

utb.

Markus Schleich
Jonas Nesselhauf

Fernsehserien

Geschichte, Theorie, Narration



utb 4682



Eine Arbeitsgemeinschaft der Verlage

Böhlau Verlag · Wien · Köln · Weimar

Verlag Barbara Budrich · Opladen · Toronto

facultas · Wien

Wilhelm Fink · Paderborn

A. Francke Verlag · Tübingen

Haupt Verlag · Bern

Verlag Julius Klinkhardt · Bad Heilbrunn

Mohr Siebeck · Tübingen

Nomos Verlagsgesellschaft · Baden-Baden

Ernst Reinhardt Verlag · München · Basel

Ferdinand Schöningh · Paderborn

Eugen Ulmer Verlag · Stuttgart

UVK Verlagsgesellschaft · Konstanz, mit UVK/Lucius · München

Vandenhoeck & Ruprecht · Göttingen · Bristol

Waxmann · Münster · New York



Markus Schleich, Studium der Komparatistik, Psychologie und Anglistik, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität des Saarlandes, wo er zum Verhältnis von literarischen Stoffen und Popmusik promoviert.



Jonas Nesselhauf, Studium der Komparatistik und Kunstgeschichte, Promotion mit einer Arbeit zur Figur des Kriegsheimkehrers in der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts, ist Post-Doc am Department III der Universität Vechta, wo er in den Fächern Germanistik und Kulturwissenschaft forscht und lehrt.

Markus Schleich / Jonas Nesselhauf

Fernsehserien

Geschichte, Theorie, Narration

A. Francke Verlag Tübingen

Coverabbildung: Changing Channels © Rouzes

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2016 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem und säurefreiem Werkdruckpapier.

Internet: www.francke.de
E-Mail: info@francke.de

Einbandgestaltung: Atelier Reichert, Stuttgart

Printed in Germany

UTB-Nr. 4682
ISBN 978-3-8252-4682-2

Inhalt

Vorwort.....	9
--------------	---

I. Geschichte

§ 1	Ein historischer Abriss des seriellen Erzählens	13
§ 1.1	Serielles Erzählen als anthropologische Grundkonstante.....	13
§ 1.2	Serielles Erzählen in der Literatur des 19. Jahrhunderts.....	15
§ 1.3	Comics und Comic Strips.....	21
§ 1.4	Serialität in den bildenden Künsten und der Fotografie.....	22
§ 1.5	Film-Serien.....	24
§ 1.6	Radio: Der Beginn der Soap Opera.....	28
§ 2	Die Entwicklung der TV-Serie im 20. Jahrhundert	33
§ 2.1	Technische Entwicklungen	33
§ 2.2	Massenmedium Fernsehen	35
§ 2.3	Werbemedium Fernsehen	37
§ 2.4	Fernsehserien bei den Networks ABC, CBS, NBC.....	39
§ 2.5	Der Aufstieg des Pay TV	43
§ 3	Goldene Zeitalter?!	48
§ 3.1	Höhepunkte der Fernsehgeschichte.....	48
§ 3.2	Silver Age?	50
§ 4	Fernsehmärkte	52
§ 4.1	Europäische Fernsehmärkte.....	52
§ 4.2	Der US-amerikanische Fernsehmarkt	57
§ 4.3	Produktionsbedingungen und Autorschaft	61
§ 5	Fernsehserie: Quizshow und Reality TV?	65

II. Theorie

§ 6	Fernsehtheorie	69
§ 6.1	Forschungsfelder der Fernsehtheorie	69
§ 6.2	Reading Television	73
§ 6.3	Ausblick: Über die Mattscheibe hinaus	74

§ 7	Forschungsgeschichte	76
§ 7.1	Studiengänge	76
§ 7.2	Handbücher und Zeitschriften	77
§ 8	Gattungen und Genres	80
§ 8.1	Probleme des Genrebegriffs	80
§ 8.2	Genres der TV-Serie	82
§ 8.3	Genredynamiken im Fernsehen	85
§ 9	„Quality Television“	88
§ 9.1	Ansätze eines „Quality Television“	88
§ 9.2	Das ‚andere‘ Fernsehen	90
§ 9.3	„Quality TV“ ist tot, lang lebe das „Quality TV“	92

III. Narration

§ 10	Filmisches Erzählen	95
§ 10.1	Erzählen im Medium Film	95
§ 10.2	Fokalisierung und Perspektivierung	99
§ 10.3	Stimme	100
§ 10.4	Zeit	105
§ 11	Prinzipien der seriellen Narration	113
§ 11.1	Segmentierung des Seriellen: Brüche, Fragmente und das Ganze	114
§ 11.2	Serielle Organisation: Episoden und Staffeln	114
§ 11.3	Zwischen Wiederholung, Stagnation und Progression	117
§ 12	Formen der seriellen Narration	120
§ 12.1	„Status Quo“-Formate: <i>series</i>	120
§ 12.2	Progressive Formate: <i>serials</i>	127
§ 12.3	Flexi-Drama: <i>case of the week</i>	132
§ 12.4	Miniserie und Mehrteiler	136
§ 12.5	Anthologie-Serie	138
§ 12.6	Potentiale und Gefahren der Serialität	141
§ 13	Formen der seriellen Fortsetzung	144
§ 13.1	Adaption	144
§ 13.2	Spin-Off	145
§ 13.3	Remake	148
§ 13.4	Reboot	149

§ 14 Elemente der seriellen Narration	151
§ 14.1 Pilot.....	151
§ 14.2 Finale.....	152
§ 14.3 Ausnahmefolgen.....	158
§ 14.4 Bottle-Episode.....	160
§ 15 Elemente der seriellen Fortsetzung.....	164
§ 15.1 Cliffhanger	164
§ 15.2 Unterbrechung und Wiederaufnahme	167
§ 15.3 Running Gag und Catch Phrase	173
§ 15.4 Chekhov's Gun	175
§ 15.5 Red Herring	176
§ 15.6 MacGuffin	177
§ 16 Formen des seriellen Rahmens	181
§ 16.1 Paratextualität.....	181
§ 16.2 Der serielle Rahmen.....	182
§ 16.3 Episodentitel.....	186
§ 16.4 Intro.....	188
§ 16.5 Epigraph.....	192
§ 16.6 „Previously on ...“.....	194
§ 16.7 „Next Week on ...“	199
§ 16.8 Outro	199
§ 17 Formen der seriellen Rezeption	202
§ 17.1 Lineares Fernsehen.....	202
§ 17.2 Nicht-lineares Fernsehen	208
§ 17.3 Transmediale Rezeption	212
Bibliographie.....	219
Serienregister.....	231
Glossar.....	242

Vorwort

Wohl keine andere Erzählform hat in den ersten Jahren des 21. Jahrhunderts (und nochmals verstärkt in den frühen 10er Jahren) weltweit eine so große Aufmerksamkeit erfahren wie die Fernsehserie. Experimentelle Produktionen loten die Möglichkeiten des seriellen Erzählens aus, inzwischen gehen innovative Formate über die Grenze der Mattscheibe hinaus, und der Rezipient ist längst mehr als ein passiver Zuschauer.

So zeigt ein Blick in das Fernsehprogramm, warum inzwischen von einem regelrechten ‚Drang‘ seriellen Erzählens (und Rezipierens) gesprochen werden kann: Die Sicherheit fester Programmplätze und dadurch die ‚Geborgenheit‘ einer ritualisierten Rezeption scheinen ebenso ansprechend wie das Interesse an einer fortlaufenden Figurenentwicklung bei gleichzeitiger inhaltlicher Erwartbarkeit – interessanterweise allerdings in zwei sehr gegensätzliche Richtungen: So scheinen Fernsehserien für ein Publikum, das regelmäßig dem Kommissar beim Lösen der Fälle zuschaut (und durch die Gewissheit, den Fall in der Regel ja noch innerhalb der Episode aufgelöst zu sehen), ebenso ansprechend wie Formate, die gerade durch ihre Unerwartbarkeit (welche Figur von *Game of Thrones* oder *The Walking Dead* wird in der nächsten Folge sterben?) ein Auslassen von einzelnen Folgen nahezu unmöglich machen.

Diese und weitere strukturelle, historische und nicht zuletzt narrative Unterschiede können nur überblickt werden, wenn eine Fernsehserie in einen größeren Kontext gesetzt wird und nationale Traditionslinien, Genrekonventionen oder erzählerische Techniken mitgedacht werden.

So versucht diese Einführung einerseits, Theorie und Geschichte der Fernsehserie nachzuzeichnen, und dabei – über einen kurzen Exkurs zum seriellen Erzählen generell – in geschichtliche wie künstlerische Entwicklungen und die Besonderheiten der Fernsehmärkte einzuführen, Begriffe wie das „Quality Television“ zu reevaluieren oder einen kurzen Abriss der wissenschaftlichen Forschung zu geben. Der Schwerpunkt liegt dabei auf dem US-amerikanischen Serienmarkt, der von jeher ein zentraler Ausgangspunkt für richtungsweisende Produktionen war. Andererseits sollen allerdings auch dezidiert die deutsche Situation problematisiert und mögliche Gründe für eine noch immer fast ausschließliche Fokussierung auf Kriminalserien reflektiert werden.

Der dritte Schwerpunkt dieses Studienbuches liegt auf der Narration und damit auf der schlichten Frage: Wie ‚erzählt‘ eine Serie denn eine Geschichte im Unterschied etwa zu einem Film? Aus unserer dezidiert komparatistischen Sichtweise trägt dieser Versuch einer umfassenden Narratologie fernsehserieller Formate den spannenden und hoch innovativen Produktionen der vergangenen Jahre Rechnung, kann aber (aufgrund der schier unüberblickbaren Fernsehlandschaft) natürlich gleichzeitig nur eine Bestandsaufnahme darstellen. Grundlage dieses Projekts bildet das „Living Handbook of Serial Narration on Television“, das den Schwerpunkt eines nachwuchswissenschaftlichen Forschungsprojekts am Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität des Saarlandes darstellt; auf drei Jahre angelegt, entstand ab 2013 eine Plattform zum interdisziplinären und vor allem internationalen Austausch, dessen Ergebnisse in mehreren Konferenzen, Sammelbänden und schließlich in diesem Studienbuch zusammengetragen werden konnten.

Und so wäre auch diese Einführung ohne das verlässliche Netzwerk aus Kolleginnen und Kollegen, die ebenso gerne Fernsehserien schauen und historisch wie (erzähl-)theoretisch darüber nachdenken, nicht möglich gewesen. Ihnen sei an dieser Stelle ganz herzlich gedankt – stellvertretend dazu seien Sönke Hahn (Weimar), Julien Bobineau (Würzburg) und Solange Landau (Saarbrücken) genannt. Genauso sind wir aber auch dem Verlag Narr Francke Attempto, besonders Tillmann Bub und Elena Gastring, für die stete Unterstützung und die Aufnahme in die utb-Reihe zu größtem Dank verpflichtet.

Saarbrücken und Vechta im Sommer 2016

Markus Schleich und Jonas Nesselhauf

Hinweise zur Arbeit mit dem Studienbuch

Die Intention dieses Buches ist es, eine Einführung in die Fernsehserie vorzulegen, wie wir sie uns zu Beginn des Forschungsprojekts selbst auch gewünscht hätten – systematisch aufgebaut, mit vielen konkreten Beispielen und einigen Anekdoten.

In den theoretischen Kapiteln werden stets exemplarische Serien genannt und teils einzelne Episoden aufgeschlüsselt, wobei eine Kenntnis dieser Formate natürlich keinesfalls die Voraussetzung zum Verständnis sein soll. Im Gegenteil: Handlung und Kontext sind verständlich beschrieben (für *spoiler* bitten wir um Entschuldigung), sodass vielleicht sogar das Interesse auf die erste Staffel geweckt werden kann – die (im europäischen Vergleich) breite und preisgünstige Verfügbarkeit von Serien durch DVD-Boxen und Streaming-Dienste vereinfacht dies im deutschsprachigen Raum ja zunehmend.

Diese Einführung ist für ein chronologisches Lesen durch die drei Sektionen Geschichte, Theorie und Narration ausgelegt, da die Teile oftmals aufeinander aufbauen. Dennoch ermöglichen die Querverweise zwischen den einzelnen Kapiteln aber auch das Nachschlagen bestimmter Begriffe und Themen – etwa: (→ §1.1). Während so Referenzen über das Paragraphenzeichen möglich sind, werden Episoden mit Angabe der Staffel – etwa: (S1.02) für die zweite Episode der ersten Staffel – angeführt.

Die Marginalien am Rand sollen das Nachschlagen ebenso erleichtern wie im Text *hervorgehobene Schlagworte*, von denen die zentralen Begriffe auch im Sachglossar zu finden sind, das gemeinsam mit einem Serienregister den Abschluss des Bandes bildet. Darüber hinaus findet sich im historischen und im theoretischen Teil am Ende eines Kapitels eine kurze Zusammenfassung, die eine Rekapitulation ermöglicht. Immer jedoch werden die Kapitel mit weiterführenden Literaturhinweisen sowie Arbeitsfragen abgeschlossen, die den ersten Schritt zu einer praktischen Anwendung darstellen.

Die Musterantworten dazu finden sich online, ebenso wie auch die Szenenblätter, die als Zusatzmaterial auf der Webseite des Buches zur Verfügung stehen. Diese können im dritten Teil leicht über QR-Codes sowie jederzeit über den UTB-Shop aufgerufen werden: <<http://www.utb-shop.de/catalog/product/view/id/9176/>>

Zur sprachlichen Vereinfachung ist dieses Buch nicht gegendert, sodass die jeweils verwendete männliche Form (etwa: Zuschauer, Regisseur) immer auch die weibliche umfasst.



Zusatzmaterial

I. Geschichte

§ 1 Ein historischer Abriss des seriellen Erzählens

Bevor der Fokus im weiteren Verlauf auf die *Fernsehserie* gerichtet wird, sollen einige ausgewählte Beispiele aus anderen Medien zunächst Potentiale und Limitierungen allgemein aufzeigen. Denn tatsächlich ist die serielle Narration nicht auf das Fernsehen beschränkt – vielmehr kann es als ein transmediales Phänomen und eine Grundkonstante der menschlichen Kommunikation überhaupt verstanden werden. Das Konzept der Serie findet sich daher in ähnlicher Weise in Filmen und Musikvideos, der Literatur, in der Populärmusik, der klassischen Musik, der Fotografie, den bildenden Künsten, Videospielen, Graphic Novels und vielen weiteren Erzählformen.

Unabhängig vom Medium ist die Struktur seriell erzählter Geschichten stets gleich: *Eine Serie besteht aus mindestens zwei Teilen einer Erzählung, die inhaltlich aufeinander aufbauen und durch gemeinsame Themen oder Figuren eine progressive Fortsetzung der Geschichte (und damit auch der Narration) herstellen.* Damit einher geht dementsprechend auch ein beim Zuschauer bzw. Konsumenten vorausgesetztes ‚Wissen‘ um die Serialität; zwar kann ein *James Bond*-Film oder eine *Tatort*-Episode auch isoliert (quasi als ‚Einzelwerk‘) rezipiert werden, doch eröffnet ein fundiertes Bewusstsein serieller Potentiale allgemein wie auch die Kenntnis der seriellen Vorgeschichte überhaupt erst ein erweitertes Verständnis.

Definition: Serie

§ 1.1 Serielles Erzählen als anthropologische Grundkonstante

Das Erzählen von Geschichten generell stellt eine anthropologische Konstante der Menschheit dar und kann in allen Hochkulturen nachgewiesen werden. Vor einer (möglichen) Verschriftlichung wurden die mythologischen, spirituellen, historischen oder fiktiven Erzählungen zunächst *mündlich tradiert (oral poetry)*, wobei in diesem Stadium bereits davon ausgegangen werden kann, dass viele der vor einer Gruppe vorgetragenen

Struktur von Quest
und *Äventiure*

Sagen, Mythen oder Abenteuer auf Fortsetzung ausgelegt waren.

So zeichnet sich die Quest-Struktur mittelalterlicher Heldenepen (vereinfacht: der Protagonist zieht aus, erlebt beliebig viele Prüfungen (*Äventiuren*), die quasi in variabler Reihenfolge erzählt werden können, und kehrt zurück) durch den stark vereinfachten und schematischen Aufbau für ein orales Vortragen aus (vgl. Bumke 2008: 610f.). Die Forschung zur *oral poetry* verweist darauf, dass Erzählungen epischen Ausmaßes schon in der Antike durch die Zuhörerschaft episodisch strukturiert wurden. Das Verhältnis zwischen ‚Barde‘ und Publikum lässt sich pointiert verkürzen: Solange der vortragende Sänger bezahlt wurde, geht die Geschichte (auch über mehrere Tage) weiter (vgl. Notopoulos 1999: 107ff.). Doch auch umgekehrt musste der ‚Barde‘ seine Zuhörerschaft durch die erzählte Geschichte zu gewinnen wissen – und so wurde einem Sänger nur eine gewisse Zeit gewährt, das Publikum und den auftraggebenden Mäzen von seiner Kunstfertigkeit zu überzeugen. Hier erwies sich die im Kontext der Epik eigentlich anorganisch zu wertende Form der Episode (→ § 11.2a) als erfolgreich: Wenn eine abgeschlossene Episode so viel Interesse am Vortragsstil des Sängers wecken konnte, gewährte ihm sein Publikum mehr Zeit für komplexere und längere Plotstrukturen. War dem Barden das Interesse und die Aufmerksamkeit seines Publikums sicher, konnte er seine Auftrittszeit über mehrere Abende strecken, indem er einzelne Handlungsstränge gezielt unvollendet ließ, sodass eine Fortsetzung nötig wurde.

Interessant ist nun die Frage, ob das Publikum eher am narrativen ‚Was?‘ (*histoire*) oder eher dem ‚Wie?‘ (*discours*) interessiert ist, schließlich waren die Geschichten um antike Helden wie Odysseus oder mittelalterliche Ritter wie Tristan sicherlich ebenso bekannt wie die Grundstruktur um austauschbare Quests. Wahrscheinlich ist daher die Annahme, dass es um die möglichst kunstvolle Darbietung und Ausschmückung des Stoffes ging, sich also der vortragende Sänger eher um einen möglichst spannenden *discours* bemühen musste, um das Publikum zu unterhalten. Dieser Aspekt wird auch später für die Fernsehserie interessant, schließlich wollen sich auch hier die einzelnen Formate durch eine besonders innovative Ästhetik oder experimentelle Narration voneinander abheben.

1001 Nacht

Ein Meilenstein in der Literaturgeschichte des seriellen Erzählens sind die persischen **Erzählungen aus 1001 Nacht**, die in der Forschungsliteratur nicht selten als ein Paradebeispiel für Serialität und als ‚Vorläufer‘ des Cliffhangers (→ § 15.1) angeführt werden: Scheherazade, die Gemahlin des barbari-

schen Königs, der bisher alle Ehefrauen hinrichten ließ, beginnt am Abend, eine Geschichte zu erzählen, bricht dann allerdings an der spannendsten Stelle ab – ihr Ehemann gewährt ihr einen weiteren Tag, um das Ende der Erzählung zu erfahren; das allerdings unendlich herausgezögert wird (vgl. Mielke 2006: 49ff.).

Dieses Strukturprinzip aus Rahmengeschichte und einer quasi unendlichen Binnengeschichte findet seine Fortsetzung in der (nun verschriftlichten) abendländischen Prosaliteratur (vgl. Mielke 2006) und liegt etwa Giovanni Boccaccios Novellenzyklus des *Decamerone* (ca. 1350) ebenso zugrunde wie Geoffrey Chaucers *Canterbury Tales* (ca. 1390) oder schließlich Johann Wolfgang Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795).

Doch die wohl erste zentrale Epoche populärer Serialität sollte das 19. Jahrhundert werden, in dem – parallel zur zunehmenden Industrialisierung – nun auch der Literaturbetrieb den Prozessen der technischen Produktion zu folgen schien; so stieg gleichzeitig zu einer inzwischen außerordentlich hohen Alphabetisierungsrate auch das Bedürfnis nach Unterhaltungsliteratur, dem durch preiswerte Druckverfahren in einer ersten Phase massenmedialer Printerzeugnisse (vor allem durch Magazine und Zeitschriften) entsprochen werden konnte.

Novellenzyklen

§ 1.2 Serielles Erzählen in der Literatur des 19. Jahrhunderts

Somit stellt die Literatur den wahrscheinlich wichtigsten Vorreiter serieller Narration dar, wie sie in Fernsehserien (bzw. audio-visuellen Medien generell) zu finden ist. Gerade Romane und Novellen, speziell von Autoren wie *Charles Dickens* (1812–1870) oder *Alexandre Dumas* (1802–1870), erschienen zunächst seriell in Zeitungen und Zeitschriften. Diese Form der Distribution sollte sich als ungemein erfolgreich erweisen, schließlich wurden nicht nur Millionen von Lesern erreicht, sondern diese durch die serielle Publikationsform regelrecht an die Geschichte gebunden: Der Rezipient wird quasi ‚gezwungen‘ – um das folgende Kapitel oder die folgende Episode zu erhalten, bzw. generell dem narrativen Verlauf weiter zu folgen – die nächste Ausgabe zu erwerben.

Insgesamt lassen sich dabei zwei grundlegende Formen unterscheiden, die für unsere Ausgangsfrage, wie sich das serielle Erzählen von der linearen, ‚geschlossenen‘ Narration unterscheidet, bereits eine zentrale Bedeutung haben: Auf der einen Seite erschienen Werke, die heute nur noch als zusammenhän-

Seriell
organisierter Plot

gender Roman bekannt sind – etwa *David Copperfield* (1849–1850) von Charles Dickens, *Les Trois Mousquetaires* (1844) von Alexandre Dumas oder Carlo Collodis *Le Avventure Di Pinocchio* (1881–1882) – quasi ‚häppchenweise‘ als Fortsetzungsgeschichten, also in einzelnen Kapiteln über einen Zeitraum mehrerer Monate und teilweise Jahre hinweg. Heute liest man diese Geschichten als Romane und übersieht die ursprüngliche Distributionsform nur allzu leicht. Der Sog, den diese Romane aber nach wie vor auslösen – es sind zumeist *page turner*, also Werke, die man ungern aus der Hand legt – erinnert daran, wie schwer es den damaligen Lesern wohl gefallen sein muss, nach jedem Kapitel eine Woche oder einen Monat auf die Fortsetzung zu warten. Dabei handelt es sich um einen **seriell organisierten Plot**, schließlich wird ein großes und progressives Narrativ in mehreren Teilen serialisiert.

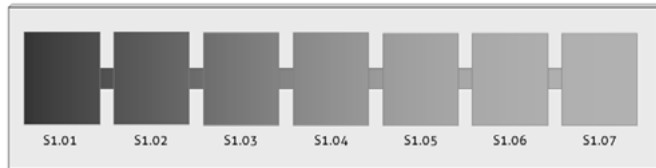


Abb. 1: Seriell organisierter Plot (schematisch)

Seriell
unabhängiger Plot

Dem gegenüber stehen Geschichten wie die einzelnen Fälle von Arthur Conan Doyles Detektivfigur Sherlock Holmes, die in sich geschlossen, aber innerhalb eines größeren narrativen Rahmens positioniert sind. Jede Episode, die monatlich im *Strand Magazine* veröffentlicht wurde, stellte einen für sich abgeschlossenen Fall dar (vgl. Boström 2015: 103ff.); zwar blieben die Hauptfiguren wie auch die Ausgangslage (ein Fall wird an Holmes herangetragen und durch Nachforschungen und Deduktionen gelöst), doch gab es durchaus auch Veränderungen (wie etwa Watsons Heirat mit Mary Morstan und schließlich ihr Tod) im Verlauf der Erzählungen. Dieser **seriell unabhängige Plot** stellt damit einen Vorläufer des *case of the week*-Erzählmusters (→ § 12.3b) dar, das als Flexi-Drama/Flexi-Narrativ (→ § 12.3) zu einem ausgesprochen erfolgreichen Model für Fernsehserien wurde.

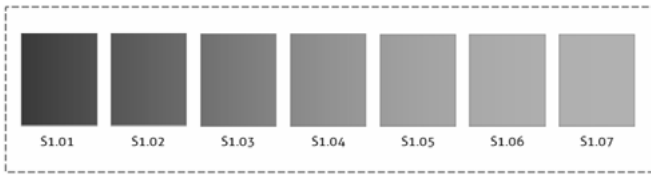


Abb. 2: Seriell unabhängiger Plot (schematisch)

Für einen Autor kann es im Kontext des seriellen Publizierens natürlich problematisch sein, die Komplexität und Ästhetik von Struktur und Plot aufrecht zu erhalten, denn dieses Unterfangen ist regelrecht vergleichbar mit „trying to paint the Mona Lisa on a score of pieces of paper the size of postage stamps“ (Coolidge 1967: 8). So waren keineswegs alle Schriftsteller des 19. Jahrhunderts befähigt oder begeistert davon, ihre Werke seriell zu veröffentlichen – schließlich unterliegt diese Form des Erzählens und Publizierens speziellen Gesetzmäßigkeiten, die für Autoren wie Honoré de Balzac (1799–1850) oder Walter Scott (1771–1832) nicht in Frage gekommen wären (vgl. Ross 1981: 196).

Charles Dickens, heute sicherlich bekannt als Schöpfer einiger der einflussreichsten sozialkritischen Romane des 19. Jahrhunderts, veröffentlichte gerade seine frühesten Werke in monatlichen oder wöchentlichen *installments* (vgl. Coolidge 1967: 49ff.). Als er im Alter von 25 Jahren als Journalist in London arbeitete, schrieb Dickens *The Pickwick Papers* (1836), deren monatlich erscheinende Kapitel zwischen März 1836 und Oktober 1837 für den Preis eines Schillings zu haben waren. Die letzte Ausgabe, also das ‚Finale‘ (→ § 14.2) des Romans, war dabei doppelt so lang und dementsprechend auch doppelt so teuer.

Obwohl durch die Alphabetisierung, den Ausbau der öffentlichen Verkehrsmittel und das an Unterhaltung interessierte Proletariat ideale Voraussetzungen für Dickens Romane gegeben waren, konnte sich keineswegs jeder britische Leser diese Serien leisten – zwar waren die Geschichten von Dickens un-
gemein populär, aber mit dem Preis von einem Schilling (12 Pence) im Viktorianischen England auch nicht gerade erschwinglich. So entstanden schnell preiswerte Formate, die sich der Beliebtheit serieller Fortsetzung annahmen und gleichzeitig die Bedürfnisse der Masse berücksichtigten: Groschenromane wie die sogenannten *penny dreadfuls* waren für den Preis von nur einem Penny (*pence*), zu haben – und damit für nur ein

Serielles Schreiben

Charles Dickens

Günstige Massen-
unterhaltung

zweifelt von dem, was ein Kapitel aus der Feder von Charles Dickens kostete. Der Wettbewerb unter den Verlegern und Magazinen spitzte sich später sogar noch weiter zu, und ab den 1890er Jahren erschien *The Halfpenny Marvel* als „ha’penny dreadfuler“ (vgl. Kirkpatrick 2013).

Penny Dreadfuls

Diese Form der günstigen und ‚häppchenweisen‘ Unterhaltung war heiß begehrt und profitierte von der damaligen Rechtssituation, die Copyright-Verletzungen im heutigen Sinne schlicht nicht kannte: Eine bereits bestehende Geschichte nachzuerzählen oder gar zu kopieren war zumeist nicht strafbar. Somit konnten Verlage ihre Preise dadurch niedrig halten, dass sie relativ unbekannte Autoren für wenig Geld beschäftigten, die nun schaurige Geschichten wie Horace Walpoles *Castle of Otranto* (1764) oder Matthew Gregory Lewis’ *The Monk* (1796) günstig imitierten. Die Handlung wurde dabei nicht nur so lange ‚gestreckt‘, wie sich ein Lesepublikum dafür fand, sondern darüber hinaus auch kreativ erweitert, schließlich konkurrierten verschiedene Magazine um die spannendsten und blutrünstigsten (*dreadful*) Geschichten und Figuren.

Fallbeispiel:

Sweeney Todd
Varney the Vampire

Das führte im Falle der *penny dreadfuls* aber auch zu interessanten Neuschaffungen – wie etwa der Figur des Serienmörders *Sweeney Todd*, der erstmals 1846 im Groschenroman *The String of Pearls* als Barbier in Erscheinung trat –, allerdings auch zu aus heutiger Sicht seltsamen und teils inkongruenten Handlungsverläufen, wie das Beispiel des Vampirs *Sir Francis Varney* zeigt. Auch diese Figur ist eine Neuschöpfung der *penny dreadfuls* und geht auf Malcolm Rymers und Thomas Peckett Prests *Varney the Vampire, or: The Feast of Blood* (1845–1847) zurück, dessen Abenteuer einen Gesamtumfang von über 660.000 Worte erreichte. Der titelgebende Vampir, anfangs noch ein seelenloser Eindringling und animalischer Bösewicht, nimmt im Laufe der Geschichte Impulse aus Mary Shelleys Roman *Frankenstein* (1818) mit auf, sodass die Figur relativ plötzlich beginnt, über ihr unendliches Dasein philosophisch zu sinnieren. Dies nimmt Strukturen der *soap opera* (→ § 1.6; § 2.4) vorweg: Da die Geschichte so lange weiter erzählt und das Ende aufgeschoben wird, bis das Leserinteresse nachlässt, müssen die Autoren ihr Narrativ fortführen – auch wenn viele Handlungsstränge und Entwicklungen dann kaum noch in Einklang mit der Ausgangslage zu bringen sind.

Alexandre Dumas

Damit stehen die *penny dreadfuls* (das nordamerikanische Äquivalent dazu sind die *dime novels*) natürlich zunächst den ‚hochwertigeren‘ Autoren wie Charles Dickens gegenüber, der den Handlungsverlauf seiner Romane zumeist im Vorfeld präzise skizzierte, „before beginning any number of a serial“ (Fors-

ter 1927: 810; vgl. Coolidge 1967: 51f.). Ein solcher im Voraus geplanter Plot bedeutet allerdings keineswegs, dass eine serielle Publikation nicht Änderungen unterworfen war oder sich nicht auch strecken ließe. So sind etwa im Verlauf von Dickens' Roman *Oliver Twist* (seriell 1837–1839) Brüche in der Darstellung des jüdischen Hehlers Fagin zu erkennen, die auf spätere Eingriffe und Nachbearbeitungen hindeuten und wohl auf Leserbriefe zurückgehen. Alexandre Dumas wiederum, der Autor von *Le Comte de Monte-Cristo* (seriell von August 1844 bis Januar 1846), wurde pro Zeile bezahlt. Nun war Dumas aber von Hause aus Dramatiker und zudem bekannt für seine Travelogues, sodass es ihm leicht fiel, Landschaftsbeschreibungen auszuweiten und fast unerträglich lange Dialoge zu entwerfen (vgl. Eco 1994: 62ff.). Diese Klausel musste später aus seinem Vertrag gestrichen werden, da die Verleger *La Presse* und *Le Siècle* sich Dumas' Ausschweifungen schlicht nicht mehr leisten konnten (vgl. Ross 1981: 200).

Die tatsächliche Bedeutung dieser auf den ersten Blick ja lediglich ‚unterhaltenden‘ Serien zeigt nicht nur der Blick auf die Verkaufs- und Abonnement-Zahlen dieser Zeit, sondern ebenso der Umstand, dass Fortsetzungsromane mit dem **Konsum von Drogen** gleichgesetzt wurden. Die Rezipienten würden abhängig gemacht (vgl. Hayward 2009: 6) und für die ‚lasterhaften‘ Inhalte begeistert (vgl. Galle 2002: 67), sodass es Versuche gab, diese preisgünstige Massenunterhaltung zu kontrollieren oder sogar zu verbieten (vgl. Fröhlich 2014: 214f.).

Opium fürs Volk

Der Drang nach seriell erzählten Geschichten machte zur Mitte des 19. Jahrhunderts auch nicht Halt vor Deutschland; so wurden beispielsweise in der 1853 gegründeten Zeitschrift *Die Gartenlaube* jährlich etwa 14 serielle Romane und eine Vielzahl serialisierter Novellen abgedruckt (vgl. Becker 2003: 274). Als erfolgreichste deutsche Zeitschrift – die Auflage betrug 1861 bereits 100.000 Exemplare und steigerte sich in den 1870er Jahren auf 380.000 (vgl. Balzer 2006: 31) – ebnete sie in Deutschland den Weg für andere populäre Periodika wie *Daheim* (gegründet 1864), *Über Land und Meer* (1858) oder *Westermanns Monatshefte* (1856).

Die Gartenlaube

Diese Zeitschriften waren natürlich auf Abonnenten angewiesen und versuchten durch die Auswahl der abgedruckten Geschichten, möglichst viele Leser zu gewinnen. Zu welchen Problemen dies im Umkehrschluss führen kann, zeigt ein Beispiel aus dem Jahre 1893. Die Abonnenten des monatlich erscheinenden *Strand Magazine* waren geschockt, als sie in die Dezember-Ausgabe blickten (→ § 15.1a): In der Erzählung *The Final Problem* protokolliert Dr. John Watson den Tod seines

Fallbeispiel:
Sherlock Holmes

Freundes und Kollegen Sherlock Holmes durch einen Sturz in den Reichenbachfall in der Schweiz. Daraufhin kündigten tausende Leser ihr Abonnement, schrieben wutentbrannte Briefe an den Verleger und riefen gar zum Boykott des Magazins auf (vgl. Boström 2015: 127f.). Wie konnte es dazu kommen?

Der Meisterdetektiv Sherlock Holmes ermittelt (nach zwei Romanen) erstmals in der Ausgabe des *Strand Magazine* vom Juli 1891 – die Erzählung *A Scandal in Bohemia* von **Arthur Conan Doyle** (1859–1930) markiert den Auftakt zu einer ersten Reihe von insgesamt 12 Geschichten. Bis zum Juni 1892 war in jeder Ausgabe der Zeitschrift ein vollständig gelöster Fall des Meisterdetektivs Sherlock Holmes und seines Assistenten Dr. John Watson zu lesen. Nach dem anfänglichen Erfolg schrieb Doyle weitere zwölf Geschichten (quasi eine weitere Staffel (→ § 11.2) also), die dann in den Ausgaben des Jahres 1893 veröffentlicht wurden. Als ihn der Erfolg seiner Figur daran hinderte, anderen Projekten nachzugehen – Doyle selbst wollte sich zu diesem Zeitpunkt mehr mit der Figur des Brigadier Gerard in historischen Erzählungen beschäftigen –, verabschiedete er sich von seiner wohl beliebtesten Schöpfung. Doch er hielt den andauernden Protesten nicht stand und war letztlich auch auf die finanziellen Einnahmen angewiesen (vgl. Boström 2015: 167f.). Und so löste Doyle den Tod von Sherlock Holmes in der Erzählung *The Adventure of the Empty House* (1903) auf und veröffentlichte – mit einer Pause von etwa zehn Jahren – insgesamt 60 Geschichten über den kauzigen Ermittler. Diese einzelnen Fälle (man könnte hier auch von ‚Episoden‘ (→ § 11.2) sprechen) sind stets abgeschlossen und können größtenteils in einer beliebigen Reihenfolge rezipiert werden; vom erzählerischen Prinzip erinnern die Geschichten daher an das Flexi-Drama (→ § 12.3) und wurden überdies in Jahrbüchern zusammengetragen (sogenannte *annuals* und ähnlich der DVD-Box einer Serien-Staffel): Die ersten zwölf Abenteuer von Holmes und Watson erschienen im Oktober 1892 unter dem Titel *The Adventures of Sherlock Holmes* in Buchform, also ziemlich genau vier Monate, nachdem die letzte dieser Geschichten im *Strand Magazine* erschienen war.

Damit markieren die Abenteuer um Sherlock Holmes gleichzeitig den Übergang vom 19. ins 20. Jahrhundert – doch das Bedürfnis nach serieller Unterhaltungsware ließ keineswegs nach: In den ersten Jahrzehnten des neuen Jahrhunderts wurden gerade Zeitungen und Zeitschriften zum zentralen Massenmedium der Zeit, die nun neben Fortsetzungsgeschichten auch eine bis heute beliebte wie intermediale Form des Geschichtenerzählens beinhalteten – die Rede ist von *comic strips*!

§ 1.3 Comics und Comic Strips

Die kurzen **comic strips** erschienen in serieller Form, primär in Zeitungen und Magazinen, und wurden erst ab den frühen 1930er Jahren (beginnend mit *Famous Funnies*) auch als Comicsammlungen in Buchform veröffentlicht. Der intermediale Comic aus Bild und Text besteht aus einer Aneinanderreihung von einzelnen Panels, und stellt damit ohnehin eine sehr serielle – nämlich sequentielle – Erzählweise dar (→ § 11.1), die ja auch stark mit Lücken und ‚Fehlstellen‘ (nämlich im Übergang zwischen den einzelnen Panels) arbeitet (vgl. McCloud 2008).

Die nun populär werdenden **daily strips** (in Tageszeitungen) umfassten in der Regel ein immergleiches Setting, erzählten ein kurzes und auf wenige Comic-Panels komprimiertes Abenteuer, das zumeist mit einer Pointe endete, aber weder auf den vorherigen *strip* Bezug nimmt noch Folgen für die weitere Entwicklung hat (→ § 12.1). In der Frühphase populäre Figuren wie *The Yellow Kid* (1895–1898) oder *Little Nemo* (1905–1926), später etwa die *Peanuts* (1950–2000) um Charlie Brown oder auch die Katze *Garfield* (seit 1978) erschienen regelmäßig in den US-amerikanischen Zeitungen und erfreuten sich einer hohen Zahl von Stammlesern (vgl. Balzer/Wiesing 2010: 13ff.).

comic strips

Gleichzeitig prädestinierte diese klassisch serielle Anlage vor allem **Superhelden-Abenteuer** als Grundlage für frühe Fernsehserien wie *The Adventures of Superman* (1952–1958) oder *Batman* (1966–1968). Jede Episode entspricht in der Regel einem Abenteuer, das zwar am Ende der Folge abgeschlossen ist, während wiederkehrende Gegner oder Verweise auf frühere Ereignisse einen seriellen Mikrokosmos schaffen – eine Frühform des Flexi-Dramas (→ § 12.3).

Comic-Serien

Auch andere Comic-Serien folgen einem ähnlich klaren narrativen Muster, das nicht selten an die mittelalterliche Quest-Struktur erinnert: So endet beispielsweise *Astérix le Gaulois* (seit 1961) verlässlich mit einem Bankett im gallischen Dorf und spielt ebenso mit *running gags* (→ § 15.3) und prägnanten *catch phrases* wie etwa *Les aventures de Tintin* (1929–1976) um den Entdecker und Abenteurer Tim und seinen treuen Begleiter Struppi.

Eine Sonderform, die losgelöst von der ‚westlichen‘ Comicslandschaft betrachtet werden muss, sind japanische **Mangas**, die zumeist ebenfalls seriell in speziellen Zeitschriften erscheinen, je nach Zielgruppe und Interessen (vgl. Brunner 2010). Zu den größten und ältesten Magazinen für ein dezidiert jungendliches männliches Lesepublikum (*shōnen*) gehören *Weekly Shōnen Jump* (u.a. *Death Note*, *Dragonball* und *One Piece* erscheinen

Manga

bzw. erschienen hier) und das *Shōnen Magazine* (u.a. *Fairy Tail*, *Love Hina* und *Tsubasa – Reservoir Chronicle*), ebenso gibt es aber auch entsprechende Magazine für Mädchen (*shōjo*) oder Erwachsene (*seinen*, *josei*).

In den Magazinen erscheint in jeder Ausgabe je ein Kapitel gleich mehrerer (gewöhnlich fast ausschließlich schwarz-weiß gezeichneter) Manga-Reihen, wobei der Verkaufspreis einer solchen Zeitschrift sehr günstig ist. Ähnlich der *pulp fiction*, also der günstigen Serienunterhaltung des 19. Jahrhunderts, ist auch hier das Druckpapier eher ‚minderwertig‘; zum Sammeln eignen sich dann eher die regelmäßigen Zusammenfassungen mehrerer Kapitel eines einzelnen Mangas in Buchform.

Fallbeispiel:
One Piece

Bis heute erreichen die erfolgreichsten Magazine mehrere Millionen Leser, die während der langjährigen Serien regelrecht durch ihre Jugend begleitet werden; so läuft beispielsweise der von Eiichirō Oda geschaffene Abenteuer-Manga **One Piece** um den Piraten Monkey D. Luffy seit 1997, und umfasst inzwischen mehrere Hundert Kapitel, unzählige Nebenfiguren und Abenteuer-Episoden. Wie viele erfolgreiche Mangas wird auch *One Piece* seit 1999 als Anime-Serie verfilmt, wobei die TV-Adaption (→ § 13.1) deutlich ausgeschmückt und erweitert wird, um den Manga inhaltlich nicht allzusehr ‚einzuholen‘.

§ 1.4 Serialität in den bildenden Künsten und der Fotografie

Die technischen Entwicklungen des späten 19. Jahrhunderts erlaubten nicht mehr nur, serielle Geschichten in Zeitschriften kostengünstig zu produzieren, sondern ermöglichten durch die ‚Erfindung‘ der Fotografie nun auch Serienaufnahmen, die als frühe Vorläufer des Films angesehen werden können. Gerade die Reihenfotografien des Briten *Eadweard Muybridge* (1830–1904) stellen einen revolutionären Meilenstein dar, und so konnten aneinander geschnittene Aufnahmen etwa den Effekt eines rennenden Pferdes (*The Horse in Motion*, 1878) erzeugen.

Dabei sind mehrteilige Werke in der bildenden Kunst generell keineswegs ungewöhnlich; so ist beispielsweise die klassische Form des Triptychons (zumeist ein christliches Altarbild) lediglich in der Verbindung der drei Einzelteile zu verstehen bzw. auch in einer vorgegebenen Weise zu rezipieren. In der Kunst der Moderne wiederum zeichnen sich gerade der struktur- und formenbewusste Minimalismus (*minimal art*) und die nicht selten an industrielle Prinzipien orientierte Pop Art durch eine regelrechte ‚serielle Einstellung‘ aus.

An diese Beobachtungen knüpft die bahnbrechende Studie **The Serial Attitude** (1967) an; der Konzeptkünstler und Kunsttheoretiker Mel Bochner analysiert darin Werke wie Muybridges Reihenphotografien, Thomas Eakins' Perspektiv-Studien oder die serielle Konzeptkunst von Sol LeWitt und kommt zu dem Schluss: „Serial order is a method, not a style.“ (Bochner 1967: 28) Seine ausgewählten Beispiele zeigen dabei das Potential von Serialität in der bildenden Kunst und der Fotografie auf: Statt der methodischen Schaffung eines einzelnen Werkes geht es nun eben um eine ganze Serie, die zwangsläufig auch einer seriellen Logik unterworfen ist. Die Kunstwerke (Gemälde, Zeichnungen, Fotografien, Plastiken etc.) stehen explizit zu einander in Bezug, formen dabei eine lineare narrative Linie, können aber ebenso widersprüchlich bzw. nicht chronologisch angeordnet sein.

Auf inhaltlicher *und* formaler Ebene lässt sich dies am Beispiel von **Andy Warhol** (1928–1987) und seinen Siebdrucken wie *Marilyn Diptych* (1962), *Campbell's Soup Cans* (1962) oder *Purple Jumping Man* (1963) zeigen. Diese Werke gehen auf Massenmedien oder die industrielle Massenproduktionen zurück, thematisieren diese und sind gleichzeitig als Druckerzeugnisse (aus Warhols bezeichnenderweise *The Factory* benanntem Atelier) quasi beliebig reproduzierbar. An Siebdrucken wie Warhols *Ethel Scull 36 Times* (1963) – einer Zusammenstellung von 36 Aufnahmen der Kunstsammlerin Ethel Scull – zeigt sich allerdings auch, dass die Werke zwar aus vielen Einzelteilen bestehen, diese bis zu einem gewissen Grad aber künstlerische Autonomie für sich beanspruchen können. Vergleichbar damit wären beispielweise Bodenplatten von Carl Andres wie *Lead-Aluminum Plain* (1969) oder Installationen wie Sol LeWitts *Serial Project No. 1, Set A* (1966), die diese serielle Logik in den Minimalismus einführen.

Solche Kunstwerke zeigen exemplarisch den ‚**seriellen Dreischritt**‘, der sich ebenso auch bei Fortsetzungsromanen, Filmserien oder schließlich Fernsehserien findet – die serielle Produktion, das serielle Produkt (Form und Narration) und die serielle Rezeption. Zwar steht bei der bildenden Kunst eher der Raum (sprich: die Hängung der Werke und der Weg des Betrachters) im Vordergrund, während bei der Fernsehserie später die Zeit (→ § 10.4) zum entscheidenden Merkmal wird, doch eröffnet sich auch hier wieder die Grundfrage serieller Fortsetzung, die uns im weiteren Verlauf auch für das Medium Fernsehserie beschäftigen wird (→ § 11): Wodurch entsteht die Serialität, und – als Gedankenspiel – wäre das Werk denn weiterhin als seriell zu betrachten, wenn in einem Museum lediglich ein Teil

The Serial Attitude

Fallbeispiel:
Andy Warhol

‚Serieller
Dreischritt‘

davon ausgestellt würde und (wie in Abb. 3 angedeutet) etwa ein viertes Bild fehlen würde?



Abb. 3: Der ‚serielle Dreischritt‘ am Beispiel eines vierteiligen Kunstwerks

Serielle Kunst,
industrielle Kunst

Generell aber überrascht es wohl kaum, dass sich gerade in den 1960er Jahren und vor dem Hintergrund des etwa gleichzeitig zunehmenden Bedeutungsgewinns des Mediums Fernsehen (→ § 2) Künstler verstärkt mit seriellen Verfahren auseinandersetzen; so finden in dieser Zeit auch erstmals Ausstellungen statt, die explizit den Fokus auf die Serialität in der Bildenden Kunst legen – 1967 etwa die Schau „Art in Series“ (New York) oder die Ausstellung „Serielle Formationen“ (Frankfurt am Main), die Werke von Donald Judd, Robert Rauschenberg, Jasper John, Hans Haacke und Thomas Bayerle zeigte. Dennoch lässt sich der bei Warhol oder LeWitt zu erkennende „*assembly line-effect*“ (vgl. Bippus 2003: 27) auch in früheren Kunstepochen finden, nehmen doch beispielweise Claude Monets Serie der Kathedrale von Rouen (1892–1894) oder Eadweard Muybridges fotografische Studien wie *The Horse in Motion* die Wiederholung und Gleichförmigkeit späterer serieller Kunstwerke vorweg.

§ 1.5 Film-Serien

Schon seit Anfang des 20. Jahrhunderts erzählt auch das Kino seriell. Wurden die ersten Kurzfilme um die Jahrhundertwende noch in Variété-Theatern und Vaudevilles gezeigt, übernehmen in den USA ab 1906 die sogenannten *Nickelodeons* diese Funktion. Dabei werden abgeschlossene Kurzfilme vorgeführt, die auf einer Filmrolle (*one-reeler*) Platz haben. Feature-Filme, die aus mehreren Rollen bestehen, haben es zu dieser Zeit eher