

Florian Krauß  
Moritz Stock *Hrsg.*

# Teen TV

Repräsentationen, Lesarten  
und Produktionsweisen  
aktueller Jugendserien



Springer VS

---

Teen TV

---

Florian Krauß · Moritz Stock  
(Hrsg.)

# Teen TV

Repräsentationen, Lesarten und  
Produktionsweisen aktueller  
Jugendserien

*Hrsg.*

Florian Krauß  
Medienwissenschaftliches Seminar  
Universität Siegen  
Siegen, Deutschland

Moritz Stock  
Medienwissenschaftliches Seminar  
Universität Siegen  
Siegen, Deutschland

ISBN 978-3-658-29318-5      ISBN 978-3-658-29319-2 (eBook)

<https://doi.org/10.1007/978-3-658-29319-2>

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 2020, korrigierte Publikation 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.

Verantwortlich im Verlag: 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

---

## Danksagung

Der Publikationsprozess ist gewissermaßen auch ein Coming of Age mit verschiedenen Entwicklungsphasen und Beteiligten. Wir danken zunächst den Teilnehmenden des Workshops *Teen TV* im Dezember 2018, durch den dieser Sammelband seinen Anlauf nahm und dem Medienwissenschaftlichen Seminar der Universität Siegen, an dem diese Veranstaltung stattfinden konnte. Unser Dank gebührt außerdem Lasse Scharpen und Annette Hess für ihre Bereitschaft, in Interviews Auskunft zu geben; Julian Kinghorst für die umfassende Mitarbeit bei der Zusammenstellung der Beiträge und beim Korrektorat; Dagmar Hoffmann für ihre konstruktiven Anmerkungen zur Einleitung; Julia Fidel von Berlinale Series und Marc Ulrich von Schröder+Schömb's für die Unterstützung mit Bildmaterial sowie dem Columbus Museum of Art, Ohio für die Genehmigung, Edward Hoppers Gemälde *Morning Sun* in unserem Sammelband abzdrukken. Insbesondere danken wir den hier versammelten Autor\*innen für die gute, befruchtende Zusammenarbeit.

---

# Inhaltsverzeichnis

## Grundlagen des Teen TV

<b>Repräsentationen, Rezeptionen und Produktionen des Teen TV.</b>	
<b>Einleitung. . . . .</b>	<b>3</b>
Florian Krauß und Moritz Stock	
<b>Drawing Certain Teens Together. Über die allmähliche</b>	
<b>Verfertigung des Teen TV im Network Television . . . . .</b>	<b>33</b>
Sven Grampp	
<b>Aktuelles Teen TV: Fallbeispiele</b>	
<b>Telemediale Narrative und Ästhetiken spätmoderner</b>	
<b>Vereinsamung am Beispiel von <i>13 Reasons Why</i> . . . . .</b>	<b>65</b>
Denis Newiak	
<b>Aufklärung über Suizidalität im Jugendalter in der</b>	
<b>Netflix-Serie <i>13 Reasons Why</i> . . . . .</b>	<b>95</b>
Anastasia Schnitzer	
<b>Krankheit in Serie. . . . .</b>	<b>113</b>
Andy Räder und Julia Stüwe	
<b>Postapokalyptische Adoleszenz – <i>The End of the F***ing World</i> . . . . .</b>	<b>137</b>
Henrik Wehmeier	

## Teen TV aus Deutschland

<b>Teen und Quality TV: Deutschland 83 und Transformationen der deutschen Fernsehserie</b> .....	163
--	-----

Florian Krauß

<b>Vom Jungwünschen und Erwachsenwerden – Die öffentlich-rechtliche Funk-Webserie <i>Wishlist</i> in Konkurrenz um ein jugendliches Publikum.</b> .....	185
---	-----

Markus Kuhn und Sandra Ludwig

<b>„Ich denke nie in diesen Kategorien jung, alt, vorne, hinten“</b> .....	207
--	-----

Florian Krauß

## *DRUCK* als transmediales Teen TV

<b>„Oh mein Gott Druck is so raffiniert!“</b> .....	219
---	-----

Anja Peltzer

<b>Der Adaptionprozess von <i>DRUCK</i></b> .....	255
---	-----

Christine Hartmann und Lothar Mikos

<b>„Social Media muss in alle Gewerke einfließen“</b> .....	271
---	-----

Florian Krauß

<b>Erratum zu: Telemediale Narrative und Ästhetiken spätmoderner Vereinsamung am Beispiel von <i>13 Reasons Why</i></b> .....	E1
---	----

Denis Newiak

---

# Herausgeber- und Autorenverzeichnis

---

## Über die Herausgeber

**Florian Krauß**, Dr. phil, wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Siegen, leitet dort das DFG-Forschungsprojekt ‚*Qualitätsserie*‘ als *Diskurs und Praxis* (2018–2021). 2013 bis 2018 Lecturer am dortigen Medienwissenschaftlichen Seminar. 2011 Promotion mit der Arbeit *Bollyworld Neukölln: MigrantInnen und Hindi-Filme in Deutschland* (UVK 2012). Arbeitsschwerpunkte u. a.: Medienindustrien, Fernsehwissenschaft, Fernsehserien, Drehbuchforschung, Queer Cinema, Filmbildung.

**Moritz Stock**, M.A., studierte Soziologie an der Friedrich-Schiller-Universität Jena und Soziologie und Sozialforschung an der Universität Bremen und der Åbo Akademi in Turku. Seit April 2016 arbeitet er am Lehrstuhl für Medien und Kommunikation an der Universität Siegen. Promotionsvorhaben zur filmischen Verhandlung von Übergängen in das Erwachsenenalter.

---

## Autorenverzeichnis

**Dr. Sven Grampp** Institut für Theater- und Medienwissenschaft, Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg, Erlangen, Deutschland

**Christine Hartmann** Berlin, Deutschland

**Florian Krauß** Medienwissenschaftliches Seminar, Universität Siegen, Siegen, Deutschland



**Prof. Dr. Markus Kuhn** Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien/  
Fachbereich Medienwissenschaft, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Kiel,  
Deutschland

**Sandra Ludwig** Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien/Fachbereich  
Medienwissenschaft, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Kiel, Deutschland

**Prof. Dr. Lothar Mikos** Medienwissenschaft, Filmuniversität Babelsberg  
KONRAD WOLF, Potsdam, Deutschland

**Denis Newiak** Potsdam, Deutschland

**Dr. Anja Peltzer** Institut für Medien- und Kommunikationswissenschaft, Uni-  
versität Mannheim, Mannheim, Deutschland

**Dr. Andy Räder** Institut für Medienforschung, Universität Rostock, Rostock,  
Deutschland

**Anastasia Schnitzer** Chemnitz, Deutschland

**Moritz Stock** Medienwissenschaftliches Seminar, Universität Siegen, Siegen,  
Deutschland

**Julia Stüwe**, M.A., Institut für Medienforschung, Universität Rostock, Rostock,  
Deutschland

**Henrik Wehmeier** Institut für Medienwissenschaften, Universität Paderborn,  
Paderborn, Deutschland

---

# Grundlagen des Teen TV



# Repräsentationen, Rezeptionen und Produktionen des Teen TV. Einleitung

Florian Krauß und Moritz Stock

## Zusammenfassung

Die Einleitung führt in den Sammelband und dessen Gegenstand, das Teen TV, ein. Jenes Fernsehen lässt sich zunächst über das Sujet der Jugend bestimmen, die in individualisierten und ausdifferenzierten Gesellschaften sehr unterschiedliche Ausprägungen kennt. Fiktionale Jugendserien, die im besonderen Fokus der Publikation stehen, bilden verschiedene Facetten von Jugend nicht nur ab, sondern formen diese als Teil einer kommerziellen Teenagerkultur mit. Teen TV verweist in diesen Zusammenhang zugleich auf ein Publikumssegment, das die Fernsehindustrie gezielt adressiert. Neben anvisierten sind es tatsächliche Zuschauer\*innen, über die sich das Teen TV definieren lässt. Nach der Begriffsbestimmung wird das Teen TV als Genre diskutiert. Bei aller Hybridität ist ihm gemein, dass es Entwicklungsherausforderungen und Identitätssuchen in der Adoleszenz aushandelt und dabei ein hohes Maß an Selbstreferenzialität aufweist. Immer wieder rekurriert das Teen TV auf seine Kulturgeschichte(n), die die Einleitung vor allem im US-amerikanischen Kontext beschreibt. Außerdem finden entsprechende Ansätze in der deutschen Fernsehfiction Beachtung. Abschließend werden gegenwärtige und transnationale Tendenzen des Teen TV erkundet.

---

F. Krauß (✉) · M. Stock

Medienwissenschaftliches Seminar, Universität Siegen, Siegen, Deutschland

E-Mail: [florian.krauss@medienwissenschaft.uni-siegen.de](mailto:florian.krauss@medienwissenschaft.uni-siegen.de)

M. Stock

E-Mail: [stock@medienwissenschaft.uni-siegen.de](mailto:stock@medienwissenschaft.uni-siegen.de)

© Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, ein Teil von Springer Nature 2020

F. Krauß und M. Stock (Hrsg.), *Teen TV*,

[https://doi.org/10.1007/978-3-658-29319-2\\_1](https://doi.org/10.1007/978-3-658-29319-2_1)

---

**Schlüsselwörter**

Teen TV · Jugendserie · Jugendfernsehen · Netflix · Deutsche Fernsehserie · Jugendfilm · Teenagerfilm · Jugendkultur

---

**Vielfalt des Teen TV**

Jugend und Fernsehen, Teen und TV, passen nicht mehr zusammen. Dieser Eindruck lässt sich zumindest gewinnen, wenn man mit Vertreter\*innen der deutschen Fernsehindustrie spricht, die ein Wegbrechen junger Publika konstatieren (z. B. Stuckmann 2016; Hess 2019), oder wenn man (selektiv und einem engen Verständnis von Fernsehen folgend) quantitative Zuschauer\*innendaten in dem Sinne liest, dass junge Menschen immer weniger ‚klassisch‘ linear fernsehen (vgl. Egger und Gerhard 2019, S. 391 f.). Allerdings sah sich dieses Medium bereits in der Vergangenheit mehrfach einer Konkurrenz durch andere Jugendpopulärkulturen ausgesetzt (vgl. Puijk 2019) und ist in der Gegenwart, verknüpft mit digitalen Verbreitungswegen, zugleich eine Blütezeit des Teen TV auszumachen. Zahlreiche Jugendserien auf Streaming-Plattformen und die Popularität einzelner Beispiele hierfür sind klare Indizien. So weisen etwa die Mystery-Teenagersoap *Pretty Little Liars* (USA 2010–2017, Freeform), das Suiziddrama *13 Reasons Why* (*Tote Mädchen lügen nicht*, USA 2017–, Netflix) oder das transmediale Teenagerformat *SKAM* (Norwegen 2015–2017, NRK) in unterschiedlicher Gestalt auf die Bedeutung von fiktionalen, seriellen Fernsehtexten hin, die sich mit der Lebensphase Jugend auseinandersetzen und so primär an ein jugendliches Publikum richten. Auch in der jüngeren US-amerikanischen Fernsehgeschichte haben entsprechende Serien, die wir im Folgenden als Teen TV titulieren, eine zentrale Rolle gespielt, etwa indem sie die Fragmentierung der Fernsehlandschaft mitvorantrieben oder ganze Generationen prägten.

Viele Produktionen, die heute als Klassiker des Teen TV gelten, leben durch Paratexte und Fanpraktiken fort. Entsprechend beschäftigt sich bis heute ein serieller Podcast mit der Teenagersoap *Beverly Hills 90210* (USA 1990–2000, Fox) (vgl. Ariano et al. 2015), die 2008 vom jugendspezifischen *CW Television Network* (CW) neu aufgelegt wurde und 2019 ein weiteres metafiktionales *reboot* bekam.<sup>1</sup> *Buff*y – *The Vampire Slayer* (*Buff*y – *Im Bann der Dämonen*, USA

---

<sup>1</sup>Mit *reboot* ist eine Neuinterpretation gemeint, die weiter geht als ein direktes Remake.

1997–2003, WB) wird ähnlich bis zur Gegenwart in Form eines seriellen Comics fortgesetzt und ist zudem regelmäßig Gegenstand wissenschaftlicher Analysen (vgl. das *Buffy*-spezifische Journal [Slayage](#) und z. B. Dath 2003; Wilcox 2005; Beckmann et al. 2010; Recht 2011). Ein *reboot* ist auch bei jenem Mystery-Drama-Hybriden in Planung (vgl. Goldberg 2018a), während andere Neuauflagen und -interpretationen von Teen-TV-Hits der 1990er und 2000er Jahre bereits erfolgreich im US-amerikanischen Fernsehen gelaufen sind (vgl. u. a. *Charmed*, *Charmed – Zauberverfluchte Hexen*, USA 1998–2006, WB bzw. *Charmed*, USA 2018–, CW und *Roswell*, USA 1999–2002, WB bzw. *Roswell, New Mexico*, USA 2019–, CW). Die Fortführung der jüngeren Teenager-Dramaserie *Gossip Girl* (USA 2007–2012, CW) soll HBO Max, dem neuen Onlineangebot von WarnerMedia, Aufmerksamkeit auf dem immer stärker umkämpften und ausdifferenzierten Streamingmarkt verschaffen (vgl. Petski 2019).

Das Teen TV ist aktuell aber nicht ausschließlich in *reboots* anzutreffen, die neben heutigen Jugendlichen längst erwachsene Zuschauer\*innen des Originals adressieren. In den letzten Jahren sind verstärkt und in immer kürzeren Abständen auch neue, teils experimentelle Formate auf ganz unterschiedlichen Plattformen vorzufinden: Das norwegische *SKAM* beispielsweise bindet als „real-time online drama“ (Sundet 2019a) Soziale Medien in seine Narration und Distribution ein und wurde in den USA und in verschiedenen europäischen Ländern adaptiert (vgl. Antonioni et al. 2019; Krauß und Stock 2018). Der Instant-Messaging-Dienst Snapchat lässt das in kleinen Fragmenten erzählte Jugend-Beziehungsdrama *Two Sides* (2019–) neben anderen ‚Snap Originals‘ produzieren und setzt auf eine mobile Rezeption.

An dieser ersten, keineswegs vollständigen Auflistung wird bereits die Vielfalt des seriellen Teen TV sichtbar. Trotz ihres hohen Produktionsoutputs und deutlicher Hinweise auf ihre Popularität haben entsprechende Serien in der deutschsprachigen Jugend-, Serien- und Medienforschung bislang aber relativ wenig Beachtung erfahren – ganz anders als das mehrfach diskutierte *Quality TV* (vgl. u. a. Blanchet 2010; Nesselhauf und Schleich 2016; Schlütz 2016). Dies kann an der dem Teen TV zugeschriebenen kulturellen Wertigkeit liegen: Durch die häufige Integration von Elementen der Soap Opera werden Jugendserien, ähnlich wie die anvisierten jugendlichen Rezipierenden, im öffentlichen, ‚erwachsenen‘ Diskurs häufig nicht ernst genommen. Sie eignen sich weniger als ‚Distinktionsfernsehen‘ (z. B. Kumpf 2013; Schlütz et al. 2018). Zumindest international scheint sich Teen TV derzeit allerdings zu einem produktiven Forschungsfeld zu entwickeln. So widmete sich etwa im Oktober 2019 die Jahrestagung der fernsehwissenschaftlichen Sektion der *European Communication Research and Education Association* (ECREA) dezidiert der ‚Youthification of Television and Screen Culture‘.

Mit dem vorliegenden Band knüpfen wir an entsprechende aktuelle Forschungen an und beginnen, die angesprochene Lücke im deutschsprachigen Kontext zu schließen. Wir beleuchten Teen TV anhand unterschiedlicher, vor allem zeitgenössischer Fallbeispiele und aus verschiedenen Perspektiven, sodass wir jenes Forschungsfeld für einen weiterführenden wissenschaftlichen Diskurs öffnen. Neben dezidiert fernsehwissenschaftlichen geht es zudem um umfassendere medien- und kommunikationswissenschaftliche sowie medienpädagogische Fragestellungen, bildet das Teen TV doch einen wichtigen Bestandteil aktueller Jugendmedienwelten und setzt es sich auf unterschiedlichen Geräten, Bildschirmen und Kanälen fort. Jenes Fernsehen ist auch wegen seiner heterogenen generischen Bezüge, unterschiedlicher Tonalitäten und narrativen Spielarten nicht ohne weiteres auf einen Nenner zu bringen. Eine erste Begriffsbestimmung wollen wir entlang der enthaltenen Wörter *Teen* und *TV* versuchen, bevor wir jenes Fernsehen als (Meta-)Genre diskutieren und dessen historische Entwicklungen vor allem im US-amerikanischen und deutschen Kontext skizzieren.

---

## Teen TV – eine erste Begriffsbestimmung

Verstehen wir Teen TV zunächst vor allem als ein Fernsehen, das von Teenagern erzählt und diese vordergründig adressiert (vgl. Davis und Dickinson 2004, S. 1 ff.; Ross und Stein 2008, S. 6 ff.; Kurwinkel und Schmerheim 2013, S. 15 ff.), gilt es, diese Altersphase genauer zu beschreiben. Im Deutschen ist *Jugend* ein variantenreicher Begriff. Ein Blick in jugendspezifische Forschungen macht schnell klar, dass es *die* eine Jugend nicht gibt (vgl. u. a. Dudek 2002, S. 333; Liebsch 2012, S. 12). Nach Katharina Liebsch (2012, S. 11) steht hinter dem Terminus zunächst eine sprachlich vorgenommene Unterscheidung zwischen Jungen und Alten. Im Hinblick auf die Bevölkerungsstruktur kann Jugend schlicht eine bestimmte Alterskohorte bezeichnen (vgl. Dudek 2002, S. 333). Genauer wird das Jugendalter als intensivierte Lebensphase mit einer hohen demografischen Ereignisdichte (vgl. Konietzka 2010, S. 108), als Zeit der Verunsicherung, der Krise und des Neuanfangs beschrieben. Es kann als eine eigenständige biografische, psychische und biologische Entwicklungsphase (vgl. Hurrelmann und Quenzel 2016, S. 11) sowie als eine Schon- beziehungsweise Erprobungszeit für Heranwachsende gelten (vgl. Hoffmann und Mansel 2010). Folgt man diesem in verschiedenen Konzepten anzutreffendem Verständnis von Jugend als Moratorium (vgl. Reinders 2003; Reinders und Wild 2003, S. 15 f. und 23 ff.), können zeitweise in einem von äußeren Erwartungen relativ

geschützten Raum zukünftige ökonomische und gesellschaftliche Aktivitäten eingeübt werden. Das Jugendalter stellt in diesem Zusammenhang eine Phase individueller Entwicklungs- und Reifungsprozesse und der Identitätssuche in vielfältiger Form dar (vgl. Dudek 2002, S. 336).

Gleichzeitig ist Jugend ein historisches, eng mit gesellschaftlichen Modernisierungsprozessen verknüpftes Konstrukt. Als eigenständige Entwicklungsphase existiert sie für das Gros der Heranwachsenden im westlichen Kontext erst seit Mitte des letzten Jahrhunderts (vgl. u. a. Hoffmann und Mansel 2010, S. 168; Schäfers 1989, S. 41; Dudek 2002). In der Gegenwart und jüngeren Vergangenheit wirken sich die immer komplexer werdenden Strukturen funktional differenzierter Gesellschaften auf Jugendentwicklungen aus: Die Jugend als biografische Lebensphase hat sich seit den 1950er Jahren in Deutschland kontinuierlich ausdifferenziert und lässt sich nach Klaus Hurrelmann und Gudrun Quenzel (2016) heute in drei (hier über das biologische Alter bestimmte) Phasen untergliedern: die frühe, pubertäre der zwölf- bis 17-Jährigen, die mittlere, nachpubertäre der 18- bis 21-Jährigen und die späte, postadoleszente der 22- bis 27-Jährigen (vgl. auch Dudek 2002, S. 333; Schäfers 1989, S. 12). Andere Autor\*innen gehen von einer weitreichenderen Entgrenzung und Destandardisierung von Jugend aus, indem sie eine zeitliche Verschiebung durch „Verzögerungen des Schul- und Ausbildungsabschlusses, des Erwerbseinstiegs, der Etablierung auf dem Arbeitsmarkt, des Auszugs aus dem Elternhaus, der Eheschließung und der Familiengründung“ (Konietzka 2010, S. 12) feststellen (vgl. auch Furstenberg et al. 2005, S. 5). Einheitliche Übergänge zwischen einzelnen Lebensphasen würden durch gesellschaftliche Metaprozesse wie Individualisierung, Pluralisierung, Flexibilisierung, Mobilisierung und Beschleunigung aufgebrochen und so an Eindeutigkeit verlieren (vgl. u. a. Liebsch 2012, S. 16; Ecarius et al. 2017, S. 8 ff.). Ein Teen TV, das sich durch Jugend als zentrales Sujet definiert, kann so gesehen, sehr unterschiedliche Themen ansprechen. Auch für die televisuellen, fiktionalen Texte gilt (trotz narrativer Muster und Verkürzungen) schließlich, dass sich Jugend in modernen, stark individualisierten und ausdifferenzierten Gesellschaften aus vielfältigen, oft auch widersprüchlichen Perspektiven beschreiben lässt.

Nach unten und oben sind die Grenzen des Teen TV immer wieder fließend, kann sich dieses doch mit Erzählungen über Postadoleszenz und Kindheit überlappen und ist es ebenso institutionell oft mit dem ‚Kinderfernsehen‘ oder Fernsehen für unter 30-Jährige verwoben. Bei sehr langlaufenden, horizontal erzählten Teen-TV-Serien führt die zeitliche Begrenztheit des biografischen Abschnitts Jugend dazu, dass irgendwann deren Ende inszeniert werden muss. Ein wiederkehrendes Mittel der narrativen Schließung ist der Zeitsprung: Häufig erfolgt dieser im Serienfinale, wo die ehemals jugendlichen Protagonist\*innen

als Erwachsene zu sehen sind. Die Initiation in die Volljährigkeit ist nun final abgeschlossen. Die Serie muss dabei nicht zwangsläufig enden, sondern kann ebenso dem Teen TV entwachsen. In einigen Fällen, wie zum Beispiel *Buffy* oder *Dawson's Creek* (USA 1997–2003, WB), wurden die Adoleszenz- im Laufe der Zeit zu Postadoleszenz-Narrationen und schließlich zu Serien über das Erwachsenensein. Die einhergehenden Konflikte wurden hier nicht nur kurz im Serienfinale, sondern über mehrere Folgen, vereinzelt auch mehrere Staffeln hinweg, behandelt.

Im Zusammenhang mit den divergierenden Vorstellungen von Jugend ist Teen TV oft weniger aufgrund formalästhetischer Besonderheiten von Interesse, sondern vielmehr als kulturelles Dokument, das Einblicke in jenen Wandel geben kann (vgl. Driscoll 2011, S. 2). Carsten Heinze (2019) betont, dass filmische Jugendnarrationen als kommunikative Artefakte immer aus gesellschaftlichen Zusammenhängen hervorgingen, gleichzeitig aber auch auf diese reagierten und so filmisch verdichtete Sichtweisen auf jugendliche Themen, Entwicklungs-herausforderungen und Lebenswelten herstellten. Teenagerspezifische Serien bilden Jugend also nicht nur ab, sondern formen diese mit. Deutlicher als beim deutschen Wort *Jugend* tritt dieser Einfluss beim englischen Terminus *Teenager* zutage, geht dieser doch auf US-amerikanische Bestrebungen nach dem Zweiten Weltkrieg zurück, eine attraktive junge Zielgruppe mit kompatiblen Produkten zum Konsum zu animieren (vgl. Savage 2008, S. 458 ff.). Zu diesen Kommerzialisierungsstrategien gehörten neben Jugendzeitschriften, Mode und Popmusik die sogenannten *teenpics*, fiktionale Spielfilme, die sich anders als viele bisherigen Produktionen des klassischen Hollywood-Studiosystems der 1930er und 40er Jahre nicht mehr an ein weitgehend undefiniertes Massenpublikum, sondern gezielt an kaufkräftige Teenager richteten (vgl. Doherty 1988). Teen TV steht in dieser Tradition und definiert sich daher unter anderem auch über eine anvisierte Zielgruppe und somit eine kommerzielle Motivation und eine Produktionsstrategie der Fernsehindustrie. Die fiktionalen Jugendserien werden dort platziert, wo sich das junge Zielpublikum aus Sicht der Produzierenden medial zu Hause fühlt. Eine aktuelle Strategie besteht zudem darin, Jugendliche bereits vor und während der Drehbuchentwicklung zu ihren Mediennutzungen und Jugendwelten zu befragen, wie im Fall von *SKAM* (vgl. Redvall 2018; Sundet 2019b), oder sie als *Art junior editors* (Redvall 2019) in die redaktionelle Betreuung und Evaluation einzubinden, womit Teen TV zum Fernsehen wird, das Teenager mitproduzieren.

Generell reflektieren gerade die jugendspezifischen Medientexte technisch-mediale, medienindustrielle Veränderungsprozesse und fungieren in besonderem Maße als „Agent des Wandels“ (Beil et al. 2017). In diesem Zusammenhang können Teen-TV-Serien auch gesellschaftliche Meta-



prozesse wie die Mediatisierung und die darüber erfolgte „Restrukturierung von Lebensbedingungen durch den Wandel von Kommunikationsmedien und kommunikativen Infrastrukturen“ (Hoffmann et al. 2017, S. 3) reflektieren: Während bereits Serien der 1990er Jahre wie *Buffy* in einzelnen Folgen frühe Formen chatbasierter Kommunikation und Praktiken des Online-Datings thematisierten, ist in Beispielen der jüngeren Vergangenheit, wie etwa *Gossip Girl* und *Pretty Little Liars*, das Heranwachsen sehr eng mit digitalen Vernetzungspraktiken verknüpft. In aktuellen Vertretern des Teen TV (wie *American Vandal*, USA 2017–2018, Netflix oder *How to Sell Drugs Online (Fast)*, D 2019–, Netflix) scheinen jugendliche Lebenswelten weitreichend von digitalen Medien durchdrungen.

In der entsprechenden Diegese, aber auch in der Distribution und Produktion erzählen viele aktuelle Produktionen nicht nur von Jugend, sondern ebenso von Transformationen, Ausdehnungen und Re-Konfigurationen des Fernsehens. Jenes Medium, das neben der Jugend im Schlagwort *Teen TV* enthalten ist, lässt sich in der Gegenwart kaum kohärent definieren; zu vielfältig und komplex ist sein Wandel. Bereits in der Vergangenheit zeichnete sich das Fernsehen durch fortlaufende Veränderungen, seine Heterogenität (vgl. u. a. Keilbach und Stauff 2011) und das Zusammenspiel „verschiedene[r] dispositive[r] Strukturen“ (Hickethier 2009 [1995], S. 272) aus. Aktuell ist es Teil einer „multiplatform digital landscape“ (Bennett 2016, S. 124). Angesichts permanenter Seitensprünge und Überlappungen auf der Produktions-, Distributions- und Rezeptionsseite ist es aus unserer Sicht wenig fruchtbar, bei der Rede von Teen TV einen engen Fernsehbegriff anzulegen und zum Beispiel nur ‚klassisch‘ linear ausgestrahlte Serien darunter zu verorten, zumal es diese in der Reinform kaum noch gibt und lineare Sendeschemata und der *flow* (Williams 2001 [1975]) nur eine bestimmte, historisch gewachsene Ausprägung des Fernsehens darstellen. Auch Streamingangebote sind folglich Teil des hier diskutierten Teen TV.

Mit fiktionalen Jugendserien fokussieren wir uns auf eine bestimmte Facette des Teen TV. Kann Fernsehen grundsätzlich als seriell verstanden werden (vgl. z. B. Cavell 2001), stellt die Serie eine Art Makrogenre dar. Es macht „das televisuelle Serielle zu seinem grundlegenden narrativen Gestaltungsprinzip“ (Schradler und Winkler 2014, S. 8), findet längst „auf unterschiedlichsten Screens“ (Zündel und Hartmann 2018, S. 6) statt und kann sich, dank verschiedenen Handlungssträngen und Perspektiven, durch eine narrative Offenheit und Komplexität auszeichnen (vgl. u. a. Nelson 2013). Gerade bei Serien sind die Grenzen zwischen Fiktion und Non-Fiktion fließend, können diese in der fortlaufenden Rezeption doch zu einem Teil des Alltags werden (vgl. z. B. Modleski 2001 [1987] oder Keppler 2001) und die Alltagsnähe wiederum textuell betonen.

Aus unserer Sicht ist es dennoch legitim, eine Eingrenzung auf das Fiktionale vorzunehmen, denn hinsichtlich Produktionsabläufen und Rezeptionsweisen erweist sich die Unterscheidung vom ‚Faktuellen‘ weiterhin als relevant. Der Fokussierung zum Trotz fallen unter das in unserem Sammelband beleuchtete Teen TV nun auch Grenzfälle, wie die deutsche *SKAM*-Adaption *DRUCK* (D 2018–, ZDF/Funk), um die es in verschiedenen Beiträgen geht. Über Soziale Medien breitet sich diese besondere zeitgenössische Jugendnarration aus, suggeriert eine ‚Authentizität‘ und fließt in der Konsequenz in den Alltag der Zuschauer\*innen ein.

Im aktuellen Fernsehen und seinen medialen Ausweitungen zeigt sich gerade der Jugendbereich als besonders experimentierfreudig, was transmediale Distributions- und Erzählweisen und die Integration von Sozialen Medien angeht. Teen TV ist so gesehen auch potenziell ‚Social TV‘ (vgl. u. a. Stollfuß 2018) beziehungsweise muss es sein, wenden sich doch jugendliche Zuschauer\*innen in und jenseits von Deutschland verstärkt Online-Bewegtbild-Angeboten zu (vgl. u. a. Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest 2018, S. 43 f.; Zubayr und Gerhard 2019, S. 91 ff.). Speziell für die alteingesessenen öffentlich-rechtlichen Sender stellen sie als „media-savy younger viewers“ (Szczepanik und Pjajčiková 2016, S. 118) eine Herausforderung dar (vgl. auch Deuerling 2016, S. 17). Teen TV verweist so auch auf ein Publikumssegment, das die Fernsehindustrie besonders verzweifelt sucht, so wie sie immer wieder danach trachtet, Zuschauer\*innen zu kontrollieren und zu (er)fassen (vgl. Ang 1991, 2001 [1991]). Neben den anvisierten sind es tatsächliche Zuschauer\*innen, über die wir Teen TV als Genre bestimmen können.

---

## Teen TV als (Meta-)Genre

Insgesamt stellen Rezeptionspraktiken, Strategien der Industrie und textuelle Charakteristika beziehungsweise Repräsentationen entscheidende Aspekte dar, um Teen TV als (Meta-)Genre zu umreißen (vgl. Neale 2000). Genres sind freilich nie als feste und einheitliche Entitäten zu begreifen, sondern zeichnen sich stets durch Verschwommenheit und Uneinheitlichkeit aus (vgl. Hickethier 2007, S. 79). Unter Teen TV fassen wir in diesem Band grundsätzlich fiktionale Fernsehserien, die spezifische textuelle Charakteristika teilen, in den Bereichen der Fernsehproduktion und -rezeption einander zugeordnet sind und die demnach „analytisch und theoretisch erfassbare Konfigurationen historisch wandelbarer formaler, ästhetischer, thematischer, inhaltlicher, narrativer, dramaturgischer, visueller und auditiver Merkmale“ (Kuhn et al. 2013, S. 22) einen. In ihren Aushandlungen von

Jugend umfassen und vermengen sie wiederum ganz unterschiedliche Genres, wie etwa das Melodrama, Horror, Science-Fiction oder Fantasy, und stellen insofern zugleich ein Metagenre dar.

Trotz der Hybridität kann Teen TV als eigenes Fernsehseriengenre verstanden werden: Neben der Kategorisierung als ‚Jugendserie‘ auf Seite der Rezeption und Produktion lassen sich in der Narration wiederkehrende Schwerpunkte, Ziele und Perspektiven ausmachen (vgl. Kauffmann 2007, S. 26). In unterschiedlichen Variationen und aus Sicht der adoleszenten Figuren geht es um grundlegende, mit der Lebensphase Jugend verbundene Entwicklungs Herausforderungen, Identitätssuchen, gelungene oder gescheiterte Initiationen in die Erwachsenenwelt sowie erste sexuelle Erfahrungen. Damit reflektieren Produktionen des Teen TV den sozialen Wandel von Übergängen in das Erwachsenenalter mit (vgl. Konietzka 2010). Unter anderem zeigt sich dies in der Darstellung und Verhandlung geschlechtlicher Identitäten und einer zunehmenden Thematisierung feministischer Diskurse. Ein Beispiel ist die Teenager-Mystery-Serie *Chilling Adventures of Sabrina* (USA 2018–, Netflix), welche sich in den ersten drei Staffeln mit reproduktiven Rechten und sexueller Selbstbestimmung, *victim blaming* und sexueller Gewalt auseinandersetzt.

Wiederkehrende filmische Settings im Fernsehgenre Teen TV sind, ähnlich wie im Jugendfilm, die klein- oder vorstädtische Highschool, das Elternhaus, das Jugendzimmer, der Abschlussball (*prom*), das Auto oder die Einkaufspassage (vgl. O’Neill 2016, S. 146–194), wodurch Jugend auch in einer US-amerikanisch geprägten Kommerz- und Populärkultur verortet ist. Zu den prototypischen Figuren zählen meist männliche Sporttalente, vorwiegend weibliche Cheerleader, unverstandene Rebell\*innen und intelligente, aber isolierte Nerds (vgl. Driscoll 2011; Wegener 2011; Shary 2014; Schumacher 2015; O’Neill 2016). Musikalisch setzen viele aktuelle und jüngere Teen-TV-Produktionen auf melancholisch getragenen Indiepop US-amerikanischen und britischen Ursprungs.

Viele Teen-TV-Serien zeichnen sich in dem Rückgriff auf entsprechende Ingredienzen durch ein hohes Maß an Selbstreferenzialität aus. Oft sind ihre Protagonist\*innen von vergangener und zeitgenössischer Populär- und Teenagerkultur durchdrungen. In der Diegese zeigt sich so ein lebendiges Genrebewusstsein (vgl. Schweinitz 1994). Die Genres Teen TV und Teenfilm werden mit den intertextuellen Verweisen gleichermaßen konserviert wie weiterentwickelt, unter anderem hin zum seriellen Erzählen: Während die Kinoproduktionen in der Regel nur über einen begrenzten zeitlichen Rahmen verfügen und sich auf wenige, einzelne Schwellenmomente, wie etwa die letzten Tage der Highschool, konzentrieren, sorgt die serielle Organisation potenziell für eine Unendlichkeit der Geschichten. Im Zuge der Serialität und Unabgeschlossenheit geht es häufig

um alltägliche, mehrfach nur vorübergehend gelöste und mannigfaltige Probleme. Die Initiation der adoleszenten Figuren in das Erwachsenenleben gestaltet sich folglich oft langwieriger, kleinteiliger und weniger zielgerichtet als im Teen-beziehungsweise Jugendfilm.

Das Teen TV ist mit seinem Kinopendant immer wieder verwoben, einerseits da die Grenzen zwischen Film und Fernsehen bei der Produktion, Distribution und Rezeption zunehmend fließend sind und andererseits da sich teenagerspezifische Texte medienübergreifend ergänzen. Historisch betrachtet, ist Teen TV speziell ein Resultat der US-amerikanischen Kultur- und Fernsehgeschichte. Im Folgenden wollen wir zentrale textuelle und institutionelle Wurzeln sowie Entwicklungen darlegen.

---

## Kulturgeschichte(n) des Teen TV

Als sich das Fernsehen nach dem Zweiten Weltkrieg in den USA zum zentralen Massenmedium entwickelte, setzte die Hollywood-Filmindustrie vermehrt auf Produktionen, die sich dezidiert mit Aspekten und Problemen der Jugend auseinandersetzten (vgl. u. a. Jerslev 2008, S. 183; Doherty 1988, S. 14) und so das Genre des US-amerikanischen Jugendfilms entschieden konstituierten. Der Blick auf die junge Generation blieb hier aber oft ein erwachsener, didaktischer und moralisch gefärbter (vgl. Jerslev 2008, S. 188). Das US-Fernsehen griff die narrativen und formalästhetischen Konventionen des Jugendfilms sukzessive auf und versuchte ebenso, die kaufkräftige Zielgruppe der Teenager zu umwerben (vgl. Ross und Stein 2008, S. 11). Zunächst spielte in diesem Zusammenhang vor allem die Sitcom eine wichtige Rolle. Ein sehr frühes Beispiel ist *The Adventures of Ozzie and Harriet* (USA 1952–1966, ABC): Auf einer Radiosoap basierend, erzählt die Produktion von der real existierenden Familie Nelson und deren Sprössling Ricky, der zu einem der ersten US-amerikanischen Fernseh-Teenagerstars avancierte. Wie in diesem Fall fand die frühe Ausprägung des Teen TV häufig im Rahmen von Familiensitcoms statt und adressierte so ein generationenübergreifendes Publikum. Ab den 1950er und 1960er Jahren wurden verstärkt auch Sitcoms mit einem Fokus auf jugendliche Protagonist\*innen produziert, wie unter anderem *The Many Loves of Dobie Gillis* (USA 1959–1963, CBS), *The Patty Duke Show* (USA 1963–1966, ABC) und *Gidget* (USA 1965–1966, ABC). Letztere ist besonders hervorzuheben, zeigt sie mit der Romanvorlage, drei Kinoproduktionen, einem Fernsehfilm und schließlich einer 32-teiligen Fernsehserie (vgl. Osgerby 2004) doch frühe Formen transmedial orientierter Distributionsstrategien und speziell Verbindungen zwischen Kino und Fernsehen auf.

Trotz dieser Vorläufer wurde das Teen TV im öffentlich-kritischen Diskurs erst ab den 1980er und 1990er Jahren bewusster als wichtiger Bestandteil des US-Fernsehens wahrgenommen (vgl. Ross und Stein 2008, S. 12; Moseley 2015, S. 38). Ab diesem Jahrzehnt kam es zu melodramatischen, horizontal erzählten „coming of age teen dramedies“ (Grampp im vorliegenden Band) mit etwa 45-min Folgenlänge, wie sie heute oft mit Teen TV assoziiert werden (vgl. Davis und Dickinson 2004, S. 1 ff.). Jenes neue Programmsegment ging auf Veränderungen und Ausdifferenzierungen des US-amerikanischen Fernsehmarktes zurück. Teen TV ist nun das Resultat spezifischer fernsehindustrieller Institutionen: Während sich bis in die 1980er Jahre die *big three networks* NBC, CBS und ABC (ähnlich wie lange Zeit die Hollywood-Filmindustrie) auf ein Massenpublikum konzentrierten, kam 1986 Fox hinzu, das mit *Beverly Hills, 90210* und ab 1994 mit dem Jugenddrama *Party of Five* (USA 1994–2000) zentrale Grundsteine für die sukzessive Institutionalisierung des Teen TV legte. So versuchten sich Fox und später weitere Sender an einer neuen Adressierungsstrategie: dem *narrowcasting*, das heißt der Ausrichtung auf kleinere und spezifischere Zielgruppen, anstelle des *broadcasting*, nach dem eine möglichst breite Masse erreicht werden soll (vgl. Parsons 2003).

Für die Geschichte und Entwicklung des US-amerikanischen Teen TV sind vor allem der 1981 gestartete, bald transnational agierende Musiksender MTV und das 1995 von Warner Brothers gegründete *The WB Television Network* (WB) bedeutsam. Während ersterer neben Musikvideos wegweisende Reality-TV-Formate in das Programm nahm, in der Fiktion aber nur mit vereinzelten Animationsserien wie *Beavis und Butt-Head* (USA 1993–1997) und *Daria* (USA 1997–2002) ein größeres adoleszentes Publikum erreichen konnte, verantwortete WB etliche Serien, die heute als Klassiker und Prototypen des Teen TV gelten können (vgl. hierzu ausführlicher den Beitrag von Sven Grampp). Über *Buffy The Vampire Slayer*, *Dawson's Creek*, *Charmed*, *Roswell* oder *Felicity* (USA 1998–2002) hinaus knüpfte das Network auch an die Tradition von Familienserien an (vgl. u. a. *7th Heaven*, USA 1996–2007 und *Everwood*, USA 2002–2006), in der es ebenso, aber nicht mit einer gesonderten Fokussierung, um jugendliche Erfahrungs- und Lebenswelten ging. Im Jahr 2006 fusionierten WB und das ähnlich ausgerichtete *United Paramount Network* (UPN) zum *CW Television Network* (CW), da sich die Existenz dreier jugendspezifischer Sender dauerhaft nicht als lukrativ erwies. Viele auf UPN und WB gestartete Produktionen wie die Teensoap *One Tree Hill* (USA 2003–2012, WB/CW), die Familiendramedy *Gilmore Girls* (USA 2000–2007, WB/CW; 2016, Netflix), die Teen-Noir-Serie *Veronica Mars* (USA 2004–2007, UPN/CW; USA 2019, Hulu) oder die Superheldenserie *Smallville* (USA 2001–2011, WB/CW) über

den jungen Superman liefen auf diesem neuen Anbieter weiter. Wenngleich der Sender CW fortwährend auf jugendspezifische Fiktion setzt(e) und in den Jahren 2018 und 2019 unter anderem die *reboots* von *Charmed* und *Roswell* zeigte, hat er mit *Arrow* (USA 2012–2019) und weiteren, miteinander verwobenen Superheldenserien begonnen, sich breiter aufzustellen und umfassendere Altersgruppen zu adressieren.

Das zweite Network, das sich mittlerweile auf fiktionale Jugendserien spezialisiert hat, ist das zum Disney-Konzern gehörende ABC Family, im Jahr 2016 in Freeform umbenannt. War es anfangs vor allem durch Familienserien wie *Switched at Birth* (USA 2011–2017) und *The Fosters* (USA 2013–2018) oder entsprechende Wiederholungen aus dem WB-Korpus geprägt (vgl. Selznick 2018, S. 223), gab der extrem erfolgreiche, zum Aushängeschild avancierte Teenagerthriller *Pretty Little Liars* die Neuausrichtung vor: Unter dem neuen Namen Freeform wurde der Schwerpunkt verstärkt auf junge, weibliche und ‚netzaffine‘ Zuschauer\*innen gesetzt (vgl. ebd., S. 219) und die von WB etablierte Zielgruppenstrategie so auf eine durch die Digitalisierung maßgeblich veränderte Fernsehindustrie angewandt. Freeform ist in diesem Zusammenhang ein gutes Beispiel für die Anpassungsfähigkeit des Teen TV an digitale Medienkulturen, sind die Serieninhalte doch nicht nur auf wöchentlichen Sendeplätzen, sondern ebenso auf der Freeform-Webseite, über eine App und auf der zu Disney gehörenden Streaming-Plattform Hulu auffindbar. Längerfristig werden sie wohl auch das Angebot des neuen SVOD-Dienstes Disney+ bereichern. Indem *Pretty Little Liars* und noch stärker Freeform-Nachfolgerien wie *The Bold Type* (USA 2017–), *Grown-ish* (USA 2018–) oder *Good Trouble* (USA 2019–) kontroverse, gesellschaftspolitische und für die junge (primär weibliche) Zielgruppe relevant erscheinende, ‚zeitgeistige‘ Themen aufgreifen, sind sie zudem auf Diskurse in Sozialen Medien hin ausgerichtet. Vom Sender initiierte Fanseiten auf Plattformen wie Tumblr strukturieren die Fanaktivitäten mit vor (vgl. Patel 2016).

Im US-amerikanischen Pay-TV waren jugendspezifische Serien lange Zeit kaum anzutreffen. Auf HBO bildete *Girls* (USA 2012–2017) jahrelang die einzige Produktion über den Alltag von Heranwachsenden. Die porträtierten New Yorkerinnen befinden sich allerdings nicht mehr im herkömmlichen Teenageralter, sondern in der Postadoleszenz, einer auch als „emerging adulthood“ (Arnett 2000) bezeichneten Phase, an der die angesprochenen Ausweitungen des Lebensabschnitts Jugend sichtbar werden. Durch den Erfolg von *Girls* begünstigt, produzierten weitere Pay-TV- und Kabelsender ähnliche, tragikomische „comedies in theory“ (Zoller Seitz 2016) über *twenty somethings*, die den Sinn des Lebens suchen und die (vermeintlichen) Freiheiten der Jugend noch nicht hinter sich lassen wollen, wie zum Beispiel *Broad City* (USA 2014–2019,

Comedy Central), *You are the Worst* (USA 2014–2019, FX), *Man Seeking Woman* (USA 2015–2017, FXX) und *Search Party* (USA 2016–, TBS).

Ein wichtiges Ursprungsland englischsprachiger, transnational reisender Teen-TV-Produktionen aus der jüngeren Vergangenheit stellt neben den USA offenkundig Großbritannien dar. Der öffentlich-rechtliche, zugleich kommerziell operierende Channel Four (vgl. Born 2003) schuf 2001 mit E4 einen jugendspezifischen Sender, der längst auch online stattfindet und seit dem Jahr 2007 fiktionale Eigenproduktionen programmiert hat: Das multiperspektivische Jugendporträt *Skins* (*Skins – Hautnah*, Großbritannien 2007–2013), das Nostalgie-Jugenddrama *My Mad Fat Diary* (Großbritannien 2013–2015), die Sitcom *The Inbetweeners* (*The Inbetweeners – Unsere jungfräulichen Jahre*, Großbritannien 2008–2010) oder der Superhelden-Genrehybrid *Misfits* (Großbritannien 2009–2013) fokussierten sich auf Themen wie soziale Exklusion, psychische Probleme und Immigration und setzen so Traditionen des (durch den Channel-Four-Ableger Film Four stark geprägten) sozialrealistischen britischen Kinos fort (vgl. Woods 2016, S. 73). Faye Woods (2016, S. 77) argumentiert, dass jenes *British Youth Television* in einer ‚Push-and-Pull-Beziehung‘ zu US-Teen-TV-Serien gestanden habe. Es nahm deren ästhetische Standards und narrative Konventionen reflektierend auf, um dann mit diesen zu brechen und einen national-distinkten Stil zu etablieren – mit differenten, ‚britischen‘ Settings, einer möglichst authentisch wirkenden Jugendsprache und der Fokussierung auf die Banalität des adoleszenten Alltags. In Deutschland hat sich bislang kein vergleichbarer, spezifischer Zugang zum Teen TV herauskristallisiert. Der erste naheliegende Eindruck, es gäbe kein deutsches Teen TV, greift allerdings zu kurz.

---

## Teen TV aus Deutschland

Lange tat sich das hiesige Fernsehen mit serieller Fiktion über und für Jugendliche schwer – zumindest jenseits von wenigen, höchstens am Rande erforschten Einzelphänomenen (z. B. *Türkisch für Anfänger*, D 2006–2008, ARD; vgl. hierzu Domaratius 2009; Mäder 2014) und der Daily Soap, die sich in der deutschen Variante stark dem Alltags- und Gefühlsleben junger Erwachsener gewidmet hat (vgl. z. B. Hickethier 1998, S. 527; Bleicher, u. a. 1998) und zeitweise einen wichtigen Bestandteil des Medienalltags vieler Jugendlicher bildete (vgl. Göttlich et al. 2001; Götz 2002). Neben der Daily Soap stellen, ähnlich wie in den USA (vgl. Ross und Stein 2008, S. 16), Comedy und Sitcom ein zentrales Segment dar – siehe unter anderem die von der Kritik seinerzeit hoch gelobte



RTL-Produktion *Mein Leben und Ich* (D 2001–2009, RTL), die stark von dem Teendrama *My So-Called Life* (*Willkommen im Leben*, USA 1994, ABC) beeinflusst war, oder die jüngere Bestseller-Verfilmung *Das Pubertier* (D 2017, ZDF). Weitere wichtige Genre-Kontexte waren und sind die Schulserie (z. B. *Unser Lehrer Doktor Specht*, D 1991–1999, ZDF; *Die Schule am See*, D 1997–2000, ARD; *Der Lehrer*, D 2009–, RTL), die Weiterführung der Daily Soap in Scripted-Reality-Formaten (z. B. *Berlin – Tag & Nacht*, D 2011–, RTL II) mit narrativen Ausweitungen in Sozialen Medien (vgl. Klug und Schmidt 2014) sowie die Familienserie (z. B. *Ich heirate eine Familie*, BRD 1983–1986, ZDF; *Nicht von schlechten Eltern*, D 1992–1996, ARD; *Das Wichtigste im Leben*, D 2019, Vox oder *Bonusfamilie*, D 2019, ARD). Dieses hybride, für die deutsche/bundesrepublikanische Fernsehgeschichte zentrale Genre (vgl. Wick 2006) beschäftigt sich zumindest in Nebensträngen mehrfach mit Themen der Adoleszenz.

In auf dem deutschen Fernsehmarkt besonders populären Genres und Serienformaten finden sich außerdem verschiedene Ansätze, diese mit postadoleszenten Hauptfiguren zu verjüngen – etwa in den Medical-Spin-Offs *In aller Freundschaft – Die jungen Ärzte* (D 2015–, ARD) oder *In aller Freundschaft – Die Krankenschwestern* (D 2018–, ARD) oder in Krimi- und Thrillerserien mit jungen Ermittlerteams (z. B. *SK-Babies*, D 1996–1999, RTL oder *Blutige Anfänger*, D 2020). Das mögliche Kriterium, dass vor allem Teenager Teen TV rezipieren, ist angesichts des hohen Altersdurchschnitts der Zuschauer\*innen etablierter Sender und ihrer Fernsehfiktion in der Regel aber nicht erfüllt. Der öffentlich-rechtliche KiKA erreicht indes eher eine Zuschauerschaft im Kindes- als im Jugendalter (vgl. Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest 2018). Mit wenigen fiktionalen Eigenproduktionen – neben der langjährigen Weekly *Schloss Einstein* (D 1998–) beispielsweise die horizontal erzählte Miniserie *5vor12* (D 2017) über straffällig gewordene männliche Jugendliche in einem ‚Alpen-Bootcamp‘ oder das Echtzeit-Abenteuer *Allein gegen die Zeit* (D 2010–2012), eine Art Jugendvariante von *24* (USA 2001–2010, Fox) – versucht sich der Sender mitunter auch für Jugendliche zu öffnen.

Blicken wir weiter in die deutsche Fernsehgeschichte zurück, sind hinsichtlich der Frage nach deutschem Teen TV auch Einzelphänomene beziehungsweise Event-Programme wie *Tod eines Schülers* (BRD 1981, ZDF) oder die früheren Weihnachtsserien im ZDF mit Protagonist\*innen im Kindes- und Jugendalter zu nennen (z. B. *Anna*, BRD 1987, ZDF). Zudem hat der für die deutsche Fernsehgeschichte und -fiktion prägende Fernsehfilm im Versuch, gesellschaftlich relevante Themen zu behandeln, immer wieder Probleme der Adoleszenz tangiert – beispielsweise in Stücken der früheren ARD-Reihe *Wilde Herzen* (vgl. z. B. die Coming-out-Geschichte *Kommt Mausi raus?!*, D 1994, ARD) oder, in der jüngeren Zeit, in dem Vergewaltigungsdrama *Alles Isy* (D 2018, ARD) und dem



gezielt über YouTube vertriebenen Kleinen Fernsehspiel *Wach* (D 2018, ZDF/Funk). *Die Täter – Heute ist nicht alle Tage* (D 2016, ARD), der erste Teil der Trilogie *Mitten in Deutschland: NSU* (D 2016, ARD), stellt ebenso ein Jugenddrama dar, sowie viele historische Mehrteiler an der Grenze zwischen Fernsehfilm und -serie immer wieder adoleszente und postadoleszente Figuren aufweisen (vgl. z. B. *Ku'damm 56*, D 2016, ZDF oder *Honigfrauen*, D 2017, ZDF).

Mit der Gründung des öffentlich-rechtlichen Contentnetzwerkes Funk im Jahr 2016 ist in Deutschland ein Distributionsumfeld speziell für Jugendprogramme entstanden, die für eine Verbreitung auf YouTube und in Sozialen Medien angelegt sind (vgl. Stollfuß 2018), darunter die in unserem Band näher beleuchtete *SKAM*-Adaption *DRUCK* und das Mystery-Drama *Wishlist* (D 2016–2017, Funk). In der gegenwärtigen „Post-network Era“ (Lotz 2009) mit verschiedenen „Portals“ (Lotz 2017) findet das Teen TV ohnehin auf vielen unterschiedlichen Plattformen statt und hat sich von seinen einstigen institutionellen Wurzeln entkoppelt. Auch national ist es immer schwieriger einzugrenzen, wie unser Blick auf aktuelle Tendenzen unterstreicht.

---

## Aktuelle Tendenzen des Teen TV

Besonders translokal agierende Streaminganbieter US-amerikanischen Ursprungs setzen aktuell auf fiktionale Jugendserien, um junge Publika zu binden und eine Lücke in dem unter *Quality TV* firmierenden, zeitweise oft einseitig männlich-heterosexuellen und ‚erwachsenen‘ Seriensegment anderer Programmanbieter zu füllen (vgl. Weissmann 2015 und Stock 2020). Für den intransparent operierenden SVOD-Dienst Netflix scheint vor allem *Stranger Things* (USA 2016–) zukunftsweisend gewesen zu sein. Das Science-Fiction-Coming-of-Age-Abenteuer lehnt sich an das in den 1980er Jahren populäre *Suburban Fantastic Cinema* an (vgl. McFadzean 2019) und bedient mit zahlreichen weiteren, intertextuellen und nostalgischen Verweisen auf Populärkultur jenes Jahrzehnts zusätzlich ältere Zuschauer\*innen. Mit einer Fokussierung auf kindliche und jugendliche Heldenfiguren ist es dennoch eindeutig Teen TV. Nach den Publikumserfolgen von *Stranger Things* und von dem in unserem Band ausführlicher diskutierten Suizid-Jugenddrama *13 Reasons Why*, auf die Schätzungen zu Zuschauer\*innenzahlen, rege Diskurse in Sozialen Medien und PR-Texte hinweisen (vgl. Herman 2017; Menta 2017; Liptak 2019; Adalian 2019), hat Netflix etliche weitere, sehr unterschiedlich ausgerichtete Jugendserien geordert: etwa die Coming-of-Age-Dramedy *Atypical* (USA 2017–2021), die den 18-jährigen autistischen Sam beim Erwachsenwerden begleitet; die Animationsserie *Big Mouth* (USA 2017–),

die auf gleichermaßen emotional-aufrichtige wie vulgäre Art die Pubertäts-erfahrungen einer Gruppe von Schüler\*innen verhandelt; die Highschool-Mockumentary *American Vandal*, die (semi-)dokumentarische True-Crime-Serien wie *Making a Murderer* (USA 2015, Netflix) parodiert; die Teenagercomedy *On My Block* (USA 2018–) über vier marginalisierte Jugendliche in Los Angeles; die auf kontroverse Diskurse hin ausgerichtete Satire *Insatiable* (USA 2018–2019) über Schlankeitsobsessionen oder die jugendliche Sexualität verhandelnde Dramedy *Sex Education* (Großbritannien 2019–). *The End of the F\*\*\*ing World* (Großbritannien 2017–2019), eine schwarzhumorige britische Koproduktion mit Channel Four, findet im Beitrag von Henrik Wehmeier genauere Beachtung. Diese Beispiele weisen auf eine große Bandbreite an Genres und Tonalitäten und insofern auf eine andere Strategie als die des Senders WB hin, der in seinen Jugendserien der 1990er und 2000er Jahren noch ein recht konsistentes, auf narrativer und formalästhetischer Ebene serienübergreifendes *branding* verfolgte, wie Sven Grampp in seinem Beitrag ausführlicher darlegt. Netflix hingegen setzt auf weitere Spezifizierungen innerhalb des Teen TV und auf ‚Distinktionsserien‘, die sich mit ihren Erzählweisen und Inhalten von Konkurrenzprogrammen abheben sollen, um so unterschiedliche junge Zuschauer\*innengruppen zu adressieren (vgl. Dellwing 2017, S. 4; Davis und Zboralska 2017, S. 7). Aber auch umfassendere Hits sollen dazu motivieren, den Streamingdienst fortwährend zu abonnieren.

Netflix illustriert, dass sich das Teen TV nicht nur vom Televisuellen, sondern auch von dem US-amerikanischen Ursprung loslösen kann. Einerseits veröffentlicht jener Anbieter die ‚exklusiven Originalserien‘ in verschiedenen, national geprägten Märkten in der Regel gleichzeitig, andererseits erweitert er dieses Serienportfolio um Produktionen aus anderen Ländern.<sup>2</sup> Die Frage, wie ‚amerikanisch‘ Netflix dabei ist, tangiert umfassendere Debatten zu kultureller Diversität, Kulturimperialismus und lokalen Spezifika (vgl. Lobato 2018, S. 246) und ist nicht ohne weiteres zu beantworten. Zwischen den jeweiligen Territorien differieren politische Vorgaben zur Quote bestimmter (etwa europäischer) Inhalte als auch Zielgruppen. Wenngleich sich Netflix in einigen Ländern nur an eine elitäre, im Englischen kundige Oberschicht richtet (vgl. ebd., S. 252), wird das Teen TV als umfassendere, transnationale Tendenz sichtbar, denn verschiedene nicht-englischsprachige Eigenproduktionen, wie *How to Sell Drugs Online (Fast)*, *Wir sind die Welle* (D 2019), *Baby* (Italien 2018–2020), *Élite* (Spanien 2018–), *The Protector*

---

<sup>2</sup>Mit „Netflix-Originalserie“ sind hier Serien gemeint, die der Streaminganbieter tatsächlich federführend beauftragt hat und nicht Lizenzware, die er in vielen Märkten missverständlich als „Netflix Original“ titulierte.

(Türkei 2018–), *My First First Love (Meine allererste Liebe*, Südkorea 2019) oder *Jinn (Dschinn*, Jordanien 2019–), drehen sich um jugendliche Hauptfiguren und handeln über diese teenagerspezifische Probleme und Entwicklungsprozesse aus. An der Wirtschaftlichkeit und Nachhaltigkeit des immensen Produktionsoutputs, der sich hier abzeichnet, bestehen indes erhebliche Zweifel. 2019 wurden etliche ‚Originals‘ nach der ersten oder zweiten Staffel abgesetzt (vgl. Travers 2019). Aktuelle Markt- und Zuschauerforschungen in den USA und Deutschland weisen zumindest auf eine Popularität von Netflix wie allgemeiner der Streamingdienste bei Jugendlichen und jungen Erwachsenen hin (vgl. Jarvey 2018; ARD/ZDF-Onlinestudie 2018, Egger und Gerhard 2019).

Der zweite große US-amerikanische Streaminganbieter Amazon Prime Video hat mit der nostalgischen 1980er-Jahre-Comedy *Red Oaks* (USA 2014–2017) bisher nur eine serielle Produktion in Auftrag gegeben, die sich im weiteren Sinne als Teen TV klassifizieren lässt, für die Zukunft aber weitere Jugendserien angekündigt (vgl. Goldberg 2018b). *Panic* (USA 2020), *The Wilds* (USA 2019) und in Ansätzen auch die deutschsprachige Koproduktion *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (D/Tschechien/Italien 2021), über die die Drehbuchautorin Annette Hess im vorliegenden Sammelband Auskunft gibt, sind entsprechende Anzeichen. Etwas kleinere beziehungsweise stärker auf den US-Markt beschränkte Streaminganbieter haben ebenso das serielle Teen TV für sich entdeckt: Der zum Disney-Konzern gehörende Hulu archiviert nicht nur die Freeform-Serien und Teen-TV-Klassiker wie *My So Called Life* oder *Dawson's Creek*, sondern gab mit der Marvel-Superheldenserie *Marvel's Runaways* (USA 2017–2019), der Mystery *Light as a Feather (Leicht wie eine Feder*, USA 2018–), der vierten Staffel des 2008 abgesetzten Teennoirs *Veronica Mars* und der Romanadaption *Looking for Alaska* (USA 2019) dezidiert jugendspezifisches Programm in Auftrag. Die bisher noch nicht weit etablierte Streamingseite Facebook Watch versuchte ihre Serienambitionen mit der Adaption *SKAM Austin* (USA 2018–) zu untermauern. Währenddessen trachtet YouTube danach, sein kostenpflichtiges Angebot YouTube Premium (ehemals YouTube Red) mit dem Jugenddrama *Impulse* (USA 2018–2019) und *Youth and Consequences* (USA 2018) für junge Rezipierende attraktiv zu machen. Der längst auch online operierende Pay-TV-Sender HBO verantwortete 2019 mit *Euphoria* (USA 2019–) eine im prototypischen Highschool-Setting angesiedelte, düstere Teen-Dramaserie, welche mit teils drastischen Darstellungen von Nacktheit, Sexualität und Drogenkonsum an seine *Quality-TV*-Strategien anknüpft (vgl. Ritzer 2011).

Mit *Euphoria* und auch der Netflix-Produktion *13 Reasons Why* wird aktuell ein Teen TV produziert, welches gesellschaftlich-kontroverse Themen wie psychische Probleme, selbstverletzendes Verhalten, Medikamentensucht, sexuelle Gewalt und die Alltäglichkeit von Pornografie in jugendlichen Lebens- und Medienwelten

in teils expliziter Form aufgreift. Hier zeigt sich auch ein zunehmender Verzicht auf die Ausformulierung idealtypischer Konfliktlösungsstrategien und eindeutiger moralischer Positionierungen.

Aktuelle und vergangene Tendenzen zum seriellen Teen TV ließen sich auch in anderen, nicht-englischsprachigen, migrantischen oder außereuropäischen Kontexten ergründen und diskutieren: zum Beispiel in der Türkei, deren sehr rege Fernsehserienproduktion transnational, etwa im Nahen Osten oder in arabischen Diasporas (vgl. u. a. Georgiou 2012; Yesil 2015), große Relevanz besitzt oder in der Hindi-Film- und Fernsehindustrie, die in ihren Produkten immer wieder Themen der Adoleszenz verhandelt (vgl. Krauß 2012, S. 103) und Rezeptionspraktiken von Jugendlichen weit über Indien hinaus prägt (vgl. Gillespie 1995; Banaji 2006). Auch japanische und südkoreanische Serien erreichen transnational und als Teil umfassenderer Populärkulturen ein jugendliches Publikum (vgl. z. B. Chua und Iwabuchi 2008; Macwilliams 2008). Mit der deutlichen Fokussierung auf US-amerikanische und deutsche Jugendserien deckt das vorliegende Buch nur einen Teil des Teen TV ab. Speziell in Hinblick auf nicht-westliche und europäische Teenager-Fernsehkultur besteht weiterer Forschungsbedarf, zumal sich Kindheit und Jugend in Deutschland und Europa zunehmend divers gestalten (vgl. Steemer 2019; Sakr und Steemers 2019, S. 103) und so auch jugendliche Medienwelten vielfältiger werden.

---

## Schwerpunkte und Beiträge des Sammelbandes

Unser Sammelband resultiert aus dem Workshop *Teen TV*, der 2018 am Medienwissenschaftlichen Seminar der Universität Siegen stattfand. Im Call for Papers wurde dazu aufgerufen, zeitgenössische Jugendserien im Hinblick auf Repräsentationen, Rezeptionen, Produktion und Distribution zu untersuchen – also jene Ebenen, über die wir Teen TV primär bestimmt haben. Mit dieser Herangehensweise knüpfen wir an Medien- und Rezeptionstheorien der Cultural Studies, insbesondere den Kreislauf der Kulturen an (vgl. u. a. Johnson 1996; Hepp 2009), aus denen sich die Notwendigkeit einer mehrdimensionalen Analyse von populären Texten ergibt. In der deutschsprachigen Serienforschung wurde diese aber nur selten praktiziert. Speziell die Seite der Produktion ist gegenüber Medientext und -rezeption lange Zeit vernachlässigt worden (vgl. Dellwing 2009, S. 240), findet aber seit wenigen Jahren im Zusammenhang mit *Production* und *Media Industry Studies* verstärkt Beachtung (vgl. z. B. Krauß und Loist 2018; Vonderau 2013). In die folgende Auseinandersetzung mit Teen TV fließen entsprechende Perspektiven wie auch jugend- und filmsoziologische Zugänge (vgl.

z. B. Heinze 2019; Göttlich 2008) ein. Mit dem einen ‚richtigen‘ Zugang oder der „Übersichtlichkeit klassischer Analysemethoden“ (Dellwing 2009, S. 251) ist der Unübersichtlichkeit der Teen-TV-Serien kaum beizukommen. Mit den unterschiedlichen Beiträgen und den jeweiligen Schwerpunktsetzungen bilden wir unterschiedliche Herangehensweisen ab und denken Produktions-, Rezeptions- und Textanalyse, ökonomische, soziologische und ästhetische Fragen zusammen.

Zunächst führt ein Beitrag die begonnene Einführung und Geschichtsschreibung fort: Sven Grampp legt am Beispiel des jugendspezifischen Senders WB dar, wie sich das Teen TV im US-amerikanischen Network-Fernsehen etablierte und wie sich dabei narrative und transmediale Formen und Strategien herauskristallisierten, die auch in aktuellen Jugendserien eine zentrale Rolle spielen.

Die anschließenden Einzelanalysen zu zeitgenössischen Netflix-Serien drehen sich darum, wie diese spezifischen Themen und Werte kommunizieren und repräsentieren. Gleich zwei Aufsätze nehmen das kontrovers diskutierte Suiziddrama *13 Reasons Why* in den Blick: Denis Newiak diskutiert, wie jenes auf der Erzählebene, aber auch ästhetisch eine spätmoderne Vereinsamung aushandelt. Anastasia Schnitzer untersucht die Produktion hingegen aus einem medienpädagogischen Blickwinkel, wenn sie erörtert, wie diese und andere Fernsehserien zur präventiven Aufklärung über Suizidalität im Jugendalter beitragen können. Auch Andy Räder und Julia Stüwe betrachten das Teen TV als Kontext der Aufklärungs- und Bildungsarbeit, indem sie Gestaltungs- und Darstellungsmodi von Krebserkrankungen am Beispiel des Netflix-Dramas *Alexa & Katie* (*Alexa und Katie*, USA 2018–) darlegen. Die Erkrankung der 15-jährigen Alexa, so zeigen sie auf, dient als erzählerischer Motor, um wichtige Bereiche der jugendlichen Entwicklungsphase, wie Schule, Liebe, Familie und Freund\*innen, zu thematisieren. Henrik Wehmeier wählt wiederum eine medienkulturwissenschaftliche Herangehensweise, wenn er die „postapokalyptische Adoleszenz“ und ‚Weirdness‘ in *The End of the F\*\*\*ing World* erforscht. Die britische Koproduktion von Channel Four und Netflix zeichnet sich ihm zufolge durch ein „sonderbares Dazwischen zwischen adoleszenter Einfühlung und parodistischer, ästhetisierter Distanzierung“ aus und lässt somit eine ambivalente Rezeptionshaltung erwarten.

Mit dem anschließenden Beitrag wird das bislang nur rudimentär untersuchte Feld der Teen-TV-Serie aus Deutschland und dem deutschsprachigen Raum eröffnet. Florian Krauß diskutiert das 80er-Jahre-Drama *Deutschland 83/86/89* (D 2015–, RTL/Amazon Prime Video) als Grenzfall des Teen TV und berücksichtigt dabei neben Coming-of-Age-Narrativen auf der textuellen Ebene auch Produktionskontexte. Als *Quality-TV*-Versuch steht jene Serie für eine grundsätzlichere Auffächerung und Transformation der hiesigen Fernsehindustrie.