer wieder auf Entwicklungen reagieren – oder suggerierten zumindest den Rezipient_innen, sie könnten oder würden dies tun, um auf ihre Wünsche, Anregungen oder ihre Kritik einzugehen (Hayward [1997] 2010, S. 23). Vergessen wird jedoch häufig, dass diese Beeinflussung der Narration nicht nur einseitig vonseiten der Fans stattfinden kann, sondern ebenso von der finanziellen Autorität. Viele Serien der letzten Jahre konnten rechtzeitig auf die Entscheidung der Produzent_innen gegen eine Verlängerung aufgrund unzureichender Rezeptionszahlen reagieren und die wesentlichen Handlungslinien zu einem überzeugenden Abschluss führen.

Auch hier ist *Jericho* ein vielsagendes Beispiel. Nachdem die Fans CBS Tonnen von Nüssen geschickt hatten, wurde eine kurze zweite Staffel von sieben Folgen produziert. Diese Kürze war geschickt gewählt, nicht nur aus Kostengründen und zur Zufriedenstellung der Fans, sondern auch, weil so Produktion und Rezeption noch näher aneinanderrückten und zugleich der Enthusiasmus der Fans bei der Ausstrahlung der schneller produzierten zweiten Staffel noch nicht verflogen war. Das Produktionsteam aber erhielt den Auftrag, für das zunächst geplante Ende der Staffel eine Alternative zu drehen: Die ursprüngliche Sequenz endete mit einem Cliffhanger; die Alternative hingegen bot *closure*, sollten die Zahlen nicht stimmen. Da dies der Fall war, wurde kurzfristig das alternative Ende ausgestrahlt.

Auf diese Weise wurde für die Zuschauer_innen das „promise of fulfilment“ erfüllt und CBS konnte die Produktion frühzeitig endgültig beschließen.¹⁸

Die Existenz zahlreicher Serienfragmente relativiert somit die in den letzten Jahren sonst so gepriesene Autorschaft in der Serienproduktion und leitet zu der Frage:

Inwiefern liegt die zentrale neuartige Qualität der langfristig mit Details arbeitenden Erzählung, die sich die ganz großen Bögen traut, überhaupt im Verantwortungsbereich von Creators, Showrunners und Autoren, wenn doch die Planungssicherheit ganz allein von den Produktionsfirmen abhängt, die in der Regel nur Zusagen für kürzere Fristen geben [?] (Diederichsen 2014, S. 233)

Der erfahrene Filmregisseur Neil Jordan war selbst so enttäuscht über die Absetzung seiner Serie *The Borgias* (2011–2013), dass er statt einer vierten und letzten Staffel dem produzierenden Sender Showtime als Kompromiss das Drehbuch zu einem zweistündigen Abschlussfilm anbot. Als auch dieses Drehbuch nicht umgesetzt wurde, veröffentlichte er es als E-Book mit dem Vorwort:

I am presenting this screenplay as an ebook to show those fans how the story they love so much would have concluded. Screenplays are not novels, not really even plays, they are like architectural sketches for an unconstructed city. [...] So here we have the words. We don't have the pictures, the costumes, the actors, but the fans at least can read how I would have concluded the story. And since the most avid fan of the series was myself, I should state that I am available to direct this, should Showtime ever change their minds. (Jordan 2013, S. I)

Wie bei Robert Musils Romanfragment *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930) kann der Tod einem Abschluss des Romans zuvorkommen, oder wie bei Friedrich Schillers *Die Geisterseher* (1787–1789) die Unlust des Autors. Hat der Autor oder die Autorin aber den Willen und die Lebenszeit, so kann er oder sie das Fragment beenden. In der Produktion von Fernsehserien aber – viel gepriesene Freiheit, die den Creators und Showrunners von HBO, Netflix und Co. zugestanden wird, hin oder her – kann selbst ein Oscar-Gewinner wie Neil Jordan seine Serie nicht zu Ende führen, auch wenn das Drehbuch geschrieben und er selbst der größte Fan seiner Serie ist: Lust und Lebenszeit sind also vorhanden. Die medienspezifische Autorschaft bei Fernsehserien ist demnach eine geteilte,

¹⁸Die besondere Qualität der Unabgeschlossenheit, die ein Cliffhanger im Serienfinale generiert, diskutiert Markus Kügler in seinem Beitrag zu *ALF* (1986–1990).

nicht nur im Schreibprozess der *writing rooms*. Mag Neil Jordan auch der Autor sein, so liegt die Autorität über die wesentlichen Entscheidungsprozesse von Fortsetzung oder Ende beim produzierenden Sender Showtime. Natürlich ist auch die Autorschaft von Romanen komplexer, aber trotz aller Ausnahmen und Einzelfälle gilt als grundsätzlicher Unterschied, was auch Neil Jordan beschreibt, wenn er seine Drehbuch-Seiten nur als die „architectural sketches for an unconstructed city“ bezeichnet: Was hier bleibt, ist nicht viel mehr als ein Rohbau, während Autor_innen eines Romans eine bereits fertig gestellte Stadt anbieten können. Serienfragmente legen damit immer wieder offen, wie sehr Fernsehserien seriell produzierte Gegenstände der Kulturindustrie sind und damit massiv deren Gesetzen gehorchen.

Auch wenn diese Gesetze zumindest jetzt noch für Serien unumstößlich sind, können Serienfragmente zugleich die Aura seriell-industrieller Produktion aufgrund ihres ökonomischen Scheiterns bei Fans verlieren: Serien stellen zwar ihre Serialität aus, wenn sie in den Status eines Serienfragments kommen, zugleich aber büßen sie die Ausprägung eines Teils ihrer seriellen Charakteristiken ein. Denn Serienfragmente sind weniger attraktiv für eine länger anhaltende Distribution und *reruns*,¹⁹ eben weil den heutzutage über das Internet bereits informierten Rezipient_innen eine unvollendete Serie weniger erfüllend erscheint – die Serie verliert einen großen Teil ihrer seriellen Distributionsweise und gewinnt stattdessen an Exklusivität bei Fans der Erstaussstrahlung.²⁰

¹⁹Die besonderen Bedingungen, unter denen *all-age-TV*, Fernseh Wiederholungen und Serienfragment ineinander spielen, untersuchen Maria Verena Peters mit *Eerie, Indiana* (1991–1992) und Jana Zündel mit *The Mystic Knights of Tir Na Nog* (1998–1999). Dabei wird auch die besondere historische Exklusivität und Unverfügbarkeit der Serienfragmente deutlich: Wer die Erstaussstrahlung verpasste, konnte anschließend auch nicht mehr (vollständig) auf die Texte zurückgreifen.

²⁰Das führt zu einmaligen Ausstrahlungen. Während in der Vergangenheit die Ausstrahlung von Fernsehserien maßgeblich von *reruns* bestimmt wurde und bei Fernsehserien der Gegenwart auf die nächste Staffel gewartet wird, anlässlich des Staffelstarts dann Wiederholungen und *binge-watching*-Nächte stattfinden, wird die Ausstrahlung bei Serienfragmenten überwiegend auf eine einmalige kurze Zeitspanne reduziert. Die für serielle Narrationen so entscheidende Flexibilität in der Zusammenstellung, sei es als *rerun*, als Staffel, als Doppelfolge, im *binge watching*, als Staffelbox usw., ist für Serienfragmente so nicht gegeben. Sie sind auch für den internationalen Verkauf weniger gut geeignet. DVD-Boxen von Serienfragmenten werden meist wesentlich später oder gar nicht veröffentlicht. Als Beispiel: Die von Michael Mann produzierte und David Milch geschriebene HBO-Fernsehserie *Luck* (2011–2012), damals ein Prestige-Produkt von HBO und besetzt mit zahlreichen Stars, brachte gerade einmal eine einzige, erst zwei Jahre nach ihrer Fernsehausstrahlung publizierte, regionfreie DVD- und Blu-ray-Veröffentlichung mit

Das Einbüßen der medieneigenen Serialität führt häufig zu einer Verlagerung auf transmediale Serialität in Form von Fortführungen, die dem Wunsch nach Abschluss entgegenkommen.²¹ Erneut wird auch hier wieder der schmale Grat deutlich zwischen einerseits Beschwichtigung, Kommerzialisierung von Enttäuschung, Nutzung von Aktivierung und Loyalität sowie andererseits dem *fan service*, dem gemeinnützigen Fortspinnen, der Erfüllung des Wunsches nach Fortsetzung und Abschluss. Neil Jordan veröffentlichte sein Drehbuch zum Abschlussfilm von *The Borgias* zunächst als käufliches E-Book, *Jericho* wurde mit recht teuren Comics fortgesetzt, die Season 3 und 4 heißen, zahlreiche Serienfragmente erhielten Romanfortsetzungen, Kurz- oder Langfilme, die die Geschichte zu Ende führten. Es ist eine Kippfigur: Neil Jordans Online-Stellung seines Drehbuchs zeigte seine Machtlosigkeit als Autor und die Autorität des produzierenden Studios. Zugleich aber verwandelte Jordan mit seinem Akt die Machtlosigkeit als Autor, der von der Autorität der Studios abhängig ist, in die Macht des Fans, der davon unabhängig agieren kann – aber er kehrte dann, durch die Kommerzialisierung seines E-Books, doch wieder auf die Produzentenseite zurück.

4 Über den vorliegenden Band: „There is a seduction to working on fragments“

[T]here is a seduction to working on fragments that is often neglected in academic discussions but that nonetheless seems to exercise a powerful subliminal fascination. Closed, finished texts and objects can sometimes seem to rebuff us. They are already perfect: what can we add to them besides our own misunderstandings? But a text or object upon which time and fortune have unleashed all their destructive fury can present itself to us in the form of a fragment: wounded, incomplete, crying out for our help if it is to speak once more its words that have almost been silenced. (Most 2009, S. 18)

ausschließlich französischen und spanischen Untertiteln hervor. Der internationale Markt wurde nur minimal mitbedacht.

²¹Hier sei noch einmal auf die verzweigten transmedialen Netzwerke verwiesen, die z. B. *Heroes* und *Firefly* generiert haben. Auch Wieland Schwanebeck diskutiert in seinem Beitrag Fortführungen des generischen *Police-Squad!*-Modells (1982) im Film.