

Tanja Weber; Christian Junklewitz

Das Gesetz der Serie - Ansätze zur Definition und Analyse

2008

<https://doi.org/10.17192/ep2008.1.663>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Weber, Tanja; Junklewitz, Christian: Das Gesetz der Serie - Ansätze zur Definition und Analyse. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 25 (2008), Nr. 1, S. 13–31. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2008.1.663>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Perspektiven

Tanja Weber und Christian Junklewitz

Das Gesetz der Serie - Ansätze zur Definition und Analyse

Einleitung

Die Serie ist spätestens seit Einführung des Dualen Rundfunksystems eine der wichtigsten Unterhaltungsformen des deutschen Fernsehens. Davon zeugen die hohen Zuschauerzahlen amerikanischer Serien wie *CSI* und *House MD* in der *prime time* genauso wie der Erfolg der deutschen Soaps und Telenovelas im Tages- und Vorabendprogramm. Exemplarisch stehen hierfür der RTL-Dauerbrenner *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* und die ZDF-Serie *Bianca – Wege zum Glück*, die mittlerweile sogar als Format erfolgreich exportiert werden konnte (vgl. Andreeva 2006).

Der große Erfolg von *Dallas* führte in den 1980er Jahren zu einer quantitativen Zunahme im Bereich der Serienforschung. Insbesondere im Rahmen der *cultural studies* hat dieses Phänomen eine Vielzahl von Publikationen zur Rezeption von Fernsehserien angestoßen. Hierzu zählen unter anderem die maßgeblichen Arbeiten von Liebes / Katz (1990) und Ien Ang (1986). In Deutschland bildeten speziell der Sonderforschungsbereich 240 *Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien* sowie das Eurofiction-Projekt, beide jeweils an der Universität-GH Siegen angesiedelt, Zentren der medienwissenschaftlichen Serienforschung.

Die Renaissance der amerikanischen Serien, die wir im Moment im deutschen Fernsehprogramm beobachten können¹, hat allerdings abgesehen von wenigen Einzelstudien, wie zum Beispiel Tinchev (im Ersch.), bisher noch nicht die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich gezogen, wie dies angesichts der fundamentalen Veränderungen in der internationalen Medienlandschaft zu erwarten wäre: Die Sender und die dahinter stehenden Konzerne befinden sich inzwischen nicht nur in einem nationalen, sondern auch in einem globalen Wettbewerb miteinander. Die erheblich gestiegene Kanalvielfalt erhöht nicht nur den Programmbedarf, sondern steigert auch die Notwendigkeit, sich auf einem ausdifferenzierten Fernsehmarkt zu profilieren. Unter diesen Bedingungen erscheint die Serie als ein probates Mittel sowohl zur zielgruppengerichteten Adressierung der Zuschauer im Interesse der Werbekunden als auch zur Bindung des Publikums an den Sender.²

Im Rahmen medientheoretischer Konzepte wie dem des *flow* sind Serien sogar als die dem „Medium adäquateste Gattung“ begriffen worden, „weil die Serialität als ein besonderes, das Programm bestimmendes Charakteristikum des Fernsehens insgesamt angesehen wird“ (Giesenfeld / Prugger 1994: 349). Das Hinzu-

kommen neuer Distributionswege wie DVD, Video on demand, iPod und Internet hat in den letzten Jahren die Rezeption von Fernsehserien jedoch so gravierend verändert, dass neu darüber nachzudenken ist, wie die Serie in Relation zu ihren Trägermedien bestimmt werden kann. Daraus folgt, dass eine Definition der Serie nicht ausschließlich an ein bestimmtes Medium gebunden werden darf.

Die internationale Zirkulation von Serien bzw. Serienstoffen (z.B. südamerikanischer Telenovelas) und deren sehr unterschiedliche Rezeption durch die nationalen Publika macht es wiederum erforderlich, die Begrifflichkeit der Fernsehserie aus ihrem jeweiligen kulturellen Kontext zu lösen und auf eine universell systematische Ebene zu heben.

Anforderungen an eine künftige Serienforschung werden sein, die kulturelle Vielfalt der unterschiedlichen Serienformen einzubeziehen, die Erweiterung der Nutzungsweisen von Serien durch das Hinzukommen neuer Trägermedien zu berücksichtigen und stärker als bisher auf die spezifischen historischen Entwicklungen und Differenzen einzugehen. Dazu benötigt die Medienwissenschaft geeignete analytische Begriffe. Diese gewährleisten nicht nur eine Kommunikation innerhalb der Wissenschaft (insbesondere zwischen diversen Kultur- und Sprachräumen), sondern auch den Dialog zwischen Wissenschaft und Medienpraxis.³

Im Folgenden möchten wir unter Berücksichtigung der oben skizzierten Problemfelder einen systematisierten und kritisch kommentierten Überblick über den Forschungsstand zur Definition und Binnendifferenzierung der Fernsehserie vorlegen. Die der Bestimmung von Serien bislang zugrundeliegenden Kriterien fassen wir in einem Merkmallaster zusammen, welches wir in Bezug auf die geforderte universale Einsetzbarkeit prüfen und erweitern.

Minimaldefinition: Was ist eine Serie?

Zur Bestimmung von Fernsehserien wählen die SerienforscherInnen unterschiedliche Herangehensweisen. Der theoretische Zugang führt über die Serialität und das Konzept des *flow*. Der andere nähert sich dem Phänomen auf der Ebene der Narration. Für Kozloff sind alle *television shows* narrative Texte, selbst nicht fiktionale Sendungen wie Nachrichtenformate bedienen sich narrativer Mittel. Das Fernsehen verfüge über ein ‚narratives Nadelöhr‘, durch das alle Formate schlüpfen müssen (vgl. Kozloff 1992: 69). Es können aber auch beide Vorgehensweisen vermischt werden. So argumentieren Allrath et al. (2005), das Fernsehen sei narrativ aufgebaut, was für fiktionale ebenso wie für scheinbar non-fiktionale Formate gelte. Fernsehserien unterscheiden sich von anderen narrativen Formen insofern, dass sie Teil des *flow* und damit nicht losgelöst aus dem Kontext des übrigen Fernsehprogramms zu betrachten seien. Des Weiteren können Serien als „eine spezifische Präsentations- und Vermittlungsform“ (Hickethier 2006: 120) oder als ein Makrogenre bzw. -gebiet (Vgl. Grasso / Scaglioni 2003) des Fernseh-

programms betrachtet werden. Mikos wählt einen historischen Zugang über die deutsche Serientradition, leitet seine Definition der Fernsehserie dann jedoch aus dem Kontext der angloamerikanischen Seriengeschichte mit ihren kulturell sehr spezifischen Ausprägungen ab (vgl. Mikos 1987 u. 1994).

Eine allgemeine Definition der Fernsehserie ist schwer zu ermitteln, da häufig sofort in die Binnendifferenzierung eingetaucht wird.⁴ Jedoch können vier Charakteristika herauskristallisiert werden. Die Mehrteiligkeit ist für die meisten ForscherInnen ein wesentliches Element zur Unterscheidung von anderen Sendeformen (vgl. Connors 1982, Giesenfeld / Prugger 1994, Hagedorn 1995, Hickethier 2006, Mikos 1994, Wolling 2004). Für Hickethier „fängt die kleinste Serie bereits bei einer Folge von zwei Teilen an“ (Hickethier 1991: 8; vgl. auch Connors 1982). Andere spezifizieren die Anzahl der Folgen nicht näher, sondern notieren lediglich „mehrere Folgen“ (Mikos 1994: 137) oder eine „Folge von Einzelsendungen“ (Giesenfeld / Prugger 1994: 352, vgl. auch Krützen 1998). Lediglich für Grasso / Scaglioni (2003) ist Mehrteiligkeit kein Kriterium, da sie von dem italienischen Begriff *la fiction* ausgehen, der die Serie in den größeren Rahmen aller fiktionalen Programmformen einbettet.

Als weiteres Bestimmungsmerkmal wird die regelmäßige Ausstrahlung im Fernsehprogramm begriffen (vgl. Brück 2002). In diesem Zusammenhang werden auch die Begriffe des Rhythmus (vgl. Giesenfeld / Prugger 1994, Krützen 2004) und des periodischen oder kontinuierlichen Erscheinens (vgl. Krützen 1998, Wolling 2004) verwendet. Wir geben zu bedenken, dass in den 1950er Jahren die Platzierung von amerikanischen Serien im deutschen Fernsehprogramm sehr variabel gehandhabt wurde (vgl. Schneider 1992). Aber auch die Ausstrahlung von deutschen Serien war noch nicht in derart festen Strukturen eingebunden. So wurden z.B. *Ein Herz und eine Seele* sehr unregelmäßig, die sehr beliebten *Unverbesserten* sogar jährlich gesendet – für an Daily Soaps und feste Programmschemata gewöhnte Zuschauer heute nahezu unvorstellbar. Diese historisch-kulturellen Serienbeispiele belegen, dass die Regelmäßigkeit der Ausstrahlung kein spezifisches Merkmal der Fernsehserie sein kann, da sonst diese Serien nicht mehr durch die Definition erfasst werden könnten.

Die besondere Art der Verknüpfung der einzelnen Segmente stellt für fast alle MedienwissenschaftlerInnen ein signifikantes Kennzeichen des seriellen Erzählens dar. Auf der narrativen Ebene werden „wiederkehrende Figuren“ (Krützen 1998: 9) oder eine „feste Personen-Konstellation“ (Kließ 1996: 175) als wesentlich genannt, häufig in Kombination mit den zugehörigen sozialen Verflechtungen und Beziehungen der Serienfiguren (vgl. Goldberg / Rabkin 2003), die durch Gemeinschaft, sowohl räumlicher als auch sozialer Art, verbunden seien (vgl. Mikos 1987 und 1994). Das interne Beziehungsnetz jeder einzelnen Episode stehe auf unterschiedliche Weise mit der gesamten Serie in Verbindung (vgl. Oltean 1993). Auch die wechselnden Nebenfiguren, die das gleich bleibende Stamm-

personal ergänzen, seien von Bedeutung (vgl. Hickethier 2006). Darüber hinaus werden die Kontinuität der Handlung und Schauplätze sowie eine thematische Zusammengehörigkeit konstatiert (vgl. Wolling 2004). Die knappe Formel des *Longman Dictionary of Mass Media & Communication* lautet: „Continuity of cast, characters, or theme“ (Connors 1982: 212), wobei nach ihm nicht unbedingt alle Merkmale zusammentreffen müssen, wie auch Giesenfeld / Prugger feststellen. Über diese Bestimmung hinaus geht das Konzept des *Franchise*, das von Goldberg und Rabkin (2003) als die grundlegende Handlungs-idee oder auch als Regelwerk der fiktionalen Welt beschrieben wird. Auch für Kließ (1996) sind die sich aus den Personenkonstellationen ergebenden Handlungsmuster essentiell.

Auf der Ebene der Handlungskomposition sehen Allrath et. al. das Spezifikum von Serien im Merkmal der „ongoing narratives“ (Allrath et al. 2005: 3; Herv. im Org.). Diese fortlaufenden Erzählungen gehen einher mit dem Fehlen von endgültiger Abgeschlossenheit, dem möglichen Auftauchen von Cliffhangern und einer Tendenz zur Verkürzung der Exposition (vgl. Allrath et al. 2005, für die beiden letzten Punkte auch Hickethier 2006). Zusätzlich benennt Hickethier eine „starke Handlungsbezogenheit, [...] die emotionale Aufladung durch eine Vielzahl von Konflikten und Kontroversen“ und bezüglich der Bildsprache „eine häufige Reduktion der kinematographischen Differenziertheit“ (Hickethier 2006: 120) als Charakteristika von Serien.

Formal können die einzelnen Segmente einer Serie auch durch allgemein wiedererkennbare Zuordnungssignale oder die Ausstrahlung unter einem Sammelbegriff verbunden werden (vgl. Giesenfeld / Prugger 1994). Wolling (2004) nennt als Beispiel für diese formalen Signale Erkennungsmelodien und Intros.

Fraglich ist jedoch, welche Merkmale tatsächlich wesentlich für eine allgemeine Bestimmung der Serie sind, denn zu den meisten Verknüpfungsformen lassen sich Gegenbeispiele finden. So fiele bezüglich der fortlaufenden Erzählung sowie der Kontinuität von Figuren und Schauplätzen mit den Anthologien-Serien gleich eine ganze Seriengruppe durch das Raster. Auch die Kontinuität der Besetzung ist kein notwendiges Charakteristikum: In der sehr erfolgreichen britischen Science-Fiction-Serie *Doctor Who* ist z.B. der Wechsel des Hauptdarstellers Teil des *Franchise*.

Auch die formalen Verknüpfungsformen können sich ändern, wie zum Beispiel die Titelmelodie und der Vorspann. In Fankreisen kontrovers diskutiert und in der Serie selbst thematisiert wurde der Wechsel der Titelmusik in der US-Serie *Monk* zwischen der ersten und zweiten Staffel. Bei *Der Alte* wurden mit einem neuen Ermittler sowohl eine neue Titelmusik als auch ein neuer Vorspann etabliert. *Remington Steele* und *Veronica Mars*, um jeweils ein älteres und ein aktuelles Exempel zu nennen, wechselten sowohl die Erkennungsmelodie als auch den Vorspann, obwohl sich die Besetzung nicht veränderte. Aktuell ist in US-amerikanischen Serien eine erhebliche Verkürzung der Vorspanne zu beobachten (*Women's Murder Club*, *Big Shots* u.a.). Eine reduzierte Bildsprache lässt sich

leicht mit den amerikanischen Qualitätsserien widerlegen, wie *Heroes*, *Pushing Daisies* und *Six Feet Under*.

Einzig das *Franchise* scheint von allen vorgestellten Verknüpfungsstrategien ein geeignetes Unterscheidungsmerkmal zur Seriendefinition zu sein, denn eine Serie ist nach unserer Auffassung nicht ohne ein gemeinsames Konzept, Thema oder eine Idee vorstellbar. Das Charakteristikum der Verknüpfung ist also nur zum Teil verallgemeinerbar und sollte nicht als Ausschlusskriterium verwendet werden, da sonst viele Fernsehserien gar nicht erfasst werden können.

Das vierte Definitionskriterium setzt Hickethier (1991) auf der Ebene der Produktion an. Serien sind für ihn „auf Fortsetzung hin konzipiert und produziert“ (Hickethier 1991: 8). Hier lässt sich jedoch einwenden, dass der Vorsatz, eine Serie zu produzieren, kein geeignetes Merkmal darstellt, da Produktionen auch im Verlauf zu einer Serie werden können, ohne von Beginn an dazu auserkoren worden zu sein. Als Beispiel seien die bereits angeführten *Unverbesserlichen* genannt, die aufgrund der allgemeinen Zuschauerbeliebtheit fortgesetzt wurden. Geeigneter erscheint uns hier Hickethiers Auffassung der Serie als „Präsentations- und Vermittlungsform“ (Hickethier 2006:120). Ein Roman, der als geschlossenes Werk verfasst wurde, wird bei einer Veröffentlichung als Fortsetzungsroman in einer Zeitung zur Serie. Umgekehrt ist eine TV-Produktion, die als Serie angelegt war und zu einem Film zusammengefügt wurde, in diesem Fall keine Serie mehr.⁵

Auch andere Autoren führen zur Definition Produktionskriterien an. So ist für Wolling (2004) ein fester Sendeplatz ausschlaggebend, für Kließ (1996) und Krützen (1998) die gleich bleibende Länge der Folgen. Für beide Kriterien lassen sich zahlreiche Gegenbeispiele finden, exemplarisch seien die US-amerikanischen Serien *The Office* und *My Name is Earl* genannt, die eine Anzahl von einstündigen Folgen in der Season 2007/08 aufweisen, statt der üblichen 30 Minuten. Ein historisches Beispiel ist die *Familie Hesselbach*, deren Folgenlängen von 45 bis 75 Minuten variieren. Krützen (1998) verweist zudem noch auf die unterschiedliche und zumeist kostengünstigere Herstellungsweise serieller Produkte gegenüber anderen TV-Formaten. Bei diesem Argument hat sie die Soap Operas im Blick.

Häufig fällt die Bestimmung der Serie je nach Fokus des Untersuchungsgegenstandes aus, den die ForscherInnen betrachten, wodurch die Perspektive auf einen bestimmten Typus von Serie festgelegt wird. Ein allgemeiner Definitionsversuch wird dagegen nur selten unternommen. Uneinigkeiten bestehen im Wesentlichen in zwei Punkten. Zum einen betonen viele Autoren die Fiktionalität von Fernsehserien oder sie gehen einfach davon aus: „Der Begriff der Serie wird allgemein auf fiktionale Formate angewendet“ (Brück 2002: 88). Lediglich Giesenfeld / Prugger, Wolling und Hickethier (2006) beziehen ausdrücklich alle seriellen Formate in ihre Definitionen mit ein. Dies erscheint uns aus folgenden Gründen sinnvoll: Die neuen Formate des Reality-TV, wie *K11 – Kommissare im Einsatz*, erschweren die Unterscheidung zwischen fiktional und non-fiktional.⁶ Fernsehserien per se als fiktionale Formate zu bezeichnen, erweist sich bei näherer Hinsicht als eigen-

kulturelle Zuschreibung. In anderen Ländern werden Nachrichtensendungen als eine Kategorie von Fernsehserien verstanden. So werden z.B. im Serienlexikon von Brooks / March (2003) neben den fiktionalen TV-Serien unterschiedslos auch sämtliche Nachrichtensendungen des amerikanischen Fernsehprogramms aufgelistet.

Zum anderen ist Endlosigkeit, verstanden als potenziell unendliche Ausdehnung der Fernseherzählung, nach Aubry (2006) ein Merkmal, welches die Serie von anderen Narrationen unterscheidet. Und auch Kließ bestimmt die „Dauer-serien“ in Abgrenzung von der Mini-Serie als Produktionen, die „von der Dramaturgie her auf prinzipiell unendlich viele Folgen angelegt sind.“ (Kließ 1996: 174) Gegen Endlosigkeit als Charakteristikum wendet sich Hickethier, indem er argumentiert, dass keine Serie endlos produziert werde, „sondern in Staffeln oder doch zumindest größeren Produktionseinheiten“ (Hickethier 1991: 8) und irgendwann *de facto* ende.

Summierend lässt sich feststellen, dass die hier skizzierten Definitionsmerkmale in ihren jeweiligen Kontexten eine Berechtigung haben, jedoch nicht universal einsetzbar sind. Im Zuge einer historisch und kulturell vergleichenden Serienforschung besteht aber genau darin eine Notwendigkeit. Das erklärte Ziel unserer Definition einer Serie ist es, hinreichend offen zu sein, um die Gesamtheit serieller Phänomene erfassen zu können und die oben vorgestellten Merkmale als Einschluss- und nicht als Ausschlusskriterien aufzufassen.

Trotz unserer Vorbehalte gegenüber Umbrella-Begriffen, die das Bedeutungsfeld ausweiten anstatt einzugrenzen, plädieren wir für die folgende Minimaldefinition einer Serie: **Eine Serie besteht aus zwei oder mehr Teilen, die durch eine gemeinsame Idee, ein Thema oder ein Konzept zusammengehalten werden und in allen Medien vorkommen können.**

Mit dieser Definition erfassen wir alle unserer Meinung nach relevanten Charakteristika, die zur Bestimmung der Serie notwendig sind: das Prinzip der Mehrteiligkeit und den verbindenden konzeptionellen Rahmen. Alle weiter gehenden Klassifikationen sind historisch und kulturell spezifisch und müssen je nach Forschungsperspektive im Einzelnen bestimmt werden. Wurde z.B. eine TV-Sendung als Serie nach unserer Minimaldefinition bestimmt, kann in einem nächsten Schritt die Unterscheidung zwischen **fiktional / non-fiktional** getroffen werden.⁷ Die Einordnung der Hybride des Reality-TV kann somit für jedes einzelne Format neu verhandelt werden. Zu deren Analyse ist die Verwendung eines Kontinuums denkbar, ähnlich dem, welches wir noch im Verlauf für die fiktionalen Fernsehserien vorstellen werden, auf die wir uns im Folgenden konzentrieren.

Von unserer Definition ausgehend können Serien vom Medium unabhängig beschrieben werden. Sie kommen faktisch in unterschiedlichen Medien - Buch, Comic, Zeitung, Zeitschrift, Radio, Hörspielkassette, Kino, TV, Internet, Handy - vor und sollten von einer einheitlichen, medienwissenschaftlichen Definition erfasst werden können. Damit wird auch jenes Moment berücksichtigt, dass eine

Serie, die ursprünglich für ein Medium produziert wurde, auf ein anderes Trägermedium wechselt (z.B. die Veröffentlichung von TV-Serien auf DVD oder als Internetdownload), wodurch es – wie schon in der Einleitung angesprochen – zu einer gravierenden Veränderung der Rezeptionsweise kommt. Auch das Phänomen der transmedialen Wanderung serieller Produkte wird mit unserer Definition besser greifbar. Exemplarisch aufgeführt sei an dieser Stelle die *Familie Hesselbach*, die zuerst als Radioserie die Zuhörer im Hessischen Rundfunk erfreute, in der Folge im Kino mit vier Spielfilmen sehr erfolgreich war und ab 1961 als Fernsehserie im Programm der ARD gesendet wurde.

„Serie ist, was als Serie verstanden wird“ (Hickethier 1991: 9). Aber genau das muss für die verschiedenen Zeiträume und / oder die spezifischen kulturellen Kontexte einzeln bestimmt und in Beziehung zur Seriendefinition gestellt werden, bevor eine Untersuchung der Tiefenstruktur überhaupt möglich ist.

Binnendifferenzierung der Serie

Grundlage einer jeden Serienanalyse ist das Aufstellen einer Typologie zur Differenzierung der unterschiedlichen Serienformen. Die fernsehwissenschaftliche Forschungsliteratur kennt dabei vor allem zwei Grundtypen, die durch die Morphologie der einzelnen erzählerischen Segmente voneinander unterschieden werden: Serien mit abgeschlossener Folgenhandlung (*series*) und Serien mit fortlaufenden Handlungssträngen (*serial*). Trotz abweichender Bezeichnungen findet sich diese Einteilung bei nahezu allen AutorInnen als Hauptkriterium ihrer jeweiligen Typologien.

Die einzelnen Serienformen werden folgendermaßen spezifiziert: Serien mit abgeschlossener Folgenhandlung erzählen „einzelne Episoden aus dem Leben der Protagonisten“ (Mikos 1994: 137). Dabei gehen sie stets von einer konstanten Grundsituation bzw. einem festen Erzählschema aus, welches lediglich in Nuancen variiert werde (vgl. z.B. Durzak 1979). Eco spricht hier von einer „Wiederkehr des Identischen“, bei der das Publikum sein Vergnügen gerade darin finde, dass es sich in seinen vorab gebildeten Erwartungen bestätigt sehe (Eco 1990: 305). Kozloff (1992) merkt an, dass diese Art von Serien genau deshalb nur über ein reduziertes Spannungspotenzial verfügt, da der Held niemals wirklich in tödlicher Gefahr schwebt.

Die Serie mit fortlaufender Handlung erzähle dagegen eine „offene, zukunftsorientierte Geschichte“ (Mikos 1994: 137), die „ganz oder zum Teil die Grenze zwischen den Einzelbeiträgen überschreitet“ (Giesenfeld / Prugger 1994: 353), und biete gerade durch den Cliffhanger am Folgenende für den Zuschauer ein besonderes Moment der Aufregung. Dieses soll ihn nach dem Kalkül des ausstrahlenden Senders dazu bringen, die Serie weiter zu verfolgen (vgl. Cantor / Pingree 1983). Tatsächlich ist die Zuschauerbindung an Formate, die fortgesetzt erzählen,

am höchsten (vgl. Zubayr 1996). Für Zuschauer, die eine Folge versäumt haben oder aber neu zur Serie hinstoßen, ergibt sich dagegen das Problem, dass sie u.U. nicht (mehr) in die Geschichte hineinfinden. Dem versuchen die Produzenten durch Zusammenfassungen zu Beginn einer jeden Folge bzw. durch redundante Dialoge in Soap Operas zu begegnen (vgl. Kozloff 1987, Eick 2007).

Serien mit fortlaufender Handlung können gemäß ihrer Morphologie weiterhin danach unterschieden werden, ob sie als Ganzes eine Geschichte erzählen, die auf ein Ende zuläuft, wie dies z.B. beim Mehrteiler oder der Telenovela der Fall ist, oder ob sie dank einer Zopfdraturgie, die fortlaufend alte und neue Handlungsstränge miteinander verflechtet, im Prinzip endlos weiterläuft, was die Grundstruktur der Soap Opera ist (vgl. Krützen 1998). Hickethier hat gegen diese letzte Möglichkeit eingewandt, dass Serien niemals wirklich endlos seien (vgl. Hickethier 1991). Dagegen ließe sich jedoch mit Kozloff (1987) entgegnen, dass Soaps zwar abgesetzt werden können, jedoch niemals ein Ende im Sinne einer dramaturgischen Auflösung (*conclusion*) erreichen.⁸

Als weiteres Kriterium zur Unterscheidung von Serienformen findet in der Forschungsliteratur vor allem die Kontinuität der Figuren Verwendung. So grenzt Kließ (1996) die serielle Produktionsform der Reihe (z.B. *Tatort* oder *Ehen vor Gericht*) von der Serie im engeren Sinne dadurch ab, dass Reihen zwar einem festen Spielmuster folgen, dabei jedoch von Folge zu Folge unterschiedliche Figuren auftreten lassen. Serien hingegen zeichnen sich durch die wöchentliche Wiederkehr ihrer Hauptfiguren aus. Dabei differenziert Oltean (1993) erneut zwischen Serien mit abgeschlossener Folgenhandlung und Serien mit fortlaufender Handlung, wenn er feststellt, dass in der *series* nur die ‚Guten‘ von Woche zu Woche konstant seien, die ‚Bösen‘ jedoch nicht: So habe es z.B. *Derrick* in jeder Episode mit einem anderen Mörder zu tun. Das *serial* zeichne sich hingegen dadurch aus, dass auch die Gegenspieler zum festen Figurenensemble gehörten (z.B. in der Auseinandersetzung zwischen J.R. und Barnes in *Dallas*).

Als Zusatzkriterium zur Unterscheidung zwischen Serien mit abgeschlossener Folgenhandlung und Fortsetzungsserien führen sowohl Oltean und Mikos (1994) als auch Grasso / Scaglioni (2003) die Parallelität von Zuschauer- und Figurenleben ein: Demnach sei ein Merkmal von Serien mit abgeschlossener Folgenhandlung, dass die Figuren in ihnen zwischen den einzelnen Episoden kein (fiktionales) Leben haben. Sie treten auf, lösen ihre Probleme und bleiben dann, wie Oltean es beschreibt, in einer Art Ruhezustand – bis zur nächsten Episode. Die Fortsetzungsserie sei demgegenüber dadurch charakterisiert, dass in ihr das Leben der Figuren parallel zum Leben der Zuschauer weitergehe. Genauso wie für die Zuschauer bis zur nächsten Folge der *Lindenstraße* eine Woche verstreicht, läuft auch für die Figuren in der Serie die Zeit um eine Woche weiter.

Entsprechend der narrativen Rahmensetzung durch die einzelnen Serienformen sieht Kließ (1994) eine Nähe von episodischen Serien zum Genre der Krimi-,

Abenteuer- und Komödienserien, während Familienserien fast ausnahmslos Fortsetzungsgeschichten seien.

Ein weiteres zentrales Merkmal, durch das Serientypen voneinander unterschieden werden, ist die Anzahl der Episoden. Wolling kommt über die Kriterien „Zahl der Folgen“, „Intensität der Verknüpfung zwischen den Folgen“ und „Abgeschlossenheit der Serienhandlung“ (Wolling 2004: 172) zu insgesamt fünf Serienformen. Auch andere Autoren ziehen die Zahl der Folgen als Merkmal heran, um insbesondere den Mehrteiler (*mini-series*) als eigenen Typ zu charakterisieren (vgl. u.a. Kließ 1996, Krützen 1998). Auf Grund ihres vergleichsweise kurzen narrativen Durchlaufs sehen Grasso / Scaglioni die Miniserie als eine schwache serielle Form an - „una forma seriale debole“ (Grasso / Scaglioni 2003: 134).

Mehrere Verfasser weisen auf die Möglichkeit von Hybriden zwischen den beiden Grundformen des serialen Erzählens hin (u.a. Kozlof 1987, Hickethier 1991, Mikos 1994, Krützen 2004). Konkret beschrieben wird eine solche Mischform von Newcomb (2004) in seinem Konzept des *cumulative narrative*: Darunter versteht er eine Form der Serienerzählung, bei der jede Episode von ihrem Plot her abgeschlossen sei, sich dabei jedoch auf Handlungselemente und Figurenaspekte aus vorangegangenen Episoden beziehe. Auf diese Weise könne derjenige, der die Serie nur einmal sieht, die Handlung als solche verstehen, der regelmäßige Zuschauer werde dagegen in einer Art Meta-Plot übergreifende Zusammenhänge und Figurenentwicklungen durchschauen. Als ein herausragendes Beispiel dieser Art der Serienerzählung gilt beispielsweise *Magnum P.I.* (vgl. Scherer 1994).

Die bisherigen Ansätze zur Erstellung einer Serientypologie haben eine Vielzahl unterschiedlicher Terminologien hervorgebracht, die sich teilweise ergänzen bzw. problemlos gegeneinander austauschen lassen (z.B. die Episodenserie bei Kließ und die Serie mit abgeschlossener Folgenhandlung bei Hickethier und Krützen), sich zum Teil aber auch maßgeblich widersprechen (z.B. der Begriff der Serie, unter dem Eco die Episodenserie, Giesenfeld / Prugger und Mikos jedoch die Fortsetzungsserie verstehen). Problematisch ist hier vor allem, dass durch die doppelte Verwendung des Begriffs Serie irreführende Äquivokationen auftreten: „Series and serial are two different types of series“ (Oltean 1993: 14).

Das Kriterium der intraserialen Kohärenz

Im Folgenden möchten wir deshalb, wenn von den beiden Grundtypen des serialen Erzählens die Rede ist, durchgehend die Bezeichnungen **Episodenserie** und **Fortsetzungsserie** verwenden, die sich unseres Erachtens nach sowohl durch inhaltliche Klarheit wie durch sprachliche Einfachheit auszeichnen. Zwar sind ‚Folge‘ und ‚Episode‘ in der deutschen Alltagssprache nicht so eindeutig voneinander unterschieden, wie dies z.B. im Italienischen bei *puntate* und *episodi* der

Fall ist. Trotzdem erscheint uns der Begriff Episodenserie zur Bezeichnung der Serie mit abgeschlossener Folgenhandlung geeignet, weil Episoden ausgehend von Aristoteles als die Art von Erzählungen zu verstehen sind, die unverbunden nebeneinander stehen können, weil die in ihnen dargestellten Ereignisse „weder nach der Wahrscheinlichkeit noch nach der Notwendigkeit aufeinanderfolgen“ (Aristoteles [1994]: 33). Genau diese Unterscheidung trifft auf Episodenserien wie *Ein Fall für Zwei* zu.

Kritisch zu sehen ist die vielfach mangelnde Trennung zwischen Objekt- und Metasprache, welche vor allem dann Schwierigkeiten verursacht, wenn ein objektsprachlicher Terminus wie *Reihe* nicht nur (wie bei Mikos) in einer abweichenden Bedeutung für die wissenschaftliche Verwendung adaptiert wird, sondern auch in seiner objektsprachlichen, d.h. in diesem Falle vor allem medienpraktischen, Semantik gravierenden Veränderungen unterliegt: Galten noch in den 1970er Jahren vereinzelt Episodenserien wie die Freitagabend-Krimis im ZDF als Reihen (wovon z.B. Vorspann-Titel wie „Aus der Reihe *Der Alte*“ zeugen), vollzog sich in den 1980er Jahren eine Eingrenzung auf Formate ohne festes Figurenpersonal. Heute dagegen wird in der Produktionspraxis der Begriff Reihe unterschiedslos auf serielle Programme mit einer Episodenlänge von 90 Minuten verwandt, wozu neben dem *Tatort* beispielsweise auch *Der Bulle von Tölz* und *Doppelter Einsatz* zählen (vgl. Eick 2007).

Um Begriffskonfusionen zu vermeiden und die Kommunikation innerhalb der Wissenschaft wie auch zwischen Wissenschaft und Medienpraxis zu verbessern, ist es grundsätzlich sinnvoll, zwischen den Ebenen der Objekt- und Metasprache zu unterscheiden – und die jeweilige Ausdifferenzierung der Serienformen von einem klar umrissenen Erkenntnisinteresse leiten zu lassen. Nicht jedes Begriffssystem ist gleichermaßen für jeden Untersuchungszweck geeignet. So kann eine Serientypologie z.B. der Erläuterung der jeweils aktuell gebräuchlichen medienpraktischen Terminologie dienen, siehe z.B. Kließ (1996) und Eick (2007), was dabei hilft, die Serienformen aus dem Selbstverständnis ihrer Macher heraus und im Kontext ihrer Produktionsbedingungen zu verstehen.⁹ Gerade für die Erforschung der in Deutschland derzeit wieder sehr erfolgreichen US-amerikanischen Fernsehserien wäre eine Explikation der in der amerikanischen Branchenpresse üblichen Fachtermini sinnvoll und wünschenswert.¹⁰

In der historischen Fernsehforschung kann eine Serientypologie dazu verwendet werden, die Entwicklung von Serienformen (und deren Bezeichnungen) aufzuschlüsseln, wie dies z.B. ansatzweise von Newcomb (2004) geleistet wird. Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang auch Arbeiten, wie die von Delling (1976), in der die Fortsetzungsserie noch nicht als Realität, sondern als wünschenswerte Möglichkeit des deutschen Fernsehprogramms beschrieben wird. Ein Rückgriff auf die zur jeweiligen Zeit gebräuchlichen, objektsprachlichen Termini ist bei einer historischen Herangehensweise unerlässlich, um nicht etwa durch die

Verwendung von im Nachhinein gebildeten Begriffen heutige Auffassungen und Konzeptionen in die Vergangenheit zu projizieren.

Im Unterschied dazu möchten wir eine Typologie vorschlagen, die aus systematisch gebildeten analytischen Kategorien besteht, welche wir für notwendig halten, um Serien historisch und kulturell vergleichend sowie medienübergreifend untersuchen zu können. Zu diesem Zweck ist es erforderlich, ein Analyseraster zu schaffen, welches nicht bereits Setzungen enthält, die in einem bestimmten historischen, kulturellen oder medialen Kontext verwurzelt sind.¹¹ Ein geeignetes Instrument scheint uns dafür das **Konzept des Kontinuums** zu sein, welches erstmals von Kozloff vorgeschlagen und von Allrath et al. (2005) zur Serienanalyse eingesetzt wurde. Es löst die binäre Opposition zwischen *series* und *serial* dadurch auf, dass es die verschiedenen (hybriden) Serienformen nach dem Grad ihrer erzählerischen Kontinuität auffächert: „An analysis of the degree of continuity of serialized TV narratives has to take into consideration such factors as whether overarching storylines are restricted to just a few episodes (for example many of *Ally McBeal*'s love affairs), to one season (for example the fight against one particular arch-enemy in *Buffy the Vampire Slayer*) or whether they transcend the season (for example *The X-Files*).“ (ebd.: 6) Auf diese Weise entsteht ein Kontinuum der unterschiedlichen Serienformen, welches sich zwischen den beiden Idealtypen der Episoden- und der Fortsetzungsserie bewegt.

Wie Allrath et al. in ihrem Beitrag zeigen, handelt es sich beim Kontinuum um ein leistungsfähiges Analyseinstrument, welches die narratologische Untersuchung auch komplexer Serienmischformen erlaubt. Im Folgenden schlagen wir dazu einige Erweiterungen bzw. Präzisierungen vor.

Mit ihren Beispielserien ordnen Allrath et al. das Kontinuum genau in der oben genannten Reihenfolge. Dabei konstatieren sie, dass der Grad der „continuity“, den wir im Folgenden die **intraseriale Kohärenz** nennen, in Richtung der Fortsetzungsserien zunimmt. Dabei lassen sie sich jedoch ausschließlich von dem Gedanken leiten, über wie viele Episoden oder Staffeln hinweg sich ein fortgesetzt erzählter Handlungsbogen erstreckt. Dies ist eine berechtigte Fragestellung, insbesondere dann, wenn man untersuchen möchte, in welchem Ausmaß Serienerzählungen auf die Erinnerung der Zuschauer zurückgreifen. Vernachlässigt wird dabei jedoch die für den Rezeptionsprozess einer Serie nicht minder interessante Frage, ob der Zuschauer jeden Teil sehen muss, um der Handlung folgen zu können. Der folgenübergreifende Handlungsbogen von *The X-Files*, die sogenannte ‚Mythologie‘, die eine Invasion von Außerirdischen thematisiert, reicht von der ersten bis zur letzten Folge der Serie. Zu diesem Handlungsbogen gehört jedoch nur eine sehr begrenzte Anzahl von Episoden. In den übrigen Folgen werden andere Geschichten über das Paranormale erzählt. Die deutschen Zuschauer der Serie, die in den 1990er Jahren nicht auf die jeweils verzögerte Ausstrahlung der Sendung auf Pro7 warten wollten, konnten der Mythologie in den ersten fünf

Staffeln anhand von zwölf VHS-Kassetten folgen, auf denen die für diesen Handlungsbogen maßgeblichen Zwei- und Dreiteiler veröffentlicht wurden.

Buffy the Vampire Slayer entwirft dagegen Erzählbögen, die sich jeweils über den Verlauf einer Staffel mit durchschnittlich 24 Folgen erstrecken, von denen aber nahezu alle direkt oder indirekt narrativ verbunden sind. Für den Zuschauer folgt daraus, dass er von *The X-Files* nur eine Auswahl von Episoden zu sehen braucht, um der übergreifenden Geschichte folgen zu können, bei *Buffy* jedoch tatsächlich Woche für Woche einschalten muss.

Entsprechend möchten wir bei der intraserialen Kohärenz zwischen zwei Merkmalen differenzieren: Der **Fortsetzungsreichweite**, die angibt, über welche Distanz sich ein Handlungsbogen erstreckt, und der **Fortsetzungsdichte**, die das quantitative Verhältnis beschreibt zwischen den Folgen, die fortgesetzt erzählen, und denjenigen, die abgeschlossen sind.

Die in Deutschland derzeit beliebteste US-Serie *House MD* besteht nahezu ausschließlich aus Episoden mit abgeschlossener Folgenhandlung. Lediglich sporadisch gibt es Doppelfolgen, in denen eine Handlung über zwei Episoden hinweg erzählt wird. Die Fortsetzungsdichte, also das Verhältnis von unabgeschlossenen und abgeschlossenen Folgen, ist niedrig, ebenso die Fortsetzungsreichweite. Umgekehrt zu dem schon oben beschriebenen Beispiel von *The X-Files* ist vereinzelt auch der Fall zu beobachten, dass eine hohe Fortsetzungsdichte mit niedriger Fortsetzungsreichweite gekoppelt ist: So bestand die dritte Staffel von *SOKO 5113* im Jahr 1980/81 fast ausschließlich aus Zwei- und Dreiteilern. Das gleiche Prinzip, Fortsetzungsgeschichten über kurze Distanz zu erzählen, kam auch 2005 in der letzten Staffel von *Star Trek: Enterprise* sowie aktuell in der britischen Kinderserie *The Sarah Jane Adventures* zur Anwendung. Eine gleichermaßen hohe Fortsetzungsdichte und hohe Fortsetzungsreichweite zeichnet Serien aus, die über ihren gesamten Verlauf eine durchgehende Handlung erzählen, wie dies bei einer Telenovela (z.B. *Verliebt in Berlin*), aber auch bei der ARD-Comedy *Türkisch für Anfänger* der Fall ist. Davon abgrenzen möchten wir die Soap Opera, deren einzelne Handlungsstränge sich zwar nur über eine begrenzte Zahl von Folgen erstrecken, die insgesamt allerdings durch ihre Zopfdraturgie eine prinzipiell unendlich große Fortsetzungsreichweite erzielt.

Grundsätzlich lassen sich durch das Kontinuum auch andere Aspekte der intraserialen Kohärenz aufschlüsseln: So wird es z.B. möglich, Serien anhand des zweiten zentralen Verbindungsmerkmals, der Kontinuität der Personen bzw. Figuren, zu differenzieren und dabei insbesondere auch eine Feingliederung der Episodenserie vorzunehmen. Dabei fällt auf, dass hier auch solche Serienformate (vor allem aus dem Bereich der Reihen und Anthologien) Berücksichtigung finden, die in anderen Ansätzen oftmals durch das Definitionsrastrer gefallen sind.

Das Kontinuum des Serienpersonals beginnt auf der einen Seite mit Serien ohne feste Besetzung, die wie z.B. die amerikanischen Theaterserien der 1950er Jahre

oder die deutsche Krimiproduktion *Stahlnetz* nur durch eine gemeinsame Grundidee zusammengehalten werden. In die nächste Kategorie fallen Anthologieserien, bei denen Starautoren und/oder Starregisseure als verbindendes Merkmal dienen (z.B. *Masters of Horror*). Auch ein Star-Moderator kann die – ansonsten nur durch ihr Genre miteinander verknüpften – Geschichten als ein Moment der Kontinuität begleiten. Beispiele dafür finden sich nicht nur in der Fernsehgeschichte (z.B. *Alfred Hitchcock Presents*), sondern auch bei jüngeren TV-Produktionen, wie z.B. Dan Aykroyd in *PSI Factor*. Insbesondere die öffentlich-rechtlichen Fernsehsender in Deutschland haben eine Vielzahl von Reihen geschaffen, die neben der Art der erzählten Geschichten vor allem durch die Star-Persönlichkeit der SchauspielerInnen zusammengehalten werden (z.B. Gustl Bayrhammer, später Hans Clarin, in *Weißblaue Geschichten* oder Evelyn Hamann in *Geschichten aus dem Leben*), die in jeweils unterschiedlichen Rollen auftreten.

Als eine weitere Kategorie sehen wir Serien an, deren Episoden zwar durch kontinuierliche Figuren zusammengehalten werden, welche jedoch nur von untergeordneter Bedeutung sind, während die Geschichten als solche von wechselnden Hauptfiguren getragen werden. Dies ist insbesondere für Urlaubsserien wie *Das Traumschiff* relevant. Produktionen wie *Tatort* und *Eurocops* fallen indessen in die Gruppe der seriellen Formate mit wechselnden, aber stetig wiederkehrenden Hauptfiguren.¹²

Im Gegensatz dazu operieren Serien wie *Columbo* oder *The A-Team* mit einer festen Hauptfigur bzw. einer festen Gruppe von Hauptfiguren. Nebenfiguren können wie z.B. in *Boston Legal* ausgetauscht werden, doch es bleibt mindestens eine Hauptfigur als fester Kern und kontinuierlicher Bestandteil der Serie bestehen. Als Unterkategorie müsste an dieser Stelle noch die Möglichkeit berücksichtigt werden, dass eine feste Hauptfigur von wechselnden Darstellern verkörpert wird, wie dies im Kino z.B. bei *James Bond*, im Fernsehen bei *Doctor Who* der Fall ist.

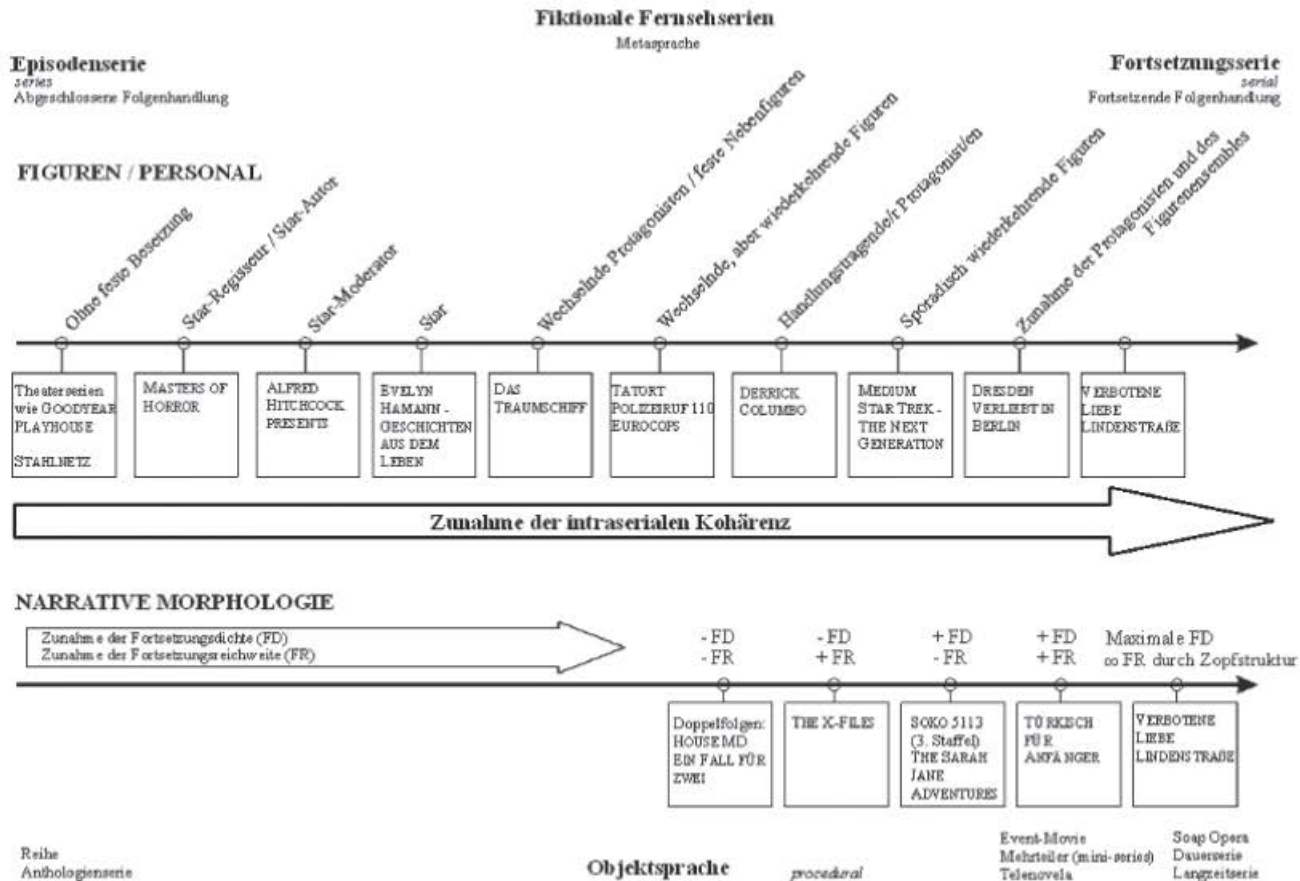
Wie schon Eco (1990) erläutert hat, zeichnet sich diese Art der Episodenserie durch die wöchentliche Fluktuation der Gastfiguren aus (‘der Patient der Woche’, ‘der Verdächtige der Woche’ usw.). Es gibt jedoch auch Serien, in denen diese Gastfiguren sporadisch oder regelmäßig wiederkehren, ohne dass dabei notwendigerweise eine durchgehende Handlung erzählt wird. Die meist einmal pro Staffel stattfindenden Auftritte von Allison's Bruder in *Medium* sowie die Besuche von Q und Lwaxana Troi auf der Enterprise in *Star Trek – The Next Generation* können dafür als Beispiele angeführt werden.

Fortsetzungsserien haben dagegen typischerweise einen großen Cast von durchgehenden Haupt- und Nebenfiguren. Einzelne Figuren können – insbesondere in der Soap Opera und der Telenovela – zwischenzeitlich hinzukommen, verschwinden und ggf. zu einem späteren Zeitpunkt wieder zurückkehren. Die Größe der Besetzung stellt jedoch sicher, dass fortlaufend ein hohes Maß an Kontinuität hinsichtlich der Figuren zwischen den einzelnen Folgen besteht.

Beide hier vorgestellten Kontinuen können in Abhängigkeit von den zu analysierenden Serien und dem Untersuchungsinteresse flexibel erweitert und skaliert werden. Sie stellen ein Raster zur Verfügung, anhand dessen es möglich ist, Serien nach der Zunahme ihrer intraserialen Kohärenz, d.h. der Zunahme von Verbindungen zwischen ihren einzelnen Segmenten, zu differenzieren. Für die beiden Kriterien Narration und (Figuren-) Personal haben wir dies in unserem Beitrag demonstriert. Grundsätzlich ist zu überlegen, ob und auf welche Weise dieser Ansatz auf andere Fragestellungen und Merkmalbereiche ausgedehnt werden kann.

Fazit

Definitionen sind nicht wahr oder falsch, sondern immer nur in Bezug auf den Untersuchungsgegenstand und das Untersuchungsinteresse zweckmäßig oder nicht. Die Fernsehserie hat in den vergangenen Jahrzehnten gravierende Veränderungen durchlaufen: Die Erweiterung und Hybridisierung von Genres und Erzählformen, die internationale Zirkulation von Formaten, die nicht mehr allein von den US-amerikanischen Studios dominiert wird, sowie die weitere Individualisierung und Flexibilisierung der Serienrezeption durch das Hinzukommen neuer technischer Verbreitungswege. Will die Fernschwissenschaft sich diesen Phänomenen angemessen nähern, dann benötigt sie dafür ein analytisches Instrumentarium, welches hinreichend offen ist, um die Vielfalt der historischen, kulturellen und medialen Kontexte integrieren zu können. Unser Vorschlag dazu lautet, die Serie als solche nur über eine Minimaldefinition zu bestimmen, die ihren unverzichtbaren begrifflichen Kern angibt, alle weiteren Spezifikationen jedoch auf dem Hintergrund der historischen, kulturellen und medialen Besonderheiten einer Serienform zu treffen. Als einen Weg, diese Ausdifferenzierung von Serientypen zu systematisieren und für die historisch-komparatistische Forschung verfügbar zu machen, haben wir ausgehend vom Kontinuum nach Allrath et al. (2005) ein Modell vorgestellt, welches in der Lage ist, Serien z.B. nach dem Kriterium der intraserialen Kohärenz zu gliedern.



Anmerkungen

- ¹ Laut kressreport Nr. 11 2007 waren in der Fernsehseason September 2006 bis Mai 2007 folgende Serien in der werberelevanten Zielgruppe der 14- bis 49-jährigen erfolgreich: 1. *House MD* (3,44 Mio.), 2. *CSI: Miami* (3,26 Mio.), 3. *CSI* (2,53 Mio.), 4. *Monk* (2,23 Mio.), 5. *Alarm für Cobra 11* (2,15 Mio.).
- ² Der amerikanische Pay-TV-Sender HBO hatte ab Mitte der 1990er Jahre mit der Programmierung der *Quality Drama Series* so großen Erfolg bei einem tendenziell höher gebildeten und besser verdienenden Publikum, dass die frei empfangbaren *networks* in der Folge gezwungen waren, auf diesem Gebiet aufzuholen, um dieses von der Werbebranche sehr begehrte Zuschauersegment nicht an die Konkurrenz zu verlieren.
- ³ „Was über die Fernsehserien bisher in Deutschland publiziert wurde, ist, soweit ich es kenne, vom Ansatz her nicht so konzipiert, daß eine Rückwirkung für die Herstellung auch nur denkbar wäre“ (Kließ 1994: 170).
- ⁴ Aubry konstatiert: „Une très grande confusion terminologique et sémantique règne dans les multiples tentatives de classer les séries télévisuelles“ (Aubry 2006: 130), ohne das Problem jedoch zu lösen.
- ⁵ So brachte Regisseur Lars von Trier die erste Staffel seiner Horrorserie *Riget* (*Geister*) auch als Kinofilm heraus. (vgl. Forst 1998)
- ⁶ In ihrem Jahrbuch 2003 schreibt die Arbeitsgemeinschaft der Landesmedienanstalten: „Die klassischen Formate, sauber unterteilt nach Information, Fiktion, Dokumentation, nach Show oder Magazin, gehören der Vergangenheit an. Hybridformen, beschrieben durch Wort-schöpfungen wie Dokutainment, Faction, Socialtainment, etablierten sich im vergangenen Fernsehjahr immer stärker. Fiction meets Doku, Reality meets Entertainment: Ständig werden reale und fiktionale Elemente zu immer neuen Unterhaltungscocktails gerührt“ (Arbeitsgemeinschaft der Landesmedienanstalten in der Bundesrepublik Deutschland 2003: 234).
- ⁷ Auch das Kriterienpaar narrativ / nicht-narrativ kann ein weiteres Unterscheidungsmerkmal bilden. Wenn Erzählung als eine Sequenz von Ereignissen betrachtet wird, die nicht zufällig, sondern logisch vorgeht, dann kann Erzähltheorie auch auf nicht fiktionale Texte angewendet werden. „News stories are constructed as narratives“ (Lacey 2000: 41), die Nachrichten als solche sind aber keine Erzählungen, da die einzelnen Geschichten keine direkten Verbindungen haben.
- ⁸ Anzumerken ist an dieser Stelle, dass es für Sender und Produzenten aus ökonomischer Perspektive sehr attraktiv ist, Serien über einen möglichst langen Zeitraum hinweg zu produzieren. Dies bedeutet allerdings, dass insbesondere im Genre der Action-Abenteuer- und der Mystery-Serials (z.B. *The X-Files*, *Alias*, *Lost*) Handlungsstränge in einer Art und Weise gedehnt werden müssen, die nicht selten den Unmut der Zuschauer und – als Konsequenz – ein Sinken der Einschaltquoten nach sich ziehen. Während Soap Operas eine Vielzahl kürzerer, oft voneinander unabhängiger Handlungsbögen zu einem Zopf flechten und die Aufmerksamkeit des Zuschauers damit auf unterschiedliche Geschichten lenken, arbeiten Serien wie *Lost* mit einem Haupthandlungsstrang, der auf die Lösung einer zentralen Frage zuläuft, z.B.: Was steckt hinter den mysteriösen Vorgängen auf der Insel? Wie sich an den Fanreaktionen, beispielsweise auf Internetseiten wie www.serienjunkies.de, ablesen lässt, sind die Zuschauer bereit, ein bestimmtes Maß an Retardierung hinzunehmen, solange die Geschichte in ihren Augen auf das Endziel, die Lösung der zentralen Frage, zusteuert. Haben sie dagegen den Eindruck, dass die Autoren mit Nebenhandlungssträngen nur Zeit zu füllen versuchen und das Rätselspiel nicht ernst nehmen, indem sie die Auflösung bestimmter Handlungsfragen ins Unendliche aufschieben, verliert das Publikum das Interesse.
- ⁹ Auf diese Weise fallen auch Unterschiede hinsichtlich der dramaturgischen Konstruktionsprinzipien ins Auge: Während Goldberg / Rabkin (2003) die 45-minütige Dramaserie wesentlich durch das Merkmal der Vier-Akt-Struktur bestimmt sehen, nimmt Aubry (2006) hier einen

Aufbau in drei Akten an.

- 10 So wird z.B. in der Fachpresse üblicherweise nicht zwischen *serials* und *series* unterschieden, sondern zwischen *serials* und *procedurals*, was – in Annäherung – der genrespezifischen Einteilung nach Kließ (1994) entspricht: *Procedurals* sind Serien, in denen das ‚Prozedere‘, also die Ausübung einer bestimmten beruflichen Tätigkeit im Vordergrund steht, insbesondere Krimi-, Arzt- und Anwaltserien. Durch ihr ‚Fall-der-Woche‘-Erzählmuster entsprechen diese Serien üblicherweise dem Paradigma der Serie mit abgeschlossener Folgenhandlung (auch wenn u.a. gemäß dem Prinzip von Newcombs *cumulative narrative* inzwischen häufig Mischformen auftreten). Zur wissenschaftlich-analytischen Einteilung von Serienformen ist das *procedural* jedoch wenig geeignet, da es sich dabei um ein Meso-Genre handelt, welches allein auf Dramaserien bezogen ist. Sitcoms, die häufig ebenfalls dem Typus der Serie mit abgeschlossener Folgenhandlung entsprechen, fänden bei dieser Klassifikation keine Berücksichtigung.
- 11 Mikos (1994) lässt z.B. in seiner Definition der Fortsetzungsserie klar erkennen, dass er dabei einen bestimmten Typ der Soap Opera vor Augen hat: So trifft das Kriterium der Parallelführung von Figurenzeit und Zuschauerzeit vielfach auf Soaps, nicht jedoch auf eine Actionserie wie 24 zu, deren wöchentlich ausgestrahlte und durch Cliffhanger verbundene Folgen zeitlich nahtlos aneinander anschließen.
- 12 Natürlich könnte man auch wie Kließ (1996) argumentieren, dass *Tatort* im Grunde genommen aus mehreren Serien besteht, die jeweils von einem Ermittler bzw. Ermittler-Team als kontinuierliche Hauptfiguren getragen werden. So wurde auch tatsächlich aus der europäischen Ko-Produktion *Eurocops*, die von 1988 bis 1993 Kriminalgeschichten aus mehreren europäischen Ländern erzählt hat, nachträglich für die Wiederholung im ZDF-Vorabendprogramm das deutsche Segment *Eurocop in Köln* mit Heiner Lauterbach ausgekoppelt. Ähnlich verfahren die Dritten Programme der ARD, wenn sie bei Wiederholungen von *Tatort* die Episoden nach Ermittlern gruppieren. Für die Einordnung in unser Raster ist jeweils nur von Bedeutung, wie die Serie tatsächlich präsentiert wird: Am Sonntagabend werden im *Tatort* wechselnde Ermittler gezeigt, deshalb fällt die Sendung dort in die Kategorie der wechselnden, aber wiederkehrenden Hauptfiguren.

Literatur:

- Allrath, Gaby / Gymnich, Marion / Surkamp, Carola (2005): *Introduction: Towards a Narratology of TV Series*. In: Allrath, Gaby / Gymnich, Marion (Hg.) (2005): *Narrative Strategies in Television Series*. Houndsmille. S. 1-43.
- Arbeitsgemeinschaft der Landesmedienanstalten in der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) (2003): *Privater Rundfunk in Deutschland 2003. Jahrbuch der Landesmedienanstalten*. Berlin.
- Andreeva, Nellie: *‘Bianca’ gets a Lifetime*. In: The Hollywood Reporter vom 5.6.2006.
URL: <http://www.allbusiness.com/services/motion-pictures/4938857-1.html> (Stand 24.11.2007).
- Ang, Ien (1986): *Das Gefühl Dallas. Zur Produktion des Trivialen*. Bielefeld.
- Aristoteles ([1994]): *Die Poetik*. Stuttgart.
- Aubry, Danielle (2006): *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité*. Bern u.a.
- Brooks, Tim / Marsh, Earle (Hg.) (2003): *The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows 1946-Present*. New York.
- Brück, Ingrid: (2002): *Fernsehserie*. In: Schanze, Helmut (Hg.) unter Mitarbeit von Susanne Pütz (2002): *Metzler Lexikon. Medientheorie. Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart. S. 88-89.

- Cantor, Muriel G. / Pingree, Suzanne (1983): *The Soap Opera*. Beverly Hills, London, New Dehli.
- Connors, Tracy Daniel (1982): *Longman Dictionary of Mass Media & Communication*. New York.
- Durzak, Manfred (1979): *Kojak, Columbo und deutsche Kollegen. Überlegungen zum Fernseh-Serial*. In: Kreuzer, Helmut / Prümm, Karl (Hg.) (1979): *Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland*. Stuttgart. S. 71 – 93.
- Eco, Umberto (1990): *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*. Leipzig.
- Eick, Dennis (2007): *Programmplanung. Die Strategien deutscher Sender*. Konstanz.
- Forst, Achim (1998): *Breaking The Dreams. Das Kino des Lars von Trier*. Marburg.
- Giesenfeld, Günter / Prugger, Prisca (1994): *Serien im Vorabend- und im Hauptprogramm*. In: Schanze, Helmut (Hg.) (1994): *Das Fernsehen und die Künste. Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*. Band 2 / Zimmermann, Bernhard: München. S. 349-387.
- Goldberg, Lee / Rabkin, William (2003): *Successful Television Writing*. New Jersey.
- Grasso, Aldo / Scaglioni, Massimo (2003): *Che cos'è la televisione. Il piccolo schermo fra cultura e società: i generi, l'industria, il pubblico*. Milano.
- Hagedorn, Roger (1995): *Doubtless to be continued. A brief history of serial narrative*. In: Allen, Robert C. (Hg.) (1995): *To be continued... Soap operas around the world*. London, New York. S. 27-48.
- Hickethier, Knut (1991): *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg.
- Hickethier, Knut (2006): *Fernsehserie [series, serial]*. In: Tsvasman, Leon R. (Hg.) (2006): *Das große Lexikon Medien und Kommunikation*. Würzburg. S. 120 – 121.
- Kließ, Werner (1996⁶ [1987]): *Die Fernsehserie*. In: Meyer, Andreas / Witte, Gunther (Hg.) (1996⁶ [1987]): *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film*. München. S. 171 – 188.
- Kließ, Werner (1994): *Forderungen an eine Ästhetik der Serie*. In: Giesenfeld, Günter (Hg.) (1994): *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*. Hildesheim. S. 170 – 178.
- Kozloff, Sarah (1992): *Narrative Theory and Television*. In: Allen, Robert C. (Hg.) (1992): *Channels of Discourse, Reassembled. Television and contemporary criticism*. London. S. 67-100.
- kressreport Nr. 11 / 2007 vom 1. Juni 2007.
- Krützen, Michaela (1998): *Daily Soaps. Ein Arbeitsheft zur Analyse von Soap Operas*. Köln.
- Krützen, Michaela (2004): *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt a.M.
- Lacey, Nick (2000): *Narrative and Genre. Key Concepts in Media Studies*. Houndmills.
- Liebes, Tamar / Katz, Elihu (1990): *The Export of Meaning. Cross-Cultural Readings of Dallas*. New York.
- Mikos, Lothar (1994): *Es wird Dein Leben! Familienserien im Fernsehen und im Alltag der Zuschauer*. Münster.
- Mikos, Lothar (1987): *Fernsehserien. Ihre Geschichte, Erzählweise und Themen*. In: *Medien Erziehung* 31. Jg. H.1. S. 2-16.
- Newcomb, Horace (2004): *Narrative and genre*. In: Downing, John D.H. / McQuail, Denis / Schlesinger, Philip /
- Wartella, Ellen (Hg.) (2004): *The Sage Handbook of Media Studies*. Thousand Oaks. S. 413-428.
- Oltean, Tudor (1993): *Series and Seriality in Media Culture*. In: *European Journal of Communication*. London u.a. Vol. 8. S. 5 – 31.

- Scherer, Brigitte (1994): *Thomas Magnum. Detektiv im Paradies*. In: Dies. u.a. (Hg.) (1994): *Morde im Paradies. Amerikanische Detektiv- und Abenteuerserien der 80er Jahre*. München. S. 33 – 68.
- Schneider, Irmela (1992): *Vom Sunset Strip zur Southfork Ranch. Wege der amerikanischen Serie zum deutschen Publikum*. In: Dies. (Hg.) (1992): *Amerikanische Einstellung. Deutsches Fernsehen und US-amerikanische Produktionen*. Heidelberg. S. 96 – 135.
- Tinchev, Vladislav (im Ersch.): *CSI: Der Serie auf der Spur. Quality Television - Dramaturgie und visueller Stil der neuen US-Krimiserien*. Hamburg.
- Wolling, Jens (2004): *Qualitätserwartungen, Qualitätswahrnehmung und die Nutzung von Fernsehserien. Ein Beitrag zur Theorie und Empirie der subjektiven Qualitätsauswahl von Medienangeboten*. In: Holtz-,Bacha, Christina u.a. (Hg.): *Publizistik. Vierteljahreshefte für Kommunikationsforschung*. 49. Jg. Heft 2. S. 171 – 193.
- Zubayr, Camille (1996): *Der treue Zuschauer? Zur Programmbindung im deutschen Fernsehen*. München.

Übersicht der Beispielserien:

- | | |
|---|--|
| 24 (USA 2001 -) | <i>K 11 – Kommissare im Einsatz</i> (D 2002 -) |
| <i>A-Team, The</i> (USA 1982 – 1987) | <i>Lindenstraße</i> (BRD 1985 -) |
| <i>Alarm für Cobra 11</i> (D 1996 -) | <i>Lost</i> (USA 2004 -) |
| <i>Alfred Hitchcock Presents</i> (USA 1955 – 1962) | <i>Magnum, P.I.</i> (USA 1980 – 1988) |
| <i>Alias</i> (USA 2001 - 2006) | <i>Masters of Horror</i> (USA 2005 -) |
| <i>Ally McBeal</i> (USA 1997 – 2002) | <i>Medium</i> (USA 2005 -) |
| <i>Alte, Der</i> (BRD 1977 -) | <i>Monk</i> (USA 2002 -) |
| <i>Bianca – Wege zum Glück</i> (D 2004 -) | <i>My Name is Earl</i> (USA 2005 -) |
| <i>Big Shots</i> (USA 2007 -) | <i>Office, The</i> (USA 2005 -) |
| <i>Boston Legal</i> (USA 2004 -) | <i>Polizeiruf 110</i> (DDR 1971 -) |
| <i>Buffy the Vampire Slayer</i> (USA 1997 – 2003) | <i>PSI Factor</i> (USA 1996 – 2000) |
| <i>Bulle von Tölz, Der</i> (D 1996 -) | <i>Pushing Daisies</i> (USA 2007 -) |
| <i>Columbo</i> (USA 1971 – 2000) | <i>Remington Steele</i> (USA 1982 – 1987) |
| <i>CSI: Crime Scene Investigation</i> (USA 2000 -) | <i>Riget</i> (DK 1994 – 1997) |
| <i>CSI: Miami</i> (USA 2002 -) | <i>Sarah Jane Adventures, The</i> (GB 2007 -) |
| <i>Dallas</i> (USA 1978 – 1991) | <i>Six Feet Under</i> (USA 2001 – 2005) |
| <i>Derrick</i> (BRD 1974 – 1998) | <i>SOKO 5113</i> (BRD 1978 -) |
| <i>Doctor Who</i> (GB 1963 -) | <i>Stahlnetz</i> (BRD 1958 – 1968) |
| <i>Doppelter Einsatz</i> (D 1994 – 2007) | <i>Star Trek: Enterprise</i> (USA 2001 – 2005) |
| <i>Dresden</i> (D 2006) | <i>Star Trek – The Next Generation</i> (USA 1987 – 1994) |
| <i>Ehen vor Gericht</i> (BRD 1970 – 2000) | <i>Tatort</i> (BRD 1970 -) |
| <i>Eurocops</i> (E/IT/F/GB/BRD/Ö/CH 1988 – 1993) | <i>Traumschiff, Das</i> (BRD 1981 -) |
| <i>Fall für Zwei, Ein</i> (BRD 1981 -) | <i>Türkisch für Anfänger</i> (D 2006 -) |
| <i>Familie Hesselbach</i> (BRD 1961 – 1963) | <i>Unverbesserlichen, Die</i> (BRD 1965 – 1971) |
| <i>Geschichten aus dem Leben</i> (D 1993 – 2005) | <i>Verbotene Liebe</i> (D 1995 -) |
| <i>Goodyear Playhouse</i> (1951 – 1957) | <i>Verliebt in Berlin</i> (D 2005 – 2007) |
| <i>Gute Zeiten, schlechte Zeiten</i> (D 1992 -) | <i>Veronica Mars</i> (USA 2004 – 2007) |
| <i>Heroes</i> (USA 2006 -) | <i>Weißblaue Geschichten</i> (BRD 1984 – 1998) |
| <i>Herz und eine Seele, Ein</i> (BRD 1973 – 1976) | <i>Women's Murder Club</i> (USA 2007 -) |
| <i>House M.D.</i> (USA 2004 -) | <i>The X-Files</i> (USA 1993 – 2002) |