



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die importierte Revolution.

Die Revolution der filmischen Erzählung durch die TV-Serie und ihre
Wirkung im deutschsprachigen Raum.“

Verfasser

Stefan Oswald

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

ao. Univ.- Prof. Dr. Rainer Maria Köppl

Inhalt

VORWORT	3
1 ANSATZ UND GEGENSTAND	5
1.1.1 <i>Der problematische Begriff Qualität</i>	6
1.2 BETRACHTUNGSKATEGORIEN	6
1.3 ABGRENZUNGEN UND STRUKTUR DES UNTERSUCHUNGSBEREICHES	8
2 VORHER: DIE 1980ER	10
2.1 TECHNIK & PRAXEN	10
2.2 MEDIENREZEPTION & INHALTE	11
2.3 WIRTSCHAFTLICHE SITUATION	15
2.3.1 <i>Die Produktion einer deutschsprachigen Fernsehserie</i>	15
2.3.2 <i>Der US-amerikanische Produktionsmarkt</i>	20
2.4 KRITISCH INTELLEKTUELLER DISKURS.....	22
2.5 DRAMATURGIE	26
2.5.1 <i>Die Dramaturgie der Kürze</i>	26
2.5.2 <i>Der Begriff Serie</i>	29
3 NACHHER: 1990+	47
3.1 TECHNIK UND PRAXEN.....	48
3.2 INHALTE	55
3.2.1 <i>Die Mythen der Anderen</i>	56
3.2.2 <i>Grenzüberschreitungen I: Tabus und Konventionen</i>	60
3.2.3 <i>Grenzüberschreitungen II: Gattungen und Genres</i>	63
3.2.4 <i>Grenzüberschreitungen III: Personen</i>	66
3.2.5 <i>Fazit</i>	69
3.3 MEDIENREZEPTION.....	70
3.3.1 <i>TV-Ausstrahlung</i>	70
3.3.2 <i>Bedeutungswandel in der öffentlichen Wahrnehmung</i>	76
3.4 KRITISCH-INTELLEKTUELLER DISKURS.....	77
3.5 DIE WIRTSCHAFTLICHE SITUATION.....	79
3.5.1 <i>Betriebliche Organisation</i>	79
3.5.2 <i>Budgets</i>	80
3.5.3 <i>Deutscher Produktionsmarkt</i>	81
3.6 DRAMATURGIE – VON DER RICHTIGEN GRÖßE	83
3.6.1 <i>Die Krise der Codes</i>	85

3.6.2	<i>Der revolutionäre Schritt</i>	86
3.7	DIE IMPORTIERTE REVOLUTION	88
3.7.1	<i>Technik, Praxen und Rezeption</i>	90
3.7.2	<i>Produktion</i>	90
3.7.3	<i>Kultur</i>	91
3.8	FAZIT	93
4	BIBLIOGRAPHIE	94
5	INTERNETQUELLEN	99
6	FILMOGRAPHIE	106
7	ANHANG	110
7.1	ABSTRACT.....	110
7.2	CURRICULUM VITAE.....	110
7.3	STATISTIK DER FERNSEHWOCHE 15. 10. 1983 - 21. 10 1983	112
7.3.1	<i>Gesamtaufstellung:</i>	112
7.3.2	<i>Altersverteilung</i>	119

Vorwort

In meiner Kindheit, den 1970ern gab es zwei Sender, FS 1 und FS 2.

Wenig später, es war jene seltsame Zeit in der sowohl der Ausdruck Kind, als auch Jugendlicher unpassend erscheint, prahlten einige Schulkollegen damit, bis spät in die Nacht fernzusehen. Ein im Kasten versteckter Fernseher ließ mich an dieser schönen Sache teilhaben. Mögen andere ihre audiovisuelle Sozialisation in Reprisenkinos und Filmklubs erhalten haben, meine fand vor dem Fernseher statt. Serien spielten in der damaligen Wahrnehmung eine eher geringe Rolle. Wie sehr hat sich das geändert!

In dieser Arbeit verwende ich neben kulturwissenschaftlichen Einsichten auch solche wirtschaftlicher, juristischer und technischer Natur. Das mag mit meiner persönlichen Bildungsbiographie zusammenhängen, hat aber seinen Grund in meiner Überzeugung, dass mediale Phänomene nur unter Berücksichtigung vieler Blickwinkel begreifbar sind.

Die jüngere Vergangenheit wird oft mithilfe von Internetquellen betrachtet. Oftmals sind Trivialquellen, also Fernsehzeitschriften, Branchenmagazine, die Kulturteile großer Zeitungen oder gar Diskussionsforen, beispielhaft für Entwicklungen angeführt.

Die relativ große Themenstellung zwingt zur Zurücknahme und Konzentration. Die größte Mühe dieser Arbeit bestand folgerichtig darin, die zahlreichen Einzelerkenntnisse, Geschichten und Faktoren, die sich ergeben, so zu verdichten, dass Entwicklungen und ihre Ursachen klar hervortreten. Komplexe soziale Phänomene, wie die Produktion und Rezeption medialer Produkte, so meine in der Arbeit niedergelegte Überzeugung, sind das Produkt einer Vielzahl an sich gegenseitig beeinflussenden Faktoren.

Französische Anführungszeichen stehen dort, wo in nichtwissenschaftlichen Texten ein Anführungszeichen stünde.

Ich widme diese Arbeit meinem Vater, der ihre Fertigstellung nicht mehr erleben konnte. Bei meinen Danksagungen möchte ich zuerst Dr. Rainer-Maria Köppl anführen. Zahlreiche andere begeisterten sich für das Thema und steuerten Gedanken und Tipps bei. Ihnen allen sei gedankt. Unter ihnen muss ich Filmschaffende und in der Filmindustrie Tätige hervorheben. Diese Hintergrundgespräche waren mir stets Anregung und Bestätigung meiner eigenen Überlegungen. Es sagt einiges über die Fernsehlandschaft

aus, dass niemand von ihnen zu eine offiziellen Bestätigung bereit war. Mit einiger Dankbarkeit bin ich daher Roger Schawinski¹ verbunden. Er hat viel von diesem «Unsagbaren» in seinem Buch niedergeschrieben und so zitierfähig gemacht.

¹ Roger Schawinski: *Die TV-Falle*. Vom Sendungsbewusstsein zum Fernsehgeschäft, RoRoRo 2008.

1 Ansatz und Gegenstand

Im Rahmen dieser Arbeit untersuche ich ein Phänomen aus dem Bereich der Fernsehserien, das ich, angelehnt an den Titel eines Buches von Alan Sepinwall², als Revolution filmischen Erzählens durch die Serie, oder kurz auch als Revolution seriellen Erzählens bezeichne. Mich interessieren zwei Fragen, zum einen was macht die sogenannten Qualitätsserien, die wir aus dem anglo-amerikanischen Raum kennen, wie etwa *Sopranos*³, *The Wire*⁴ oder *Mad Men*⁵, aus. Zum anderen, warum wenig Derartiges im deutschsprachigen Raum produziert wird. Daher wird die titelgebende Revolution mit dem Eigenschaftswort importiert ergänzt.

Viele Beobachtungen sind in diesem Zusammenhang zu machen. Etwa die fast völlige Abwesenheit einer episodенübergreifenden Struktur in deutschsprachigen Abendserien im Gegensatz zu den US-amerikanischen Produkten. Den Misserfolg diverser Serien in der TV-Ausstrahlung, die aber auf DVD und im Netz verschlungen werden. Das Vorhandensein von unglaublichem Interesse und Engagement von Publikumsgruppen für Serien und vieles mehr.

Die erste Forschungsfrage beschäftigt sich damit, diese Beobachtungen geschlossen als Phänomen zu identifizieren. Es wird mit dem Begriff einer Revolution filmischen Erzählens durch die Serie betitelt. Bekannt ist auch der problematische Begriff der Qualitätsserie. Was darunter zu verstehen ist, stellt den ersten Teil der Untersuchung dar.

Die zweite Forschungsfrage versucht zu ergründen, warum diese Revolution eine importierte ist, das heißt, warum diese Serien kaum im deutschen Raum produziert werden.

² Alan Sepinwall: *The Revolution Was Televised. The Cops, Crooks, Slingers and Slayers Who Changed TV Drama Forever*, USA: Selbstverlag 2012. Kindle Buch.

³ *The Sopranos*. Creator. David Chase. Home Box Office (HBO). USA, 1999-2007. Fernsehserie.

⁴ *The Wire*. Creator. David Simon. Home Box Office (HBO). USA, 2002-2008. Fernsehserie.

⁵ *Mad Men*. Creator. Matthew Weiner. American Movie Classics (AMC). USA. 2007- .Fernsehserie.

1.1.1 Der problematische Begriff Qualität

Der erste Teil der Fragestellung berührt also einen Begriff, der sich der engeren Definition entzieht, die **Qualität**. Obwohl im Bereich der Kunst und Kultur oft von Qualitätsfernsehen oder Qualitätsserien gesprochen wird, sollte klar sein: Dieser wertend-normative Begriff ist nicht nur unzureichend, sondern auch problematisch. Was ist das Qualität, welche Kriterien müssen erfüllt sein⁶?

Anstatt darüber zu philosophieren, was Qualität ausmacht, um nach unfruchtbaren Versuchen des Eingrenzens festzustellen, dass Qualität immer nur kontextbezogen und subjektiv normiert werden kann⁷, die gemeinten Kontexte aber notwendigerweise einem ständigen Wandel unterliegen, soll eine taugliche Grundlage zur Beschreibung und Benennung des Phänomens gefunden werden.

Der Ansatz dieser Arbeit besteht darin, **Betrachtungskategorien** zu finden und sie in einem **Vorher-Nachher-Bild** zu betrachten. Bei den Kategorien handelt es sich um die Generalisierung beobachtbarer Merkmale der Medienform Serie und um wesentliche Faktoren des audiovisuellen Mediendispositivs. Im Nachher-Bild wird sich die Serie in Hinblick auf die erwähnten Kategorien radikal ändern.

1.2 Betrachtungskategorien

Die **Kategorie des kritisch-intellektuellen Mediendiskurses** vereinigt die gehobene Filmkritik und den Diskurs speziell interessierter Publikumskreise unter ihrem begrifflichen Dach.

Beispielhaft denken wir etwa an die regelmäßige Besucherin des Filmmuseums, geschult im Kanon der Filmkunst oder an einen Medienwissenschaftler, der eine Rezension verfasst. Nicht gemeint ist hier, wenn beide fiebrig zitternd, die Ausstrahlung der nächsten Folge seiner/ihrer Lieblingsserie erwarten.

Letztere Situation gehört zur **Kategorie der Medienrezeption im Allgemeinen**. Hierunter wird alles verstanden, was sich auf die Rezeption von Medienprodukten bezieht, und nicht unter die erste Kategorie des kritisch-intellektuellen Mediendiskurses

⁶ Vgl. Akass, Kim und Janet McCabe: "Debating Quality", in: *Quality TV. Contemporary American television and beyond*, Hg. Janet McCabe und Kim Akass, New York: B. Tauris & Co Ltd 2007, S. 1ff.

⁷ Vgl. Feuer, Jane: "HBO and the Concept of Quality TV", in: *Quality TV. Contemporary American television and beyond*, Hg. Janet McCabe und Kim Akass, New York: B. Tauris & Co Ltd 2007, S. 145.

fällt. Die oben erwähnte Filmmuseumsbesucherin konsumiert die nächste Folge ihrer Lieblingsserie. Hier agiert sie nicht im Rahmen eines kritisch-intellektuellen Mediendiskurses, sondern quasi kulinarisch. Sie ist Rezipientin.

Die dritte Kategorie bezieht sich auf **Dramaturgie und dramaturgische Mittel**. Hierunter wird – mit einer Ausnahme – alles verstanden, was zur Verfertigung eines Medienproduktes verwendet wird, etwa die Struktur der Erzählung, die Qualität der Darsteller und Darstellerinnen oder die verwendete Erzählweise. Der Begriff wird also extensiv interpretiert.

Ob sich die Macher einer Serie dafür entscheiden, die Bauform mit abgeschlossenen Folgen oder mit folgenübergreifenden Handlungsbögen zu verwenden, fällt hierunter⁸.

Von diesen Mitteln zur Verfertigung des Medienproduktes wird ausdrücklich die vierte Kategorie, der **Bereich des Wirtschaftlichen**, ausgenommen und dies aus zwei Gründen: Zum Ersten, weil wirtschaftliche Faktoren zwar einen wesentlichen, aber keinen direkt wirkenden Einfluss auf das Medienprodukt haben.

Beispielhaft kann die marktbeherrschende Stellung eines Konkurrenten verschiedene Reaktionen eines Fernsehsenders zeitigen, etwa die Produktion von Serien mit hohem Produktionsbudget, die ein Alleinstellungsmerkmal am Markt darstellen können, oder die Senkung von Produktionsbudgets, um die niedrigeren Werbepreise zu überstehen. Zwischen der Tatsache der marktbeherrschenden Stellung des Konkurrenten und der Auswirkung auf das Medienprodukt steht eine ganze Apparatur an Akteuren und Entscheidungen, Strategien und strukturellen Notwendigkeiten, die den wirtschaftlichen Faktor somit nur mittelbar und nicht direkt wirken lassen. Im Gegensatz dazu hat die (dramaturgische) Entscheidung, einen Farbfilter zu verwenden, direkte Auswirkung auf das Medienprodukt.

Zweitens haben wirtschaftliche Faktoren natürlich überragende Bedeutung, weil Medienprodukte in unserer Gesellschaft und Zeit vor allem aufgrund von wirtschaftlichen Überlegungen produziert werden¹⁰. Im vorher genannten Beispiel muss der Fernsehsender reagieren, weil sonst in letzter Konsequenz das wirtschaftliche Aus droht.

⁸ Vgl. Pamela Douglas: *TV-Serien. Schreiben fürs Fernsehen*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2008, S. 14f.

¹⁰ Vgl. Gerhard Freund: *Fernsehen, nah gesehen.*, Wien: Edition Europa-Verlag 1961, S. 227 ff.

Von diesen Mitteln der Verfertigung ist zudem der Bereich **der Medientechnik und ihrer Praxen**¹¹ zu unterscheiden.

Beispielhaft ist hier die Einführung leistungsfähiger Komprimierungsalgorithmen, die eine Nutzung von Medieninhalten auch bei geringen Übertragungsraten im Internet ermöglichen. Die damit mögliche Bereitstellung von Filminhalten für Nutzer von Nutzern abseits von Verwertungsketten der Filmindustrie stellt die dazugehörige Praxe dar.

Von den Mitteln der Verfertigung unterscheidet sich diese Merkmalskategorie durch den Umstand, dass es sich um Techniken und Praxen handelt, die ihre Hauptrolle bei der Über- und Vermittlung, sowie bei der Rezeption der Medieninhalte spielen.

Sechstens und abschließend ist der **Bereich der Inhalte** wesentlich. Beispiel sei hier etwa die Serie *L-Word*, deren Produzenten bisher nicht behandelte, weitgehend tabuisierte Inhalte erschlossen haben. Denkbar sind aber auch subtilere Merkmale, wie etwa die Art der Thematisierung gesellschaftlich heikler Fragen.

1.3 Abgrenzungen und Struktur des Untersuchungsbereiches

Um die erste Forschungsfrage zu beantworten, werden historische Zeiträume untersucht. Das Ziel hierbei ist ein Vorher-Nachher-Bild in Bezug auf die oben aufgestellten Kategorien. Die gewählten Zeiträume erklären sich aus der Entwicklung der Fernsehmärkte.

Der erste Betrachtungszeitraum ist deckungsgleich mit dem Beginn der Erschütterung der Fernsehmärkte durch Veränderungen althergebrachter Strukturen vor allem dem Verlust der Vorrangstellung der großen Player und endet in der USA mit dem Beginn des sogenannten post-network-age, damit ist der endgültige Verlust der marktbeherrschenden großen networks Ende der 1980ern gemeint. Für den deutschsprachigen Fernsehraum variiert das etwas, der Untersuchungszeitraum beginnt erst kurz vor der Einführung des dualen Fernsehsystems 1984, also der dem Beginn des privaten Fernsehens neben dem öffentlichen Rundfunk. Der zweite Zeitabschnitt erstreckt sich von Beginn der 1990er bis in die jüngere Vergangenheit.

¹¹ Vgl. Hartmut Winkler: *Basiswissen Medien*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2008, S15f.

In örtlicher Hinsicht, und das ist vor allem für die zweite Forschungsfrage entscheidend, werden zwei Bereiche unterschieden, neben dem angloamerikanischen eben der deutschsprachige Raum. Mit Raum sind sowohl Orte der Produktion als auch Orte der Rezeption gemeint. Der Untersuchungsschwerpunkt der Rezeption liegt im deutschsprachigen Raum.

Abbildung 1 1: Abgrenzung des Untersuchungsbereiches

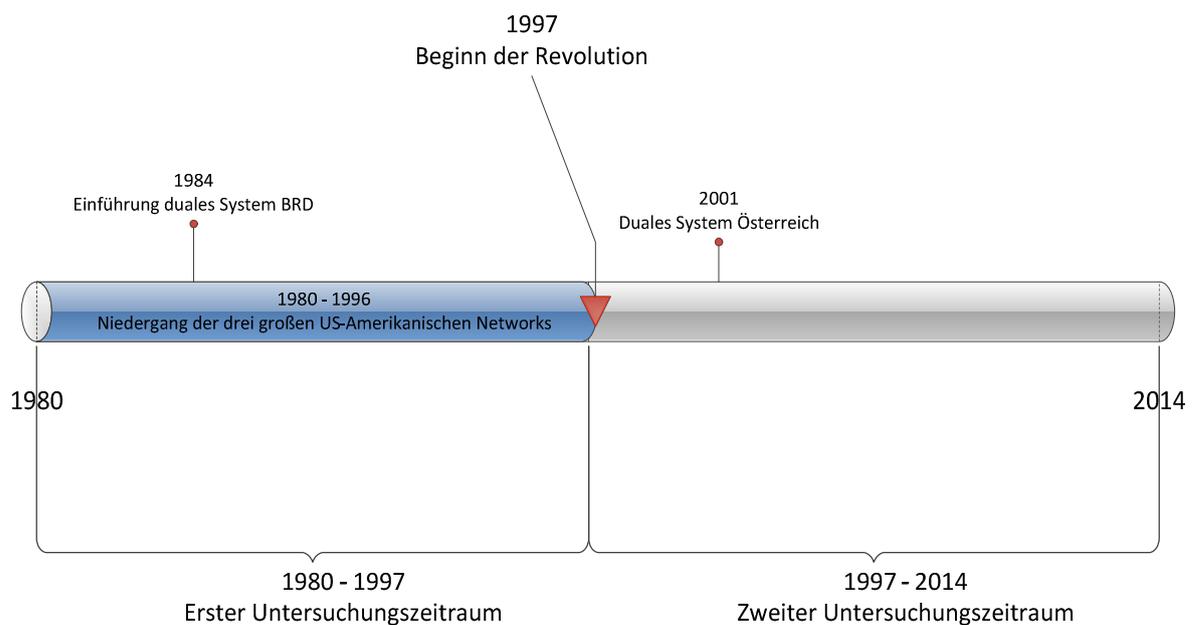


Abbildung 1: Die Zeitstruktur der Untersuchung; Grafik: Stefan Oswald

Die graphische Darstellung in Abbildung 1 darf nicht zur Fehlannahme führen, Entwicklungen verliefen linear oder Umbrüche würden plötzlich einsetzen. Beispielhaft ist hier die vorher erwähnte Einführung des dualen Fernsehsystems 1984¹² zu nennen. 1985 erzielten die Privatsender lediglich 1,5% des Werbeumsatzes am TV-Markt. Die Einführung des dualen Fernsehsystems entwickelte sich also nach und nach. In Österreich wurde das duale System erst 2001 gesetzlich verankert¹³.

¹²Vgl. Klaus Koch: " Die zweite Säule im dualen Fernsehsystem", in *Stern*, <http://www.stern.de/kultur/film/privat-tv-die-zweite-saeule-im-dualen-fernsehsystem-518336.html>, (, 5. Januar 2004) (Zugriff: 10.6.2014).

¹³ <https://www.rtr.at/de/m/Recht>, (Zugriff: 5.3.2013)

2 Vorher: Die 1980er

2.1 Technik & Praxen

Ein Blick auf die technischen Rahmenbedingungen wird die Beschränktheit der Möglichkeiten für den Zuseher in dieser Zeit vor Augen führen.

Für die Rezeption von Serien standen im deutschsprachigen Raum drei Techniken¹⁴ zur Verfügung: Neben dem terrestrischen Empfang war es vor allem in Ballungsräumen seit den Anfängen 1979 möglich, Fernsehsignale mittels Kabel zu empfangen. Satellitenfernsehen wurde 1984¹⁵ eingeführt, war aber flächendeckend erst mit dem Aufbau des Astra-Satellitennetzwerkes ab Dezember 1988¹⁶ zu empfangen. Zudem gab es seit 1967¹⁷ Videorecorder auf Kassettenbasis, die zu dieser Zeit noch eine erhebliche Investition darstellten, aber dabei waren, sich im deutschsprachigen Raum durchzusetzen¹⁸.

Die Inhalte konnten ausschließlich mit Fernsehern des PAL-Standards (zuweilen auch mit SECAM Unterstützung) in Röhrentechnik gesehen werden. Befand sich die Ausstattung einer Fernsehkonsumentin auf der Höhe der Zeit, so konnte sie damit Teletext, Farbfernsehen (mit einer Auflösung bis zu 625 Zeilen¹⁹) und Stereoton wiedergeben. Es war mit dieser Ausstattung nicht möglich, importierte US-amerikanische VHS-Kassetten wiederzugeben, da diese im NTSC-Verfahren aufgezeichnet waren, was spezielle Adaptionen erforderte. Auflösung und Audioqualität waren nicht im Mindesten mit dem im Kino Gebotenen zu vergleichen.

Wie sah aber die tatsächliche Situation in den Haushalten des deutschen Sprachraums aus?²⁰

¹⁴ Nicht aufgeführt sind Techniken, die ein Spartendasein führten, wie etwa Laservision.

¹⁵ Vgl. Albert Abramson: *Geschichte des Fernsehens*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2002, S. 353.

¹⁶ Vgl. Jan Grell: *Satellitenfernsehen*,

<http://www.google.at/url?sa=t&source=web&cd=3&ved=0CCUQFjAC&url=http%3A%2F%2Fgrell-netz.de%2Fstudium%2Fsatellitenfernsehen.pdf%3FPHPSESSID%3D690c6d8af330cc857d680600e7901dfd&ei=eb5XTPuWOMyhOPCqmJAJ&usq=AFQjCNF7w-Qd6hjMPNhunGzdCXXmEfYw6Q&sig2=FqOzlacs5meCxf9bPtLn9Q>, (Zugriff: 11.2.2013)

¹⁷ Vgl. Abrahamson 2008: S. 352.

¹⁸ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Formatkrieg_%28Videorekorder%29, (Zugriff: 12.5.2013)

¹⁹ Vgl. Ulrich Schmidt: *Professionelle Videotechnik. Analoge und digitale Grundlagen, Signalformen, Videoaufnahme, Wiedergabe, Speicherung, Signalverarbeitung und Studioteknik*, Berlin Heidelberg New York: Springer Verlag 2000, S. 71 ff.

²⁰ Vgl. Walter Klingler: *Die Fernsehkonsumenten*, in: *Medienwissenschaft: Ein Handbuch Zur Entwicklung Der Medien Und Kommunikationsformen. 3. Teilband*, Hrsg. v. Joachim-Felix/Leonhard, Hans-Werner Ludwig/u.a., Berlin. Mouton De Gruyter 2002, S. 2281 ff

1980 verfügten 92% der westdeutschen Haushalte über Fernsehen, davon 73% mit Farbdarstellung, 40% der Geräte wiesen die Möglichkeit einer Fernbedienung auf. 1985 konnten aber lediglich 21% aller westdeutschen Haushalte Sendungen mittels eines Videorecorders aufzeichnen und wiedergeben. Das bedeutet 79% der Haushalte mit Fernseher waren darauf angewiesen, Sendungen dann anzusehen, wenn sie ausgestrahlt wurden. Die Auflösung der Geräte und die Audiowiedergabe waren nicht im Mindesten mit den heutigen Möglichkeiten vergleichbar.

2.2 Medienrezeption & Inhalte

Somit strukturierte TV in höherem Maße als heute den Tagesablauf der Menschen.

In Österreich waren ORF1 und ORF2 zu empfangen, in Deutschland vor der Einführung des dualen Systems 1984 die öffentlich-rechtlichen Sender ARD, ZDF sowie die dritten Programme. Die Haushalte mussten sich damit begnügen, es sei denn, sie verfügten über einen Videorecorder. Die VHS-Kassette konnte entweder als Originalkaufkassette für damalige Verhältnisse teuer (Preise von nicht inflationsbereinigten 15 € und mehr) erworben oder in einer Videothek ausgeliehen werden. Serien waren, wenn überhaupt als Einzelfolge auf Kauf-Kassette erhältlich²¹.

Darüber hinaus waren natürlich Aufzeichnungen der Ausstrahlungen möglich. Die beschränkte Lauflänge und das notwendige Spulen machten das Ansehen mehrerer Folgen unattraktiv. Die Aufzeichnungszeit einer VHS-Kassette in normaler Qualität lag standardgemäß bei 120 Minuten, wobei längeres Bandmaterial mit der Zeit erhältlich, aber dementsprechend kostenintensiv war.

Ergo wurden Serien zu dieser Zeit hauptsächlich während der Ausstrahlung konsumiert.

Die beispielhafte Betrachtung der Fernsehwoche vom 15. 10. 1983 bis 21. 10. 1983²² zeigt:

In dieser Woche wurden im westlichen deutschen Sprachraum 155 fiktionale serielle Formate dargeboten. 87 davon lassen sich der Zielgruppe der Kinder/Jugendlichen und Familien zuordnen. 68 davon sind klar Erwachsenen zuordenbar, wie etwa Krimiserien.

83 Ausstrahlungen liegen entweder Serien aus dem deutschen Sprachraum zugrunde oder solche unter Beteiligung in Koproduktion. Dagegen stehen 28 Ausstrahlungen, die ihr

²¹ Vgl. N.N.:“Immer im Bilde...“, in: *tatort-fundus*, <http://www.tatort-fundus.de/web/medien/vhs-und-dvd/vhs-tatortehr.html>, (Zugriff: 23.4.2012.)

²² siehe die im Anhang befindliche Aufstellung ab Seite 111.

Ursprungsland in den Vereinigten Staaten hatten, zuzüglich gab es 20 Koproduktionen²³. Ein weiteres bedeutendes Produktionsland war Großbritannien mit 20 Ausstrahlungsterminen, Koproduktionen inbegriffen.

Wie schon anfangs betont, prägte die Verteilung der Ausstrahlungszeiten den Tagesablauf des Serienrezipienten, wie die zeitliche Verteilung der Ausstrahlungen unterstreicht: Wie aus der unten stehenden Tabelle ersichtlich ist, wurde die Mehrzahl der Serien im Hauptabendvorprogramm²⁴ ausgestrahlt. Davor waren Kinderserien zu sehen, zumeist solche mit ausgewiesenem erzieherischen Wertgehalt, oder solche Inhalte, die sich explizit an Kinder wandten, wie etwa die bekannten Zeichentrickfilme, die in Kooperation mit der Nippon Animation Co. Ltd. entstanden, und europäische Kinderbuchklassiker wie *Biene Maja*²⁵, *Heidi*²⁶ oder *Pinocchio*²⁷ zum Inhalt hatten.

Danach folgten Familienserien, wie etwa *Drei Damen vom Grill*²⁸ oder Serien mit jugendfreiem Charakter, wie etwa *Der Doktor und das liebe Vieh*²⁹. Erst im Hauptabendprogramm gab es schwerere Kost wie Krimiserien oder aufwendig produzierte Miniserien wie *Glanz und Elend der Kurtisanen*³⁰, nach Balzac zu sehen.

Das Programm war somit überdies intentional im Sinne eines nach dem damaligen Verständnis verantwortungsvollen Umgangs mit den Inhalten gegliedert. Es spiegelt somit einen Grundkonsens der Verantwortlichen wider, der offensichtlich von erzieherisch-qualitätsorientierten Überlegungen geprägt war.

Versucht man die damals ausgestrahlten Serien in Kategorien einzuordnen, so fällt die geringe Variationsbreite in inhaltlicher Hinsicht auf. Clustert man nach Altersgruppen, so gibt es im Wesentlichen Serien, die für Kinder gedacht waren, solche die sich an Erwachsene und Kinder gemeinsam wandten, also Familienserien und spezielle für Erwachsene, etwa Krimis. Was fehlt sind Formate, die sich auf jugendliches

²³ Hier lohnt, wie bei allen statistischen Auswertungen, ein Blick auf die Daten: 19 von 20 Ausstrahlungen betreffen die *Sesamstraße*, eine Kindersendung, die durch in Deutschland produzierte Beiträge lokalisiert wurde, eine den Zusammenschritt von Stummfilmen in *Väter der Klamotte*.

²⁴ Vgl. Dennis Eick: *Programmplanung. Die Strategien deutscher TV-Sender*, Konstanz: UVK 2007, S. 87 f.

²⁵ *Die Biene Maja*. Nippon Animation Co. Ltd.. Österreich BRD Japan, 1975-1980. Fernsehserie.

²⁶ *Heidi*. Regie. Isao Takahata, Zuiyo Enterprise. Japan, 1974. Fernsehserie

²⁷ *Pinocchio*. Nippon Animation Co. Ltd.. Österreich BRD Japan, 1976. Fernsehserie.

²⁸ *Drei Damen vom Grill*, Neue Filmproduktion Süddeutscher Rundfunk (SDR) Werbung im Rundfunk GmbH (WiR), 1977-1991. Fernsehserie

²⁹ *Der Doktor und das liebe Vieh*, British Broadcasting Corporation (BBC). Großbritannien, 1978-1990. Fernsehserie

³⁰ *Glanz und Elend der Kurtisanen*, Antenne-2 Bavaria-Filmkunst Verleih Radio Télévision Belge Francophone (RTBF) Société Nouvelle Pathé Cinéma Télévision Suisse-Romande (TSR), 1975. Fernsehserie

Zielpublikum spezialisierten. Diese gab es nur zu speziellen Ferienzeiten, wie etwa die ein Jahr später mit großem Erfolg ausgestrahlte Miniserie *Patrik Pacard*³¹.

Ordnet man nach Genre und lässt dabei die speziell für Kinder gedachten Serien außer Acht, so kann man sich mit Abenteuer/Drama/Intrige/Komödie/Polizei-Krimi sowie der zahlreich vertretenen Familienserie begnügen. Zwei Trends des heutigen Fernsehens, soweit sei es vorweggenommen, sind noch überhaupt nicht greifbar. Die Diversifizierung in Subgenres und die Auflösung und Vermengung von Genres.

Die Inhalte bewegen sich eng im Korsett eines damals anerkannten Kanons und des Konsens der Zeit. Die überaus populäre Serie *Drei Damen vom Grill* oder ähnliche Familienserien nahmen sich des «kleinen» Glücks oder Unglücks an, wie trinkenden Ehemännern, Schulproblemen und dergleichen, Aufregenderes war den Krimis und Abenteuersonen vorbehalten.

Die inhaltliche Untersuchung der Fernsehwoche deutet neben einer gewissen Unschuld der damaligen Zeit auch eine gewisse Enge der Gesellschaft, die den Faschismus erst kurz hinter sich hatte, an.

Das Erbe von Feudalismus und Faschismus wirkte fort und der aus diesen Quellen, aber auch aus dem Geist der strikten Abwendung von der Vergangenheit stammende volksbildnerische Impetus legte eindeutig fest, was gut und was schlecht ist und was von einer Problematik gehalten werden muss. Die Grundhaltung war eine, die dem Volk, immerhin dem Souverän der Demokratie westeuropäischen Zuschnitts, misstraute. In diesem Sinne war das Publikum ein zu erziehendes.

Eine gewisse oberlehrerhafte Zeigefingerhaltung spiegelt sich nicht nur in den beliebten autoritär-väterlichen Kommissarsfiguren wider, sondern findet sich in jedem Medienprodukt dieser Fernsehwoche. Eine ambivalente Herangehensweise ist im vorliegenden Material nicht vorzufinden. Anarchische Figuren waren damals, wie etwa der Faule Willi aus der *Biene Maja*, als komische Typen gezeichnet.

Die Art des Erzählens im deutschsprachigen Fernsehen dieser Zeit erfolgt also aus einer dem Publikum gegenüber überlegenen Perspektive, Augenhöhe mit Publikum oder den Figuren gibt es kaum. Diese Fernsehlandschaft, gänzlich öffentlich-rechtlich, vermied in Serien Diskurs, Streit, Grenzüberschreitungen und Kontroversen, trotz oder gerade wegen des darin liegenden dramatischen Potentials.

³¹ *Patrik Pacard*, Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft TF1 Vereinigte Arbeiters Radio Amateurs (VARA) Zweites Deutsches Fernsehen Österreichischer Rundfunk. Schweiz Österreich Deutschland Niederlande, 1984. Fernsehserie

Dem Bild einer Beschränkung entspricht auch die Nichtthematisierung von als zu problematisch empfundenen Themen. Stellvertretend für zahlreiche andere Tabus seien zwei Themen genannt, die Auseinandersetzung mit dem Faschismus und der Umgang mit der Sexualität.

Ausnahmen zu diesen Überlegungen stellen die Miniserien dar, wie noch zu zeigen sein wird.

2.3 Wirtschaftliche Situation

2.3.1 Die Produktion einer deutschsprachigen Fernsehserie

In diesem Kapitel werden die Struktur des deutschen Produktionsmarktes und die nivellierende Wirkung des im deutschen Produktionsraum üblichen Finanzierungsmodells von Serien dargestellt. Diese Strukturen werden im Nachher-Bild eine der wesentlichen Ursachen für das Versagen der deutschen Produktion sein.

Der anschließende Teil schildert die Situation in den USA.

Exemplarisch zur Untersuchung der deutschen Produktionslandschaft während der 1980er Jahre sei die Serie *Ein Fall für zwei*³⁴ gewählt. Sie wird bis heute produziert. Sie wurde Ende der Siebziger konzipiert³⁵ und feierte ihre Erstaussstrahlung im September 1981. Als Produkt ihrer Zeit spiegelt sie nicht nur ästhetisch und ideologisch diese Zeit wider, sondern stellt auch ein Beispiel für das Modell einer Filmproduktion dar.

Es handelt sich um ein Medienprodukt einer öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalt, des ZDF. Quoten und Werbezielgruppen dürften in diesem Zusammenhang eine geringe Rolle gespielt haben. Den Sendern ging es damals wie heute um eine repräsentative³⁶, die Gebühren begründende Einschaltquote und um Wettbewerbsvorteile gegenüber anderen öffentlich-rechtlichen Mitbewerbern. Bereits damals war der Freitagabend³⁷ im ZDF als Krimiabend mit hoher Einschaltquote etabliert, ein frühes Beispiel für audience-flow optimierte Programmierung³⁸.

Die Entwicklung fand im Rahmen einer public-private-partnership statt, das heißt in Zusammenarbeit zwischen den internen Redaktionen des ZDF und einer privaten Produktionsfirma. Teilhaber dieser Produktionsfirma war der etablierte Serienautor Karl-Heinz Willschrei⁴⁰. Seine grundlegende Idee für die Serie war, zwei Grundtypen der US-

³⁴ *Ein Fall für Zwei*. Odeon Film Zweites Deutsches Fernsehen Österreichischer Rundfunk. Österreich Deutschland, 1981-. Fernsehserie.

³⁵ Vgl. Franciska Kließ: „Produktion von Fernsehserien. Dargestellt am Beispiel einer Kriminalfilmserie“, in: *ZDF Schriftenreihe Heft 43 Materialien zum Programm*, Mainz 1992, S. 6 ff. v

³⁶ Eick, 2007, S. 34 f.

³⁷ Kließ, 1992, S. 49ff.

³⁸ Eick, 2007, S. 99 ff.

⁴⁰ Kließ, 1992, S.7. , Vgl auch <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-27286939.html>, (Zugriff: 15.9.2014).

amerikanischen Kriminalliteratur zu vereinen, den *private eye* vom Typus eines Philipp Marlowe und einen Rechtsanwalt im Stile von Perry Mason.

Eine kulturelle Transformation dieser Grundtypen durch die Besetzung war dann wesentlich für den Erfolg der Serie, denn die beiden Hauptdarsteller waren Günther Strack als Anwalt und Claus Theo Gärtner als Privatdetektiv.

Günther Strack verkörperte die gemütliche-rheinische Version eines Anwalts und Claus Theo Gärtner wurde als prolliger Ex-Polizist mit dem Charme eines Raubeines Fernsehlegende. Das Paar erinnerte auch an den Archetypus einer Beziehung, die im deutschen Sprachraum offenbar den Nerv trifft⁴¹: Gütig-autoritärer Vater vs. rebellischer Nachwuchs. Das Konzept stieß bei den Senderverantwortlichen auf Zustimmung und daraufhin wurde 1979 eine Pilotfolge gedreht.

2.3.1.1 Produktionsauftrag und Produktion - Das kostenplanerische Dilemma.

Es gab damals keine Eigenproduktionen beim ZDF: Von den 1981 gesendeten 51 Krimiproduktionen waren 5 zugekauft und 46 Auftragsproduktionen. Die Sendetermine wurden jeweils im Vorjahr fixiert.⁴²

Für *Ein Fall für zwei* sollten im ersten Jahr (1981) 8 Folgen abgedreht werden⁴³. Die Gegenleistung, also der Preis, war (und ist auch heute im deutschen Sprachraum) im Gegensatz zum US-amerikanischen Raum, wo die Sender Teile der Kosten tragen⁴⁴, ein Vollpreis. Die Fernsehsender zahlen dem Produzenten alle Entstehungskosten plus einem kalkulatorischen Gewinn. Wie sind aber die Vollkosten einer Serie im Voraus, also zum Zeitpunkt der Vertragsunterzeichnung abschätzbar? Zu diesem Zeitpunkt fehlen die Drehbücher, die eine Einschätzung erlauben würden.

Die Lösung ist ein standardisierter Ansatz, die Basiskalkulation, bei der die bereits bekannten Kostenfaktoren (Anzahl der Darsteller, ihre Qualität, geplante Szenen, Drehorte, Ausstattungsmerkmale, special effects, Versicherungen, Rechte für Musiktitel und dergleichen mehr) mithilfe von vergleichbaren Produktionen der Vergangenheit eingeschätzt und summiert werden⁴⁶.

⁴¹ ⁴¹ Georg Feil: Fortsetzung folgt. Schreiben für die Serie., Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2006, S. 125.

⁴² Kließ, 1992, S. 10f.

⁴³ Kließ, 1992, S. 8.

⁴⁴ Vgl. Roger Schawinski: Die TV-Falle. Vom Sendungsbewusstsein zum Fernsehgeschäft, RoRoRo 2008, S. 84.

⁴⁶ Kließ, 1992, S. 11.

2.3.1.2 Der enge Rahmen

Das Grundproblem ist also der Zeitpunkt der Preisfestsetzung. Einerseits sind die wahren Kostenfaktoren nicht ermittelbar, andererseits werden Marktpreise der Vergangenheit zur Bewertung dieser mangelhaften Planung verwendet. Für den Produzenten ist das eine betriebswirtschaftliche Bedrohungssituation, denn es ist ihm später unmöglich Nachforderungen zu erheben.

Was sind die Folgen? Erstens trägt der Produzent das volle Risiko für unvorhergesehene Kostenauftriebe im Rahmen der Fertigstellung.

Er wird daher versuchen, die Risiken zu minimieren. Die Tendenz wird daher dahin gehen, die im Rahmen der Basiskalkulation ermittelten Werte zu untertreffen. Der erfahrene Produzent kann am Rädchen der Kosten drehen, ohne fürchten zu müssen, die bei der Abnahme durch den Auftraggeber notwendige Produktionsqualität zu verfehlen.

Verbunden mit einer falschen Vorstellung von Professionalismus, die sich darin erschöpft möglichst routiniert und ökonomisch Filmproduktionen abzuhandeln, könnte so eine Produktionskultur entstehen, die auf kostenminimierende handwerkliche Qualität abzielt aber nicht im Mindesten auf Spitzenproduktionen, eine Produktionskultur also, die auf kreative und erzählerische Wagnisse verzichtet.

Kommt ein kostenbewusstes Umfeld hinzu wird diese Wahrscheinlichkeit zur wirtschaftlichen Notwendigkeit. Eine nicht lange zurückliegende Begebenheit in der deutschen Produktionslandschaft zeigt das: Der Produzent sogenannter scripted reality-Formate Frank Schmidt sorgte in der Branche für einen Aufschrei, als er die Behauptung aufstellte: „*Fiktion geht auch für die Hälfte*“⁴⁷. Die Reaktionen darauf verdeutlichen, wie unerträglich selbst bedeutende Player die stetige Qualitätsabnahme durch den Kostendruck finden.

Darüber hinaus stellt der erwähnte enge Rahmen auch eine Eintrittshürde für Talente dar: Nur erfahrene Produzenten können die kalkulatorische Wagnisse einschätzen, Neueinsteiger haben es schwerer.

⁴⁷ Vgl. Alexander Krei: „Frank Schmidt: "Fiction geht auch für die Hälfte"“, in DWDL.de, http://www.dwdl.de/interviews/37123/frank_schmidt_fiktion_geht_auch_fuer_die_haelfte/, (20.8.2012) (Zugriff:10.6.2014).

Hinzu kommt zweitens ein Spezifikum des deutschsprachigen Produktionsmarktes: Der Produzent hatte und hat keine realistische Möglichkeit seinen Gewinn über den kalkulatorischen hinaus zu steigern, da er kaum damit rechnen kann, seine Produkte einer lukrativen Zweitverwertung auf ausländischen Märkten zuzuführen: Kaum eine deutsche Serie wurde gewinnbringend ins nichtdeutschsprachige Ausland verkauft⁴⁸. Das Anziehen der Kostenschraube ist also die einzige Möglichkeit den Gewinn erhöhen. Damit verstärkt sich die Tendenz zur Nivellierung von Produktionsqualität

Was sollte im Gegenteil den Produzenten motivieren, eine über die für die Abnahme erforderliche Güte zu produzieren? Abgesehen von individuellen Motiven und öffentlicher Anerkennung wie Kritikerlob und Festivalauszeichnungen lässt sich wenig denken. Ein System aber, das, wie beschrieben einen gesamt nivellierenden Effekt hat, wird Filmemacher, die aus persönlicher Überzeugung Qualität liefern wollen, eher zu Kompromissen zwingen oder gänzlich aussortieren. Öffentliche Anerkennung, die über eine persönliche Befriedigung hinaus geht, hat vorwiegend werberelevante Bedeutung und ändert nichts an der Wirtschaftlichkeit der konkreten Serie.

2.3.1.3 Öffentlich-rechtlicher Auftrag

Ein öffentlich-rechtliches Unternehmen wie der ZDF unterliegt gewissen Qualitätsanforderungen und nimmt dementsprechend Einfluss auf seine Produktionen.

Wer handelt nun für den Sender? Die Struktur des ZDF⁵⁰ gestaltete sich wie folgt:

An oberster Stelle des ZDF stand der Intendant, darunter der Programmdirektor, darunter die Hauptredaktionen mit ihrem Leiter. Am Fall für zwei waren zwei Hauptredaktionen beteiligt, nämlich die für Fernsehspiel und die für Dokumentarspiel. Die höchste Hierarchieebene, die bei tatsächlichen Produktionsentscheidungen mitwirkte, war der Leiter der Hauptredaktion⁵¹.

Die konkrete Gestaltung und Kontrolle dieser Serie oblag den, ihm unterstellten Redakteuren, die damit erhebliches Entscheidungspotential hatten.

Die Einflussnahme endet nicht bei der Erteilung des Auftrages, sondern setzt sich im Produktionsprozess fort:

⁴⁸ Vgl. Schawinski, 2008, S. 84.

⁵⁰ Vgl. <http://www.unternehmen.zdf.de/index.php?id=10>, (Zugriff: 20.4.2013).

⁵¹ Kließ, 1992, S. 22 ff.

Produktionsvorbereitung

Während dieser Phase, die Produktionsplanung, Besetzung und Erstellung des Drehbuchs sowie des Drehplans umfasst, waren die wesentlichen künstlerischen und unternehmerischen Entscheidungen der Produktionsfirma vorbehalten, der Einfluss des Auftraggebers war aber nicht außer Acht zu lassen: Das Drehbuch etwa war das Produkt einer Abstimmung⁵⁴. Der Autor entwickelte zunächst das Exposé. Die Redaktion des ZDF musste den Stoff abnehmen. Daraufhin wurde das Drehbuch fertiggestellt. Die Endfassung musste dann ebenfalls durch die Redaktion abgenommen werden. Aber auch die Besetzung wurde beeinflusst: So wurden bei *Ein Fall für zwei* Nebendarsteller vom Besetzungschef des ZDF bestimmt.⁵⁵

Produktion

Mit Produktionsstart wurden dem Produzenten 50% des Preises überwiesen, um die Arbeiten zu finanzieren. Diese Phase ist wohl die mit der geringsten Einflussnahme des Senders. Dennoch wurde der Redakteur ständig über Produktionsfortschritt und finanzielle Entwicklungen informiert und konnte nötigenfalls eingreifen⁵⁶.

Nachbearbeitung und Endabnahme⁵⁷

Wichtigster Termin war bei *Ein Fall für Zwei* die offizielle Rohschnittabnahme, was sich mit der relativen Finalität des Rohschnitts vor Einführung des digitalen Filmschnitts erklärt. Sie erfolgte durch den Redakteur bzw. den Redaktionsleiter, der mit dieser Abnahme die redaktionelle Programmverantwortung übernahm. Natürlich konnten zu diesem Zeitpunkt noch Änderungen verlangt werden. Die Endabnahme nach Vorliegen der fertiggestellten Folge hatte dann finanzielle Konsequenzen, denn danach folgte die vollständige Bezahlung.

Der Fernsehsender, hatte also auch während der Fertigstellung wesentlichen Einfluss. In informellen Gesprächen mit Sendervertretern wird dieses Zusammenarbeitsmodell als qualitätssteigernd und produktiv bezeichnet. Völlig konträr beklagen Produzenten und Kreative in Hintergrundgesprächen und Berichten die Einflussnahme der Redakteure und

⁵⁴ Kließ, 1992, S. 22.

⁵⁵ Kließ, 1992, S. 32.

⁵⁶ Kließ, 1992, S. 38

⁵⁷ Ebd.: S. 41ff

empfinden diese oft als beengendes Korsett oder inkompetente Einmischung⁵⁸. Jede dieser Aussagen stellt eine von Eigeninteressen geleitete Betrachtung dar, die wirkliche Natur des Einflusses ist wohl nur im Einzelfall zu beurteilen.

Die notwendigen Abstimmungen und Abnahmen im Laufe des Produktionsprozesses selbst bei kreativen Entscheidungen, beim *Fall für Zwei* sind das drei Abnahmen und unzählige Momente der Einflussnahme, lässt aber den Schluss zu, dass diese Prozesse nicht geeignet sind, prägnante, mutige und avantgardistische Inhalte zu hervorzubringen. Ein Produkt, das es vielen recht machen muss, wird die Summe von Kompromissen sein⁵⁹.

In diesem Fall ist überdies der gesamte Produktionsprozess nur mittelbar an den Wertschöpfungsprozess gekoppelt, denn die grundsätzliche Finanzierung erfolgt durch die Gebühren der Teilnehmer. Das befreit den Prozess von den unmittelbaren Erfordernissen eines freien Marktes, es kann aber auch dazu führen, dass das notwendige Korrektiv durch diesen Markt fehlt. In den 80er Jahren gibt es Höhepunkte, wie *Heimat*⁶⁰, aber auch eine Massenproduktion an irrelevanten Serien.

In Nachher-Bild wird zu beweisen sein, dass die geschilderte Produktionskultur ungeeignet ist, die Revolution seriellen Erzählens hierzulande zu ermöglichen und zu einer Stagnation führt.

2.3.2 Der US-amerikanische Produktionsmarkt

Der Fernsehmarkt in den USA ist und war strukturell verschieden (Genauerer siehe unter Dramaturgie 3.6) Vorherrschend waren in den 1980er Jahren drei große private networks, ABC, CBS und NBC. Nicht zuletzt aufgrund ihrer Vormachtstellung, der historischen Stellung der Filmindustrie und der öffentlichen Bedeutsamkeit der Ressource Fernsehen war der Markt durch staatliche Normen streng geregelt. Diese errichteten ein strenges Regime der Trennung zwischen networks und produzierenden Firmen im Sinne der Vermeidung einer vertikalen Integration. Daher durften die networks wenig an eigenem fiktionalen Content produzieren. Für den Hauptteil des Gezeigten mussten sie finanziell unabhängige Produktionsfirmen engagieren. Doch die erwähnten Regeln bezogen sich

⁵⁸ Vgl. Georg Feil Werner Kließ: *Profikiller. So schreiben Sie das perfekte Krimidrehbuch*, Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe 2003, S. 76 f.

⁵⁹ Vgl. Schawinski, 2008, S. 82 ff.

⁶⁰ *Heimat - Eine deutsche Chronik*. Regie. Edgar Reitz, Edgar Reitz Filmproduktion GmbH. BRD, 1984. Fernsehserie

auch auf die Verwertung der produzierten Inhalte: Die networks durften nur eine geringe Anzahl von Sendern besitzen, sie strahlten ihre Programme über unabhängige Sendergruppen, sogenannte affiliates, aus.

Darüber hinaus waren die Produkte auch international verwertbar. Die etablierte Wertschöpfungskette im TV-Bereich gestaltet sich daher folgendermaßen:

TV-Sender erteilten unabhängigen Produzenten Aufträge für TV-Serien. Sie bezahlten diesen Produzenten nur einen Teil der Produktionskosten und erwarben dafür das Recht, diese Inhalte exklusiv eine Zeit lang zu nutzen. Danach konnten sich die Produzenten die restlichen Kosten am Zweitmarkt der affiliates, d.h. der unabhängigen Fernsehsender, holen. Zusätzliche Gewinne am internationalen Fernsehmarkt waren darüber hinaus möglich.

Bedenkt man diese Vorzeichen, so ergeben sich wesentliche Unterschiede zwischen der Situation des Produzenten und der TV-Anstalt im Gegensatz zum deutschsprachigen Markt:

- 1.) Die Auftraggeber standen in Konkurrenz um Werbeanteile. Im dt. Sprachraum waren die Kunden große institutionalisierte öffentlich-rechtliche Fernsehanstalten, die auch von Gebühren lebten und daher nicht im intensiven Kampf um den Werbemarkt involviert waren.
- 2.) Die Produzenten und Auftraggeber waren streng finanziell getrennt.
- 3.) Die Beauftragung war nicht mit einer Ausfinanzierung der Produktionskosten verbunden. Wollten die Kosten gedeckt oder ein Gewinn finanziert werden, so musste die Serie in der Regel dementsprechend attraktiv für die weiteren Stationen in der Verwertungskette sein. Dem Finanzierungsmodell lag also ganz im Unterschied zum Modell im deutschsprachigen Raum eine Tendenz der Steigerung der Verkaufbarkeit, wenn auch nicht unbedingt der Qualität zu Grunde. Wie dieses Modell geeignet sein wird, unter geänderten Strukturen Qualität hervorzubringen, wird im zweiten Teil der Arbeit gezeigt.

2.4 Kritisch intellektueller Diskurs

Der zeitgenössische Diskurs lässt sich vor allem aus schriftlichen Erzeugnissen der Zeit nachvollziehen. Die Zeitschrift *FILMlogbuch* gibt ein gutes Beispiel. Deren Jahrgänge aus den 80ern sind deshalb interessant, weil die damals jungen Autoren und Autorinnen, wie Alexander Horwath, H.C. Leitich, Reinhard Jud, Peter Hiess und andere heute vielfach in etablierten Funktionen des österreichischen Kulturbetriebs tätig sind.

Aus den untersuchten Artikeln lassen sich drei Zugangsformen zu Serien beobachten.

Zum einen wird Fernsehen überhaupt ignoriert. Exemplarisch dafür sei etwa der im *FILMlogbuch*⁶¹ erschienene Artikel über die Fernsehserie *Heimat* von Edgar Reitz zitiert. Die Autorin Gabriele Brandner (heute Chefin einer PR-Firma) erwähnt in ihrem Artikel mit keinem einzigen Wort, dass es sich hier um eine Arbeit für das Fernsehen handelt. Sie schreibt im Gegenteil von „28 km Zelluloid“. Sie vermeidet auch den Begriff Serie, fast als wäre er ehrenrührig, sondern spricht von einem sechzehnständigen Film.

Aber auch junge Progressive konnten nicht umhin, diese Medienform zu behandeln. Aus den Texten wird aber offenbar, dass es geboten schien, sich von dem anrühigen Gegenstand zu distanzieren⁶². Der vorliegende Textcorpus zeigt sehr schön, wie damit klarzukommen war: So schwelgt ein Mitglied der Redaktion in einer schriftlich niedergelegten Diskussion über TV in Erinnerungen an weit entfernte Serien seiner Kindheit, um gleichzeitig festzustellen, dass es sich gegenüber Kinofilmen um Simplifizierungen handelt. Ein zweiter Redakteur pflichtet bei, erwähnend, dass Serien aufgrund ihrer schematischen Struktur eine gewisse Sicherheit bieten, aber „*keine dramaturgischen, kinematografischen oder schauspielerischen Besonderheiten zu sehen sind*“. Worauf ein Dritter hinzufügt, dass man eine Serie nie regelmäßig anschauen sollte, da man sich, ist man nicht mehr im Plot gefangen, auf das Wesentliche konzentrieren kann, nämlich „*mitleiderregend schlecht gespielte*“ Streitgespräche oder „*überforderte Drehbuchautoren*“. Fernsehen werde so zu einer „*Anti-Kinoschule*“ und weiter „*Wer*

⁶¹ Gabriele Brandner: „Heimat“, in: *FILMlogbuch 1/1984*, Hg: Österreichische Gesellschaft für Mediendiskurs und Analyse, Wien 1985, S. 40-41.

⁶² Georg Feil: Fortsetzung folgt. Schreiben für die Serie., Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2006, S. 10ff.

*genau hinsieht bekommt ständig exakt vorgeführt, wie man es beim Film nicht machen sollte.*⁶³

Das Gespräch ist nicht nur von einer gewissen Arroganz geprägt, sondern veranschaulicht auch die argumentative Doppelmoral.

Serien, soviel ist klar, werden auch von den erwähnten Autoren konsumiert, und so manches hat man auch gerne gesehen. Diesen Aspekt überantwortet man aber der Vergangenheit, dem Kindsein (einer Zeit der Unvernunft, wo so manches noch erlaubt war) und sogar ein wenig nostalgisch, einer früheren, besseren Zeit. Der erwachsene Filmintellektuelle hingegen empört sich über die simple, erwartbare Form, bestätigt das kulturelle Primat des Kinofilms und durchschaut die billige Machart zeitgenössischer Produktion.

Die gleiche Strategie wendet Peter Hiess (heute Herausgeber der Kulturwebsite *evolver.at* und auch für eine Fernsehzeitschrift mit Schwerpunkt auf Serien tätig) in seinem Artikel über Kultserien, für ihn tolle Serien seiner Kindheit wie etwa *The Prisoner*⁶⁴, an. Sie sind für ihn Teil der Kindheit, daher in den 60er und siebziger Jahre zu finden⁶⁵.

Von damals zeitgenössischer Produktion wendet er sich, nicht ganz ohne provokanten Unterton, ab:

„Der Zeitgeist hat es in den letzten Jahren bis zu einem Punkt gebracht, an dem diverse kluge Menschen aller Schichten und Selbstdefinitionen gehirnschädigenden Unsinn wie Dallas oder Dynasty gut und wichtig und charakteristisch finden. Mit Toleranz gegenüber der Volksdummheit fängt es an – daraus wird Akzeptanz, Affirmation – und daraus entsteht das volks-dümmliche Missverständnis der Zeitgeist-Blätter, daß solcher Dreck in irgendeiner Weise gut, lustig, sehenswert oder wichtig sei. Alles falsch. Natürlich handelt es sich nur um die allerschrecklichste Volksverblödung, schrecklicher noch als Sportsendungen, speziell Fußball. Wir wissen, was wir von den Massen zu halten haben ...“⁶⁶

⁶³ Vgl. Georg Haberl, Alexander Horwath, Reinhard Jud, Peter Krobath, Roland Mayr: „Signale vom Himmel“, in: *FILMlogbuch 3/1987*, Hg: Österreichische Gesellschaft für Mediendiskurs und Analyse, Wien 1987, S. 30-33.

⁶⁴ ⁶⁴ *The Prisoner*. Creator. Patrick McGoohan. Incorporated Television Company (ITC). GB, 1967-1968. Fernsehserie.

⁶⁵ Vgl. Peter Hiess: „Nicht nur für eine Nacht“, in: *FILMlogbuch 4/1985*, Hg: Österreichische Gesellschaft für Mediendiskurs und Analyse, Wien 1985, S. 33-37.

⁶⁶ ebd., S. 3

Und er schließt mit einer aus heutiger Zeit interessanten, aber nicht ganz geschmackssicheren Zukunftsvision:

„In 20 Jahren wird uns Dallas noch immer verhasst sein, aber vielleicht denken wir voll freudiger Nostalgie an Hart aber herzlich zurück“⁶⁸.

Zwischen den Zeilen ist zu lesen: Eine Generation an Intellektuellen, die mit dem Fernsehen aufgewachsen ist, liebt Fernsehserien, wenn sie es auch nicht wirklich zugeben kann und mag. Hier ist der starke Einfluss medienphilosophischer Positionen, insbesondere in der Nachfolge Adornos bemerkbar. Daher wird nicht nur Distanz erzeugt, sondern die Medienform Serie an sich als oberflächlich, vorhersehbar und qualitativ minderwertig schlechtgemacht und immer ein wenig im Ton der Lächerlichkeit behandelt.

Was FILMlogbuch und andere Publikationen aus dem Bereich der Wissenschaft oder des intellektuellen Filmdiskurses angeht, so fällt schon bei oberflächlicher Betrachtung der Inhaltsverzeichnisse auf, dass Medienformate aus dem Fernsehen generell nicht Gegenstand der Betrachtung waren⁶⁹.

Ausnahme bilden hier Publikationen, die in ihrer Rolle als Fachorgane für Pädagogik oder aus der Sicht weltanschaulich positionierter Institutionen betrachteten, um als dritte Form des Zugangs eine Art Gebrauchsanweisung für den Umgang mit diesen Inhalten zu verfertigen, also auf wertvolle Inhalte hinzuweisen oder vor Fehlentwicklungen zu warnen, wie etwa die Zeitschrift *multimedia – Zeitschrift für kritische Medienarbeit*, die damals im Besitz der Österreichischen Bischofskonferenz war⁷⁰. Wenn Serien seitens eines kritischen und intellektuellen Diskurses summa summarum als zu geringwertig zur ernsthaften Betrachtung eingeschätzt wurden, bilden diese Zeitschriften, die sich an ein weltanschaulich spezialisiertes Publikum wenden, eine Ausnahme. Begründet in der Breitenwirkung des Mediums wollen sie eine Art «Packungsbeilage» bieten.

Beiden Medienerscheinungen ist die Verachtung für die Medienform und die Inhalte im Allgemeinen gemeinsam. Wird ein Produkt ausnahmsweise einmal geschätzt, wird es als

⁶⁸ ebd.

⁶⁹ Vgl. Brigitte Scherer, Ursula Ganz-Blättler, Monika Großkopf, Ute Wahl: „Morde im Paradies. Amerikanische Detektiv- und Abenteuerserien der 80er Jahre.“, in: *kommunikation audiovisuell. Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München Bd 19/1995*, Hg: Karl Friedrich Reimers, Albert Scharf, UVK-Medien Konstanz 1995. S. 13

⁷⁰ *multimedia – Zeitschrift für kritische Medienarbeit*, Hg: Katholisches Zentrum für Massenkommunikation Österreichs, Wien.

Film deklariert, um es nicht abwerten zu müssen. Diese allgemeine Wertungstendenz lässt spannende Fragestellungen zu: Waren Serien damals so minderwertig, schlecht gemacht und simpel? Waren Filme derart überlegen? Oder handelt es sich bei den oben beschriebenen Einschätzungen um Tendenzen aus der Zeit und einer cineastischen Tradition heraus?

2.5 Dramaturgie

Da das filmische Produkt selbst, und nicht nur etwa der zugrundeliegende Text zur Analyse zur Verfügung steht, versteht diese Arbeit, vielleicht weiter greifend als herkömmliche Definitionen⁷², Dramaturgie als die Betrachtung aller, das fertige Produkt definierender Mittel.

Zuseherinnen und Zuseher konsumieren Serien unter anderem auch, weil sie Darsteller und Darstellerinnen attraktiv finden, die Musik mögen, weil sie die Erzählweise rasend vor Spannung macht, weil die Inhalte drängende Fragen des Lebens oder der Zeit aufgreifen, oder sie einfach dann läuft, wann sie Zeit haben und aus vielen anderen Gründen. Die Analyse der Bauform der Handlungen hat dabei nach wie vor entscheidende Bedeutung.

2.5.1 Die Dramaturgie der Kürze

Die Dramaturgie des Films und damit der Serie bildete sich zu der Zeit aus, als sich dieser von einer Jahrmarkts- und Varietéattraktion zum visuellen Massenmedium entwickelte. Dabei wurde die Dramaturgie des Unterhaltungstheaters des späten 19. Jahrhunderts⁷³, in denen die Väter und Mütter dieses Kinos groß geworden waren, übernommen und adaptiert, soweit es die Besonderheiten des neuen Mediums ermöglichten und erforderten⁷⁴.

Film kann stärker auf nonverbale Handlung und Bildgestaltung setzen. Montage und Wahl des Bildausschnitts ermöglichen dem Film schnelle Schauplatzwechsel, Zeitmanipulation und eine Lenkung der Aufmerksamkeit. Die Gemeinsamkeiten sind allerdings zahlreicher als diese Unterschiede: Beide gemeinsam, die Moderne und das Experiment ausgenommen, nutzten diesselben dramaturgischen Regeln.

Diese Dramaturgie ist dabei von Begrenztheit geprägt⁷⁵. Normiert wird diese in Dramaturgien und Drehbuchschulen. Die Gültigkeit dieser Regeln wird zumeist mit

⁷² Bernd Stegemann: *Lektionen 1. Dramaturgie*, Berlin: Verlag Theater der Zeit 2009, S. 10.

⁷³ Vgl. James Monaco: *Film Verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien mit einer Einführung in Multimedia*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2002. S. 290 ff.

⁷⁴ Vgl. im weiteren David Howard/Edward Mabley: *THE TOOLS OF SCREENWRITING. A WRITER'S GUIDE TO THE CRAFT AND ELEMENTS OF A SCREENPLAY*, New York: ST. Martin's Griffin 1993. 6 ff.

⁷⁵ Vgl. Hickethier, 2007, S. 115f.

Floskeln wie „*Urquelle magischer Erfahrung*“⁷⁶ oder „*ewige, universelle Formen*“⁷⁷ begründet, stets wird damit auf eine quasi anthropologische Grundkonstante verwiesen. Die Dramaturgien und Drehbuchschulen beruhen zumeist auf zwei Quellen. Zum einen auf das Werk von Joseph Campbell⁷⁸, der zahlreiche Mythen dieser Welt untersuchte, um auf eine gemeinsame Struktur, den Monomythos zu kommen, eine inhaltliche Grundstruktur, zum zweiten auf Aristoteles und dessen Werk, die Poetik. Das Werk analysiert die damals vorhandene Dramenproduktion⁷⁹, wovon Regeln abgeleitet werden, die sehr grundsätzlich gehalten werden. So schreibt Aristoteles in Bezug auf die Größe eines Werkes: „*Wir haben festgestellt, daß die Tragödie die Nachahmung einer in sich geschlossenen und ganzen Handlung ist, die eine bestimmte Größe hat.*“⁸⁰ und stellt weiter fest:

„Demzufolge müssen, wie bei Gegenständen und Lebewesen eine bestimmte Größe erforderlich ist und diese übersichtlich sein soll, so auch die Handlungen eine bestimmte Ausdehnung haben, und zwar eine Ausdehnung, die sich dem Gedächtnis leicht einprägt. Die Begrenzung der Ausdehnung ist nicht Sache der Kunst, soweit sie auf die Aufführungen und den äußeren Eindruck Rücksicht nimmt. Wenn nämlich hundert Tragödien miteinander in Wettkampf treten müßten, dann würde deren Ausdehnung gewiß nach der Uhr bemessen. Für die Begrenzung, die der Natur der Sache folgt, gilt, daß eine Handlung, was ihre Größe betrifft, desto schöner ist, je größer sie ist, vorausgesetzt, daß sie faßlich bleibt. Um eine allgemeine Regel aufzustellen: die Größe, die erforderlich ist, mit Hilfe der nach der Wahrscheinlichkeit oder der Notwendigkeit aufeinander folgenden Ereignisse einen Umschlag vom Unglück ins Glück oder vom Glück ins Unglück herbeizuführen, diese Größe hat die richtige Begrenzung“⁸¹.

In den darauf aufbauenden Dramaturgien der folgenden Jahrhunderte, mit der Ausnahme des europäischen Mittelalters, dem die Schrift nicht bekannt war, bildeten sich jeweils zeitgenössische Regeln für die Dauer und Begrenzung. Eine Regelpoetik, entstanden in der für die Entstehung der Filmdramaturgie ausschlaggebenden Zeit des späten 19. Jahrhunderts, ist Gustav Freytags *Technik des Dramas*⁸². Diese normiert etwa einen fünfteilig pyramidalen Bau des Dramas und eine konfliktbasierte Lagerung der dramatischen Erzählung⁸³. Wie bereits erwähnt waren es Gestalter, wie D.W. Griffith, welche die Filmdramaturgie nach ähnlichen Mustern prägten. Spätestens mit der

⁷⁶ Hiltunen, 1999, S. 29.

⁷⁷ McKee, 2008, S. 10.

⁷⁸ Vgl. Joseph Campbell: *Der Heros in tausend Gestalten*, Berlin: Insel Verlag 2011. Kindle-Buch.

⁷⁹ Vgl. Aristoteles: *Poetik*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. 1994. S. 144f.

⁸⁰ Aristoteles, 1994, S. 25

⁸¹ Aristoteles, 1994, S. 27.

⁸² Vgl. Gustav Freytag: „Die Technik des Dramas“, in: Bernd Stegemann: *Lektionen 1. Dramaturgie*, Berlin: Verlag Theater der Zeit 2009, S. 194 – 204.

⁸³ Vgl. Ebd., S. 200 f.

Etablierung des Hollywood'schen Studiosystems⁸⁴ kann man von einer verbindlichen Dramaturgie des Unterhaltungsfilms sprechen. Ein populäres Drehbuch-Lehrbuch, Syd Fields *Drehbuchschriften für Fernsehen und Film*⁸⁵, beschreibt Mitte der 1980er als einzig legitime Form des erfolgreichen Filmes jene einer extrem formelhaften Drei-Akt-Struktur, die sich möglichst auf 90 Minuten beschränken soll⁸⁶. Aber vielleicht hat Aristoteles genau das klar vorausgesehen, wenn er meinte, dass „Wenn nämlich hundert Tragödien miteinander in Wettkampf treten müssten, dann würde deren Ausdehnung gewiss nach der Uhr bemessen⁸⁷“.

Diese Dramaturgie des Films beruft sich oft auf die Adaptierung der Prinzipien des Aristoteles. So titelte auch ein späteres Werk *Aristoteles in Hollywood*⁸⁸ und will beweisen, dass erfolgreiche Filme aus der genauen Beachtung dessen bestehen, was in dem Werk als aristotelisches Prinzip identifiziert wird⁸⁹:

Der dramatische Zweck wird, wenn er nicht durch wirtschaftliche Ziele wie dem Einspielergebnis definiert ist, als Erreichung eines spezifischen Vergnügens⁹⁰, einer den heutigen Verhältnissen geschuldeten Umdeutung der Katharsis, angegeben.

Der Plot eines Filmes basiert auf einem zentralen dramatischen Konflikt oder Ziel⁹¹, die darauf aufbauende Handlung sollte sich darauf beschränken, diesen Konflikt voranzutreiben⁹², bis dieser am Höhepunkt des Dramas aufgelöst wird⁹³. Was nicht dem Vorantreiben der Handlung dient⁹⁴, sollte weggelassen werden. Daher empfehlen solche Drehbuchschulen auch, sich auf Protagonist oder Antagonist zu konzentrieren, die übrigen Charaktere bleiben beigestellt und sekundär⁹⁵. Doch selbst deren Charakterzeichnung muss sich mit einigen wenigen prägnanten Bildern begnügen. Die handelnden Personen unterliegen nur insofern einer Entwicklung als diese zur fortlaufenden Handlung, das heißt insbesondere zur Lösung des dramatischen Konflikts

⁸⁴ Vgl. Hickethier, 2007, S. 116.

⁸⁵ Syd Field: „Das Drehbuch“, in: *Drehbuchschriften für Fernsehen und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis.*, hrsg. v. Andreas Meyer/Gunther Witte, München Leipzig: List Verlag 1994

⁸⁶ Vgl. Field, 1994, S. 12 ff.

⁸⁷ Aristoteles, 1994, S. 27.

⁸⁸ Ari Hiltunen: *Aristoteles in Hollywood. Das neue Standardwerk der Dramaturgie*, Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe 2001

⁸⁹ Chris Vogler: „Vorwort“, in: Ari Hiltunen: *Aristoteles in Hollywood. Das neue Standardwerk der Dramaturgie*, Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe 2001, S. 9.

⁹⁰ Vgl. Hiltunen, 2001 S. 34

⁹¹ Howard/Mabley, 1993, S. 45

⁹² Hiltunen, 2001, S. 60.

⁹³ Field, 1994, S. 44ff.

⁹⁴ McGee, 2008, S. 52 ; Howard/Mabley S. 66 ff.

⁹⁵ McGee, 2008, S. 407 ff.

beiträgt und damit verflochten ist. Filmtypische epische Elemente, wie voice-overs, Kommentare oder etablierende Bildeinstellungen werden auf ihre handlungsstützende Rolle reduziert, um die Handlung innerhalb der üblichen 90 - 120 Minuten Filmlänge vollenden zu können.

Der (Unterhaltungs-)Film zu diesem Zeitpunkt ist somit einer **Dramaturgie der Kürze** verpflichtet, die verwendeten dramaturgischen Mittel sind für das Ziel der Erreichung des dramatischen Zweckes innerhalb einer gegebenen Zeitspanne optimiert⁹⁶.

2.5.2 Der Begriff Serie

Was ist das eigentlich, eine Serie? Diese Arbeit ist nicht der Platz, um Definitionen⁹⁷ und ihre Spitzfindigkeiten zu diskutieren. Es ist klar, was eine Serie ist. In Hinblick auf die Entwicklung, die im zweiten Teil dieser Arbeit behandelt wird, seien aber ein paar Überlegungen herausgestellt:

2.5.2.1 Serien und Massenmedium: Eine Symbiose

Serielle Erzählformen etablierten sich immer im Zusammenhang mit Massenmedien. Sie wiesen bis zur Einführung des WWW (siehe zweiter Teil) zumeist ein 1:n Sender-Empfänger-Verhältnis⁹⁸ auf und sind in diesem Sinne Push-Medien⁹⁹. Dennoch ist stets ein Akt des Empfängers zum Empfang der Sendung notwendig ist, wie das Einschalten der Empfangs-Apparatur und die Wahl des Senders. Damit besteht eine Notwendigkeit zur zeitlichen Strukturierung, um Sender und Empfänger synchron zu schalten.

Die Messe, wohl eines der frühesten Massenmedien, wird regelmäßig an Sonntagen begangen, ihre Inhalte folgen der Einteilung des Kirchenjahres. Zeitungen haben ihre Erscheinungsweise, sowohl Radio als auch Fernsehen haben ihr zumeist tageweise aufgebautes Programm nach dem sie senden.

Der zeitlichen Strukturierung ist oftmals eine inhaltliche beigestellt, dieselben Inhalte werden an denselben Stellen zu denselben Zeitpunkten zur Verfügung gestellt, eine Inanspruchnahme setzt Kenntnis des Programmes voraus. Der Messbesucher muss

⁹⁶ Vgl. Hickethier, 2007, S. 116

⁹⁷ Knuth Hickethier: „Die Fernsehserie – eine Kette von Verhaltenseinheiten. Problemstellungen für die Seriediskussion“, in: Serie. *Kunst im Alltag*, Hg: Peter Hoff, Dieter Wiedemann, Vistas Berlin 1992, S. 11.

⁹⁸ Vgl. Winkler, 2008, S. 27.

⁹⁹ Vgl. Winkler, 2008, S. 181.

wissen, wann er die Kirche aufsuchen, der Radiohörer und Fernsehzuschauer, wann er das Gerät einschalten muss. Der in unserer Zivilisationsstufe mehr oder weniger reglementierte Tagesablauf bringt eine zeitliche Programmstruktur hervor, sie passt sich in den vorhandenen Wochen- und Tagesablauf ein und prägt diesen¹⁰⁰.

Die Medien stehen nicht nur in Konkurrenz zueinander, sondern auch mit allen Zeit in Anspruch nehmenden Tätigkeiten der Menschen im Rahmen dieser Abläufe. Wer am Samstagabend in den Kegelklub geht, kann nicht Fernsehen schauen. Medien haben ihre Strategien gegen diese doppelte Konkurrenz. Die Kirchen predigen die Pflicht zum Besuch der Messe, Radio und Fernsehsender geben jede Menge für Eigenmarketing aus, Zeitungen versuchen mit ihren Lesern bindende Abonnements abzuschließen.

Darüber hinaus nutzen Medien die Mächte der Wiederholung, der Gewohnheit, der Neugierde und Spannung. Die zeitlich regelmäßige Struktur der Serie verbindet die Möglichkeit sich in den Tagesablauf¹⁰¹ der Menschen einzuklinken, mit der Möglichkeit, Gewöhnung, Wiederholung, Spannung und Befriedigung von Neugier zu verschaffen.

Die Struktur der Serie unterstützt daher die besonderen Bedürfnisse dieser Massenmedien, indem sie die Menschen emotional und zeitlich mit dem Medium und seinem Programm synchronisiert¹⁰², umso intensiver desto vorteilhafter für das Medium. Ergo hat nicht die wirtschaftliche Notwendigkeit die dramaturgische Form der Serie geschaffen, sondern die seit jeher bestehenden, der seriellen Erzählung innewohnenden Eigenschaften haben sich ideal in die Welt der Massenmedien eingepasst. Erst dort gelangt die Serie sozusagen «zur Blüte».

2.5.2.2 Serienhaftigkeit

Schon der Pilot einer Serie trägt die Konzeption seiner Serie quasi in sich. Es gibt eine darin angelegte, nennen wir es mangels eines besseren Begriffs, **Serienhaftigkeit**. Das heißt, es gibt im Rahmen einer Erzählung Faktoren, die indizieren, ob es sich um eine Serienerzählung handelt. Im Gegenteil gibt es auch typische dramaturgische Elemente, die nicht-serielle Formen aufweisen. Die folgenden Betrachtungen analysieren zunächst für die erste Phase der Untersuchung. Was sind nun die Faktoren der Serienhaftigkeit?

2.5.2.3 Erwartungsökonomie und Informationsökonomie

¹⁰⁰ Vgl. Knuth Hackett: *Film- und Fernsehanalyse*, Weimar: Metzler 2007. S. 21

¹⁰¹ Vgl. Michael Meyen: *Mediennutzung*, Konstanz: UKV Verlagsgesellschaft mbH 2004. S162

¹⁰² Vgl. Winkler, 2008, S. 205

Im US-amerikanischen Produktionsraum werden jede Saison Piloten finanziert, die nicht in Serie gehen¹⁰⁵. Drehbuchautoren gehen zunehmend dazu über, spec pilots zu schreiben, und sie direkt zu vermarkten¹⁰⁶. Speculation pilots werden so benannt, da hier nicht im Auftrag gehandelt wird, sondern spekulativ eine Serie entworfen wird, die erst einen Interessenten finden muss.

Diesem professionellen Bedürfnis nach pilots wird auch in spezialisierter Literatur Rechnung getragen. Zu finden ist dort etwa der angloamerikanische Begriff der **franchise**. Darunter versteht man alles, was die Wiedererkennbarkeit der Serie ausmacht.

107

„This collection of everything that defines an episode [...] is the franchise. And here are a few elements it contains:

The characters

The setting

The types of stories told

The style of dialogue

The way people interact

The storytelling style

“

Beispiele wären die wichtige Rolle von Orten in deutschen Krimiserie, eine einprägsame Titelmelodie, und viele andere. Der Zuseher erkennt die Serie wieder, er bekommt, was er erwartet, auch wenn Variationen und Überraschungen das Konzept frisch halten mögen. Alle die *Derrick*¹⁰⁹ wollen, bekommen *Derrick*.

Ist die jeweilige Zauberformel und ihre Belohnungserwartung etabliert¹¹⁰, werden nicht nur die Zuseher glücklich. Auch Sender sind über die stetig wiederkehrenden Zuseher hochofren, schließlich garantiert das nicht nur Einnahmen und Planungssicherheit, sondern auch einen gewissen Vorsprung vor der Konkurrenz¹¹¹.

Man könnte auch von einer **Erwartungsökonomie serieller Erzählung** sprechen:

Auch im dramaturgischen Sinn wirkt die franchise auf die Elemente der Serie. Die für eine Erzählung grundsätzlich notwendige Etablierung von Orten, die Einführung von

¹⁰⁵ Vgl. Eick, 2007, S. 68 & S. 95.

¹⁰⁶ William Rabkin: *Writing the Pilot*, moon & sun & whiskey inc. 2011. Kindle Buch, Position 27

¹⁰⁷ Ebd. 263 von 1270 ff

¹⁰⁹ *Derrick*. ZDF. Deutschland, 1974–1998. Fernsehserie.

¹¹⁰ Dirk Blothner/ Marc Conrad: *Invasion! TV-Weltmuster erobern den Fernsehmarkt*, Bonn: Bouvier Verlag 2007, S. 14f 2002.

¹¹¹ Vgl. Eick, 2007, S. 67

Personen und dergleichen mehr muss nicht in jeder Folge erneut durchgeführt werden, da die Serie in der Zeit der 1980er Jahre konsekutiv konsumiert wird. Beispiel *Derrick*: Jede Folge muss nicht nochmals erklären, wer und wie die Figur des Kommissars Derrick ist. Typische Vertreter sind Folgen von Serien mit initial-isolierter Informationsvergabe¹¹⁷ wo meist im pilot die notwendige expositorische Information vermittelt wird. Der pilot hat aber auch immense Bedeutung für die Vermarktung. Die Bindung des Zusehers an eine Serie erfolgt Untersuchungen zufolge während der ersten beiden Folgen¹¹⁸. Diese Art der Informationsvergabe war für die Serien der 80er Jahre, Serien mit abgeschlossenen Folgen, typisch. Aber auch bei Fortsetzungserien, also solchen mit sukzessiv-integrierten¹¹⁹ Informationsvergabe, muss Vorangegangenes in der nächsten Folge nicht erneut erzählt werden.

Nennen wir diese Eigenart in weiterer Folge die **Informationsökonomie serieller Erzählung**.

Nur Reihen (siehe unten) stellen einen Grenzfall dar. Da ihre Folgen auch als Einzelwerke bestehen können, erstreckt sich deren Ökonomie serieller Erzählung auf die phatischen Elemente wie Titel, Melodie und dergleichen.

2.5.2.4 Dauerhaftigkeit

Im US-amerikanischen Raum gilt eine Serie dann als ökonomisch erfolgreich, wenn sie mindestens zwei seasons gelaufen ist.

„[...] the American financial model for series production doesn't allow for a show that lasts four episodes. If it's cancelled after one 22-episode season, it's a flop. This is why development executives always ask that one question: What happens at the end of season two? Because they need to know your idea can sustain not three or four stories, but 44 or 66 or 100.”¹²³

Das Thema, die Grundidee, die Anlage, der zentrale Konflikt einer Serie sollte geeignet sein, die Zuseher dauerhaft an die Serie zu binden und zum Einschalten zu bewegen, der zentrale Konflikt einer Serie muss ergiebig genug sein.

Das hat wenig mit der Attraktivität einer dramatischen Idee zu tun:

¹¹⁷ Vgl. Manfred Pfister: „Das Drama. Theorie und Analyse“, in: *Information und Synthese Bd.3*, Hg: Klaus W. Hempfer/Wolfgang Weiß, München: UTB 2001, S. 125 f.

¹¹⁸ Eick, 2007, S. 113

¹¹⁹ Vgl. Rabkin, 2011, Pos. 263 von 1270 ff

¹²³ Rabkin, 2011, Position 200 von 1270 f.

Eine deutschsprachige Krimiserie, *Der letzte Bulle*¹²⁴ illustriert das. Henning Baum verkörpert darin einen Polizisten, der, nachdem er 20 Jahre im Koma lag, wieder erwacht und mit einer völlig veränderten Umwelt fertig werden muss. Die Tochter ist erwachsen, die Frau mit einem anderen liiert, kurz, die Welt hat sich komplett verändert, der letzte Bulle nicht.

Das Thema der Serie, der clash of cultures zwischen den 80er Jahren und der Gesellschaft von heute in der Person des Ermittlers, ermöglicht abseits der konventionellen Krimihandlung zahlreiche unterhaltsame Verwicklungen und treibt auch den in der Person angelegten Konflikt zwischen dem rückständigen Selbst und der veränderten Welt, ein Thema von archetypischer Dimension. Langfristig ist das aber ein Problem für die Dauerhaftigkeit.

Der ironische Zwiespalt wird mit fortschreitender Handlung erwartbarer, unglaublicher und repetitiv. Der Protagonist ist als jemand intelligenter, das heißt als jemand von dem erwartet werden kann, sich nach einiger Zeit mit der neuen Situation zurechtzufinden, gezeichnet. Die reizvolle Grundidee besitzt damit keine Dauerhaftigkeit. Obwohl die Serie nach wie vor glänzende Quoten aufweist¹²⁶, musste sie sich thematisch umorientieren. Zunehmend liegt der Schwerpunkt auf der Krimihandlung und den komischen Nebencharakteren. Der Erfolg beweist daher eher, dass der deutsche Zuseher grundsätzlich ein Anhänger von Krimiserien¹²⁷, ein Gewohnheitstier mit kalkulierbarem Beuteschema ist.

Das Thema muss dabei nicht originell und neu sein: Krimiserien sind im deutschen Sprachraum nun schon sehr lange erfolgreich¹²⁸, das Grundthema scheint also die notwendige Dauerhaftigkeit aufzuweisen:

Der Krimi als Erzählung in der im Gegensatz zum Alltag noch „*Kausalität befriedigend funktioniert*“ und „*Fragen in Bezug auf unser so verwickeltes Leben wirklich entschieden werden*“¹²⁹ wirkt nicht nur, aber besonders im deutschen Sprachraum¹³⁰.

Das Genre schafft es seit Jahren, Seriengeschichten zu erzählen und die Gründe scheinen vielfältig zu sein. Möge dahinter ein Zirkel von Manipulation und rückwirkendem

¹²⁴ *Der letzte Bulle*. Darsteller. Henning Baum. ITV Studios Germany/Twenty Four 9 Films. Deutschland, 2010-. Fernsehserie.

¹²⁶ Vgl. Timo Niemeier: „Quotencheck: «Der letzte Bulle»“ <http://qmde.de/56653>, (Zugriff: 1.2.2014).

¹²⁷ Vgl. Feil, Kließ, 2003, S. 29ff.

¹²⁸ Siehe Feil, 2006, S. 129.

¹²⁹ Vgl. Bertolt Brecht: „Über die Popularität des Kriminalromans“, in: *Arbeitstexte für den Unterricht. Theorie des Kriminalromans.*, Hg: Eberhard Finckh, Stuttgart: Reclam 2007, S. 51. Bertold Brecht.

¹³⁰ Jochen Vogt: „*Tatort* – der wahre deutsche Gesellschaftsroman. Eine Projektskizze“, in: *Medienmorde.*, Hg: Jochen Vogt, München: Wilhelm Fink Verlag 2005 S.107f.

Bedürfnis der Kulturindustrie¹³¹ stecken, oder sich hier ein emotionelles Bedürfnis nach Ordnung manifestieren, oder Krimi als Religionsersatz und Welterklärungsmodell in säkularen Zeiten fungieren, die Literatur kennt viele Erklärungen:

„Das Schema des Detektivromans befriedigt das menschliche Erlösungsbedürfnis in einer für das durchschnittliche Geistesvermögen undurchschaubaren Welt des Grauens. So wie der Gläubige auch inmitten des widrigsten Geschehens auf die geheimen Wege der göttlichen Vorsehung vertraut, so der Leser der Detektivgeschichte auf den durch die überragenden Fähigkeiten des menschlichen Intellekts erschließbaren logischen Zusammenhang der Welt. Die Detektivgeschichte ist zeitgenössische säkularisierte Erlösungs- und Erbauungsliteratur.“¹³²

Dieses Genre, das einen Großteil der deutschen fiktionalen Produktion¹³³ ausmacht, deckt mit seinen Erzählungen noch immer dauerhaft das große Bedürfnis nach Orientierung in einem Sprachraum und in einer Gesellschaft ab, der seit dem Verlust einer autoritären Gesellschaftsorientierung, sei es Monarchie oder Faschismus, offenbar noch immer die Leitidee fehlt, und kann so endlos Geschichten erzählen, die uns die verloren geglaubte Ordnung wiederbringen.

2.5.2.5 Verknüpfungsformen

Welche Geschichte eine Serie auch immer erzählt, es liegt in ihrer Natur, diese in Teile zu spalten. Am Anfang und Ende jeder Folge befindet sich eine Grenze. Den Leerraum zu den Grenzen der nächsten Folgen hin gilt es zu überbrücken. Die Überwindung dieses «horror vacui» macht die Serie zur Serie, weil sie die Einzelfolgen zu einer ganzen geordneten Erzählung verbindet. Diese Verknüpfungsformen können grob in drei Klassen eingeteilt werden¹³⁹:

2.5.2.5.1 Reihen

¹³¹ Vgl. Vogt, 2005, S. 89ff.

¹³² Bertold Brecht, 2007, S. 60

¹³³ Vgl. Vogt, 2005, S. 107f.

¹³⁹ Vgl. Douglas, 2008, S. 14. ff.

„Reihen bestehen aus unabhängigen Folgen, die lediglich durch ein gemeinsames Rahmenkonzept miteinander verknüpft sind.“¹⁴⁰ Eine solche Reihe ist etwa die Dokumentationsserie *Universum*.

Das Konzept bildet dabei die Verknüpfung. Im Universum-Konzept¹⁴¹ werden die fixen Sendeplätze, der Anspruch auf hohe Qualität und Erstausrahlung im deutschen Sprachraum sowie die thematische Konzentration auf Tier und Natur herausgestellt.

Die Folgen stehen völlig für sich, jede Einzelne könnte, freilich ohne die Reihensignation, für sich existieren. Dieses verbindende Konzept wird quasi als Erwartungsversprechen außerhalb der diegetischen Welt vermittelt. So wird die Reihe unter einem gemeinsamen Namen angekündigt und sie findet sich immer am selben Sendeplatz.

Innerhalb der Folgen findet sich keine erzählerische Verknüpfung, wenn auch die Regeln des Konzepts eingehalten werden. Die Reihe steht also zwischen dem Einzelfilm und der Serie, denn ihr fehlen viele Eigenschaften der Serie, wie oben beschrieben.

Diese relativ schwache Bindung der Folgen aneinander weist im Fernsehgeschäft eine gewisse Beständigkeit auf.

Zur Erklärung kann der Uses and Gratifications-Ansatz¹⁴² herangezogen werden: Der Rezipient erhält durch das angepriesene Konzept die gesuchten Gratifikationen (z.B. hochwertige, entspannte Tier- und Naturdokumentation). Er schaltet wieder ein. Er kann es aber auch, im Gegensatz zu den unten besprochenen Formen unterlassen, ohne einen Verlust entscheidender Teile der Erzählung befürchten zu müssen.

Auf Seiten der Produzenten und Verwerter ergeben sich sämtliche Vorteile serieller Produktion (wiederverwendbare Betriebsmittel, erwartbare Einschaltquoten etc.). Darüber hinaus bestehen gewisse Freiheiten in der Produktion, etwa der Zukauf von Fremdmaterial, wie z.B. für die erste Untersuchungsphase in der Reihe *Western von Gestern*¹⁴³ verwirklicht, die Sequenzen aus Stummfilmwestern zu jeweils einer Folge verbindet.

2.5.2.5.2 Serie mit abgeschlossenen Folgen

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Vgl. N.N.: „Universum / Universum History“, in: kundendienst.orf.at, <http://kundendienst.orf.at/programm/fernsehen/orf2/univ.html>, (Zugriff: 20. 7. 2012)

¹⁴² vgl Michael Meyen 2004, S. 16.

¹⁴³ *Western von gestern*. Zweites Deutsches Fernsehen. BRD, 1978-1986. Fernsehserie.

In jeder Folge dieses Typus wird eine neue, abgeschlossene Geschichte erzählt. Im Unterschied zur Reihe bewegt sich die Handlung jeder einzelnen Folge innerhalb dessen, was weiter oben als franchise bezeichnet wurde: characters (Charaktere), the setting (gemeint ist nicht nur der Schauplatz, sondern auch die Grundkonstellation), the types of stories told (die Art der erzählten Geschichten), the style of dialogue (der Stil der Dialoge), the way people interact (die Art der Beziehungen zwischen den Charakteren und ihr Weg, miteinander umzugehen), der storytelling style (der Erzählstil) und andere die «Marke» prägende Charakteristika. Die Abfolge der Folgen spielt für das Verständnis der jeweiligen Geschichten eine untergeordnete Rolle.

Im Gegensatz zur Reihe sind die Mehrzahl der Merkmale der franchise intrinsisch, das heißt sie sind Bestandteil der diegetischen Welt.

Jene dramaturgische Tendenz, die vorher als Ökonomie seriellen Erzählens bezeichnet wurde und deren Bestrebung es ist, in der beschränkten Ablaufdauer eines dramatischen Produkts nur für den Fortgang der Einzelfolge notwendige Elemente unterzubringen, bedingt, dass zahlreiche Informationen, hier vor allem expositorische Information, nur einmal gegeben werden. Insofern ist die Reihenfolge der Folgen nur für die Etablierung der Elemente der franchise notwendig. Davon abgesehen, ist die Reihenfolge beliebig. Daher sind die pilots besonders wichtig.

Die etablierte franchise der Serie bleibt vorwiegend statisch. Elemente, die konstitutiv für die Serienwelt sind, unterliegen selten einer Entwicklung, denn diese würde dem Konzept der Serie mit abgeschlossenen Folgen und der Erwartungshaltung der Zuseher widersprechen¹⁴⁴.

So war es ein großes Problem für die Produzenten der Serie *Two and a half men*¹⁴⁵ den Protagonisten Charlie Harper, verkörpert durch Charlie Sheen zu ersetzen. Die ganze franchise der SitCom, der deutsche Titel war sprechenderweise auch *Mein cooler Onkel Charlie*, baute in großen Teilen auf der Figur des hedonistischen Charlie auf. Trotz eines prominenten Ersatzdarstellers sanken nach Austausch die Quoten der bis dahin äußerst erfolgreichen Serie.¹⁴⁶

Die Weglassungen der Informationsökonomie serieller Erzählung könnten aber Verständnisprobleme für Späteinsteiger bedeuten. Aus analytischer Sicht muss man

¹⁴⁴ Vgl. Schawinski, S. 79 f.

¹⁴⁵ *Two and a half men*. CBS. US, 2003-. Fernsehserie.

¹⁴⁶ Vgl. Manuel Weis: "Asthon laufen die Zuseher weg", in *Quotenmeter*, <http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&p2=55647&p3=>, (21.3.2012) (Zugriff: 20. 7. 2012).

bedenken, dass es auch in dieser Form die Informationen der Franchise gibt, die nicht in jeder Folge vermittelt werden. Folgende, oftmals unbewußt eingesetzte Strategien zur Überwindung des Mangels lassen sich analytisch feststellen.

1 Die Anbindung an bekannte Genres und die Nutzung thematischer Vorinformation.

Beispiele sind Serien des Krimi- und Westerngenres. Die Grundkonstellationen, die Figuren und die dahinterliegenden Mythen sind bekannt, und damit ein Teil der notwendigen expositorischen Information.

2 Die diegetische Simplifizierung

Die Welten, die präsentiert werden, sind sehr einfach und prägnant gestaltet. In diesen Serien agieren Typen und keine Charaktere. Schauplätze werden klar und wiedererkennbar ikonisiert (Ponderosa, Cabot Cove oder das München unserer Fernsehkrimis), komplexe Handlungen und Verwicklungen werden vermieden und durch Schemata ersetzt.

3 Die Stabilität der Franchise bis hin zur Formelhaftigkeit

Die Simplifizierung lässt sich nur bis zu einem gewissen Punkt treiben, soll das Produkt attraktiv bleiben. Elemente, die in ihrer Komplexität über eine unmittelbar erschließbare Eindeutigkeit hinausgehen, werden daher über eine lange Dauer stabil gehalten.

Das führt zu außerfilmisch eingebrachter Vorinformation und einem seriellen Selbsterklärungspotential.

Bei ersterem wird die notwendige Vorinformation auf außerfilmischer Ebene vermittelt, wie den Medien oder dem Gespräch mit Mitmenschen. Die Zuschauerin liest über die Serie, hört von anderen darüber und dergleichen mehr. Im zweiten Fall erlaubt die Dauerhaftigkeit der Franchise bei längerer Betrachtungsdauer auf notwendige Vorinformationen zu schließen. Beispiele sind Science-Fiction-Serien mit oft komplizierten Welten.

Viele negative Konnotationen, die wir mit Serien, die nicht Teil der Revolution seriellen Erzählens sind, verknüpfen, haben hier ihren Ursprung.

Die über Jahre ewiggleichen Protagonisten, gefangen im Hamsterrad banaler, klischeehafter Handlungen, geistern durch Phantasiewelten, die ihren Reiz im besten Fall

mit der Nostalgie einer gewissen Gestrigkeit behaupten können und im schlechtesten Fall nur mehr Fadesse beim Zuseher hervorrufen.

So verfügte etwa die Serie *Derrick* über Jahre (1974 bis 1998) hinweg über alle Merkmale einer hochstabilen franchise. Zwei über Jahre mitalternde Darsteller agierten als Kommissar und Assistent, die Handlung spielte immer im fiktiven Krimi-München, die Mordfälle des whodunit ereigneten sich zumeist im bürgerlichen Milieu. Die stereotypen Dialoge bei der Identifizierung des Täters wurden Legende, da sich der Drehbuchautor augenscheinlich, über all die Jahre wurde die Serie von Herbert Reinecker verfasst, eher für die Abarbeitung eines abstrakten Themas oder Milieus, denn für die Auflösung des Falles oder realistisch gezeichnete Figuren interessierte.

In dieser Stabilität liegt aber auch das Geheimnis des Erfolges. Sicher könnte hier auch der Uses and Gratification Ansatz angewandt werden, denn aufgrund der strikt eingehaltenen franchise werden Zusehererwartungen ebenso strikt erfüllt¹⁴⁸.

Darüber hinaus sei auf das aus der Sozialpsychologie stammende Konzept der parasozialen Interaktion¹⁴⁹ hingewiesen. Die Welt, in die diese Art von Serien einführen, erlaubt quasisoziale, stabile Beziehungen. Was dem einen die ewiggleichen Figuren sind, sind dem nächsten alte Bekannte, die man gerne wieder sieht. Ponderosa, dem einen Heimstatt unglaublicher Westernfiguren, wird dem anderen zur lieb gewonnenen Erweiterung des eigenen Wohnzimmers in die Prärie.

Auch erregungstheoretische Modelle¹⁵⁰ greifen hier. Ein Ansatz (mood management theorie) geht davon aus, dass Medien von Menschen genutzt werden, um die eigene Stimmung zu manipulieren¹⁵¹. Eine eingeführte, beständige und überraschungsfreie Serienwelt erlaubt, die Stimmung kalkuliert und ritualhaft zu manipulieren, wie etwa der typische Spannungsverlauf der Krimidramaturgie. Die Abgeschlossenheit, Simplität und Erwartbarkeit sind folgerichtig nicht nur als Ausartung formspezifischer Effekte, sondern auch als kalkulierte Annäherung an die Bedürfnisse des Zusehers zu bewerten.

2.5.2.5.3 Fortsetzungsserien

¹⁴⁸ Vogt, 2007, S. 90.

¹⁴⁹ vgl. Meyen 2004, S. 26

¹⁵⁰ ebd. S. 27f.

¹⁵¹ ebd. S. 30.

Bei der Fortsetzungsserie erstrecken sich Handlungsbögen über die Grenzen der einzelnen Folgen¹⁵².

Die Grenze zur Serie mit abgeschlossenen Folgen verläuft inzwischen, und dies ist ein Vorgriff auf den zweiten Teil der Arbeit, fließend. Serien wie *Schnell ermittelt*¹⁵³, die abgeschlossen konstruiert sind, aber eine zusätzliche Rahmenhandlung aufweisen, stehen zwischen den beiden Formen.

Die Definition erlaubt das Spiel mit den Handlungsbögen, etwa einen Handlungsbogen in einer Folge abzuschließen, untergeordnete Handlungsbögen zu unterbrechen und viel später wieder aufzunehmen und dergleichen mehr. Das funktioniert nur in der Fortsetzungsserie, weil übergeordnete Handlungsbögen¹⁵⁴ für das Aufrechterhalten der Spannung sorgen. Dementsprechend zahlreich sind die Variationsmöglichkeiten:

Denken wir an die Daily Soap mit ihrer auf Melodramatik konzentrierten Erzählweise, an prämierte Werke wie etwa *The Sopranos*¹⁵⁵, das einen Charakter bei seinen Versuchen der Selbstfindung begleitet, an große, lineare Erzählung, wie sie etwa *Breaking Bad*¹⁵⁶, an komplex gebaute Zopfdramaturgien (*24*¹⁵⁷, *Games of Thrones*¹⁵⁸) mit parallel gezogenen Einzelhandlungen und einer Vielzahl von Protagonisten und an Zeit- und Wahrnehmungsebenen wild durcheinanderwirbelnden Effektdramaturgien¹⁵⁹ wie *Lost*¹⁶⁰. Die Fortsetzungsserie erlaubt viele Erzählstrategien und dramaturgische Erscheinungsformen, und wie wir im zweiten Teil dieser Arbeit sehen werden, stellt diese Eigenschaft die Basis für die Revolution der seriellen Erzählung dar.

2.5.2.5.3.1 Entwicklung in der ersten Untersuchungsphase

Die bereits vorgestellte Fernsehwoche aus 1983 zeigt, dass die 80er Jahre von der Serie mit abgeschlossener Folge geprägt waren, Fortsetzungserien hingegen nur in drei unterscheidbaren Fällen auftauchen:

In der statistischen Aufstellung der Fernsehwoche vom 15. 10. 1983 bis 21. 10 sind vorerst zwei Serientypen zu finden: Ich nenne die eine mangels damals ausgebildeter

¹⁵² Siehe Douglas, 2008, S. 14 ff.

¹⁵³ *Schnell ermittelt*. ORF. Österreich, 2009-. Fernsehserie.

¹⁵⁴ Siehe Douglas, 2008, S. 15f.

¹⁵⁵ *The Sopranos*. HBO. USA, 1999-2007. Fernsehserie.

¹⁵⁶ *Breaking Bad*. Creator Vince Gilligan. AMC. USA, 2008-2013. Fernsehserie.

¹⁵⁷ *24*. 20th Century Fox Television. USA, 2001-2010. Fernsehserie.

¹⁵⁸ *Game of Thrones*. HBO. USA, 2011-. Fernsehserie.

¹⁵⁹ Mit Effektdramaturgien sind solche Produkte gemeint, bei denen die Bauform selbst wahrnehmbaren wesentliches Merkmal der Franchise fungiert. *Lost* wird eben auch wegen der Dramaturgie voller Flashforwards und Backflashes angesehen.

¹⁶⁰ *Lost*. ABC. USA, 2004-2010. Fernsehserie.

Begrifflichkeit **Premiumserien:** Beispielhaft sind Verfilmungen besonderer Literaturvorlagen. Mit ein Ziel dieser Produkte war es wohl, die kulturelle und erzählerische Kompetenz eines Senders auszustellen: Beispiele gibt es genug: *Eine blaßblaue Frauenschrift*¹⁶¹ (1984), *Wie der Mond über Feuer und Blut*¹⁶²(1981), beide mit der damaligen Elite der deutschsprachigen Schauspieler verwirklicht, die Schubert-Biographie *Mit meinen heißen Tränen*¹⁶³ (1986) unter der Mitwirkung des großartigen Udo Samel oder *Heimat – eine deutsche Chronik* (1984) vom, aus dem neuen deutschen Film stammenden Edgar Reitz, ein Werk, dem Zeitgenossen, wie oben erwähnt, Filmqualitäten zumaßen.

Der andere sei **Feiertagsserie** genannt. Sie wurden, wie schon aus der Bezeichnung klar hervorgeht, für besondere Zeiten im Jahresablauf produziert, wie etwa die sechsteilige Serie *Patrick Pacard* (1984), die als sogenannte ZDF-Weihnachtsserie vermarktet wurde.

Allen beiden Erscheinungsformen ist gemeinsam, dass sie wegen ihres speziellen Zwecks über eine sehr beschränkte Folgenanzahl verfügen. Sie können demnach auch unter dem Begriff der Miniserie subsumiert werden.

Die Premiumserie, die zumeist auf einer literarischen Grundlage oder der Biographie einer historischen Person beruhte, musste schon aufgrund der Vorlage über die Folge hinaus erzählen, die dramatische Umsetzung einer epischen Vorlage konnte so eine größere Erzählzeit nutzen.

Im zweiten Fall wurde die Gelegenheit der Ferienzeit genutzt, die Familie einige Tage vor dem Fernseher zu binden. Demgemäß orientierten sich die Inhalte oft an das ferienbedingt jugendliche Publikum. Die dramaturgische Serienform erklärt sich durch die Möglichkeit des Publikums im Urlaub täglich eine Folge zu konsumieren.

Fortsetzungsgeschichten fanden sich drittens im Kinderfernsehen. Berühmte Kinderbücher, etwa die *Heidi*-Romane¹⁶⁴ von Johanna Spyri, Carlo Collodis *Pinocchio*¹⁶⁵, Waldemar Bonsels *Biene Maja*¹⁶⁶ oder *Die wunderbare Reise des kleinen Nils*

¹⁶¹ *Eine blaßblaue Frauenhandschrift*. ORF. Österreich, 1984. Fernsehserie (Zweiteiler)

¹⁶² *Wie der Mond über Feuer und Blut*. ORF. Österreich, 1981. Fernsehserie (Zweiteiler)

¹⁶³ *Mit meinen heißen Tränen*. ORF. Österreich, 1986. Fernsehserie.

¹⁶⁴ Johanna Spyri: *Heidi* - Vollständige Ausgabe. Erster und zweiter Teil., Anaconda Verlag GmbH 2013.

¹⁶⁵ Carlo Collodi: *Pinocchio*., Anaconda Verlag GmbH 2011.

¹⁶⁶ Waldemar Bonsels: *Die Biene Maja und ihre Abenteuer*., Deutsche Verlags-Anstalt 2007.

*Holgersson mit den Wildgänsen*¹⁶⁷ von Selma Lagerlöf waren die Vorlagen dieser Serien. In den 80ern wurden diese wöchentlich ausgestrahlt. Sämtliche erwähnten Kinderbuchvorlagen stammen vom Ende des 19 Jahrhunderts und folgen dem Konzept der Entwicklungserzählung. Kinder beziehungsweise deren tierische Repräsentanten, die ihre Schwierigkeiten mit der Gesellschaft haben, werden durch Abenteuer etc. einer Entwicklung unterworfen, die sie erwachsener, erzogener und angepasster hervorgehen lassen.

Untersucht man das überlieferte Material, muss man feststellen, dass die Tendenz dahin geht, die Struktur der Serie mit abgeschlossenen Folgen auch hier beizubehalten. In jeder Folge wird eine Geschichte abgeschlossen, darüber befindet sich eine Handlungsebene, die die einzelnen Folgen verbindet. Näher betrachtet sei etwa die Kinderserie *Nils Holgersson*¹⁶⁸. Nils, ein böser Junge, wird zur Strafe für sein Verhalten in ein Heilmännchen verwandelt und zieht mit den Graugänsen durch Schweden. In jeder Folge erlebt Nils eine abgeschlossene Geschichte, verbindendes Thema bleibt immer die Hoffnung, dass er durch gute Taten wieder in einen kleinen Jungen zurückverwandelt wird und zu seinen Eltern zurück darf. Dieser übergeordnete Handlungsbogen ist nur schwach präsent und letztlich auch nicht sehr stark in den Geschichten motiviert, da Nils am laufenden Band tolle Abenteuer erlebt, in die Gänsefamilie integriert ist und über den Rest der Menschheit hinwegfliegen darf, etwas von dem jedes Kind träumt. Dieser Zwiespalt zwischen Geschichte und Zweck findet sich schon in den Vorlagen. Mag bereits in der Zeit der Entstehung der Werke der Naturzustand der Helden, sei es die ungestüme Heidi, die freiheitssuchende Maja, der völlig ungebändigte Pinocchio Faszination auf die Zeitgenossen ausgeübt haben, wurde dieses Moment in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts zur Hauptattraktion dieser Serien. Den Erziehungsromanen des späten 19. Jahrhunderts musste Zeitgemäßes abgerungen werden. Damit trat der altbackene, edukative Handlungsrahmen in den Hintergrund, abertausende Kinder erlagen Woche für Woche der Dramaturgie der Fortsetzung und dem Duft anarchischer Freiheit.

Doch die 1980er waren auch eine Zeit des Umbruchs für den Fernsehmarkt. Wie bereits erwähnt begannen sich Mitte der 80er Jahre mit der Einführung des Privatfernsehens in der BRD die Strukturen aufzuweichen, im strukturkonservativen Österreich dauerte das

¹⁶⁷ Selma Lagerlöf: *Nils Holgersson.*, Carlsen Verlag GmbH 2009.

¹⁶⁸ Die wunderbare Reise des kleinen Nils Holgersson mit den Wildgänsen. ORF/Studio Pierrot Co. Ltd. Österreich/Japan, 1980. Fernsehserie

länger¹⁶⁹. Die Folgen für kreative Produkte zeigten sich erst gegen Ende des Jahrzehnts und Anfang der neunziger Jahre, doch dazu im zweiten Teil.

Am US-amerikanischen Markt bahnten sich gerade in dieser Zeit Entwicklungen an, die geradewegs auf das zusteuerten, was in dieser Arbeit als Revolution seriellen Erzählens bezeichnet wird. Um dies zu verstehen, ist ein näherer Blick auf den Fernsehmarkt der USA von Nöten.

Die Struktur des US-amerikanischen Fernsehmarktes unterscheidet sich seit jeher von der des deutschsprachigen Marktes. Drei große private Networks ABC, NBC und CBS bestimmten seit den experimentellen Anfängen der 1940er Jahre den Fernsehmarkt¹⁷⁰. Diese marktbeherrschende Stellung, die Bedrohung der damals weltweit einzigartigen Filmindustrie Hollywoods und das hohe öffentliche Interesse führten zur Regulierung seitens der FCC¹⁷¹. Enge gesetzliche Rahmenbedingungen, wie etwa die FinSyn-Rules¹⁷² oder der Prime Time Access Rule¹⁷³, sollten dies garantieren. Diese von 1970 bis 1993 bestehenden Financial Interest and Syndication Rules¹⁷⁴ sollten die Bildung einer vertikalen Integration des Fernsehmarktes verhindern. Sie reglementierten die Inhaltsproduktion der networks indem sie diese zwangen, den Großteil der Produktion an unabhängige Studios auszulagern. Darüber hinaus, und hierin lag der wesentliche Unterschied zur europäischen Situation, verhinderten die Bestimmungen die Bildung von vertikalen Strukturen in der Ausstrahlung. Jedes der großen drei networks durfte nicht mehr als einen genau definierten Anteil der verfügbaren Sendestationen besitzen (z.B. Mitte der 1980er Jahre genau sieben). Die networks waren dadurch gezwungen, Partnerschaften mit Senderstationen (affiliates) einzugehen, die Programme der networks gegen Überlassung von Werbezeiten und/oder Bezahlung ausstrahlen.

¹⁶⁹ Das dafür notwendige Privatfernsehgesetz trat mit der Veröffentlichung im BGBl. I Nr. 84/2001 in Kraft.

¹⁷⁰ Vgl. N.N.: „UNITED STATES: NETWORKS“, in MUSEUM OF BROADCAST COMMUNICATIONS, <http://www.museum.tv/eotv/unitedstatesn.htm>, Zugriff: 28. Jänner 2013.

¹⁷¹ Vgl. N.N.: „FEDERAL COMMUNICATIONS COMMISSION“, in MUSEUM OF BROADCAST COMMUNICATIONS, <http://www.museum.tv/eotv/federalcommu.htm>, Zugriff: 28. Jänner 2013

¹⁷² Vgl. N.N.: „Financial Interest and Syndication Rules“, in MUSEUM OF BROADCAST COMMUNICATIONS, <http://www.museum.tv/eotv/financialint.htm>, Zugriff: 28. Jänner 2013

¹⁷³ Vgl. N.N.: „Prime Time Access Rule“, in MUSEUM OF BROADCAST COMMUNICATIONS, <http://www.museum.tv/eotv/primetimeac.htm>, Zugriff: 28. Jänner 2013

¹⁷⁴ Vgl. N.N.: „FEDERAL COMMUNICATIONS COMMISSION“, in MUSEUM OF BROADCAST COMMUNICATIONS, <http://www.museum.tv/eotv/financialint.htm>, Zugriff: 28. Jänner 2013

Die affiliates fungieren überdies auch selbst als Produzenten von content, wie lokalen News, und können darüber hinaus gekaufte Inhalte (syndicated content) senden und vermarkten. Dieser Markt des syndicated content wurde und wird aus zwei Quellen gespeist: Zum einen aus reruns, das heißt bereits erfolgreich ausgestrahlten Inhalten, zum anderen aus speziell für diesen Markt produzierten Inhalten (bekanntestes Beispiel ist die *Oprah Winfrey Show*¹⁷⁵).

Betrachten wir den Markt der reruns näher:

Die networks, gezwungen größtenteils fremdproduzierte Inhalte zu senden, finanzierten einem Studio in etwa 60 Prozent der Produktionskosten und konnten die Serien über zwei Jahre exklusiv senden. Nach zwei Jahren verwerteten Studios diese Serien dann als syndicated content.

Die networks erstellen also weder die Programme, noch senden sie diese aus. Sie stellen ein Programm zusammen und verkaufen den darin befindlichen Werbeplatz.

„A network is not in the program business. It's not in the news business or the sports business. It's in the business of selling advertising.“¹⁷⁶

Die networks waren bis in die 80er Jahre die einzige Adresse für Werbetreibende, da nur ihre Marktdominanz die umfassende Verbreitung der Werbebotschaft garantierte.

Aber das bis dahin stetig wachsende Geschäft der drei großen networks begann in den 1980ern zu schwächeln: Am Beginn der 80er Jahre konnte noch behauptet werden, 90% der Zuseherschaft der USA vor den Fernsehern zu versammeln, aber bereits Ende des Jahrzehnts war ein Drittel dieser Zuseher verloren¹⁷⁷ und damit auch die einzigartige Bedeutung innerhalb des Werbemarktes. Wie kam es dazu?

Technisch-gesellschaftliche Entwicklungen, wie etwa die zunehmende Konkurrenz durch die Kabelkanäle waren die Ursache. Kabel startete in den USA 1972¹⁷⁸ mit der Gründung von HBO und wurde spätestens in den 80er Jahren eine ernstzunehmende Konkurrenz, als die Kabelsender die in den USA sehr bedeutsamen Sportrechte erwarben. Dazu kam die breite Ausstattung der Haushalte mit Videorecordern, eine Entwicklung, die wie keine andere den Alltag der Menschen vom Fernsehprogramm unabhängig machte. In den 80ern fasste dann ein vierter Sender (FOX) Fuß¹⁷⁹. Kabel, Satellit und andere

¹⁷⁵ *The Oprah Winfrey Show*. Host. Oprah Winfrey. Harpo Productions). USA, 1986 - 2011. Fernsehserie.

¹⁷⁶ Vgl. Ken Auletta: *Three Blind Mice. HOW THE TV NETWORKS LOST THEIR WAY*, New York: Vintage Books 2011. Kindle Buch, Position 11478

¹⁷⁷ Vgl. Ken Auletta, 2011, Pos. 90f.

¹⁷⁸ Vgl. N.N.: „CABLE NETWORKS“, in MUSEUM OF BROADCAST COMMUNICATIONS, <http://www.museum.tv/eotv/cablenetwork.htm>, Zugriff: 29. Jänner 2013

¹⁷⁹ Vgl. Ken Auletta, 2011, Pos. 37f.

Übertragungstechnologien unterlagen aufgrund der beschränkteren Verbreitungstechnologie nicht den strengen Regelungen der FCC und die verwendeten Technologien waren geeignet, hunderte Sender gleichzeitig bereitzustellen:

„With this variety of viewing choices network TV viewership has plunged . By 1984, 75 percent of all homes were tuned on a typical evening to one of three networks, down from 92 percent in 1976;”¹⁸⁰

Eine weitere Bedrohung ergab sich aus der geänderten Marktlage. Der durch politische Weichenstellungen wiedererstarke Aktienmarkt warf sein Auge auf die Fernsehanstalten. Alle drei networks waren üppig kapitalisierte Unternehmen.

Auf den Punkt brachte das der seinerzeitige Finanzchef von ABC, Herr Maliardi: „*Our Company is worth more dead than alive, [...] The breakup value of ABC is greater than the price of our stock*”¹⁸¹. Diese Ängste waren nur zu begründet, die networks galten nicht mehr als schützenswertes öffentliches Gut, sondern waren der neuen Ethik der Gier unterworfen wie jedes andere Unternehmen:

„By 1984 the world had changed in still other ways. Wall Street had turned predatory. Stocks were now traded mostly by money managers, who were graded on their short-term performance. Investment banks no longer acted as cautious counselors. Instead they viewed to become financial supermarkets, and doing deals was their ticket. With Ronald Reagan in the White House, with the public less shamed by greed and eager to shrink government regulation unshackled corporations engaged in what would once have been considered rapacious behavior. Speculation and hostile takeovers became normal. Leverage and asset-base valuations became the rage. With interest rates declining, investors could tap huge reservoirs of borrowed money to leverage their transactions. Investors believed that entrenched management was bureaucratic, resistant to change. New management, they insisted, could fatten cash flows by slashing costs, particularly labor costs. With an array of creative financial tools concocted by Wall Street, including junk bonds and other devices requiring minimal cash, relatively small companies could now ingest giants.”¹⁸²

Das Management, zum großen Teil noch die Generation der Gründer aus den vierziger Jahren, suchte nach Schutz vor feindlichen Übernahmen und fand kapitalstarke Partner, die Einzug in die Unternehmenszentralen hielten. ABC wurde mit Hilfe des Investors Warren Buffet von der unbekannteren aber kapitalstarken Sendergruppe Cap City übernommen, NBC vom Giganten General Electric und CBS geriet unter den Einfluss des

¹⁸⁰ Ken Auletta, 2011, Pos. 564-66.

¹⁸¹ Ken Auletta, 2011, Pos. 547-48.

¹⁸² Ken Auletta, 2011, Pos. 567-74.

Investors Larry Tisch. Doch die Rettung hatte ihren Preis. Ganz im Sinne ihrer Gewinnerwartungen rationalisierten die neuen Herren die Unternehmen, schlachteten Fremdbeteiligungen aus, um am Ende festzustellen, dass sie der allgemeinen Entwicklung wenig entgegenzuhalten hatten. So gesehen beschleunigten die Übernahmen die Entwicklung.

Auch zu dieser Zeit wurden Serien-Innovationen nach Deutschland importiert¹⁸³, wie die Serie *Lindenstraße*¹⁸⁴, gestaltet nach dem englischen Vorbild *Coronation Street*¹⁸⁵, die seit 1985 wöchentlich in Sendung ging, und eine der ersten Fernsehserien mit Zopfdramaturgie war.

Der große Teil der damaligen Produktion war, wie die vorgestellte Fernsehwoche zeigt, Althergebrachtes: Der Krimi und seine Abarten, Familienserien und viele weitere folgten den Sehgewohnheiten der Zuseher. Das Wort von der Manipulation und dem rückwirkenden Bedürfnis durch die Kulturindustrie¹⁸⁶ galt und gilt, wie wir im zweiten Teil sehen werden, unvermindert.

In die Zukunft der Revolution seriellen Erzählens deuten aber die damaligen Premiumserien. Wie bereits erwähnt basierten sie auf größeren Erzählungen bzw. auf komplexen Biografien. Der durch die Serie grundsätzlich deutlich erweiterte dramaturgische (Zeit-)Raum wurde dazu genutzt, die Vorlagen zu bewältigen. Warum dieses Modell keine konsequente Fortsetzung gefunden hat, hängt wohl mit dem Bedeutungsschwund der großen öffentlich-rechtlichen Sender und dem Fallenlassen solcher Prestigeprojekte zusammen. Und während das Ende der 1980er Jahre also ohne große Veränderung in die Serienlandschaft deutscher Zunge einzog, nahmen jenseits des Atlantiks zukunftsweisende Entwicklungen ihren Lauf:

Genau in diese Zeit fällt die Entstehung von Serien, die ihrer Zeit voraus waren, Grundstein für Künftiges legten, eben „*crucial building blocks for the revolution*“¹⁸⁷.

Zuerst sind zwei Serien zu nennen, die vor allem bei Kritikern hohes Lob einfuhren, *Hill Street Blues*¹⁸⁸(NBC), eine Cop-Story, deren Geschichten über mehrere Folgen oder eine ganze season gehen konnten. Ihr Focus lag nicht auf einem Charakter, sondern wechselte

¹⁸³ Vgl. Feil, 2006: S. 62.

¹⁸⁴ *Lindenstraße*. Creator. Hans W. Geissendörfer. WDR. BRD, 1985 - . Fernsehserie.

¹⁸⁵ *Coronation Street*. Creator. Tony Warren. Granada Television. GB, 1960-. Fernsehserie.

¹⁸⁶ Vgl. Vogt, 2005, S. 89f.

¹⁸⁷ Sepinwall, 2012, Pos 101 – 102.

¹⁸⁸ *Hill Street Blues*. NBC. USA, 1981-1987. Fernsehserie.

ständig über die verschiedenen Charaktere einer Polizeistation hinweg, die zudem allesamt, insofern ein Novum, moralisch ambivalent waren.

*St. Elsewhere*¹⁸⁹ (NBC), die Krankenhausversion hierzu, eine Serie, die bereits in den 80er Jahren begann mit ihrer eigenen Struktur zu spielen, etwa unter der Verwendung von flashbacks und Cross-Serien-Episoden. Zudem war sie die erste Serie mit einem Serienfinale in der großen Tradition jener, die nach einer viele Fragen aufwerfenden Erzählung keinesfalls befriedigende Antworten liefern.

Der Publikumserfolge *Cheers*¹⁹⁰ (NBC), eine SitCom, entwickelte als Serie ein historisches Bewusstsein im Sinne einer folgenübergreifenden Entwicklung.

Bei *Miami Vice*¹⁹¹ (NBC), eine Serie um deren Entstehung sich die Legende rankt, der damalige NBC-Verantwortliche Brandon Tartikoff hätte als Leitlinie den Ausdruck *MTV cops* mit auf den Weg gegeben, lag die wesentliche Innovation darin, einer TV-Serie erstmals einen Kino-Look zu verpassen.

*Wiseguy*¹⁹² (CBS) stach durch die innovative über mehrere Folgen reichenden story arc hervor, die aus verschiedenen Blickwinkeln von Protagonist und Antagonist erzählt wird. Alle bisher erwähnten Serien bewegten sich mehr oder weniger auf dem gesicherten Boden konventioneller Erzählweisen, erweiterten aber die Räume dessen was bisher möglich und denkbar war¹⁹³. Die nun folgende Serie stellt aber gleichzeitig den Abschluss und den Schritt in Teil Zwei dieser Arbeit dar:

Das späte, ästhetisch und thematisch die 1990er einläutende *Twin Peaks*¹⁹⁴ (ABC), hatte durch hochwertige Bildwelten und filmhafte Produktionsqualität nichts mit dem gemein, was vorher üblich war. Von einem hochangesehenen Regisseur, nämlich David Lynch, mitentworfen und inszeniert, waren die Folgen dieses whodunits in strikter Reihenfolge zu konsumieren. Die Serie löste auch bei der Erstaussstrahlung im deutschen Sprachraum einen unglaublichen Hype aus¹⁹⁵.

Twin Peaks läutet damit die (importierte) Revolution seriellen Erzählens ein.

¹⁸⁹ *St. Elsewhere*. NBC. USA 1982-1988. Fernsehserie.

¹⁹⁰ *Cheers*. NBC. USA 1982-1993. Fernsehserie.x

¹⁹¹ *Miami Vice*. Creator. Anthony Yerkovich. NBC. USA 1984-1990. Fernsehserie.

¹⁹² *Wiseguy*. Creator. Stephen J. Cannell/Frank Lupo. CBS. USA 1987-1990. Fernsehserie.

¹⁹³ Sepinwall, 2012, Pos. 96 ff.

¹⁹⁴ *Twin Peaks*. Creator. Mark Frost/David Lynch. ABC. USA 1990-1991. Fernsehserie.

¹⁹⁵ Vgl. N.N: „Das Geheimnis von Twin Peaks“, in *Das Fernsehlexikon*, <http://www.fernsehlexikon.de/1094/das-geheimnis-von-twin-peaks/>, Zugriff: 3. 6. 2013

3 Nachher: 1990+

„Für den Autor brachte kürzlich die Grippe einen solchen verlängerten Augenblick der Ruhe. Sie brachte auch ganz nebenbei, die Chance, das Studium der Gattung Fernsehserie wieder aufzunehmen, das seit Jugendtagen unterbrochen war und durch *The Wire* neu angeregt wurde. (...) Zurück zum Film (von dem ich mir nun öfter als zuvor jene Ernsthaftigkeit, Hingabe und epische Energie erwarte, die *The Wire* oder *Mad Men* bieten) (...)“¹⁹⁶

Alexander Horwath, der Direktor des Österreichischen Filmmuseums schrieb diese Sätze einleitend zu einem der Programmhefte. Wenn er hier die von ihm empfundenen Defizite des Films in Gegenüberstellung mit der Serie aufzeigen will, dann illustriert das die völlige Umkehr des Images der Serie und somit dessen, was unter kritisch-intellektuellem Diskurs der 1980er Jahre beschrieben wurde.

Wo ist diese «hochgeschätzte» Fernsehserie im Jahre 2010 angekommen, weit entfernt von der Einschätzung als Werke, wo „*keine dramaturgischen, kinematografischen oder schauspielerischen Besonderheiten zu sehen sind*“¹⁹⁷? Im zweiten Abschnitt versucht diese Arbeit eine Antwort.

¹⁹⁶ Alexander Horwath: „Filmuseum ist. (Außer) Atem“, in: *Mitteilungen des Österreichischen Filmmuseums, Nummer 2/20140*, hrsg. Österreichisches Filmmuseum, Wien: 2010, S. 1.

¹⁹⁷ Hiess, 1985: S. 40f.

3.1 Technik und Praxen

Im ersten Teil dieser Arbeit wurde eine (Fernseh-)Woche im Jahre 1983 untersucht. Heute, 30 Jahre später hat sich die Situation so sehr geändert, dass diese Betrachtungsweise gar nicht möglich ist.

Wir erinnern uns etwa, dass es damals je nach Empfangssituation zwei bis fünf Fernsehsender am Markt gab. Wie sieht dies heute aus?

„Im 4. Quartal 2012 standen in Österreichs TV-Haushalten durchschnittlich 100 Sender zur Verfügung*, davon 73 in deutscher Sprache. Besonders hoch ist das Programmangebot in den mittlerweile vollständig digitalisierten Satellitenhaushalten - hier können im Schnitt sogar 139 Sender empfangen werden (davon 96 in deutscher Sprache).“¹⁹⁸

Die zitierte Quelle berücksichtigt nicht die im Internet verfügbaren Inhalte, Streamingdienste, sowie all jene, die auf den verschiedensten Speichermedien leicht und jederzeit verfügbar sind. Man denke nur an die als Streaming-Mediaserver fungierenden NAS-Geräte, die quasi einen ganzen Haushalt bespielen können¹⁹⁹. Die Mannigfaltigkeit des Angebots bedeutet den Bruch des Diktats des Programmes über den Tagesablauf wie er im ersten Teil für Anfang der 1980er Jahre beschrieben wurde. Es kann keine Rede mehr davon sein, dass Fernsehen notwendigerweise den Alltag strukturiert.

Denn die Digitalisierung hat in den letzten Jahren unsere Medienwelt gründlich revolutioniert.

Unter **Digitalisierung** der Unterhaltungselektronik, dies sei im Voraus angeführt, die Aufnahme bzw. Erzeugung, Verarbeitung, Übermittlung und das Abspielen von Bild und Tonsignalen, die digital codiert sind, unter der Zuhilfenahme der Technologien der Mikroelektronik verstanden²⁰⁰. Die wesentlichen Grundzüge dieser Entwicklung seien nun kurz dargestellt:

1) Exakte Reproduktion & Kopierbarkeit von Abbildern²⁰¹

- a) **Primärer Informationsverlust:** Die (Erst-)Aufnahme von Bild oder Toninformation, soweit diese nicht zur Gänze digital erstellt werden, erfolgt

¹⁹⁸ Medienforschung ORF: *Entwicklung der Haushaltsausstattung seit 1990*, http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?fernsehen/fernsehen_heimel.htm (besucht am 6.5.2013).

¹⁹⁹ Vgl. Adam Dachis: “How to Turn Your Computer Into the Ultimate Remote Access Media Server” in: *Lifehacker*, <http://lifehacker.com/5797582/how-to-turn-your-computer-into-the-ultimate-remote-access-media-server> (besucht am 6.5.2014).

²⁰⁰ Vgl. Schmidt, 2000, S. 86

²⁰¹ Vgl. Schmidt, 2000, S. 85 ff.

immer durch einen Prozess des Ab tastens. Das heißt, die Aufnahmeapparatur misst in einer vorgegebenen Auflösung die aufzunehmenden Ereignisse und speichert diese in einer digitalen Codierung ab. Obwohl es theoretisch möglich ist, eine Auflösung bereitzustellen, die alle durch das Bild- oder Tonereignis evozierten Informationen in einer unendlichen Granularität abbilden kann, sodass das Abbild also qualitativ dem analogen Geschehen gleich ist, bedeutet diese Abtastung in der Praxis immer einen Verlust von Information. Der gemeinte Verlust ist nicht durch Mängel der Apparatur selbst, sondern durch den Medienbruch analog vs. digital bedingt.

- b) Liegt nach dem Ab tasten die Aufzeichnung des Ereignisses vor, so ist dieses digitale Abbild, das im Grunde eine Speicherung der (Abtast-)Information darstellt, kopierbar²⁰².
- c) Im Unterschied zur Analogtechnik, die neben Qualitätsverlusten bei Kopie auch das Problem des Rauschens kannte, erlaubt die Digitaltechnik quasi-identische Kopien²⁰³.

2) Medienkonvertibilität & unendliche Kopie:

- a) Da das Abbild in beliebig reproduzierbaren Daten vorliegt, kann das filmische Produkt durch einen rechnerischen Vorgang auf jeder digitalen Plattform verwertet oder mithilfe von D/A-Wandlern²⁰⁴ auch auf analogen Plattformen abgespielt werden. Einmal digitalisierte Inhalte sind also auf jedem Gerät konsumierbar, das über den entsprechenden Decodierungsmechanismus verfügt.
- b) Von einem digitalen Abbild sind also mit geringsten Grenzkosten auf allen möglichen Plattformen Kopien erstellbar. Kopie und Original sind bei digitalen Inhalten nicht zu unterscheiden. Insofern liegen schon im ersten digitalen Abbild alle Kopien, das Original ist die unendliche Kopie²⁰⁵. Benjamin würde meinen, „die Frage nach dem echten Abzug hat keinen Sinn“²⁰⁶.

3) Künstliche Verknappung

- a) Die wirtschaftliche Verwertung setzt einen dementsprechenden Bedarf auf der einen Seite und ein dementsprechendes Angebot auf der anderen Seite voraus. Das dafür notwendige synallagmatische Verhältnis ist durch die speziellen

²⁰² Vgl. Winkler, 2008, S. 226f.

²⁰³ ebd., S. 228.

²⁰⁴ Siehe Schmidt, 2000, S. 92.

²⁰⁵ siehe Winkler, 2008, S. 229.

²⁰⁶ Siehe. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977, S. 18.

Eigenschaften digitaler Inhalte bedroht. Die Grenzkosten der Vervielfachung der digitalen Kopie sind so gering, der Unterschied zum Original nicht vorhanden, die Verteilung über die vorhandene Infrastrukturen leicht möglich, sodass das digitale Abbild eigentlich frei verfügbar ist. Um die historisch gültigen Verwertungsketten und -Möglichkeiten zu erhalten, gibt es seitens der Anbieter, neben rechtlichen Anstrengungen ihre Ansprüche durchzusetzen, Bemühungen, die technischen Eigenschaften der Kopie zu verändern.

i) Region Codes²⁰⁷

Ein Beispiel für den Schutz von wirtschaftlichen Interessen ist das Region Code System, das etwa auf dem Trägermedium DVD verwirklicht ist. Dazu wurde die gesamte Erde in 8 Zonen unterteilt. Jede DVD ist einer der 8 Zonen zugeteilt und kann durch einen im Abspielgerät verwirklichten Region Code auch nur jeweils in einer der 8 Zonen abgespielt werden. Durch diese Beschränkung kontrolliert der Rechteinhaber, wann, von wem und zu welchem Preis jemand die Rechte in den Regionen erhält. Die Logik orientiert sich an der historisch etablierten Wertschöpfungskette der Filmdistribution.

ii) Kopierschutz

Um die Kopierbarkeit zu unterbinden, wurden verschiedene Methoden zum Schutz des Abbildes getroffen, zumeist handelt es sich um die Anwendung kryptographischer Methoden. Diese Versuche, Inhalte vor Zugriff und Kopie zu schützen, werden regelmäßig durch Bemühungen seitens der Nutzer unterlaufen.

4) Verfügbarkeit

- a) Gilt das oben gesagte, d.h. gibt es eine beliebige Anzahl von exakten Abbildern des Medienproduktes, so stellt sich die Frage nach der Verwaltung und In-Verkehr-Bringung dieser Abbilder. Historisch kannte die Fernsehtechnik die Möglichkeit der Ausstrahlung mittels Rundfunks oder die Distribution mittels Trägermedien, wie etwa VHS- Kassetten.
- b) Die digitalen Pendant zu diesen Möglichkeiten sind inzwischen Teil unserer Lebenserfahrung. Es gibt sowohl digitalen terrestrischen Empfang, digitalen Satellitenempfang und digitale Kabelnetzwerke. Bei den Trägermedien ist eine Vervielfachung festzustellen jedes Medium, das sich für die Speicherung von

²⁰⁷ Schmidt, 2000, S. 425.

Daten anbietet, wie etwa Wechselfestplatte, USB-Stick und dergleichen ist für diesen Zweck geeignet. Die letzte Entwicklung auf diesem Gebiet sind Network-Player und Smart-TVs, die sämtliche Ressourcen innerhalb und außerhalb des Haushaltes vereinen und verfügbar machen.

- c) Darüber hinaus wird aber die Verteilung digitaler Daten von der Einführung des Internets, das heißt dem Ausbau der Netze und der fast totalen Verfügbarkeit dieses Netzes für jeden Haushalt (81% der Österreicherinnen können zu Hause ins Internet einsteigen.²⁰⁸), unterstützt:

i) Internet und digitale Inhalte

Bereits vor der Popularisierung des Internets waren Netzwerke (Mailboxen etc.) vorhanden, die Datenaustausch ermöglichten. Die Popularisierung des Internets und des WWWs ab Mitte der 90er Jahre wurde zum wesentlichen Teil auch von Multimediainhalten getrieben und steigerte in einer sich selbst verstärkenden Spirale aus Bedürfnis und Bedürfniserweckung sowohl den Ausbau des Internets, als auch die Produktion und Verfügbarkeit dieser multimedialen Inhalte, nicht zuletzt durch die Einführung einer durchgehenden digitalen Produktionskette und damit dem Wegfall der Notwendigkeit der verlustbehafteten A/D-Wandlung.

ii) Neue Praxen

Aus dem bisher festgestellten ergeben sich folgende neue Benutzungsweisen.

- (1) N:N-Vernetzung. Das Internet, oder genauer das WWW, ist in Hinblick auf Austausch von Wissen entstanden, der genetische Code des Internets ist also von einer dualen Rolle seiner Nutzer geprägt, einerseits als Konsument der Inhalte andererseits als deren Produzent. Jeder kann auch Inhalte für andere zur Verfügung stellen. Das klassische 1:n Sender-Empfänger Modell wird aufgebrochen. Heute muss nur derjenige Konsument sein, der es auch sein will. Drei Rollen sind feststellbar:

(a) Konsument: Hier agiert der Zuseher als passiver Nutznießer der gebotenen Inhalte.

(b) Produzent/Anbieter: Jeder kann mit geringen Mitteln zum Produzenten von Inhalten werden, die Verteilung übernehmen die Institutionen des

²⁰⁸ Medienforschung ORF: *Entwicklung der Haushaltsausstattung seit 1990*, http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?fernsehen/fernsehen_heimel.htm (besucht am 6.5.2013).

Internets. Bereits vorhandene Inhalte, bearbeitet oder nicht, können verteilt werden.

- (c) Teilnehmer: Diese Rolle, angesiedelt zwischen Produzent und Konsument, ist, was Medieninhalte betrifft, erst durch das WWW in dieser Form entstanden. Im Netz können sich Zuseher Inhalte aneignen, sie kommentieren, diese Eigenermächtigung über die Inhalte wiederum öffentlich machen und damit ihre Botschaft verändern. Ein Beispiel hierfür ist die Kontextualisierung von Tatortfolgen durch die Twitter-Gemeinde.²⁰⁹

(2) Pull & Push

Obwohl ein Zuseher seit jeher eine Empfangsapparatur einschalten musste, um Filme zu empfangen, gehorcht das Paläo-Fernsehen dem Push-Prinzip, das heißt die Inhalte werden durch den Sender aktiv beim passiven Empfänger angeliefert. Der Zuseher kann das Programm nicht bestimmen, die zeitliche Bestimmung der Konsumation eines gewissen Inhaltes unterliegt dem Sender.

Dazu ist das Internet und insbesondere das WWW eher vom Pull-Prinzip geprägt, d.h. der Konsument holt sich aktiv Inhalte und bestimmt Inhalt und Zeitpunkt. Der http-Layer der Webkommunikation setzt auf das Request-Response Prinzip. Diese Entwicklung deformiert weiter die größere Einheit des Programmes, d.h. der zeitlichen und periodisch geordneten Zurverfügungstellung von Inhalten durch einen Sender.

(3) Kodierung und Komprimierung

Die Infrastruktur der Netzwerke und Speichermedien ist von Begrenztheit gekennzeichnet. Daher ist es notwendig, die multimedialen Inhalte zu komprimieren. Erst die Einführung leistungsfähiger Komprimierungsalgorithmen wie mp3²¹⁰ oder mpeg²¹¹ haben die Praxen des Austausches von Medieninhalten via Internet möglich gemacht.

- (4) Softwarebasierte Decodierung: Die vorher erwähnte Codierungs-/Decodierungsmechanismus funktioniert aufgrund gesteigener

²⁰⁹ Vgl etwa: Jürgen Stüber: Wenn der Tatort live bei Twitter kommentiert wird” in: *Die Welt*, <http://www.welt.de/wirtschaft/webwelt/article107924567/Wenn-der-Tatort-live-bei-Twitter-kommentiert-wird.html>, (besucht am 6.5.2014).

²¹⁰ Vgl. Schmidt, 2000, S. 142 ff

²¹¹ Vgl. Schmidt, 2000, S. 131 ff.

Rechnerleistung heute größtenteils mithilfe von Software. Damit ist das Abspielen der Multimediadateien noch flexibler möglich. Die darauf basierende Virtualisierung des Abspielgerätes bedroht die zentrale Stellung des Bildschirms als Hausaltar. Fernsehen wird damit unabhängig vom häuslichen Kontext.

(5) Im direkten Zusammenhang damit steht die zunehmende Intermedialität der Inhalte. Serien können auf einer Vielzahl von Geräten in einer ebenso beeindruckenden Zahl von Lebenssituationen genossen werden.

5) Partikularisierung der Aufmerksamkeit

Dies bedeutet eine Überfülle an multimedialen Inhalten. Die zeitlich und örtlich unbeschränkte Verfügbarkeit derselben einerseits und die beschränkte Zeit, die den Menschen für die Nutzung solcher Inhalte bleibt, bewirkt eine Partikularisierung der Aufmerksamkeit.

6) Internationalisierung

Der Internationalität des Internets folgt die Internationalisierung der Inhalte. Wo früher Länderstarts, nationale Verwertungsrechte, Auswertungsfenster, Importverbote und Synchronisationen existierten, kann der versierte Benutzer, verfügt er über die dementsprechende fremdsprachliche Kompetenz, überall auf alle Inhalte zugreifen.

Die Haushaltsausstattung hat sich in den letzten dreißig Jahren grundlegend geändert²¹²:

„Was die Ausstattung mit TV-Geräten betrifft, liegt in Österreichs Haushalten schon seit Jahren praktisch eine Vollversorgung vor: 2012 verfügten 98 % aller österreichischen Privat-Haushalte über ein Fernsehgerät – in über 40 % dieser Haushalte kann auf mehr als ein TV-Gerät zurückgegriffen werden. Zweit- und Drittgeräte werden dabei vor allem in Schlafzimmern und in Kinder- bzw. Jugendzimmern aufgestellt. Fast drei Viertel der TV-Haushalte (74 %) waren Ende 2012 mit einem Flatscreen-Fernsehgerät ausgestattet, damit nahm die Flatscreen-Verbreitung gegenüber dem Vorjahr (Ende 2011: 67 %) deutlich zu und hat sich in den letzten fünf Jahren fast vervierfacht (Ende 2007: 19 %). Schon seit einigen Jahren kann in nahezu allen TV-Haushalten Teletext empfangen werden (2012: 98 %), auch die Ausstattung mit DVD-Geräten ist mittlerweile sehr hoch und schlüsselt sich folgendermaßen auf: 66 % der TV-Haushalte verfügten Ende 2012 über einen DVD-Player (2011: 64 %), weitere 12 % waren mit einem DVD-Recorder ohne Festplatte ausgestattet (2011: 13 %), einen DVD-Recorder mit Festplatte hatten ebenfalls 12 % (2011: 10 %).“

²¹² Medienforschung ORF: *Entwicklung der Haushaltsausstattung seit 1990*, http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?fernsehen/fernsehen_heimel.htm (besucht am 6.5.2013).

Wie erwähnt kann man nahezu von einer Vollversorgung der Haushalte mit Fernsehempfangsgeräten und DVD-Abspielgeräten ausgehen. In Zusammenhang mit der Fragestellung dieser Arbeit interessiert überdies, welche Empfangsqualität vorhanden ist, d.h. wie viele Geräte über eine Ausstattung für HD-Empfang verfügen.

Der Digitalisierungsbericht 2014 der deutschen Medienanstalten spricht von 17 Millionen Haushalten mit HD-Ausstattung in Deutschland²¹³.

Die ständige Innovation hat dazu geführt, dass Fernsehen in einer Qualität genossen werden kann, die sich nur mehr in Nuancen von der Technik des Kinos unterscheidet. Einschränkungen technischer Natur die Fernsehen qualitativ und kreativ beschränken sind de facto vernachlässigbar.

Analog zur Zuseherseite verhält es sich mit den Änderungen auf Anbieterseite. Die gesamte Produktionslandschaft ist inzwischen auf digitale Produktion umgestellt. Die damit kostengünstigere und schnellere Produktion lässt wie im Benutzerbereich die Grenzen zwischen Amateur- und professionellem Bereich verschwimmen. CGI und billigere Kameratechnik setzen früher bestehende Grenzen für die Produktion außer Kraft. So wurde ein Staffelfinale der populären Serie *Dr. House* mittels handelsüblicher DSLR-Kameras gedreht²¹⁴. Die Qualitätsunterschiede zwischen Kino und Fernsehen verwischen also auch auf Produktionsseite.

Die Änderungen bei den Verteilstrukturen stellen die bisherigen Player vor existentielle Fragen.

²¹³ Die Medienanstalten: *Digitalisierungsbericht 2014*, <http://www.die-medienanstalten.de/service/publikationen/digitalisierungsbericht.html> (besucht am 6.7.2014).

²¹⁴ Philip Bloom: „House season finale entirely shot with Canon 5DmkII“, in: philipbloom.net, <http://philipbloom.net/2010/04/10/house-season-finale-shot-entirely-with-canon-5dmkii/>, (besucht am 1.6.2013).

3.2 Inhalte

Deutschsprachige Serien in den Jahren nach 2000 zeigen dieselben Inhalte auf dieselbe Art und Weise wie im Jahre 1983: Eine Analyse der meistgesehenen Serien in deutscher Ausstrahlung 2010 zeigt die gängigsten Themen²¹⁵:

1	Tatort
2	Um Himmels Willen
3	Polizeiruf 110
4	Tierärztin Dr. Mertens
5	In aller Freundschaft
6	Das Traumschiff
7	Kreuzfahrt ins Glück
8	Mord mit Aussicht
9	Stubbe - Von Fall zu Fall
10	Weissensee
11	Der Alte
12	Der Kriminalist
13	Ein Fall für zwei
14	Der Bergdoktor
15	Die Rosenheim-Cops
16	Die Bergwacht ZDF
17	Der Landarzt ZDF
18	Countdown - Die Jagd beginnt
19	CSI: Miami
20	SOKO Leipzig
21	Dr. House
22	Kommissar Stolberg
23	Alarm für Cobra 11- Die Autobahn.
24	Küstenwache
25	Siska
*Durchschnittswerte 14. November 2009 bis 13. November 2010	
Quelle: MEEDIA-Berechnungen	

Von 23 deutschen Sendungen sind 14 konventionelle Krimiserien, 4 Serien, die Ärzte oder Krankenhäuser zum Inhalt haben, weiters zwei eskapistische Serien im idyllischen Rahmen einer Fernreise, eine Serie rund um eine resolute Nonne und als einzige Ausnahme von der oben aufgestellten These, die Kurzserie *Weissensee*²¹⁶, die das Schicksal einer Familie im geteilten Deutschland zum Inhalt hat.

Alle anderen spielen im irrealen Klischeeraum einer als zeitlos vereinbarten Gegenwart, die es so nicht gibt²¹⁷ und orientieren sich so insgesamt am Althergebrachten²¹⁸.

²¹⁵ Vgl. Jens Schröder: „Die Lieblingsfernsehserien der Deutschen“, in: *Meedia*, <http://meedia.de/2010/11/24/die-liebblings-fernsehserien-der-deutschen/>, (besucht am 3.6.2013).

²¹⁶ *Weißensee*. Ziegler Film & Company. Deutschland, 2010. Fernsehserie.

²¹⁷ Vgl. Björn Bollhöfer: „Filmischer Raum und filmisches Image im Tatort“, in: *Medienmorde. Krimis intermedial.*, hrsg. v. Jochen Vogt, München: Fink Verlag 2004, S. 130 ff.

²¹⁸ Vgl. auch Feil, 2006, S. 167.

Lediglich Themen der jüngeren deutschen Vergangenheit scheinen das mythische Potential zu haben, gehaltvollere Erzählungen zu evozieren. Die Zeit des NS-Regimes, die Teilung Deutschlands, der deutsche Herbst und ähnliche Themen schöpfen ihre Faszination nicht nur aus der Tatsache, dass diese den Zuseher von einer Art kollektiver emotionaler Vorbildung abholen, sondern zudem dadurch, dass andere Mythen und weiter entfernte Ereignisse durch die Zäsur, welche die Vereinnahmung dieser Geschichten in der Ära der Nationalsozialisten bedeutet, entweder aus dem allgemeinen Bewusstsein verschwunden oder negativ konnotiert, das heißt mit einem solchen Stigma behaftet sind, dass sie gänzlich für die filmisch-serielle Erzählung untauglich sind.

3.2.1 Die Mythen der Anderen

Der deutsche Sprachraum ist, was Österreich und Deutschland betrifft, trotz aller Unterschiede einer, der auf eine lange gemeinsame sprachliche, historische und seit dem 18. Jahrhundert literarische Tradition zurückblickt. Aufgrund dessen könnte angenommen werden, dass es viele Mythen, Geschichten und tief im Bewusstsein der Menschen verankerte Archetypen geben sollte. Das scheint nicht der Fall zu sein.

Fritz Lang schildert in *Filmemigration aus Nazideutschland, Teil 5*²¹⁹, dass er sich bei seiner Emigration Anfang der 1930er Jahre komplett umstellen musste, da es in den USA nur einen Mythos gab, den alle kannten, nämlich den Western und nicht wie etwa in Europa ein vorgebildetes Publikum vorauszusetzen war. Fritz Lang verfilmte ja in der Zeit vor seiner Emigration höchst erfolgreich den Stoff der Nibelungen. Das heute vorzufindende Publikum würde zum Thema Nibelungen nicht viel mehr assoziieren als den Namen und die Tatsache, dass es sich um eine alte germanische Heldensage handelt. Der ganze Komplex würde ohne genauere Kenntnis der Sage selbst gedanklich mit der Zeit des Nationalsozialismus verbunden werden.

Die Katastrophe der Nazi Herrschaft und der Zweite Weltkrieg führten also zu einer Stigmatisierung eines großen Teils der Themen, die daraufhin nicht mehr oder nur einschlägig konnotiert weitergegeben wurden und so ihre Funktion als im Gedächtnis der Kultur geerdete Mythen verloren. Die deutsche fiktionale TV-Produktion, konnte das bis heute nicht überwinden. Die thematische Enge der beliebtesten Serien wurde zu Anfang des Kapitels gezeigt. Noch mehr Probleme hatte man in der Übernahme von Mythen anderer Kulturen. Jenen Menschen, die nach 1945 geboren wurden, sind in die Mythen

²¹⁹Vgl. *Filmemigration aus Nazideutschland, Teil 5*. Regie: Günther Peter Draschek. BRD: WDR, 1975.

der anglo-amerikanischen Geisteswelt längst eingeweiht. Dennoch sind Mythenkopien mit deutschsprachiger Herkunft immer eindeutig als solche zu erkennen. Im Rahmen des Fiktionsvertrages scheinen die Zuseher US-Produktionen mehr Kompetenz über die dortigen Mythen zuzubilligen als deutschsprachigen Produktionen, die versuchen, diese Mythen zu übernehmen.

Wenn der Hickethier²²⁰ ausführt, dass der Zuseher immer aus anderen Medienprodukten gewonnene Konnotationen an Codes in die Erzählung mitbringt, dass diese aber im Laufe der Serie ergänzt bzw. durch serienbezogene ersetzt werden können, muss der Schluss gezogen werden, dass dies der deutschsprachigen Produktion selten gelingt.

Den Serien der Revolution hingegen gelingt dies, sie prägen Mythen und Genres um und kreieren Neuprägungen. Dem deutschen TV-Zuseher mit seinem, in Bezug auf das US-amerikanische nur medial vermittelten Mythenwissen, kann dies zum Problem werden. Er schätzt es eher, wenn Erwartungshaltungen entsprochen wird²²¹. *The Sopranos* könnte den Liebhaber des althergebrachten Mafia-Schaumaterials verwirren.

Was aber tun, wenn die Mythen der anderen in Kopie unglaubwürdig sind und Umprägungen dieser Mythen für die heimische Zuseherschaft nicht attraktiv sind?

Wie schon vorher erwähnt, scheinen Themen aus der jüngeren Vergangenheit das deutschsprachige Publikum zu erreichen.

Als Kehrseite dieser Medaille spielt der Großteil der beliebten Produktionen in einer, wie oben beschrieben, fiktiven, nie unserer Gegenwart entsprechenden Welt. Diese Welt, Wechselbalg der «guten alten Zeit», geboren in den Wehen eines von der geistigen sowie physischen Katastrophe des 2. Weltkriegs gekennzeichneten Jahrhunderts und war im deutschen Nachkriegsfilm mit seinen eskapistischen Reduzierungen höchst erfolgreich, erfreut sich in der deutschen Fernsehproduktion eines langen Lebens. Es handelt sich um die existentielle Rest-Blase eines durch die Katastrophe des 20. Jahrhunderts vom Luftstrom einer Kultur abgeschnittenen Mythenraumes.

Im US-amerikanischen Raum, dessen Geschichte keinen derartigen Bruch kennt, zeigt sich ein anderes Bild. Die zahlreichen Mythen, die ihre Entwicklung parallel zur Etablierung filmischer Erzählung nahmen, wie Krimi, Western, Science Fiction, Film Noir und dergleichen mehr sind lebendiger Teil der erzählerischen Entwicklung.

²²⁰ Vgl. Hickethier 1992, S. 14f.

²²¹ Vgl. Eick, 2007, S. 108ff.

Deutschland sind die Mythen abhandengekommen, die USA hat zahlreiche und schöpft daraus ständig neue Variationen nicht zuletzt durch die Revolution seriellen Erzählens. Gemeint sind, und hier handelt es sich keinesfalls um eine erschöpfende Aufzählung, Serien wie: *Oz*²²², *The Sopranos*, *The Wire*²²³, *Deadwood*²²⁴, *The Shield*²²⁵, *Lost*, *Buffy the Vampire Slayer*²²⁶, *24*²²⁷, *Twin Peaks*, *Six Feet Under*²²⁸, *Curb your Enthusiasm*²²⁹, *30 Rock*²³⁰, *Entourage*²³¹, *Once Upon a time*²³², *Carnivàle*²³³, *True Blood*²³⁴, *Dr. House*²³⁵, *Band of Brothers*²³⁶, *The Pacific*²³⁷, *Boardwalk Empire*²³⁸, *Californication*²³⁹, *Heroes*²⁴⁰, *Rome*²⁴¹.

Wie etwa in der Serie *The Sopranos*, die Geschichte von Tony Soprano, Familienvater, Theraphieklient und Mafia-Boss, die, indem sie die Trope des Capos variiert, den Raum zwischen Normalität und mythentypischer Gewalt ausleuchtet.

„*The Wire* „beschreibt in fünf Staffeln und sechzig Episoden ein Zuhause, das auf den ersten Blick nur eine beliebige amerikanische Großstadt ist, sich aber später im Bewusstsein der Zuschauer in einen allegorischen Mikrokosmos verwandeln wird, der das amerikanische Sozialgefüge regelrecht sezziert“²⁴². Was auf den ersten Blick als cop-show startet, zeigt den Mikrokosmos Stadt aus multiplen Blickwinkel.

Noch breiter versucht sich die Serie *Mad Men* aufzustellen, die eine Ära des Umbruchs zum Thema hat, und diese anhand der Verwerfungen, denen unsere Identitäten in Zeiten

²²² *Oz*. HBO. USA, 1997-2003. Fernsehserie.

²²³ *The Wire*. Creator David Simmon. HBO. USA, 2002-2008. Fernsehserie.

²²⁴ *Deadwood*. Creator David Milch. HBO. USA, 2004-2006. Fernsehserie.

²²⁵ *The Shield*. Creator Shawn Ryan. Fox Television Network. USA, 2002-2008. Fernsehserie.

²²⁶ *Buffy the Vampire Slayer*. Creator Joss Whedon. 20th Century Fox Television. USA, 1997-2003. Fernsehserie.

²²⁷ *24*. 20th Century Fox Television. USA, 2001-2010. Fernsehserie.

²²⁸ *Six Feet Under*. Creator Alan Ball. HBO. USA, 2001-2005. Fernsehserie.

²²⁹ *Curb Your Enthusiasm*. Creator Larry David. HBO. USA, 1999-. Fernsehserie.

²³⁰ *30 Rock*. Creator Tina Fey. NBC. USA, 2006-2013. Fernsehserie.

²³¹ *Entourage*. HBO. USA, 2004-2011. Fernsehserie.

²³² *Once Upon A Time*. ABC. USA, 2011-. Fernsehserie.

²³³ *Carnivàle*. Creator Daniel Knauf. HBO. USA, 2003-2005. Fernsehserie.

²³⁴ *True Blood*. Creator Alan Ball. HBO. USA, 2008-2014. Fernsehserie.

²³⁵ *House MD*. Creator David Shore. NBC. USA, 2004-2012. Fernsehserie.

²³⁶ *Band of Brothers*. HBO. USA, 2001. Fernsehserie.

²³⁷ *The Pacific*. HBO. USA, 2010. Fernsehserie.

²³⁸ *Boardwalk Empire*. HBO. USA, 2010 -. Fernsehserie.

²³⁹ *Californication*. Creator Tom Kapinos. Showtime. USA, 2007-. Fernsehserie.

²⁴⁰ *Heroes*. NBC. USA, 2006-2010. Fernsehserie.

²⁴¹ *Rome*. HBO/BBC. USA/GB, 2005-2007. Fernsehserie.

²⁴² Sascha Seiler: „Pictures of a City. Topographische Ghetto-Fiktionen in *The Wire*“, in: *Was bisher geschah. Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen.*, hrsg. v. Sascha Seiler, Köln: Schnitt – Der Filmverlag 2008, S. 117.

des gesellschaftlichen Umbruchs ausgesetzt sind, in Szene setzt. Ein Zeitalter wird sozusagen dramatisch analysiert.

The Pacific, eigentlich ein Kriegsdrama rund um den pazifischen Teil des Kriegstheaters im Zweiten Weltkrieg, hebt uns einen eher unbekanntem Teil dieses Kriegs ins Gedächtnis und entflieht durch die drastische Schilderung vom Krieg und seiner Gräueltaten und den daraus entstehenden Traumata dem Geruch der Heldenverehrung.

Breaking Bad, dessen filmische Qualitäten einen Manager des produzierenden Fernsehsenders AMC urteilen ließen, wenn man 20 Minuten Handlung zur Pilotfolge hinzufügen würde, wäre es der independent film des Jahres²⁴³, findet eine Antwort auf die Sorgen und Nöte der Rezessionsjahre des letzten Jahrzehnts und karikiert die Institution des Selfmademans: Mr. White, ein in einer elenden Mittelstandsexistenz steckengebliebener Chemielehrer, macht unter dem Eindruck einer diagnostizierten Krebserkrankung eine Wandlung zum Drogenboss durch. *Breaking Bad* ist damit die Parabel auf die Verfasstheit jener Generation der 80er, deren jugendlicher Idealismus erstmals nicht auf die Verbesserung der Welt gerichtet war, sondern auf den eigenen Erfolg und Selbstverwirklichung. Und der wie jeder Idealismus zum Scheitern verurteilt ist.

An letzter Stelle sind noch zwei Serien zu nennen, die Mythen, die durch zahlreiche mediale Aufbereitungen schon abschließend in das Gedächtnis unserer Kultur eingeschrieben schienen, neu variieren und so verwerten können. Zum einen *Deadwood* beim Western andererseits *Rome* beim Kostüm- und Historienfilm.

Diese Eigenschaft der seriellen Revolution lebendige Mythen aufzunehmen und zu variieren, sie zu etwas Neuem zu synthetisieren, ihre hergebrachten Verständnis zu sprengen, oder kurz sie zu lebenden Geschöpfen unserer Vorstellung zu machen, kann gar nicht überbewertet werden.

Konventionen werden dabei nicht gebrochen, um einem oberflächlichen Gestus des Neuen Genüge zu tun, sondern um Unterhaltsamkeit und Storytelling zu befördern. Die Serie *Game of Thrones*²⁴⁴, ihrer literarischen Vorlage folgend, bricht etwa lustvoll dramaturgische Konventionen, indem sie einen gut eingeführten Protagonisten in der

²⁴³ Vgl. Sepinwall, 2012, Location 4819

²⁴⁴ *Game of Thrones*. HBO. USA, 2011-. Fernsehserie.

neunten Folge der ersten Staffel²⁴⁵ köpfen lässt. Dieses überraschende Moment wird zum Prinzip ihres Erzählens erhoben.

3.2.2 Grenzüberschreitungen I: Tabus und Konventionen

Bei der geschilderten Dynamik erfreuen sich gesellschaftliche Tabus und Randzonen als Themen großer Beliebtheit: *The L-Word*²⁴⁶ untersucht lesbische Beziehungen und *Big Love* die mehr oder weniger geheim gelebten Vielehen der Mormonen. Beim vorliegenden Material ist zu bemerken, dass wenn das Tabu nicht schon Thema selbst ist, fast in jeder Serie ein Tabu und seine Kontextualisierung als Handlungselement integriert wird. Wie etwa in der Serie *Six Feet Under*, die sich nicht um das Tabu Tod schert. ²⁴, die ganz plakativ und ohne die geringsten moralischen Bedenken zeigt, dass Folter zum Geschäft der Geheimdienste gehört oder *Mad Men*²⁴⁷, deren exzessive Zurschaustellung von Tabakkonsum nicht der geschilderten Zeit entspricht, sondern die Nichtraucherbewegung der USA auf ihre Toleranzgrenze prüft.

Diese Serien kitzeln an empfindlichen Stellen und sägen an moralischen Stützfeilern. Ellipsen ethischer, moralischer, jugendschützerischer und volksbildnerischer Bedenken wegen werden grundsätzlich vermieden.

Das hat mit dem Ursprung dieser Revolution seriellen Erzählens zu tun, der im US-Pay-TV liegt²⁴⁸. Da dieses einen geschlossenen Nutzerkreis aufwies, unterlag es den generellen Regeln und der Kontrolle der FCC nicht und hatte dementsprechende Freiheiten²⁴⁹.

Game of Thrones zeigt mehr expliziten Sex als die Literaturvorlage von R.R. Martin je aufwies, und die plakative Gewalttätigkeit begleitet von Sturzbächen an foul language in *Deadwood* würde jeden Medienwächter des hiesigen Sprachraumes jahrelang Beschäftigung geben.

²⁴⁵ „Baelor“. *Game of Thrones*. HBO. USA, 2011-. Staffel 1. Folge 9. Fernsehserienepisode.

²⁴⁶ *The L-Word*. Creators Michele Abbott/Ilene Chaiken/Kathy Greenberg. HBO. USA, 2004-2009. Fernsehserie.

²⁴⁷ *Mad Men*. Creator Mathew Weiner. AMC. USA, 2007-. Fernsehserie.

²⁴⁸ Vgl. Sascha Seiler: „Abschied vom Monster der Woche“, in: Was bisher geschah. Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen., hrsg. v. Sascha Seiler, Köln: Schnitt – Der Filmverlag 2008, S. 6ff.

²⁴⁹ Vgl. N.N.: „Financial Interest and Syndication Rules“, in MUSEUM OF

BROADCAST COMMUNICATIONS, <http://www.museum.tv/eotv/financialint.htm>, Zugriff: 28. Jänner 2013

The Shield thematisiert die orale Vergewaltigung eines lokalen Polizeichefs und baut auf diesem schockierenden Plot-Point, der für einen deutschen TV-Krimi völlig undenkbar wäre, einen mehrere Folgen dauernden Erzählstrang auf. Nach dieser initialen Demütigung der Figur und deren Erpressung, folgt deren Bewältigung des Traumas und ihre Rache. Am Ende ergibt sich eine Parabel über die Natur von Macht, alle handelnden Personen sind aus allen Perspektiven beleuchtet. Nicht die plakative schockierende Tat bleibt haften, sondern die Einsicht in die *conditio humana*.

Das lang geschmähte Fernsehen und sein schmutziges Stiefkind Serie haben zu einer erzählerischen Blüte und inhaltlichen Tiefe gefunden, wie es, will man einen Vergleich ziehen, die großen Romane des 19. Jahrhunderts konnten, die ihre Ursprünge auch in den Fortsetzungsserien der damals populären Zeitungen nahmen²⁵⁰. Wenn Joachim Paech bezüglich dieser historischen Entwicklung von einer paradoxen Tatsache spricht, dass die Massenpresse die moderne Institution Literatur überhaupt erst konstituiert und den autonomen Autor ermöglicht hat²⁵¹, so ist dasselbe Paradoxon für die Serie festzustellen: Die große kommerzielle Maschine des US-Privatfernsehens hat die Revolution seriellen Erzählens zuerst ermöglicht.

In diesem Zusammenhang ist auch das für diese Art der filmischen Literatur typische Zurücktreten der filmisch-erzählerischen Instanz als Moral, Ideologie oder generell Weltsicht vermittelnde zu thematisieren. Die deutschsprachige Serienproduktion hat damit Probleme. Kein Wunder, die deutsche Schriftstellerei entschuldigt sich seit ihren Anfängen damit, den Zuseher belehren zu wollen. Schon Schiller stellt die Kunst in seinen programmatischen Schriften in den Dienst der menschlichen Erziehung²⁵². Und das kommt nicht von ungefähr: Heinz Schlaffer führt zwei wesentliche Faktoren bei der Entstehung der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert an. Zum einen die protestantische Strömung des Pietismus mit ihrem Versuch alle weltlichen Bereiche mit einer innerlichen religiösen Haltung und Interpretation zu durchdringen, zum anderen die einsetzende Aufklärung, mit ihrer Kritik am christlichen Wahrheitsanspruch²⁵³. Nach ihm entziehen sich die Literaten den hergebrachten Ansprüchen der Religion und versuchen zugleich in Sachen Deutungshoheit ihr Erbe anzutreten. Hinzu kommt, dass die Träger dieser

²⁵⁰ Vgl. Joachim Paech: „Vom Feuilletonroman zum Fernsehspiel“, in: *Literaturwissenschaft ein Grundkurs.*, hrsg. v. H. Brackert/J. Stückrath, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001, S. 360ff.

²⁵¹ Ebd., S. 361.

²⁵² Vgl. Rüdiger Safransky: *Schiller: oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus*, München Wien: Carl Hanser Verlag 2004. S. 402 ff.

²⁵³ Vgl. Heinz Schlaffer: *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*, München Wien: DTV 2003. S. 57.

Literatur scharfen Standesgrenzen ausgesetzt waren, kaum ein Dichter konnte von seiner Produktion leben. „Die Weltlosigkeit der deutschen, dem Kommerz und der Politik entrückten Dichtung war die zuverlässigste Garantie ihrer Autonomie [...]“²⁵⁴ Das Ergebnis war eine weltliche Dichtung, die den religiösen Wahrheitsanspruch mit dem persönlichen des Dichters ersetzte. Deutsche Fernsehserien, die überdies Großteils noch Werke von Einzelautoren²⁵⁵ sind, stehen in dieser Tradition.

Diese Geisteshaltung tradierte sich scheinbar bis ins Fernsehzeitalter. Es gibt demgemäß in der deutschsprachigen Serienproduktion kaum ein Werk, das nicht die Deutungshoheit an sich reißt und oftmals in geradezu schulmeisterlicher Art und Weise Handlungsanweisungen gibt. Dass unter der Knechtschaft der Zweckwidmung Erzählung, Figuren und Motive oft flach und konstruiert wirken, wird dabei billigend in Kauf genommen.

Die Serie *Tatort* etwa, die in all den Jahren ihres Erfolges jedes an der Tagesordnung liegende Problem zur Handlung machte²⁵⁶, sei es Ausländerfeindlichkeit, Austrofaschismus, Ausbeutung billiger Arbeitskräfte aus dem benachbarten Ausland, Intersexualität, Nazismus, Jugendbesserungsanstalten, Geburtenhilfe, der Kosovo-Konflikt - um nur einige zu nennen macht aufgrund ihrer Erzählweise, den Darbietungen ihrer Handlungsträger, die auch immer Werteträger sind, und ihren Aussagen immer eindeutig klar, was zu denken ist²⁵⁷. Polemisch ausgedrückt, sehen solche Produktionen Zuschauer letztlich nicht als selbstständig denkende und urteilende Personen an.

Hinter dem allen steht nicht nur das Unbehagen mit der Unterhaltung an sich²⁵⁸, sondern auch das hierzulande vorherrschende Verständnis von Gesellschaft und Selbstbestimmung des Individuums, eine Auffassung der öffentlichen Meinung, die nur dadurch erklärbar sein mag, dass das letzte autokratische Regime erst vor 60 Jahre ersetzt wurde und eine jahrhundertelange ständisch-obrigkeitshörige Gesellschaftsform die Vorstellung vom Volk im Allgemeinen noch immer prägt²⁵⁹.

²⁵⁴ Schlaffer, 2003, S. 63.

²⁵⁵ Vgl. Schawinski, 2008, S. 82.

²⁵⁶ Vgl. Feil, 2006, S. 15.

²⁵⁷ Vgl. Feil, 2006, S. 15.

²⁵⁸ Vgl. ebd., S. 127f.

²⁵⁹ Vgl. Wolfgang Reinhard: Geschichte der Staatsgewalt. Eine vergleichende Verfassungsgeschichte Europas von den Anfängen bis zur Gegenwart, München: C.H. Beck 2002. S. 406ff.

Die Serien der Revolution seriellen Erzählens enthalten sich in keiner Weise einer Aussage, sind im Gegenteil oft hoch politisch und Diskurs auslösend. Die filmische Erzählung übernimmt aber keine Deutungshoheit, schreibt keine Handlungen vor. Sie löst zu vermittelnde Botschaften von einzelnen Figuren, betrachtet gesellschaftliche Problemstellungen multiperspektivisch und scheint so dem Zuseher Freiraum bei der Deutung zu lassen.

Als Beispiel sei hier wiederum *The Shield* zitiert, wo der rassistisch motivierte Mord eines White Supremacy Aktivisten an Latino-Amerikanern behandelt wird²⁶⁰. Es gibt hier eine Szene, bei der die ermittelnden Polizisten bei der Schwester des Aktivisten auftauchen. Diese, ihren Bruder verurteilend, klagt gleichzeitig über die negativen Veränderungen seit dem Einzug der Latinos in die Nachbarschaft. Die Szenerie schneidet kurz auf die Nachbarschaft und zeigt Bilder, die die Haltung der Schwester verständlich machen. Obwohl die Tat in der Erzählung klar verurteilt wird, zeigt *The Shield* somit mehrere Seiten eines Konflikts und schafft damit mehr Verständnis und Einsicht, als es eine eindeutige moralische Empfehlung jemals könnte. Diese Art, Werte zu verhandeln, liegt viel näher an der gesellschaftlichen Diskussion, als das Diktat empfehlenswerter Verhaltensweisen.

Subtile Vermittlung zeigt auch die Pilotfolge von *Mad Men*. Don Draper, kreativer Chef einer Werbeagentur und Hauptprotagonist der Serie, wird zu Beginn der Folge in intimer Unterhaltung mit einer jungen Frau gezeigt, mit der er offenbar in Beziehung steht. Gegen Ende der Folge, die Haupthandlung ist abgeschlossen, kehrt Draper in sein Heim zurück, öffnet die Tür und der Blick der Kamera fällt auf das schicke Interieur, die blonde Ehegattin und zwei schlafende Kinder, die niemals zuvor Erwähnung fanden. Über den immensen Überraschungseffekt hinaus, wird das Lebens- und Selbstverständnis Figur Drapers und seine Verlogenheit gezeigt. Die abschließende Beurteilung Drapers und der Doppelmoral der Zeit der 1950/1960er darf der Zuseher aber selbst anstellen.

3.2.3 Grenzüberschreitungen II: Gattungen und Genres

Bekannte Gattungs- und Genre Grenzen werden in der Revolution seriellen Erzählens zum Spielmaterial, an einigen Stellen erleben wir ihre völlige Auflösung. Die völlige Aufhebung der Grenze zwischen Tragödie und Komödie ist ein Beispiel. Dabei ist nicht die aus Serien und Filmen bekannte Technik, eine Tragödie durch comic relief aufzulockern, gemeint. Beispiel hierfür ist die schillernde Figur des Al Swearengen in der

²⁶⁰ "Slipknot". *The Shield*. Fox Television Studios. USA, 2004. Staffel 3. Folge 9. Fernsehserienepisode.

Serie *Deadwood*. Die Vereinigung extrem scharfer Gegensätze, das heißt, ein extrem gewalttätiger und ekelhafter Charakter, der aber auch komisch sein kann, in einer Person erhöht nicht nur das dramatische Potential der Figur selbst, sondern auch die erzählerische Komplexität der Geschichte. Der ambivalenten, vielschichtigen menschlichen Existenz noch näher liegt eine untrennbare Emulsion von Komik und Tragik in der filmischen Erzählung.

Beispiel hierfür sei *Breaking Bad*. Wenn in der Episode «Fly»²⁶¹ der dritten Staffel die Figur Jesse die paranoide Figur Walt ohne deren Wissen unter Drogen setzt, so wirken die Reaktionen des an sich steifen Walt zunehmend komisch, gleichzeitig drohen aber tiefliegende Konflikte des Hauptprotagonisten hervorzutreten: Die Erinnerung an die geheimgehaltene Ermordung der Freundin Jesses, und der innere Zwiespalt des Biedermanns Walt zwischen seinen gefühlkalten, verbrecherischen Entscheidungen und dem Selbstverständnis als treusorgender Familienvater und gutem Bürger. Die Spannung baut auf der ständigen Gefahr auf, dass Walt sich gegenüber Jesse verrät und ist gleichzeitig von der Komik des unter Drogeneinfluss geratenen Walt geprägt.

Es ist zweifellos auch dem darstellerischen Können von Bryan Cranston (Walt) zu verdanken, dass die Gratwanderung zwischen Komik, Spannung und Tragischem ein furioses Amalgam aus allen dreien bildet.

Genres

„Empirische Erhebungen haben ergeben, daß in der Programmkündigungspraxis des Fernsehens der 90er Jahre ca. 2.500 Genre- und Gattungsbezeichnungen verwendet wurden.“²⁶²

Diese Diversifikation hat ihre Ursachen im Begriff Genre an sich und seinen Funktionen:

„Genres sind zunächst einmal Verständigungsbegriffe. Sie dienen als Klassifikationen unterschiedlicher Filme der Kommunikation über Filme, sowohl auf der Rezipienten- als auch auf der Produzentenseite sowie zwischen beiden Seiten. Genres stehen für Organisation von Wissen über die filmische Gestaltung und regulieren die Produktion von Filmen. Sie geben Orientierungen vor, stiften Erwartungen und determinieren die Rezeption. Als Begriffe der Verständigung stehen sie in Beziehung zu Filmeigenschaften, werden aber auch durch die kommunikative Verwendung innerhalb der Diskurse geprägt.“²⁶³

²⁶¹ „Fly“. *Breaking Bad*. AMC. USA, 2010. Staffel 3. Folge 10. Fernsehserienepisode.

²⁶² Knut Hickethier: „Genretheorie und Genreanalyse“, in: *Moderne Film Theorie*, hrsg. v. Jürgen Felix, Mainz: Theo Bender Verlag 2003, S. 64.

²⁶³ Ebd. S. 63.

Im Sinne dieser Arbeit werden Genres als stabile Klassifikationen im obigen Sinn verstanden. Das gilt insbesondere in Bezug auf die deutschsprachige Fernsehserienproduktion, das heißt was 1960 unter Krimi verstanden wurde, wird auch heute unter Krimi verstanden. Die Aufzählung am Anfang des Kapitels der beliebtesten Serien beweist: Alleine vier Serien, darunter die beliebteste laufen schon seit über dreißig Jahren. Das häufigste vertretene Genre, die Krimiserie, ist im engen traditionellen Korsett des whodunit stecken geblieben, wenn auch mit Variationen, wie etwa beim Action und Stunt lastigen *Alarm für Cobra 11*, oder beim humoristischen *Mord mit Aussicht*.

Bei Serien der Revolution seriellen Erzählens lässt sich beobachten, dass Genres als Kommunikationsbegriff untauglich geworden sind. Sie stellen nur das Ausgangsmaterial dar, aus dem das Werk geformt wird. Tatsächlich definieren diese Serien Genres neu und erstellen interessante Genrekombinationen.

Doch vorerst einmal ein abschließender Blick auf die Situation in deutschsprachigen Ländern: *Kreuzfahrt ins Glück* ist ein direkter spin off der seit 1981 produzierten *Traumschiff*-Serie, beides eskapistische Romanzen. Darüber hinaus finden sich ein paar Vertreter des altbackenen Landdokter-Genres und ähnlich Geartetes. Es gibt in der Aufzählung drei Serien, die nicht alten Genrekonventionen gehorchen, zwei davon sind US-amerikanischen Ursprungs.

Bei den Serien der Revolution seriellen Erzählens kann man eine ungleich dynamischere Auffassung von Genre beobachten.

Nicht nur auf das titelgebende Vampirgenre beschränkt, vermengt *True Blood* Fabelwesen aller Art, hebt sie allerdings aus der Sphäre der Fantasy, indem sie die Handlung in unserer Gesellschaft und Zeit ankommen lässt. Die Synergie zweier bislang getrennter Welten lässt die Figuren aus ihrer Märchenwelt treten und gibt der, in der Gegenwart spielenden Handlung, eine reizvolle Tiefe. Sooki, die Protagonistin, trifft auf Werwölfe, Vampire, Gestaltwandler, Feen und liebt und leidet mit ihnen. Die Serie mixt den neuen Ansatz von Fantasy mit dem Typus der Coming-of-Age-Serie.

Dr. House verbindet die Arztserie mit den Figuren des klassischen Detektivgenres. *Dexter* spielt nicht nur lustvoll mit dem Tabubruch einen Serienmörder als Helden zu haben, sondern verbindet das Medical Detektiv-Genre mit dem Thriller.

Mit *The Shield* schafft es eine Polizeiserie, ein Genre, dass auch schon längst angezählt schien, spannend zu variieren. *Lost*, auf den ersten Blick eine Mysteryserie, führt uns in

seine Welt mit einem Wunderwerk an dramaturgischen Effekten ein, *Buffy the Vampire Slayer* hebt mit *True Blood* das vorher im Label Kult gefangene Vampirgenre auf die Ebene des Zeitgeistes und geben ihrem jugendlichen oder gerade erwachsen gewordenen Publikum Spielmaterial für ihr Leben.

Die komödiantischen Serien *Curb your Enthusiasm*, *30 Rock* und *Entourage* schaffen es, die beliebte Selbstthematization der Medienbranche aufzufrischen, indem sie die Grenzen zwischen Fiktion und Dokumentation für ihre Erzählung mit dem Auftritt realer Protagonisten aufheben und so in doppelter Ironie die Maschinerie zu Tage treten lassen und die Fiktion in diesem umgekehrten Entfremdungseffekt enthüllen. Die Welt ist ein Theater, und das Theater die Welt.

Die Autoren dieser Serien, im Englischen passender creator genannt, und das von ihnen angeleitete Autorenteam zeigen also Talent darin, in der Gesellschaft Vorhandenes, seien es Genres, Erzählungen oder Mythen aufzugreifen und sie so zu dramatisieren, dass in Verbindung mit vorhandenem Genre-Material neue Perspektiven voller Aussagekraft entstehen²⁶⁴.

Ein Wesensmerkmal dieser Serien ist also das Überschreiten des schmalen Grates zwischen Genreerwartungen und Diskurserweiterung hin zur Aufhebung althergebrachter Erwartungshaltungen. Die Grundhaltung dieser alten Ordnung gegenüber ist Überraschung, Tabubruch, Wandel, Neudeutung und Re-Kontextualisierung.

3.2.4 Grenzüberschreitungen III: Personen

„Der Vorwurf der rohen Simplifikation und willkürlichen Abbrüchigkeit, der Oberflächlichkeit, des Schattenhaften und der mangelhaften Erkenntnis ist beim Roman weit weniger am Platz als beim Drama; es ist kein Zufall, daß sich im Schauspieler und nicht im Roman jene stereotypen und in bezug auf individuelle Vollständigkeit überhaupt anspruchslose Figuren und Vogelscheuchen des `Vaters`, des `Liebhabers`, des `Intriganten`, der `Naiven`, der `komischen Alten` entwickelt haben. [...] Der Roman ist genauer, vollständiger, wissender, gewissenhafter, tiefer als das Drama, in allem, was die Erkenntnis der Menschen an Leib und Charakter betrifft, und im Gegensatz zu der Anschauung, als sei Drama das eigentlich plastische Dichtwerk, bekenne ich, daß ich es vielmehr als eine Kunst der Silhouette und den erzählten Menschen allein als rund, ganz, wirklich und plastisch empfinde.“²⁶⁵

²⁶⁴ Siehe Feil, 2006, S. 90ff

²⁶⁵ Thomas Mann, „Versuch über das Theater“, in: *Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie*, hrsg. v. H. Bürgin, Frankfurt: Fischer Bücherei 1960, S. 356.

Dieses Zitat Thomas Manns, auf das Theater gemünzt, zählt etwas polemisch auf, woran es der Figurenzeichnung mangelt. Im deutschsprachigen Fernsehen kann diese Diagnose großteils auch noch heute aufrechterhalten werden, wie verschiedentlich im Rahmen dieses Textes gezeigt wurde. Die Serien der Revolution seriellen Erzählens verdeutlichen aber, dass dies nicht notwendigerweise der Fall sein muss:

Bei der Frage nach Relation von Figur und Handlung im filmischen Drama stellen vor allem die Aristoteles Poetik folgenden eine Primat der Handlung fest²⁶⁶. Die Komplexität der Figuren²⁶⁷ wird nur soweit entwickelt, wie sie der der Handlungsfortführung dient. So unterscheidet auch Syd Field zwischen dem inneren Leben einer Figur, das wären also alle charakterformenden Ereignisse vor Filmbeginn und dem äußeren Leben einer Figur, das von Filmanfang bis Filmende geht²⁶⁸.

In Fall der Revolution seriellen Erzählens bedingt die nun nicht mehr begrenzte Erzählung nicht nur Tiefe der Handlung und Tiefe der Figurenzeichnung, sondern auch die wechselseitige Interdependenz der beiden. Damit ist die Charakterisierung der Figur nicht mehr eine Funktion der Handlungsfortschreibung, sondern Charakterisierung und Handlung sind gleichberechtigt und bedingen sich gegenseitig.

The Shield bringt die sexuelle Orientierung einer Nebenfigur (Officer Julien Lowe) so in die Handlung ein, dass dieselbe wesentlicher Handlungsantrieb wird.

Ein anderes Beispiel dafür ist *Breaking Bad*, dessen Haupthandlung darin besteht, die dunklen Seiten des Protagonisten Walter White²⁶⁹ zu entdecken.

Das erlaubt auch ein Verlassen althergebrachter dramaturgischer Konventionen, nach denen sich etwa ein „böser Charakter nicht als Held eignet, weil sein Schicksal weder Mitleid noch Furcht erregt“²⁷⁰. Walter White wird im Rahmen der Serie und als in der Erzählung Handelnder als jener (de-)konstruiert, der er immer war.

²⁶⁶ Vgl. Pfister, 2001, S. 220

²⁶⁷ Vgl. Robert McKee: *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*, Berlin: Alexander Verlag 2008. S. S. 406ff

²⁶⁸ Vgl. Syd Field: „Das Drehbuch“, in: *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis.*, hrsg. v. Andreas Meyer/Gunther Witte, München Leipzig: List Verlag 1994, S. 22.

²⁶⁹ Vgl. Sepinwall, 2013, Pos. 4868.

²⁷⁰ Vgl. Ari Hiltunen: *Aristoteles in Hollywood. Das neue Standardwerk der Dramaturgie*, Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe 2001. S. 55.

Ein weiteres Prinzip in Filmen und Paläoserien (dieser Begriff sei hier eingeführt, um Serien vor der Revolution seriellen Erzählens benennen zu können) ist die Konzentration auf einen Protagonisten. Drehbuchguru Robert McKee schreibt dazu:

„Im wesentlichen (!) bringt der Protagonist die übrigen Rollen hervor. Alle andren Figuren sind in einer Story in der Hauptsache deshalb, um zum Protagonisten eine Beziehung einzugehen und dazu beizutragen, alle Dimensionen der komplexen Natur des Protagonisten Gestalt zu verleihen. Man muss sich eine Besetzung als eine Art Sonnensystem vorstellen, mit dem Protagonisten als Sonne, den Nebenrollen als Planeten, die um die Sonne kreisen, Kleinstrollen als Satelliten, die um die Sonne kreisen – alles zusammengehalten von der Gravitation des Sterns im Zentrum, und jeder Planet hat Einfluß auf Ebbe und Flut im Wesen jedes anderen.“²⁷¹

McKee trifft hier das Wesen der meisten Serien und Filme. Die Träger der Revolution seriellen Erzählens überwinden dieses Prinzip. In *The Sopranos* ist Tony Soprano zwar der eindeutige Protagonist der Serie. Dennoch konzentriert sich die Serie in manchen Folgen auf dessen Neffen Christopher Moltisanti. *The Wire* greift in jeder Staffel ein anderes Set an Protagonisten heraus und treibt die Handlung anhand ihrer Geschichte weiter.

In Ensembleserien werden eine Vielzahl Protagonisten untergebracht, deren Handlungsfäden in einer Art Zopfdraturgie zusammengebunden werden. Typisches Beispiel ist die Serie *Game of Thrones*, deren literarische Vorlage schon eine nahezu dostojewskische Vielzahl an Figuren aufweist.

Der Einwand, dass es sich hierbei ja wieder um Erzählstränge handelt, die wiederum nur einen Protagonisten aufweisen, wird durch die Tatsache entkräftet, dass die verschiedenen Erzählstränge interdependent sind, und somit Protagonisten aus verschiedenen Erzählsträngen an Kreuzungspunkten der Story interagieren, woraus sich eine Vielzahl an Protagonisten für die Gesamtgeschichte ergibt. Wer kann bezüglich *Game of Thrones* sagen, ob Tyrion Lannister, Arya Stark, Robb Stark, Petyr Baelish oder Daenerys Targaryen die Hauptfigur sei?

Diese Nutzung der im Grunde unendlichen Struktur der Serie ist ein gutes Beispiel dafür, wie die Serien der Revolution seriellen Erzählens die neu entdeckten dramaturgischen Freiräume nutzen und so scheinbar geltende Gesetze der Dramaturgie beiseiteschieben können. Wichtig ist anzumerken, dass die Revolution seriellen Erzählens keinesfalls ihre

²⁷¹ McGee, 2008, S. 407.

Väter frisst: Wo es beliebt, nutzen diese Serien auch althergebrachte dramaturgische Regeln und Konventionen.

Paläo-Serien haben darüber hinaus selten Raum und Gelegenheit für die Schilderung der Veränderung/Verwandlung/Entwicklung ihrer Figuren. In den Serien der Revolution seriellen Erzählens weisen selbst Nebenfiguren komplexe Persönlichkeiten auf und sind Entwicklungen unterworfen. Beispiele sind Betty Drapers Entwicklung vom trophy wife zur eigenständigen Person, oder die vorher erwähnte Figur des Julian Lowe in *The Shield*, ein ambivalente Figur, die ihre Homosexualität aus evangelikalischen Glaubensgründen zu unterdrücken beginnt und entgegen den Zusehererwartungen im Laufe der Serie heiratet.

3.2.5 Fazit

Die im Bereich der Inhalte feststellbaren Unterschiede Paläo-Serien und Serien der Revolution seriellen Erzählens sind auffällig

Eine Analyse der Inhalte deutschsprachiger Serien konnte deren Verharren in einem knappen thematischen Kreis offenlegen. Die Situation scheint sich zu den frühen 1980ern nicht wesentlich geändert zu haben. Auf einer vielfältigen Mythenwelt aufbauend, weisen Serien der Revolution seriellen Erzählens hingegen eine starke inhaltliche Vertiefung auf. Ihre Reichhaltigkeit erinnert an die Blüte des Romans im 19. Jahrhundert. Sie entledigen sich althergebrachter Tabus, sprengen Genre- und Gattungsgrenzen, indem sie diese weiterentwickeln. Das Primat der Handlung wird gebrochen und die Zeichnung der Figuren gleichrangig behandelt. Dadurch werden diese facettenreicher und lebensnäher. Ebenso gestaltet sich die Erzählweise neu: An Stelle von einfachen Schemen und Handlungsempfehlungen tritt Multiperspektivität. Damit begegnet die Erzählung ihren Figuren aber auch den Zusehern auf Augenhöhe.

Insgesamt weisen sie ein reichhaltigeres, spannenderes, komplexeres Erzählen auf, die vertieften Inhalte bewegen sich daher näher an der condition humana, an der Zeit und den Erfahrungen der Zuseher.

3.3 Medienrezeption

Wie schon im Kapitel Technik und Praxen erwähnt, strukturiert das Fernsehen nicht mehr im Ausmaß der 80er Jahre den Alltag der Menschen. Serien können, und das ist die wesentliche Voraussetzung für alle weiteren Überlegungen, an jedem gewünschten Ort und zu jeder gewünschten Zeit gesehen werden. Dennoch ist das terrestrische TV ein noch immer gebräuchliches Modell. Insofern leben wir in einer Übergangszeit.

Die unter 3.5.2.1 beschriebene Symbiose zwischen dem periodischem 1:n Medium TV und der seriellen Erzählform unterliegt einer nachhaltigen Veränderung. Die durch die technologischen Veränderungen ausgelösten Änderungen in der Rezeption wirken sich auf die Dramaturgie der Serien aus.

3.3.1 TV-Ausstrahlung

Die Zuseherschaft deutschsprachiger TV-Sender unterliegt einer gewissen Erosion. Zunehmend kannibalisieren neue Technologien wie das Internet die althergebrachten Medien. Derzeit kann sich das Fernsehen dennoch innerhalb dieses Trends als Leitmedium behaupten²⁷².

Im Vergleich zu Beginn der 1990er Jahre haben die Sender insgesamt an Bedeutung verloren. Eine für Österreich gültige Untersuchung der Tagesreichweite für TV zeigt das deutlich: Sahen 1991 noch 71,4% der österreichischen Bevölkerung ab 12 täglich fern, so taten dies 2012 nur mehr 64%. Interessanterweise stieg in dieser Periode aber die Nutzungszeit pro Tag fast um 40 Minuten pro verbleibendem Zuseher²⁷⁵. Die Untersuchungen zeigen freilich auch, dass es bezüglich der Nutzungszeit große Unterschiede bei den Altersgruppen gibt. In der Gruppe der 12-29 jährigen beträgt sie 95 Minuten täglich, bei den über 60 Jährigen 254 Minuten²⁷⁶.

Das zeigt, dass zum einen die Bedeutung des Fernsehens insgesamt schwindet, denn das TV erreicht die technik-affinen jungen Zielgruppen in geringerem Ausmaß. Bei den älteren Zielgruppen, die Internet als Kulturtechnik noch nicht im Laufe ihrer Sozialisation kennenlernen konnten, steigt hingegen der Anteil.

²⁷² Vgl. Christian Richter: „Auf der Jagd nach den ‘Viewsern‘“, in: *Quotenmeter*, <http://www.quotenmeter.de/n/69751/auf-der-jagd-nach-viewsern> (besucht am 20.6.2014).

²⁷⁵ Vgl. N.N.: „TV Tagesreichweite 1991 - 2013“, in: *ORF Medienforschung*, http://mediaresearch.orf.at/c_fernsehen/console/console.htm?y=1&z=1 (besucht am 12.6.2013).

²⁷⁶ Ebd.

Die Sender reagieren auf diese Entwicklungen. Einerseits indem sie auf die verbleibenden Zielgruppen eingehen. Das resultiert in der Beschaulichkeit der Formate wie *Um Himmels willen*²⁷⁷. Andererseits im Bemühen die jungen Zielgruppen mit neuen Formaten zurück zu gewinnen, etwa auch mit Import-Serien, die noch am ehesten den Entspannungsbedürfnis der Zuseher entsprechen²⁷⁸. Das sind selten Fortsetzungserien oder Produkte ohne große erzählerische Komplexität, wie etwa *CSI* oder *Grey's Anatomy*. Tiefere, komplexere Erzählungen mit dramatischen Handlungsverläufen enttäuschen erstaunlicherweise in TV-Quotenzählungen²⁷⁹.

Wie etwa *The Sopranos*: Die Serie, die beim US-amerikanischen Sender HBO mit bis zu zehn Millionen Fernsehzeher Free-TV-Sendern ernsthafte Konkurrenz²⁸⁰ machen konnte, wurde hierzulande vom ZDF erstmals ausgestrahlt. Nachdem die Quoten eher enttäuschten, versuchte man es mit einer Verschiebung, wiederum mit geringem Erfolg²⁸¹. Das deutet darauf hin, dass die skizzierte Revolution des seriellen Erzählens beim deutschen Fernseh-Zuseher nicht recht ankommt^{282 283}.

Die Gründe dafür sind nicht ausgemacht. Einschlägigen Fan-Foren kritisieren etwa wieder der Modus der Ausstrahlung²⁸⁴. Die Serien würden zu wenig beworben, die Folgen nicht in der richtigen Reihenfolge gezeigt und generell zu spät. Auch Kreative beklagen den lieblosen und ungeschickten Umgang mit dieser Art von Serie²⁸⁵. Sendungsverantwortliche verteidigen sich gegen diese Vorwürfe, dass sie eben zeigen müssten, was die Zuseher wollen, und dass etwa Kritikererfolge nicht gleich Publikumserfolge seien²⁸⁶. Die Diskussion wäre zu rationalisieren, weitergehende

²⁷⁷ *Um Himmels Willen*. MDR. Deutschland, 2002-. Fernsehserie.

²⁷⁸ Vgl. Manuel Simbürger.: „Interview: "Serien sind ein Abbild der Gesellschaft"“, in: *relevant. Best of Media*, <http://relevant.at/meinung/608715/serien-sind-ein-abbild-gesellschaft.story>, (besucht am 13.6.2013).

²⁷⁹ Vgl. Schawinski, 2008, S. 79.

²⁸⁰ Vgl. N.N.: „Amerikanische Fernsehserien - Verspätet, versteckt, verheizt““, in: *Süddeutsche Zeitung online*, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/amerikanische-fernsehserien-verspaetet-versteckt-verheizt-1.471275-8>, (besucht am 13.6.2014).

²⁸¹ Vgl. Fabian Riedner: „Serienlexikon: «Die Sopranos»“, in: *Quotenmeter*, <http://www.quotenmeter.de/n/32317/serienlexikon-die-sopranos> (besucht am 20.6.2013).

²⁸² Vgl. Schawinski, 2008, S. 90.

²⁸³ Vgl. Alexander Krei: „Hohe Qualität, geringes Interesse: «Six Feet Under» und «Die Sopranos» bleiben nachts ohne Chance“, in: *Quotenmeter*, <http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&p2=18195&p3=> (besucht am 20.6.2013).

²⁸⁴ Vgl. Forum Schnittberichte, <http://www.schnittberichte.com/murof/viewtopic.php?f=3&t=3008&sid=2e617ec82d9ed0153a832b31a4eb8df&view=print> (besucht am 20.6.2013).

²⁸⁵ Vgl. Stefan Niggemeier: „Ein Mann für den letzten Dreck“, in: *Stefan Niggemeier Blog*, <http://www.stefan-niggemeier.de/blog/12448/ein-mann-fuer-den-letzten-dreck/>, (besucht am 10.6.2013).

²⁸⁶ Vgl. Manuel Simbürger.: „Interview: "Serien sind ein Abbild der Gesellschaft"“, in: *relevant. Best of Media*, <http://relevant.at/meinung/608715/serien-sind-ein-abbild-gesellschaft.story>, (besucht am

Forschungen, über die genauen Faktoren des Misserfolges wären in diesem Zusammenhang von Interesse. Das deutsche Pay-TV und auch die erst kürzlich am Markt eingeführten VOD-Dienste feiern diese Serien hingegen als Chance anspruchsvolles Publikum zum Abonnement zu bewegen²⁸⁷.

Eine weitere Ursache mag die Gewöhnung der deutschsprachigen Zuseher an die Synchronisation sein. Deutschsprachiges Publikum akzeptiert keine Untertitelung, so das gängige Argument²⁸⁸. Der (zeitliche) Aufwand einer Synchronisation und der damit verbundene Verlust von Qualität verleitet vor allem technisch und sprachlich affine Publikumsteile dazu, früher verfügbare Originalsprachangebote vorab zu nutzen. Es hat sich daher eine Praxis etabliert, Serien vorab auf anderen Kanälen, wie dem Internet zu rezipieren.

Damit gehen dem Medium Fernsehen ganze Publikumsteile verloren. Ist es denkbar, dass die dadurch entstehenden Quoten zum Fehlschluss der Entscheider führen könnten, dass qualitative anspruchsvolle Serien grundsätzlich nicht im TV konsumiert werden und ergo ihre Produktion nicht im dt. Sprachraum finanzierbar ist?

Die Fernsehsender versuchen zu reagieren. So wirbt der deutsche Bezahlsender AXN damit, die letzte Folge der Serie *Breaking Bad* schon zwei Tage nach ihrer US-Ausstrahlung auf Deutsch anbieten zu können²⁸⁹. Zudem stellen immer mehr Sender Serien online zur Verfügung²⁹⁰ oder vermarkten sie, manchmal sogar vorab, auf DVD²⁹¹.

3.3.1.1 Dramaturgie vs. alterworbene Sehgewohnheiten

Die Dramaturgie der Revolution seriellen Erzählens setzt, soweit sei dem Kapitel Dramaturgie vorausgegriffen, zumeist die unendliche Erzählweise einer Fortsetzungsserie voraus. Will man die Erzählung als Zuseher verfolgen, so ist eine kontinuierliche

13.6.2013).

²⁸⁷ Vgl. Sigrid Eck: „Gutes Geschäft mit Serien-Junkies“, in: *Süddeutsche Zeitung online*, <http://www.sueddeutsche.de/medien/wv-erfolgreiche-serien-im-pay-tv-gutes-geschaeft-mit-serien-junkies-1.1063254>, (besucht am 13.6.2014).

²⁸⁸ Vgl. Guido Marc Pruys: *Die Rethorik der Filmsynchronisation*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1997. S. 11ff.

²⁸⁹ Vgl. Riema Al-Katip: „Breaking Bad: Zwei Tage nach US-Start auch auf Deutsch“, in: *Serienjunkies*, <http://www.serienjunkies.de/news/breaking-bad-tage-start-deutsch-50480.html>, (besucht am 20.6.2013).

²⁹⁰ Jan Schlüter: „«Sons of Anarchy» im Internet ein Hit“, in: *Quotenmeter*, <http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&p2=54689&p3=>, (besucht am 14.6.2013).

²⁹¹ Vgl. Christian Schachinger: „Einfach kein gutes Gefühl“, in: *Online Standard*, <http://derstandard.at/1330389889710/TV-Serie-Einfach-kein-gutes-Gefuehl>, (besucht am 20.6.2013).

Teilnahme an derselben geboten. „*Es ist, wie wenn man ein Kino erst dann betritt, wenn die ersten zwanzig Minuten des Films [...] vorüber sind.*“²⁹². Die Analyse der deutschen Serienproduktion im ersten Teil (siehe Fortsetzungsserien) zeigt, dass diese Art von Aufmerksamkeit historisch bei Zusehern nur bei den marketingtechnisch ganz besonders aufbereiteten Premiumserien und bei den zeitlich kurz hintereinander programmierten Feiertagsserien verlangt wurde. Daily soaps und Formate wie die Serie *Lindenstraße* verlangten auch diese Aufmerksamkeit. Die für diese Formate bekannte Simplifizierung der diegetischen Welt, wie die vorhersehbare Handlung und schemenhafte Charaktere, lassen aber den Genuss der Serie ohne weiteres auch mit Unterbrechungen zu. Der deutschsprachige Zuseher ist also die fortgesetzte Erzählweise keinesfalls gewohnt und daher nur in Ausnahmen bereit diese zu akzeptieren. Das erklärt auch, warum Fortsetzungsserien, deren über die Folgen gehende Erzählbögen nur schwach ausgeprägt sind, Erfolge haben, wie etwa bei *Desperate Housewives*²⁹³. Auch hier versuchen die Fernsehsender etwa durch Eventprogrammierung entgegenzusteuern. Bekannt ist in diesem Zusammenhang etwa der Quotenerfolg der Erstaussstrahlung von *Game of Thrones* bei RTL II, bei der die gesamte erste Staffel an einem Wochenende ausgestrahlt wurde²⁹⁴.

3.3.1.2 Neue Technologien

Serien werden zunehmend, und das gilt insbesondere für die in dieser Arbeit behandelten Serien, nicht mehr in der TV-Ausstrahlung, sondern mithilfe der neuen Medien konsumiert.

Da gibt es zum einen die legalen und illegalen Möglichkeiten des Internets. In der Regel ist eine Folge einer in den USA ausgestrahlten Serie innerhalb von 24 Stunden im Netz verfügbar. Die Möglichkeiten sind mannigfaltig und für nicht in die Technologie Eingeweihte verwirrend: Im Web gibt es fast jede Serie via Streaming online abzurufen, wie auf der nun geschlossenen Video-On-Demand-Seite kino.to, die über 2000 Serien online verfügbar hielt²⁹⁵. Es gibt frei erwerbbarer Zugänge auf das Usenet mit unlimitierten Zugang auf alle dort liegenden Videoressourcen und es gibt Filesharing-

²⁹² Vgl. Schawinski, 2008, S. 79.

²⁹³ *Desperate Housewives*. Creator Marc Cherry. ABC Studios. USA, 2004 - 2012. Fernsehserie..

²⁹⁴ Vgl. Rainer Idesheim: „RTL II: Game of Thrones verabschiedet sich mit guten Quoten“, in: *Serienjunkies*, <http://www.serienjunkies.de/news/rtl-game-thrones-verabschiedet-quoten-39011.html> , (besucht am 13.6.2013).

²⁹⁵ Vgl. N.N.: „FAQ“, in: *kino.to(Archiviert)*, <http://wayback.archive.org/web/20110604024950/http://kino.to/FAQ.html>, (besucht am 14.6.2013).

Netzwerk²⁹⁶, wie BitTorrent, die ebenfalls Zugriff auf Filmdateien erlauben, legale Möglichkeiten des Filmdownloads werden verfügbar.

Der Zuseher kann die Folgen also abrufen, wann immer er will. Zwei Kompetenzen sind dazu allerdings notwendig: Zum einen ist eine gewisse technische Erfahrung notwendig, zum anderen ist vor allem englische Sprachkompetenz gefragt. Beides ist vor allem bei den jüngeren Altersgruppen anzutreffen.

Die technische Entwicklung wird diese Hürden überwinden. Kommerzielle Konzepte wie SmartTV™ bieten einen Großteil der oben beschriebenen Funktionen im Fernseher und frei erhältliche Multimedia-Suiten wie XBMC²⁹⁷ verwandeln einen Rechner in einen multimedialen Alleskönner, inklusive Seriendownload und Untertitelung. Video on Demand Diensten, wie Netflix, spielt diese Entwicklung in die Hände. TV wird bald nur ein weiterer Player im Medienmix sein. Das Internet bietet aber darüber hinaus Mehrwert, den eine TV-Anstalt nicht bieten kann, die soziale Aufbereitung der Inhalte.

Zum anderen sind Serien im Unterschied zu der für die 80er Jahren geschilderten Situation auf Kaufmedien erhältlich und dort sogar außerordentlich populär²⁹⁸.

Allen neuen Rezeptionsformen, mit Ausnahme von Pay-TV, sind folgende Eigenschaften gemein.

1. Pull- statt Push: Der Nutzer besitzt die Macht über die Rezeption, d.h. die grundsätzlich dauernde Bereitstellung der Serien erlaubt zu entscheiden, wann und wo er die Serie konsumieren will. Im Gegensatz dazu herrscht in der TV-Ausstrahlung das Push-Prinzip, d.h. der Nutzer muss sich zu der Zeit bereitstellen, wenn die Sender das filmische Produkt bereitstellen.
2. Aufhebung der zeitlichen Einschränkung und Periodizität: Die Periodizität, die Serien im 1:n Pull-System auszeichnete, ist daher nicht mehr erforderlich d.h., eine Sendung der Folgen in Reihenfolge zu bestimmten Sendeterminen ist nicht mehr notwendig. Das ermöglicht zum einen neue Formen der Rezeption, kann andererseits zu einer grundsätzlichen Infragestellung der Serie in ihrer alten Form (z.B. mit abgeschlossenen Folgen) führen. Die Frage stellt sich, ob, wie in 2.5.1.1

²⁹⁶ Vgl. Christian Junklewitz: „Die Hitliste der illegalen Serien-Downloads 2012“, in: *Serienjunkies*, <http://www.serienjunkies.de/news/hitliste-illegalen-serien-downloads-2012-45531.html>, (besucht am 14.6.2013).

²⁹⁷ XBMC ist eine frei verfügbare Software, die Rechner in Multimediakits verwandeln kann.

²⁹⁸ Vgl. N.N.: „TV-Serien als Retter der DVD“, in: *Online Standard*, <http://derstandard.at/3048382?ti=020203f8-16f0-4fd3-8f84-c9b10d299cbb>, (besucht am 14.6.2013).

geschildert, die neuen Zugangsformen eine Unterstützung durch die periodische Serie weiter brauchen.

3. Anreicherung des Contents: Durch die informationstechnische und soziale Anreicherung des filmischen Produktes erhält es einen Mehrwert, den das Paläofernsehen nicht bieten konnte.

Diese Qualitäten kombinieren sich mit der dramaturgische Form (siehe weiter unten unter Dramaturgie 4.6) der endlosen Erzählung der Revolution seriellen Erzählens.

Nutzer sehen heute bereits nicht mehr eine einzelne isolierte Folge, sondern einen von ihnen gewählten Teil des Gesamterzählung. In DVD-Boxen ist gewöhnlich eine Staffel enthalten, online verfügbare Ressourcen bieten zumeist die bisher ausgestrahlte Serie. Die Rezeption hat die Revolution seriellen Erzählens längst akzeptiert: binge watching, so der Fachausdruck, bedeutet, dass mehrere Folgen hintereinander ohne Unterbrechung gesehen werden²⁹⁹.

Auf lange Frist werden diese Veränderungen im Nutzerverhalten, die durch die technischen Neuerungen ausgelöst wurden, auch neue Entwicklungen für die Serie bedeuten. Der US-amerikanische Netzvideanbieter Netflix hat mit seinen eigenproduzierten Serie wie *House of Cards* laufend Hits³⁰⁰. Strukturell nähert sich Netflix damit Pay-TV Anbietern an³⁰¹. Inzwischen geht das soweit, dass Fernsehsender, den Gewinn aus Streaming zur Finanzierung von ansonsten nicht werbefinanzierten Serien verwenden³⁰².

Es ist zu erwarten, dass der Trend zur langen Erzählung verstärkt und die Einteilung in Folgen zurücktreten wird. Bereits heute blendet Netflix sobald am Ende der Folge der Abspann erscheint, die Möglichkeit zur nächsten Folge zu springen, ein. Es ist gut vorstellbar, dass eine freiere Form der Periodisierung der langen Erzählung entstehen

²⁹⁹ Vgl. Thomas Lücknerath: „Binge-Watching: Ein Trend, der linearem TV schadet?“, in: *DWDL.de*, http://www.dwdl.de/magazin/42720/bingewatching_ein_trend_der_linearem_tv_schadet/ (25.9.2013) (besucht am 20.6. 2014).

³⁰⁰ Vgl. Christian Kloß: „Er übernahm in der Krise - und hat es schlimmer gemacht“ in *Manager Magazin Online*, <http://www.manager-magazin.de/unternehmen/artikel/sydney-finkelstein-interview-zur-worst-ceo-liste-2013-a-939356.html> (17.12.2013) (besucht am 20.12.2013).

³⁰¹ Vgl. Jan Schüssler: „Netflix mit starkem Zuwachs dank "House of Cards"“, in: *heise.de*, <http://www.heise.de/newsticker/meldung/Netflix-mit-starkem-Zuwachs-dank-House-of-Cards-1848186.html>, (23.4.2013) (besucht am 20.6. 2014).

³⁰² Vgl. Christian Junklewitz: „SerienBiz: Under the Dome mit erfolgreichem Geschäftsmodell“, in: *serienjunkies.de*, <http://www.serienjunkies.de/news/serienbiz-under-dome-erfolgreichem-geschftsmodell-62518.html>, (19.9.2014) (besucht am 20.6. 2014).

wird, auf deren genaue Gestaltung man gespannt sein darf. Ein Ende des golden age of TV wird von manchen Kommentator bereits an die Wand gemalt³⁰³.

3.3.2 Bedeutungswandel in der öffentlichen Wahrnehmung

Wenn sich der US-Präsident in Interviews als Fan der Serie *The Wire* outet,³⁰⁴ oder die ehemalige First Lady der USA sich als desperate housewife bezeichnet, um sich im Rahmen eines öffentlichen Dinners über ihren Mann lustig zu machen³⁰⁵, dann ist klar, dass die Revolution des seriellen Erzählens die Stellung von Serien zum Positiven gewandt hat. Wer sagt, dass er *The Wire* mag, sagt nicht nur, dass er eine bestimmte Serie mag, nein er demonstriert neben gutem Geschmack auch Einsichtsvermögen in die Probleme unserer Gegenwart und ihre komplexen Ursachen. Serien sind von herausragender kultureller Signifikanz.

Es ist nicht mehr länger anrühlich für Schauspieler, Regisseure und Drehbuchautoren für das Fernsehen zu arbeiten, showrunner anerkannter Serien werden selbst zu Stars, Serienkenntnisse und -diskussionen bringen im zwischenmenschlichen Verkehr inzwischen Distinktionsgewinne.³⁰⁷

³⁰³ Vgl. Thilo Röscheisen: „Das Goldene Zeitalter – wie lange noch?“, in: *Drama Blog*, <http://drama-blog.de/das-goldene-zeitalter/>, (8.2.2013) (besucht am 20.9. 2014).

³⁰⁴ Vgl. Thomas Morsch: „US-Serien und die Ökonomie des Fernsehens“, in: *kolik.film.*, hrsg. v. Gustav Ernst/Karin Fleischanderl, Wien: Verein für neue Literatur 2008, S. 28.

³⁰⁵ Vgl. JACQUI GODDARD: „Laura Bush: I'm a Desperate Housewife“, in: *MailOnline*, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-347045/Laura-Bush-Im-Desperate-Housewife.html> zuletzt besucht am 15, (2.5.2005) (besucht am 20.6. 2014).

³⁰⁷ Vgl. Morsch, 2008, S. 28.

3.4 Kritisch-Intellektueller Diskurs

„Es ist allerdings nicht die breite Masse an Serienproduktionen, die uns interessiert hat, sondern innovative, radikale und/oder experimentelle Zugänge bzw. Erzählformen, wie sie mitunter bei Produktionen des amerikanischen Kabelsenders HBO oder der BBC zu finden sind. Die Grundsatzfrage lautet in etwa: Läuft das Medium TV dem Kino nicht nur unter ökonomischen Aspekten den Rang ab, sondern auch in Bezug auf die formalästhetische bzw. erzählerische Herangehensweisen? Und falls ja, wo und in welcher Form zeigen sich diese Entwicklungen?“³⁰⁸

Diese Fragen und Zweifel bewegen *kolik.film*, das Spin-Off der Literaturzeitschrift *kolik*, in einem Schwerpunkt aus dem Jahre 2008. Die neue Wertschätzung der Serie die sich in diesen Worten zeigt, setzt sich gerade in dieser Zeit breit durch. Publikationen wie der Band, *Was bisher geschah – Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Film*³⁰⁹, das den radikalen Wandel der amerikanischen Fernsehserie aufdecken will, zeigen dies. Die Avantgarde dringt hemmungslos in den Mainstream ein, und das nicht nur zulassend, sondern einlassend³¹⁰.

Die Zahl der wissenschaftlichen Publikationen zum Thema ist unübersehbar geworden. Der irreführende Begriff vom Quality-TV wird in der wissenschaftlichen lingua franca eingeführt, ein, wie bereits ausgeführt, problematischer Begriff, der dennoch diskursiv Qualitäten hat³¹¹ und der die, nur scheinbare Dichotomie zwischen TV und Qualität, ein Überbleibsel pseudo-elitärer Anschauung, im Diskurs zementiert³¹².

Der Pop-Theoretiker Diedrich Diederichsen beispielsweise zieht seit Jahren durch die Lande, die Qualitäten diverser Serien und ihre episch-literarischen Hochwertigkeit³¹³ predigend. Er stellt quasi die Brücke zum gehobenen Feuilleton dar, wo das Thema

³⁰⁸ Morsch, 2008, S. 26

³⁰⁹ Vgl. *Was bisher geschah. Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen.*, hrsg. v. Sascha Seiler, Köln: Schnitt – Der Filmverlag 2008, S. 117.

³¹⁰ Vgl. Seiler, Sascha: „Abschied vom Monster der Woche“, in: *Was bisher geschah. Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen.*, hrsg. v. Sascha Seiler, Köln: Schnitt – Der Filmverlag 2008, S. 6 ff

³¹¹ Vgl. Janet McCabe/Kim Akass: „Introduction. Debating Quality“, in: Akass, Kim und Janet McCabe: *Quality TV. Contemporary American television and beyond*, Hg. Janet McCabe und Kim Akass, New York: B. Tauris & Co Ltd 2007, S. 1ff.

³¹² Vgl. Mark Jancovich/James Lyons: „Introduction“, in: *Quality Popular Television. Cult TV, the Industry and fans*, hrsg. v. Mark Jancovich/James Lyons, London: British Film Institute 2003, S. 1ff.

³¹³ Vgl. Thomas Andre: „Erfolgsserien: Vom Bildschirm ins Bücherregal“, in: *Hamburger Abendblatt*, <http://www.abendblatt.de/kultur-live/article2340648/Erfolgsserien-Vom-Bildschirm-ins-Buecherregal.html>, (17.7.12.) (besucht am 12.9.2014).

inzwischen angekommen ist und wo gefragt wird, warum deutschsprachigen Produzenten die Revolution seriellen Erzählens nicht gelingen mag³¹⁴.

Genau dies führt auch immer wieder zu Reibepunkten zwischen Publizistik und deutschsprachiger Kreativwirtschaft, die gerne ihre Verdienste und Verbesserungen in Bezug auf die Fernsehserie hervorstreicht³¹⁵.

Es scheint fast, als hätte sich die Situation der 1980er ins Gegenteil verkehrt:

Das Fernsehen stellt nicht nur ein Studienobjekt dar, die Revolution seriellen Erzählens hat auch zu einer Neubewertung geführt: Die (Qualitäts-)Fernsehserie ist für den kritisch-intellektuellem Diskurs dem kinematographischen Film³¹⁶ zumindest ebenbürtig. Grundlage für diese Neubeurteilung ist einerseits eine, im deutschen Sprachraum auch real bestehende Dichotomie zwischen Fernsehen und Qualität, und andererseits ein fragwürdiger Qualitätsbegriff als Ausdruck einer Definitionsmacht über die Einstufung in eine Werthierarchie.

³¹⁴ Vgl. Georg Diez/Thomas Huetlin: „Im Zauderland“, in: *Der Spiegel*, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-90750511.html> (28.1.13.) (besucht am 15. 6. 2013).

³¹⁵ Vgl Thilo Röscheisen: „»Breaking Bad«, die Dänen und wir“, in: *Drama Blog*, <http://drama-blog.de/breaking-bad-die-danen-und-wir/> (besucht am 15. 6. 2013).

³¹⁶Vgl. Sidney Schering „Weshalb das Fernsehen das Kino erobert“, in: *Quotenmeter*, <http://www.quotenmeter.de/n/67535/weshalb-das-fernsehen-das-kino-erobert> (23.11.13.) (besucht am 15. 6. 2014).

3.5 Die wirtschaftliche Situation

Im ersten Teil wurde vom Bedeutungsverlust der networks in den USA erzählt. Einige Produktionen begannen bereits in dieser Zeit die Formen und Konventionen der «alten» Serie zu sprengen. Die Serie, die sozusagen den Übergang per se darstellt, *Twin Peaks*, in Szene gesetzt von einer der damals erfolgreichsten Autorenfilmer Amerikas, David Lynch, setzte sowohl was die Erzählweise, als auch was die Produktionsqualität angeht, Maßstäbe.

Die Entwicklung der Revolution seriellen Erzählens selbst fand abseits dieser networks, im Pay-TV statt. Pay-TV-Sender weisen zwei wesentliche Strukturunterschiede zu den großen networks auf: Zum einen unterliegen sie, da sie nicht das als öffentliches Gut betrachtete Sendernetz nutzen und einen geschlossenen Nutzerkreis aufweisen, nicht den oben erwähnten FCC-Rules³¹⁸. Zum anderen leben sie nicht (nur) von Werbung, sondern von ihren Abonnenten. Die Bedeutung der Quote für die einzelnen Sendungen, wie sie für werbefinanzierte TV-Networks typisch ist, ist daher zweitrangig. Viel wichtiger sind hochwertige, nirgendwo anders erhältliche Formate, die eine unique selling proposition der Sender darstellen.³¹⁹. Damit wird die US-Amerikanische Produktionsstruktur (siehe 2.3.2), die anders als die deutschsprachige per se nicht qualitätsminimierend ist, zu einer qualitätsfördernden.

3.5.1 Betriebliche Organisation

Der Bezahlsender HBO, der seine Anfänge bei hochwertigen Sportübertragungen nahm, spielte in der anfänglichen Entwicklung die bedeutendste Rolle. Historisch lässt sich der Beginn der Revolution seriellen Erzählens nicht exakt feststellen, manche Autoren machen den Beginn der Entwicklung aber an der Serie *OZ* fest³²⁰. Mit *Sopranos* hatte HBO erstmals breiten kommerziellen Erfolg, mit *The Wire* festigte er eine Stellung, die heute erlaubt, Schwarzkopien der Erfolgserie *Game of Thrones*, anders als andere TV-Sender weitgehend zu ignorieren,³²¹ oder gar als PR-Maßnahme abzutun.

³¹⁸ Vgl. Douglas, 2008, S. 23.

³¹⁹ Vgl. Morsch, 2008, S. 31.

³²⁰ Vgl. Sepinwall, 2013, Pos. 242.

³²¹ Vgl. N.N. „Nimm meine Geld Kampagne soll HBO umstimmen.“, in: *Golem.de. IT-News für Profis*, <http://www.golem.de/news/game-of-thrones-nimm-mein-geld-kampagne-soll-hbo-umstimmen-1206-92375.html> (besucht am 15. 6. 2014).

Die Entwicklung sprang dann auf andere Anstalten über: *The Shield* von FX-Networks bewies, dass auch im Non-Pay-Bereich manches machbar und erfolgreich ist. Mit *Lost* von ABC kam die Revolution seriellen Erzählens dann endgültig bei den klassischen, großen networks an.

Innerbetriebliche Strukturen boten etwa weiten Freiraum für Kreativität, da die Bürokratie, wie sie große networks aufwiesen, nicht vorhanden war:

„At the broadcast networks, there was layer upon layer of executives to go through to get a new show on the air. At HBO at that time, things were so informal that Albrecht invited Fontana and Levinson to screen the OZ prototype in his office. It was the first and only time in my career where I flew out with a tape or a disc and the executive said ‘Come on, let’s watch it!’ says Fontana. And I go, I’m going to watch it with the head of the network. He won’t have any defenses.“³²²

Auf der deutschsprachigen Produktionsseite sind heute noch überalterte Fernsehinstitutionen zu finden, die eine Polemik wie folgt charakterisiert:³²³

„Interessant und furchtbar, wie viel Fleiß also Fernsehredakteure heutzutage drauf verwenden, dass man sich eines Tages unter keinen Umständen an sie und ihre Arbeit erinnert. Dazu regiert in den aufgeblähten Anstalten das, was der ausgebildete Irrenarzt Rainald Goetz in seinen herrlichen Roman *Johann Holtrop* für den Medienkosmos Bertelsmann diagnostiziert: diese generalisierte, alle Chefs verbindende, die Über-, Unter- und Mittelchefs einende Verachtung füreinander.

[...]

Zynismus aus Feigheit

[...]

Oberzynismus, unter den Nenner gebracht durch die immer mitschwingende Frage, Wie legitimiert man Dummheit?

[...]

Fehlende Courage oben; Programme, die bei aushäusigen Produktionsfirmen konfektioniert und von den zu Einkaufsabteilungen herabgesunkenen Redaktionen nur noch auf die korrekte Länge überprüft werden.

Daher ja: fehlende Courage auch unten.“

Die, für große, reglementierte Organisationen typischen betriebsorganisatorischen Prozesse, wie Controlling, hierarchischer Aufbau und Verantwortungszer splitterung auf viele Ebenen, Abstimmungspartnern und Gremien, können, so auch der Tenor der Hintergrundgespräche mit Österreichischen Kreativen, die Umsetzung einer Serie wesentlich (negativ) beeinflussen.

3.5.2 Budgets

³²² Sepinwall, 2012, Pos. 274-77

³²³ Peter Richter: „Gute Unterhaltung“, in: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 122 2/27 Januar 2013, S. 3.

Die Budgets im deutschsprachigen Raum stellen einen Bruchteil dessen dar, was jenseits des Atlantiks zur Verfügung steht³²⁵. In diesem Zusammenhange sind zwei Gedanken wichtig.

Zum einen ist zu bezweifeln, ob Budgets eine direkte Auswirkung auf Erzählstruktur und andere Parameter haben, zum zweiten muss gefragt werden, ob im Zeitalter länderübergreifender Produktionen und eines potentiellen deutschsprachigen Gesamtmarkt von 90 Millionen Menschen³²⁶ höhere Budgets nicht nur einer Frage der richtigen Organisation sind. So verfügen die öffentlich-rechtlichen Sender Deutschlands allein über ein Gesamtbudget von etwa sieben Milliarden Euro³²⁷.

Die Budgets deutschsprachiger Serienproduktionen sind nicht unabänderlich kleiner als die Budgets vergleichbarer US-Amerikanische Pendants.

3.5.3 Deutscher Produktionsmarkt

Die Struktur der deutschsprachigen Produktionslandschaft hat sich seit den 1980er Jahren im Grundsätzlichen kaum verändert³²⁸. Es gilt also im Wesentlichen das, was bereits im ersten Teil dieser Arbeit beschrieben wurde. Die erwähnte qualitätshindernde Tendenz wird durch zwei neue strukturelle Entwicklungen sogar verstärkt:

Da ist einerseits der inzwischen vollständig erfolgte Markteintritt der Privaten zu nennen. Bewirkte dieser zunächst eine gesteigerte Nachfrage nach fiktionale Produkten, so zeigte sich bald, dass vor allem Quantität gefragt war: Die deutschen Privatsender konkurrieren eher im Bereich schnell und kostengünstig produzierter Formate, die sichere Quoten versprechen. Harald Schmidts Wort vom Unterschichtenfernsehen³³⁰, das auf diese Formate gemünzt war, hat hier den Ursprung. In dem zahlreich aufgegriffenen Zitat können unschwer die ständischen Weltbilder, die hinter solchen Beurteilungen stehen, identifiziert werden. Fernsehen hierzulande stellt noch immer den Gegensatz zu Hochwertigem dar.

Gleichzeitig steigt der Kostendruck auf die Produktionen. Die Ursachen für diesen steigenden Kostendruck sind mannigfaltig, und reichen der teilweisen Bedeutungsverlust der Sender am Werbemarkt bis hin zu Eigentümern, die zunehmend den shareholder-

³²⁵ Vgl. Schawinski, 2008, S. 84

³²⁶ Vgl. N.N. „Deutsche Sprache“, in: *Wikipedia* http://de.wikipedia.org/wiki/Deutsche_Sprache, (besucht am 15. 6. 2014).

³²⁷ Vgl. Richter, 2013, S3.

³²⁸ Vgl. Schawinski, 2008, S. 82 ff.

³³⁰ Vgl. Isabella Wallnöfer „'Unterschichten-TV': Die Angst der Mittelschicht vor dem Abstieg“, in: *Die Presse online*, http://diepresse.com/home/kultur/medien/668733/UnterschichtenTV_Die-Angst-der-Mittelschicht, (8.6.11.) (besucht am 12.7. 2014).

value im Auge haben und daher von einer nur unter Nutzung von Einsparungseffekten erzielbaren Renditenerwartung ausgehen.

Die Kostenminimierung hat freilich ihre Grenzen³³¹³³², denn Qualität oder gar die Revolution der Serien kosten auch Geld. Thomas Lückerath³³³ stellt in seiner Analyse *Das deutsche Fernsehen – ein Patient vor dem Burnout* nicht nur fest, dass die Lage der Produktionslandes kritisch ist, er analysiert auch die Fehlentwicklungen, die durch dieses gewinnmaximierende Umfeld entstehen. Er nennt mangelnde Verantwortungsübernahme durch bürokratische Entscheidungsprozesse, Perversion einer Quotenorientierung, mangelndes Vertrauen in die eigene kreative Kompetenz, Verlust der Glaubwürdigkeit durch allzu große Konzentration auf den Quotenerfolg und die Kostenminimierung, reine Orientierung an einem Kommerzgedanken, mangelnde «Spielwiesen» für Nachwuchs, Unfähigkeit den Herausforderungen des Internets adäquat zu begegnen, Verlust von Kernkompetenzen durch Auslagerungen und mangelndes Selbstbewusstsein.

Die US-amerikanischen Erfolge so mancher Serienproduktion weckten dennoch den Ehrgeiz, diesen Erfolg zu kopieren. Die Erwartungen wurden, nicht nur was die Quoten betrifft, regelmäßig enttäuscht³³⁴. Wie bereits ausgeführt, nahmen viele dieser Produktionen zwar Anleihen der großen Vorbilder auf, erreichten aber kaum deren erzählerische Dichte, Lebensnähe und Produktionsqualität. Viele der Fallbeispiele stellen die misslungene Instrumentalisierung der durch US-amerikanische Produktionen gebildeten Marke «Qualitätsserie» dar, ein Missbrauch, den das interessierte Publikum schnell durchschaute.

Neben den finanziellen Aspekten können die beiden Märkte auch bezüglich anderer Strukturen unterschieden werden.

So wird eine Folge einer Fernsehserie im deutschsprachigen Produktionsraum zumeist immer noch von Einzelautoren verfasst³³⁹. Die Serie *Derrick* beispielsweise wurde

³³¹ Vgl. Thomas Lückerath „Preisdumping: "Wichtig sind nur die Renditen der Sender"“, in: *DWDL.de*, http://www.dwdl.de/magazin/37159/preisdumping_wichtig_sind_nur_die_renditen_der_sender/, (20.8.2012.) (besucht am 13. 6. 2014).

³³² Vgl. Thomas Lückerath „Das deutsche Fernsehen - ein Patient vor dem Burnout“, in: *DWDL.de*, http://www.dwdl.de/meinungen/35140/das_deutsche_fernsehen__ein_patient_vor_dem_burnout/, (8.3.2012.) (besucht am 13. 6. 2014).

³³³ ebd

³³⁴ Schawinski, 2008, S. 96ff.

³³⁹ Schawinski, 2008, S. 82.

während ihrer mehrere Jahrzehnte umfassenden Laufzeit immer von Herbert Reinecke verfasst³⁴⁰. Im US-amerikanischen Raum dagegen wurde seit jeher die Arbeit der Autoren industrialisiert und mit Autorentams gearbeitet³⁴¹. Mit dem Erfolg der «neuen Serien» hat sich aus dieser Tradition heraus eine Arbeitsweise etabliert, die zwischen der Industrialisierung der Drehbuchentwicklung und der stilistischen Prägung im Sinne eines Auteurs balanciert.

Die Person des creators spielt dabei eine zentrale Rolle. Er hat die Serienidee entwickelt, schreibt wichtige Folgen, wie etwa den Piloten der Serie, produziert oft mit und kann auch Regie führen. Er hat im industrialisierten Prozess einer Serienproduktion die grundlegende kreative Kontrolle über, das heißt er schreibt die erzählerische Linie und die wichtigsten Charaktere vor und kontrolliert die Ergebnisse des Teams.

Das Team aus Autoren dagegen füllt den vom creator vorgegebenen Raum. Die Rollen innerhalb eines solchen Teams können sehr spezialisiert sein: Da gibt es solche, die die Handlungslinie entwickeln, andere die auf das Verfassen von Dialogen spezialisiert, oder schlicht nur damit beschäftigt sind, Handlungsideen einzubringen³⁴².

Die Industrie in den USA kann dabei auf einen ungleich größeren Talentpool als im deutschsprachigen Raum zurückgreifen. In deutschsprachigen Ländern ist trotz eines umfassender werdenden Ausbildungsangebots, die Möglichkeit sich im Rahmen der Industrie zu erproben aufgrund des kleineren Filmsektors nicht gegeben.

Damit ist einer der weiteren ausschlaggebenden Faktoren für die derzeitige Dominanz des US-amerikanischen Raumes angesprochen. Mit der seit Jahren etablierten Film- und Fernsehindustrie und der Strahlkraft, den diese auf vorhandene Talente ausübt, kann der deutsche Sprachraum schwer mithalten. Viele der creators erfolgreicher Serien haben ihr Handwerk an den unteren Stufen der Autorenhierarchie im Filmbusiness gelernt und ihre Fähigkeiten geschärft, bevor sie im offenen Umfeld der Pay-TV-Sender ihre Serienidee verwirklichen konnten³⁴³.

3.6 Dramaturgie – Von der richtigen Größe

³⁴⁰ Tappert, 1999, S. 213ff.

³⁴¹ Douglas, 2008, 177ff.

³⁴² Siehe Feil, 2006, S. 90ff.

³⁴³ Ebd., S. 193

Im ersten Teil (siehe 2.5.1) wurde die Dramaturgie der Kürze erläutert, die nicht nur den Film, sondern auch die Serienproduktion prägte.

Blickt man auf den Kanon der Unterhaltungsfilm des vorigen Jahrhunderts³⁶⁹, fällt ins Auge, dass in diesem Ansatz auch die Stärke der Produktionen liegen kann.

Sie glänzen mit emblematischer Bildsprache, auf den Punkt gebrachten Dialogen und atemberaubend forciertes Handlung.

Über die Jahre entwickelte sich eine Filmsprache mit Ketten hochverdichteter Signifikanten. Diese Signifikanten ikonischer³⁷⁰ Qualität werden ob ihrer Prägnanz auch gerne in der Populärkultur und im Alltag zitiert. Die Hafenkneipe im Film steht etwa nicht nur für den dramatischen Ort, an dem die Charaktere aufeinandertreffen, sondern auch für das verlorene Leben, für die Kosten der Freiheit, für die Ausbeutung der werktätigen Klasse, für die vergeblichen Mühen und Sehnsüchte des Lebens, und dergleichen mehr.

Ein komplexes kulturelles Vereinbarungsgeflecht ist Voraussetzung für das Funktionieren dieser Zeichen. Sie ist das Ergebnis eines kulturellen Sozialisations- und Erfahrungsprozesses. Daher werden Filme in anderen Zeiten und Gesellschaften auch jeweils anders gelesen. Es bedarf überdies auch hohen künstlerischen Vermögens auf Herstellungsseite um aus dem vorhandenen sozio-kulturellen Dispositiv geeignete Signifikanten zu schöpfen.

³⁶⁹Vgl. Hickethier, 2007, S. 116

³⁷⁰Vgl. Umberto Eco: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977, S. 60.

3.6.1 Die Krise der Codes

In Zeiten moderner Containerhäfen kennen wir Hafenkneipen, sofern es sie noch gibt, nur medial vermittelt. Sie verkommen zu einem Klischee, zu einem ironischen Zitat, zu einem in der Luft hängenden Zeichen, das nur mehr auf andere Zeichen zeigt. Die Hafenkneipe wird zum Zeichen dafür, wie Filme einer anderen Generation Zeichen gesetzt haben. Das passt gut zu einer Wirklichkeit, wo den Einwohnern dieser Welt so viele Dinge wie vielleicht noch nie in der Menschheitsgeschichte ausschließlich medial vermittelt werden. Das wird zum Problem für die Verwendung der Dramaturgie der Kürze. Sie ist auf die mehrdimensionalen, hochverdichteten Signifikanten angewiesen, die mit einem Zeichen so viele Dinge, vielschichtig ausdrücken können. Der Film verliert an Ausdruckskraft durch das Verblässen dieser starken in der Lebens- und Kulturerfahrung verhafteten Signifikanten. Was kann heute für ein verlorenes Leben stehen, die Anzahl der Follower auf eine Social-Media-Plattform? Die Dramaturgie der Kürze ist ein wenig in die Krise geraten.

Unterbrechen wir an dieser Stelle noch einmal und halten fest, wie erstaunlich es überdies ist, dass Film, wie geschildert, dramaturgisch nie die Vorgaben des Theaters überwinden konnte. Die produktivste und einflussreichste Medienform in der Geschichte der jüngeren Menschheit wirkt(e) so gesehen noch immer wie ein nicht eingelöstes Versprechen. Denn möglich wäre es ja gewesen. Wie bereits Aristoteles andeutete, ist die zeitliche Ausdehnung ja nicht primär Sache der Kunst, sondern vielmehr von Parametern wie Fasslichkeit und Aufführungssituation³⁷¹.

Mit der Einführung des Filmes und weiter des Fernsehens hatte sich die Aufführungssituation und Infrastruktur der dramatischen Künste entscheidend geändert. Filmaufführungen, im Gegensatz zur Theateraufführung, sind keine transitorischen Ereignisse, das heißt dasselbe fiktionale Produkt ist beliebig und exakt reproduzierbar. Die zeitlichen und räumlichen Beschränkungen des Theaters, wie etwa die Limitierung auf eine gewisse Zuschaueranzahl, fielen spätestens mit der Etablierung des Fernsehens weg. Seit der Markteinführung von Videoaufzeichnungstechniken kann auch jeder Zuseher das filmische Produkt autonom zur Aufführung bringen. Mit der Verteilungsinfrastruktur des multimedialen Internets sind die Inhalte jederzeit und überall verfügbar und hängen nicht mehr an physischen Übertragungsmedien. Jede Anzahl, jeder

³⁷¹ Aristoteles, 1994, S. 27.

Ort, jede Zeit ist denkbar. Die Aufführungssituation stellt nicht mehr länger die einschränkende Bedingung für die Länge eines Filmes dar.

Damit bleibt die Fasslichkeit als Problem über.

Serielle Erzählungen gibt es seit jeher. Der im 19. Jahrhundert zur Blüte gelangte Roman, etablierte sich zuerst in Form von Serien im damals neuen Medium Zeitung³⁷². Wie bereits beschrieben fanden Serien dann wieder im Radio und Fernsehen ihr Habitat, doch unter der Einhaltung der Grenzen der Dramaturgie der Kürze.

3.6.2 Der revolutionäre Schritt

Das Format der Serie hätte an sich auch das Potential, das Problem der Fasslichkeit zu lösen. Ihre Aufteilung in Folgen ermöglicht es auch größere Erzählungen in fassliche Einheiten aufzuteilen. Dieser Revolutionäre Schritt bleibt zunächst aus.

In der Poetik stellt Aristoteles fest: *„Für die Begrenzung, die der Natur der Sache folgt, gilt, daß eine Handlung, was ihre Größe betrifft, desto schöner ist, je größer sie ist, vorausgesetzt, daß sie faßlich bleibt.“*³⁷³ Hickethier spricht in diesem Zusammenhang auch von der möglichen doppelten Struktur der Serie, *„die Abgeschlossenheit der einzelnen Folge steht in Korrespondenz mit der Unabgeschlossenheit der Serie als Ganzem“*³⁷⁴.

Im Rahmen dieser Arbeit (siehe 2.5.2.5.3.) wurde erwähnt, dass es abseits des Großteils der Produktion in den 1980er Jahren schon Mehrteiler gab, die den Erzählraum nach diesem Prinzip nutzten. Diese Nutzung des potentiell unendlichen Erzählraums begann aber bei der oft mit Naserümpfen betrachteten Soap³⁷⁵. Diese war aus einem weiteren seriellen Medium, dem Radio, bei Einführung des Fernsehens in dessen frühesten Anfängen hinübergewechselt³⁷⁶ (z.B. *Fernsehfamilie Leitner*³⁷⁷). Mit einem simplen inhaltlichen Konzept können Soaps ihre wenig originellen Handlungen über viele Folgen variieren³⁷⁸. Hier schon von einer Revolution des seriellen Erzählens zu sprechen, wäre verfehlt, da der erweiterte Erzählraum nur dazu genutzt wird, um die Zuseher mit billiger Emotionalität und dramaturgischen Kniffen an der Stange zu halten. Ihr historischer

³⁷² Vgl. Brackert, 2001, 361.

³⁷³ Aristoteles, 1994, S. 27.

³⁷⁴ Hickethier, 2007, S. 117.

³⁷⁵ Siehe Feil, 2006, S. 19f.

³⁷⁶ Siehe Feil, 2006, S. 76f.

³⁷⁷ *Familie Leitner*. ORF. Österreich, 1958-1961. Fernsehserie.

³⁷⁸ Vgl. Hickethier, 2007, S. 197.

Verdienst ist es den Blick über die Grenzen der einzelnen Folge hinweg geöffnet zu haben.

Die unter 2.5.2.5.3.1. geschilderten US-amerikanischen Produktionen stießen in diese Richtung vor. Die Entwicklung, die wohl mit *Twin Peaks* in Gang gesetzt wird, setzt dann voll mit den Serien von HBO ein. Die doppelte Struktur der Serie ist die Voraussetzung. Einerseits hatte das, was erzählt werden sollte, also die Handlung und die zu schildernde Welt wesentlich mehr, beziehungsweise theoretisch unendlich viel Zeit, entwickelt zu werden. Andererseits kann sie in der Abgeschlossenheit einer Folge alle Vorteile und Kunstgriffe der Dramaturgie der Kürze nutzen.

Durch deren Krise, mit eine Ursache für den Bedeutungsverlust des Kinos, nahm die Serie eine mehr und mehr bedeutsame Stellung ein³⁷⁹. Die Stärken der Dramaturgie der Kürze wurden mit Hilfe der verbesserten Rezeptionstechnik, den steigenden Budgets der Sender³⁸⁰ und den verbesserten Produktionstechnologien³⁸¹ in die Möglichkeit zur langen Erzähldauer integriert. *Twin Peaks* bewies als erste Serie, dass Fernsehen wie Kino aussehen konnte. Der Weg hin zu Walter Whites Unterhosen war geebnet.

Das dramaturgische Merkmal der Revolution seriellen Erzählens ist also die Nutzung der unbeschränkten Erzähldauer der Serie, mit der für Menschen fasslichen Untereinheit der Folge, unter der Verwendung der Techniken der Dramaturgie der Kürze, um jede mögliche inhaltliche Breite und Tiefe ausloten zu können.

Das Geflecht dieser Vorzüge aus Dramaturgie der Kürze und den voll ausgeschöpften Möglichkeiten der Form der Serie zeichnet eine enorme Tragfähigkeit aus. Der Begriff Qualitätsserie ist daher auch völlig irreführend, weil die Revolution seriellen Erzählens mit ihrer dramaturgischen Tragfähigkeit voll von billigen Tricks, Spektakel und inhaltliche Plattitüden ist. Die Figur des Saul Goodman etwa in *Breaking Bad* ist eine Standardtype der Komödie, der windige Anwalt. Die Revolution seriellen Erzählens gibt Raum dafür, die Trennung zwischen Unterhaltung und hoher Kunst aufzuheben.

Dieses Geflecht bietet überdies eine Basis für weitere Entwicklungen: Bereits im Kapitel Inhalt (4.2) haben wir über formale und inhaltliche Experimente in Unterhaltungsserien

³⁷⁹ Vgl. Constanze Ruhm/Christoph Dreher/Dietrich Dietrichsen: „It’s not TV!“, in: *kolik.film.*, hrsg. v. Gustav Ernst/Karin Fleischanderl, Wien: Verein für neue Literatur 2008, S. 35ff

³⁸⁰ Vgl. Morsch, 2008, S. 28 f.

³⁸¹ Vgl. Ruhm/Dreher/Dietrichsen, 2008, S. 45.

berichtet, wie nicht zu Ende geführte Handlungen, Multiperspektivität, epische Elemente, unübersehbare Ensembles, wilde Bocksprünge im Erzählfluss, alternative Handlungsvarianten, Thematisierung gesellschaftlicher Tabus und dergleichen mehr. Es scheint, dass Zuseher in dieser Form eher bereit sind, Entwicklungen und Experimente zu akzeptieren. Die dramaturgische Seite der Revolution seriellen Erzählens ist ergo Bedingung für die inhaltliche Seite. Und so können die Möglichkeiten voll ausgeschöpft werden, große romanhafte Erzählstrukturen entstehen, in denen ausführliche Charakterschilderungen Platz haben, lebensnähere Schilderungen komplexer Lebensverhältnisse und gesellschaftlicher Umstände sind möglich. Der große Unterschied zu der Entwicklung des Romans im 19. Jahrhundert besteht darin, dass die Effektivität der Dramaturgie der Kürze mit ihren starken emblematischen Bildern, ihrer Verdichtung, ihren dramaturgischen Kniffen, wie etwa suspense, lifeline oder dergleichen, hier Platz findet. Das erklärt auch die große Publikumswirkung: Die Revolution seriellen Erzählens ist wie Tolstoj auf Speed. Es entbehrt nicht einer gewissen Komik, dass kommerzielles US-Fernsehen der Auslöser dieser Entwicklung war. Die nächste Herausforderung wird die völlig veränderte Medienlandschaft darstellen. Wie bereits erwähnt liegt erstmals in der Geschichte des Filmes eine Situation vor, die als Unberechenbarkeit der Rezeption bezeichnet werden kann. Der Zuseher hat eine erstaunliche Wahlfreiheit über das Produkt, eine Serie kann nicht nur auf allen möglichen Abspiegelgeräten, sondern auch in Junkets oder eine ganze Season in einem Stück gesehen werden. Aufgrund der digitalen Verfügbarkeit des Materials kann auch in das filmische Material selbst eingegriffen werden. Nur ein tragfähiges dramaturgisches Gerüst kann den neuen und teils unbekanntenen Anforderungen gerecht werden.

3.7 Die importierte Revolution

„Und je besser die amerikanischen Serien sind, die Deutschland per DVD oder Internet erreichen - desto deutlicher wird, wie schlecht das deutsche Fernsehen ist.“³⁸⁵

Dieses Zitat aus einem Artikel des deutschen Feuilletons illustriert, dass die Revolution seriellen Erzählens hierzulande nicht stattfindet. Wie bereits im Kapitel Inhalt dargelegt, bewegt sich die Produktion in gewohnten Bahnen, von Revolution keine Spur.

385 Georg Diez/Thomas Huetlin, 2013

Importierte Serien der Revolution seriellen Erzählens haben überdies Probleme bei der Akzeptanz in TV-Ausstrahlung^{386, 387}.

Sie ist daher treffend als importierte Revolution zu bezeichnen, weil Zuseher auf aus dem Ausland importierte Formate zugreifen, d.h. via Datenträger³⁸⁸ oder Internet³⁸⁹, sei es legal³⁹⁰ oder illegal^{391,392}.

Versuche, es der Produktion aus dem Ausland nachzumachen, gab es, allein es mangelte am Erfolg³⁹³

„Wie schwer sich ARD und ZDF selbst mit Qualität tun, zeigen die Sendungen, die als Beispiele für besonders gelungenes Fernsehen genannt werden: Türkisch für Anfänger fing gesellschaftliche Realität mit Witz und Tempo ein und sollte, mangels Quote, nach einer Staffel eingestellt werden. Weissensee war ein präzises, unaufgeregtes DDR-Drama und wird in diesem Jahr, nach immerhin drei Jahren Wartezeit, fortgesetzt. Und Dominik Grafs Berliner Russenmafia-Saga Im Angesicht des Verbrechens wurde mit viel Glanz und Gloria auf dem falschen Sendeplatz versenkt.

Sie können es einfach nicht, so scheint es, die Programmacher, sie haben es sich selbst über Jahre abtrainiert. Dabei war das ja mal anders.

Dabei gab es, nur zum Beispiel, Serien wie Monaco Franze und Kir Royal von Helmut Dietl, wo München auf einmal die Welt war und der Ernst der Sache schon dadurch klar wurde, mit welcher heiteren Gelassenheit die Figuren agierten.

Dabei gab es Heimat von Edgar Reitz, aber auch hier wurde es schon bei der zweiten Staffel schwierig, wie es heißt, weil die Quote nicht stimmte.“

Im Laufe dieser Arbeit wurden einige Faktoren identifiziert, die dafür verantwortlich sind. In diesem Kapitel werden diese noch einmal zusammengefasst und wesentliche Ursachen identifiziert. Erst die gemeinsame Darstellung aller Faktoren macht klar, warum es so schwer ist, publikumswirksame Serien der Revolution seriellen Erzählens im deutschsprachigen Raum zu produzieren.

386 Vgl. Orlindo Frink.: „US-Serien in Deutschland - Perlen vor die Säue?“ in: *moviepilot*, <http://www.moviepilot.de/news/us-serien-in-deutschland-perlen-vor-die-saue-127076>, (4.1.2014) (besucht am 20.4. 2014).

387 Vgl. Schawinski, 2008, S. 96ff.

388 Vgl. Schawinski, 2008, S. 79.

389 Vgl. Christian Junklewitz: „SerienBiz Spezial: Die Veränderung der Mediennutzung“ in: *serienjunkies.de*, <http://www.serienjunkies.de/news/serienbiz-spezial-vernderung-mediennutzung-59501.html>, (2.4.2014) (besucht am 20.4. 2014).

390 Vgl. Christoph Huber: „Warten ist tot: Netzrevolution für Serien und TV“ in: *DiePresse.com*, http://diepresse.com/home/kultur/medien/1419082/Warten-ist-tot_Netzrevolution-fur-Serien-und-TV, (16.5.2013) (besucht am 20.4. 2014).

391 Vgl. Thomas Lückerrath: „iTunes in Deutschland: Die stille TV-Revolution“ in: *DWDL.de*, <http://boerse.ard.de/anlagestrategie/branchen/tv-revolution-dank-vod100.html> http://www.dwdl.de/magazin/42801/itunes_in_deutschland_die_stille_tvrevolution/, (3.10. 2013).

392 Vgl. Andreas Proschofsky: „Game of Thrones-Staffelfinale bricht Download-Rekorde“ in: *derStandard.at*, <http://derstandard.at/2000002096026/Game-of-Thrones-Staffelfinale-bricht-Download-Rekorde>, (17.6.2014) (besucht am 23.6. 2014).

393 Vgl. Georg Diez/Thomas Huetlin, 2013

3.7.1 Technik, Praxen und Rezeption

Die technologische Entwicklung hat dazu geführt, dass die Qualität der Empfangsgeräte nicht länger der limitierende Faktor für hohe Produktionsqualität ist. Ausgehend vom US-Amerikanischen Raum werden Serien in einer Qualität produziert, die früher von Kinofilmen erwartet wurde. Die Digitalisierung führt dazu, dass Serien jederzeit und an jedem Ort konsumiert werden können.

Angesichts des nicht befriedigenden Modus der Ausstrahlung von Fortsetzungsserien im deutschsprachigen TV nutzt das interessierte Publikum anderen Möglichkeiten. Dieser Trend wird durch technologische Entwicklungen wie Smart-TVs und Multimedia-Suiten verstärkt. Dem deutschsprachigen TV gehen dadurch gewisse Zuschauersegmente verloren, vor allem jene, die an hochwertigem TV interessiert sein könnten und die neuen Technologien zu nutzen vermögen. Der Rest lebt mit Paläo-TV und verlangt dieses³⁹⁴.

Diese Aufspaltung der Zuseher ist einer der Gründe (zu anderen Faktoren siehe 3.7.3) dafür, dass der deutschsprachige TV-Zuseher die Fortsetzungsserien mit komplizierter Handlungsstruktur nicht annimmt³⁹⁵.

Der Erfolg und die hohe Kunstfertigkeit US-amerikanischer Formate scheint Serien deutscher Produktion per se einen Imagenachteil beim technikaffinen Teil der Zuschauer zu verschaffen³⁹⁶. Beide Faktoren erschweren den Erfolg deutschsprachiger Serienformate der Revolution seriellen Erzählens enorm.

3.7.2 Produktion

Die Produktion derartiger Serien im deutschsprachigen Raum ist folgerichtig eine Risiko für Fernsehanstalten.

Fernsehschaffende des deutschsprachigen Raumes machen auch oft die kleinen Budgets für das Ausbleiben derartiger Serien verantwortlich³⁹⁸. Der production value der Serien der Revolution seriellen Erzählens sei damit nicht erzielbar. Dieses Argument muss angesichts der riesigen Gesamtbudgets relativiert werden: Eine ausreichende Budgetierung wäre möglich, der unternehmerische Wagemut zur Bereitstellung entsprechender Mittel fehlt.

³⁹⁴ Vgl. Hans Hoff: „Sind die Zuschauer zu doof für gutes Fernsehen?“ in: *DWDL.de*, http://www.dwdl.de/hoffzumsonntag/44068/sind_die_zuschauer_zu_doof_fuer_gutes_fernsehen/, (29.12.2013) (besucht am 20.4. 2014).

³⁹⁵ Vgl. Schawinski, 2008, S. 116.

³⁹⁶ Vgl. Schawinski, 2008, S. 95.

³⁹⁸ Vgl. Schawinski, 2008, S. 84.

Damit im Zusammenhang steht die Struktur der deutschsprachigen TV-Anstalten, die oftmals als überbürokratisiert, risikoavers, weil hierarchisch, überaltert und vom politischen Einfluss gekennzeichnet, beschrieben wird.

Wie bereits im ersten Teil dargestellt, führt der dem Produzenten gezahlte Gesamtpreis dazu, dass der beauftragende Sender der alleinige Träger des Erfolgs ist. Der Produzent hat, jedenfalls aus betriebswirtschaftlichen Erwägungen, vernünftigerweise kein Interesse an einer Steigerung der Qualität. Diese Art der Finanzierung von Filmprojekten und die damit etablierten Marktstrukturen führen insbesondere in einem Markt mit kostenbewussten Playern zu einer Nivellierung der Produktion.

Im Vergleich zur US-amerikanischen Produktionsweise von Fernsehserien tragen dazu noch weitere Faktoren bei: Im deutschsprachigen TV ist der Einzelautor die Regel, die ausgeklügelte Mechanik zwischen creator und Autorenteam Ausnahme. Dasselbe gilt für den Regisseur: Im US-amerikanischen Raum muss sich dieser eng an die Vorgaben des creators halten, im deutschsprachigen Raum will der Regisseur zumeist stilprägend tätig werden³⁹⁹. Was für den künstlerischen Ausdruck dienlich sein kann, ist dem Gesamteindruck zuweilen abträglich.

Deutsche Produktionen leiden zudem darunter, dass, in Ermangelung einer dementsprechenden Filmindustrie auf einen insgesamt kleineren Talentepool zugegriffen werden kann.

3.7.3 Kultur

Das stetige Unbehagen der deutschsprachigen Kultur mit Unterhaltung⁴⁰⁰ an sich, führt dazu, dass sich diese oft in den Dienst einer Sache stellen muss. Dinge werden entweder gezeigt, um etwas Bestimmtes zu vermitteln, was zu inhaltlicher Verflachung führt, oder wie sie sein sollen, was die lebensnahe Verhandlung aktueller Probleme im Zwiegespräch mit dem Zuseher unmöglich macht. Die Erzählung deutscher Zunge hat ihren Ursprung in der Verweltlichung des protestantischen Pietismus durch die Aufklärung. Der daraus resultierende Wahrheitsanspruch des Erzählers lebt noch in der Übernahme der Deutungshoheit für den Zuseher fort. Diese Grundhaltung wurde bis ins 20. Jahrhunderts beibehalten, und wurde auch in der Phase der Reeducation nach der Naziherrschaft⁴⁰¹ als

³⁹⁹ Vgl Ebd., S. 83.

⁴⁰⁰ Vgl. Feil, 2006, S. 12.

⁴⁰¹ ebd, S. 126.

Mittel zum Zweck verwendet. Das Ergebnis sind Werke, die oft von Zeigefinderhaltung geprägt sind.

Aus der Zeit dieser bürgerlichen Schriftkultur resultiert ebenfalls die vorher erwähnte Konzentration auf die Betonung einer Schöpferpersönlichkeit, sei es der Einzelautor oder der Regisseur. Die Ausgewogenheit des US-amerikanischen Ansatzes zwischen creator und Autorenteam scheint vor diesem Ansatz eine Herausforderung.

Der Zuseher spielt in diesem Dilemma eine wichtige Rolle⁴⁰²:

Da die meisten deutschen Fernsehproduktionen nach wie vor nach dem klassischen Muster gestrickt sind und nur äußerst selten die Erzählform des Zofmusters aufweisen, [...] drängt sich der Verdacht auf, ob diese Rezeptionsschwierigkeiten vielleicht auf die andere Struktur der Erzähltradition zurückzuführen sind

Wie unter 3.7 erwähnt, leidet die TV-Ausstrahlung unter einer Erosion seiner Zuseher. Der verbleibende Teil ist mit dem Gebotenen durchaus glücklich und bestärkt den Konservatismus der Formate.

Wie unter 3.2 dargestellt, sind uns die Mythen und Stoffe abhandengekommen. Mythen fremder Herkunft konnten nur im Einzelfall erfolgreich für unseren Kulturraum adaptiert werden. Die darauf folgende thematische Enge⁴⁰³ deutscher Serien bestärkt die Wiederkehr des immer Gleichen.

⁴⁰² ebd, S. 95.

⁴⁰³ ebd, S. 68

3.8 Fazit

Im Rahmen dieser Arbeit wurde zuerst erwähnt, dass der Ausdruck Qualitätsserie zwar eingeführt ist, aber nicht taugt, das zu untersuchende Phänomen ausreichend zu beschreiben. Daher wurden Kriterien aufgestellt, die in einem Vorher-Nachher-Bild betrachtet wurden. In diesem Bild wurde die Revolution filmischen Erzählens identifiziert. Diese wurde durch technologische, wirtschaftliche und rechtliche Bedingungen und Entwicklungen gefördert. Die Begeisterung des kritisch-intellektuellen Diskurses, die Aufwertung der Serie in der öffentlichen Meinung und die Spaltung des deutschsprachigen Publikums in einen Teil, der die althergebrachte Weise seriellen Erzählens schätzt, und einen Teil, der darüber hinaus die Produkte der Revolution seriellen Erzählens in den neuen Medien konsumiert, identifizieren die Bruchlinie.

Die dramaturgische Seite dieser Revolution nutzt die doppelte Struktur der Serie erstmals voll aus, indem sie den weiten Erzählraum für inhaltliche Tiefe nutzt.

Warum sich die deutschsprachige Serienproduktion der Revolution seriellen Erzählens verweigert, kann nur mit einer Vielzahl an Gründen erklärt werden. Diese stehen nicht für sich allein, sondern wirken im Verbund. All diese Faktoren erscheinen veränderlich:

Gelder können freigemacht werden, Talente entdeckt und gefördert werden, auch das Publikum mag, findet man den richtigen Ansatz, mit Freude teilnehmen und Sender- und Produktionsstrukturen können sich ändern.

Denn es gilt: „Es ist von jeher die wichtigste Aufgabe der Kunst gewesen, eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Stunde noch nicht gekommen ist.“⁴⁰⁴

Mut, Ausdauer und die notwendigen finanziellen Strukturen sind bereitzustellen. Das öffentlich-rechtliche Fernsehen scheint noch vor den werbefinanzierten Sendern dazu geeignet, diese Entwicklung zu befördern, leidet aber an der Überalterung seiner Strukturen.

Derweilen wächst eine Generation an Zusehern heran, die die Revolution seriellen Erzählens nur aus den neuen Medien kennt.

⁴⁰⁴ Benjamin, 1977, S. 36; Fremdzitat Rudolf Arnheim.

4 Bibliographie

multimedia – Zeitschrift für kritische Medienarbeit, Hg: Katholisches Zentrum für Massenkommunikation Österreichs, Wien. Zeitschrift.

Was bisher geschah. Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen, hrsg. v. Sascha Seiler, Köln: Schnitt – Der Filmverlag 2008, S. 117.

Albert Abramson: *Geschichte des Fernsehens*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2002.

Aristoteles: *Peotik*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. 1994.

Ken Auletta: *Three Blind Mice. HOW THE TV NETWORKS LOST THEIR WAY*, New York: Vintage Books 2011. Kindle Buch.

Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Waldemar Bonsels: *Die Biene Maja und ihre Abenteuer*, Deutsche Verlags-Anstalt 2007.

Bertold Brecht: „Über die Popularität des Kriminalromans“, in: *Arbeitstexte für den Unterricht. Theorie des Kriminalromans.*, Hg: Eberhard Finckh, Stuttgart: Reclam 2007, S. 33 – 37.

Björn Bollhöfer: „Filmischer Raum und filmisches Image im Tatort“, in: *Medienmorde. Krimis intermedial.*, hrsg. v. Jochen Vogt, München: Fink Verlag 2004, S. 130-144.

Dirk Blothner/ Marc Conrad: *Invasion! TV-Weltmuster erobern den Fernsehmarkt*, Bonn: Bouvier Verlag 2007.

Gabriele Brandner: „Heimat“, in: *FILMlogbuch 1/1984*, Hg: Österreichische Gesellschaft für Mediendiskurs und Analyse, Wien 1985, S. 40-41.

Joseph Campbell: *Der Heros in tausend Gestalten*, Berlin: Insel Verlag 2011. Kindle-Buch.

Carlo Collodi: *Pinocchio.*, Anaconda Verlag GmbH 2011.

Pamela Douglas: *TV-Serien. Schreiben fürs Fernsehen*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2008.

Christoph Dreher/Dietrich Dietrichsen /Constanze Ruhm: „It´s not TV!“, in: *kolik.film.*, hrsg. v. Gustav Ernst/Karin Fleischanderl, Wien: Verein für neue Literatur 2008, S.35-54.ggg

Umberto Eco: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977.

Dennis Eick: *Programmplanung. Die Strategien deutscher TV-Sender*, Konstanz: UVK 2007.

Georg Feil:*Fortsetzung folgt. Schreiben für die Serie.*,Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2006.

Georg Feil/Werner Kließ: *Profikiller. So schreiben Sie das perfekte Krimidrehbuch*, Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe 2003.

Feuer, Jane: “HBO and the Concept of Quality TV”, in: *Quality TV. Contemporary American television and beyond*, Hg. Janet McCabe und Kim Akass, New York: B. Tauris & Co Ltd 2007, S. 145 -158.

Syd Field: „Das Drehbuch“, in: *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis.*, hrsg. v. Andreas Meyer/Gunther Witte, München Leipzig: List Verlag 1994

Gerhard Freund: *Fernsehen, nah gesehen.*, Wien: Edition Europa-Verlag 1961.

Gustav Freytag: „Die Technik des Dramas“, in: *Bernd Stegemann: Lektionen 1.* Dramaturgie, Berlin: Verlag Theater der Zeit 2009, S.194-206.

Georg Haberl/Alexander Horwath/Reinhard Jud/Peter Krobath/Roland Mayr: „Signale vom Himmel“, in: *FILMlogbuch 3/1987*, Hg: Österreichische Gesellschaft für Mediendiskurs und Analyse, Wien 1987, S. 30-33.

Knut Hickethier: „Genretheorie und Genreanalyse“, in: *Moderne Film Theorie*, hrsg. v. Jürgen Felix, Mainz: Theo Bender Verlag 2003, S. 62 -103.

Knuth Hickethier: „Die Fernsehserie – eine Kette von Verhaltenseinheiten. Problemstellungen für die Seriediskussion“, in: *Serie. Kunst im Alltag*, Hg: Peter Hoff, Dieter Wiedemann, Vistas Berlin 1992, S. 11-18.

Knuth Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*, Weimar: Metzler 2007.

Peter Hiess: „Nicht nur für eine Nacht“, in: *FILMlogbuch 4/1985*, Hg: Österreichische Gesellschaft für Mediendiskurs und Analyse, Wien 1985, S. 33-37.

Ari Hiltunen: *Aristoteles in Hollywood. Das neue Standardwerk der Dramaturgie*, Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe 2001

David Howard/Edward Mabley: *THE TOOLS OF SCREENWRITING. A WRITER'S GUIDE TO THE CRAFT AND ELEMENTS OF A SCREENPLAY*, News York: ST. Martin's Griffin 1993.

Alexander Horwath: „Filmuseum ist. (Außer) Atem“, in: *Mitteilungen des Österreichischen Filmmuseums*, Nummer 2/20140, hrsg. Österreichisches Filmmuseum, Wien: 2010, S. 1.

Franciska Kließ: „Produktion von Fernsehserien. Dargestellt am Beispiel einer Kriminalfilmserie“, in: *ZDF Schriftenreihe Heft 43 Materialien zum Programm*, Mainz 1992.

Walter Klingler: *Die Fernsehkonsumenten*, in: *Medienwissenschaft: Ein Handbuch Zur Entwicklung Der Medien Und Kommunikationsformen*. 3. Teilband, Hrsg. v. Joachim-Felix/Leonhard, Hans-Werner Ludwig/u.a., Berlin. Mouton De Gruyter 2002

Selma Lagerlöf: *Nils Holgersson.*, Carlsen Verlag GmbH 2009.

James Lyons /Mark Jancovich: „Introduction“, in: *Quality Popular Television. Cult TV, the Industry and Fans*, hrsg. v. Mark Jancovich/James Lyons, London: British Film Institute 2003, S. 1-8.

Thomas Mann, „Versuch über das Theater“, in: *Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie*, hrsg. v. H. Bürgin, Frankfurt: Fischer Bücherei 1960.

Janet McCabe/ Kim Akass: "Debating Quality", in: *Quality TV. Contemporary American television and beyond*, Hg. Janet McCabe und Kim Akass, New York: B. Tauris & Co Ltd 2007, S. 1 – 13.

Robert McKee: *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*, Berlin: Alexander Verlag 2008.

Michael Meyen: *Mediennutzung*, Konstanz: UKV Verlagsgesellschaft mbH 2004.

James Monaco: *Film Verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien mit einer Einführung in Multimedia*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2002.

Thomas Morsch: „US-Serien und die Ökonomie des Fernsehens“, in: *kolik.film.*, hrsg. v. Gustav Ernst/Karin Fleischanderl, Wien: Verein für neue Literatur 2008, S27-35.

Joachim Paech: „Vom Feuilletonroman zum Fernsehspiel“, in: *Literaturwissenschaft ein Grundkurs.*, hrsg. v. H. Brackert/J. Stückrath, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001.

Manfred Pfister: „Das Drama. Theorie und Analyse“, in: *Information und Synthese Bd.3*, Hg: Klaus W. Hempfer/Wolfgang Weiß, München: UTB 2001.

Guido Marc Pruys: *Die Rethorik der Filmsynchronisation*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1997.

William Rabkin: *Writing the Pilot*, moon & sun & whiskey inc. 2011. Kindle Buch,

Wolfgang Reinhard: *Geschichte der Staatsgewalt. Eine vergleichende Verfassungsgeschichte Europas von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München: C.H. Beck 2002.

Peter Richter: „Gute Unterhaltung“, in: *Süddeutsche Zeitung Nr. 122 2/27 Januar 2013*, S.3.

Rüdiger Safransky: *Schiller: oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus*, München Wien: Carl Hanser Verlag 2004.

Roger Schawinski: *Die TV-Falle. Vom Sendungsbewusstsein zum Fernsehgeschäft*, RoRoRo 2008.

Brigitte Scherer, Ursula Ganz-Blättler, Monika Großkopf, Ute Wahl: „Morde im Paradies. Amerikanische Detektiv- und Abenteuerserien der 80er Jahre.“, in: *kommunikation audiovisuell. Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München* Bd 19/1995, Hg: Karl Friedrich Reimers, Albert Scharf, UVK-Medien Konstanz 1995.

Heinz Schlaffer: *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*, München Wien: DTV 2003.

Ulrich Schmidt: *Professionelle Videotechnik. Analoge und digitale Grundlagen, Signalformen, Videoaufnahme, Wiedergabe, Speicherung, Signalverarbeitung und Studiotchnik*, Berlin Heidelberg New York: Springer Verlag 2000.

Sascha Seiler: „Pictures of a City. Topographische Ghetto-Fiktionen in The Wire“, in: *Was bisher geschah. Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen.*, hrsg. v. Sascha Seiler, Köln: Schnitt – Der Filmverlag 2008, S. 116-134.

Sascha Seiler: „Abschied vom Monster der Woche“, in: *Was bisher geschah. Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen.*, hrsg. v. Sascha Seiler, Köln: Schnitt – Der Filmverlag 2008, S.6-9.

Alan Sepinwall: *The Revolution Was Televised. The Cops, Crooks, Slingers and Slayers Who Changed TV Drama Forever*, USA: Selbstverlag 2012. Kindle Buch.

Johanna Spyri: *Heidi - Vollständige Ausgabe. Erster und zweiter Teil.*, Anaconda Verlag GmbH 2013.

Bernd Stegemann: *Lektionen 1. Dramaturgie*, Berlin: Verlag Theater der Zeit 2009.

Horst Tappert: *Derrick und ich. Meine zwei Leben*, München: Wilhelm Heyne Verlag 1999.

Chris Vogler: „Vorwort“, in: Ari Hiltunen: *Aristoteles in Hollywood. Das neue Standardwerk der Dramaturgie*, Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe 2001, S.9-15.

Jochen Vogt: „Tator – der wahre deutsche Gesellschaftsroman. Eine Projektskizze“, in: *Medienmorde.*, Hg: Jochen Vogt, München: Wilhelm Fink Verlag 2005, S. 111-129.

Hartmut Winkler: *Basiswissen Medien*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2008.

5 Internetquellen

Forum Schnittberichte,

<http://www.schnittberichte.com/murof/viewtopic.php?f=3&t=3008&sid=2e617ec82d9ed0153a832b31a4ebe8df&view=print> (besucht am 20.6.2013).

N.N.; Medienforschung ORF: Entwicklung der Haushaltsausstattung seit 1990

http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?fernsehen/fernsehen_heimel.htm (besucht am 6.5.2013).

N.N.: <https://www.rtr.at/de/m/Recht>, (Zugriff: 5.3.2013).

N.N. „*Deutsche Sprache*“, in: Wikipedia http://de.wikipedia.org/wiki/Deutsche_Sprache, (besucht am 15. 6. 2014).

N.N. „*Nimm meine Geld Kampagne soll HBO umstimmen.*“, in: Golem.de. IT-News für Profis, <http://www.golem.de/news/game-of-thrones-nimm-mein-geld-kampagne-soll-hbo-umstimmen-1206-92375.html> (besucht am 15. 6. 2014).

N.N.: „*CABLE NETWORKS*“, in: MUSEUM OF BROADCAST COMMUNICATIONS, <http://www.museum.tv/eotv/cablenetwork.htm>, Zugriff: 29. Jänner 2013

N.N.: „*Das Geheimnis von Twin Peaks*“, in: Das

Fernsehlexikon <http://www.fernsehlexikon.de/1094/das-geheimnis-von-twin-peaks/>, (Zugriff: 3. 6. 2013)

N.N.: „*FEDERAL COMMUNICATIONS COMMISSION*“, in: :MUSEUM OF BROADCAST COMMUNICATIONS, <http://www.museum.tv/eotv/federalcommu.htm>, (Zugriff: 28. Jänner 2013)

N.N.: „*Financial Interest and Syndication Rules*“, in: MUSEUM OF BROADCAST COMMUNICATIONS, <http://www.museum.tv/eotv/financialint.htm>, (Zugriff: 28. Jänner 2013)

N.N.: „*Prime Time Access Rule*“, in: MUSEUM OF BROADCAST COMMUNICATIONS, <http://www.museum.tv/eotv/primetimeac.htm>, (Zugriff: 28. Jänner 2013)

N.N.: „*Amerikanische Fernsehserien - Verspätet, versteckt, verheizt*“, in: Süddeutsche Zeitung online, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/amerikanische-fernsehserien-verspaetet-versteckt-verheizt-1.471275-8>, (besucht am 13.6.2014).

N.N.: „*FAQ*“, in: kino.to(Archiviert), <http://wayback.archive.org/web/20110604024950/http://kino.to/FAQ.html>, (besucht am 14.6.2013).

N.N.: „*Fernsehnutzung in Österreich*“, in: ORF Medienforschung, http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?fernsehen/fernsehen_nutzungsverhalten.htm (besucht am 6.5.2013).

N.N.: „*TV Tagesreichweite 1991 - 2013*“, in: ORF Medienforschung, http://mediaresearch.orf.at/c_fernsehen/console/console.htm?y=1&z=1 (besucht am 12.6.2013).

N.N.: „*TV-Revolution dank VoD?*“ in: Börse.ARD.de, <http://boerse.ard.de/anlagestrategie/branchen/tv-revolution-dank-vod100.html>, (21.10.2013) (besucht am 20.4. 2014).

N.N.: „*TV-Serien als Retter der DVD*“, in: Online Standard, <http://derstandard.at/3048382?ti=020203f8-16f0-4fd3-8f84-c9b10d299cbb>, (besucht am 14.6.2013).

N.N.: „*UNITED STATES: NETWORKS*“, in: MUSEUM OF BROADCAST COMMUNICATIONS, <http://www.museum.tv/eotv/unitedstatesn.htm>, (Zugriff: 28. Jänner 2013.)

N.N.: „*Universum / Universum History*“, in: kundendienst.orf.at, <http://kundendienst.orf.at/programm/fernsehen/orf2/univ.html>, (Zugriff: 20. 7. 2012)

N.N.: „*Immer im Bilde...*“, in: tatort-fundus, <http://www.tatort-fundus.de/web/medien/vhs-und-dvd/vhs-tatortehr.html>, (Zugriff: 23.4.2012.)

Riema Al-Katip: „*Breaking Bad: Zwei Tage nach US-Start auch auf Deutsch*“, in: Serienjunkies, <http://www.serienjunkies.de/news/breaking-bad-tage-start-deutsch-50480.html> , (besucht am 20.6.2013).

Thomas Andre: „*Erfolgsserien: Vom Bildschirm ins Bücherregal*“, in: Hamburger Abendblatt, <http://www.abendblatt.de/kultur-live/article2340648/Erfolgsserien-Vom-Bildschirm-ins-Buecherregal.html>, (17.7.12.) (besucht am 12.9.2014).

Philip Bloom: „*House season finale entirely shot with Canon 5DmkII*“, in: philipbloom.net, <http://philipbloom.net/2010/04/10/house-season-finale-shot-entirely-with-canon-5dmkii/>, (besucht am 1.6.2013).

Adam Dachis: „*How to Turn Your Computer Into the Ultimate Remote Access Media Server*“ in: Liferhacker, <http://liferhacker.com/5797582/how-to-turn-your-computer-into-the-ultimate-remote-access-media-server> (besucht am 6.5.2014).

Georg Diez/Thomas Huetlin: „Im Zauderland“, in: Der Spiegel, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-90750511.html>, (28.1.13.) (besucht am 15. 6. 2013).

Sigrid Eck: „*Gutes Geschäft mit "Serien-Junkies"*“, in: Süddeutsche Zeitung online, <http://www.sueddeutsche.de/medien/wv-erfolgreiche-serien-im-pay-tv-gutes-geschaeft-mit-serien-junkies-1.1063254>, (besucht am 13.6.2014).

Orlando Frink.: „*US-Serien in Deutschland - Perlen vor die Säue?*“ in: moviepilot, <http://www.moviepilot.de/news/us-serien-in-deutschland-perlen-vor-die-saue-127076>, (4.1.2014) (besucht am 20.4. 2014).

Jan Grell: Satellitenfernsehen, <http://www.google.at/url?sa=t&source=web&cd=3&ved=0CCUQFjAC&url=http%3A%2F%2Fgrell-netz.de%2Fstudium%2Fsatellitenfernsehen.pdf%3FPHPSESSID%3D690c6d8af330cc857d680600e7901dfd&ei=eb5XTPuWOMyhOPCqmJAJ&usg=AFQjCNF7w-Qd6hjMPNhunGzdCXXmEfYw6Q&sig2=FqOzlacs5meCxf9bPtLn9Q>, (Zugriff: 11.2.2013)

Jacqui Goddard: „Laura Bush: I'm a Desperate Housewife“, in: MailOnline, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-347045/Laura-Bush-Im-Desperate-Housewife.html> zuletzt besucht am 15 (2.5.2005) (besucht am 20.6. 2014).

Christoph Huber: „*Warten ist tot: Netzrevolution für Serien und TV*“ in: DiePresse.com, http://diepresse.com/home/kultur/medien/1419082/Warten-ist-tot_Netzrevolution-fur-Serien-und-TV, (16.5.2013) (besucht am 20.4. 2014).

Hans Hoff: „*Sind die Zuschauer zu doof für gutes Fernsehen?*“ in: DWDL.de, http://www.dwdl.de/hoffzumsonntag/44068/sind_die_zuschauer_zu_doof_fuer_gutes_fernsehen/, (29.12.2013) (besucht am 20.4. 2014).

Rainer Idesheim: „*RTL II: Game of Thrones verabschiedet sich mit guten Quoten*“, in: Serienjunkies, <http://www.serienjunkies.de/news/rtl-game-thrones-verabschiedet-quoten-39011.html> , (besucht am 13.6.2013).

Christian Kloöß: „*Er übernahm in der Krise - und hat es schlimmer "gemacht"*“, in: Manager Magazin Online , <http://www.manager-magazin.de/unternehmen/artikel/sydney-finkelstein-interview-zur-worst-ceo-liste-2013-a-939356.html> (17.12.2013) (besucht am 20.12.2013).

Klaus Koch: "*Die zweite Säule im dualen Fernsehsystem*", in: Stern, <http://www.stern.de/kultur/film/privat-tv-die-zweite-saeule-im-dualen-fernsehsystem-518336.html>, (, 5. Januar 2004) (Zugriff: 10.6.2014).

Alexander Krei „*Frank Schmidt: ""Fiction" geht auch für die "Hälfte"*“, in: DWDL.de, http://www.dwdl.de/interviews/37123/frank_schmidt_fiction_geht_auch_fuer_die_haelfte/, (20.8.2012.) (besucht am 13. 6. 2014).

Alexander Krei: „*Hohe Qualität, geringes Interesse: «Six Feet Under» und «Die Sopranos» bleiben nachts ohne Chance*“, in: Quotenmeter, <http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&p2=18195&p3=> (besucht am 20.6.2013).

Christian Junklewitz: „*Die Hitliste der illegalen Serien-Downloads 2012*“, in: Serienjunkies, <http://www.serienjunkies.de/news/hitliste-illegalen-serien-downloads-2012-45531.html>, (besucht am 14.6.2013).

Christian Junklewitz: „*SerienBiz Spezial: Die Veränderung der Mediennutzung*“ in: serienjunkies.de, <http://www.serienjunkies.de/news/serienbiz-spezial-vernderung-mediennutzung-59501.html>, (2.4.2014) (besucht am 20.4. 2014).

Christian Junklewitz: „*SerienBiz: Under the Dome mit erfolgreichem Geschäftsmodell*“, in: serienjunkies.de, <http://www.serienjunkies.de/news/serienbiz-under-dome-erfolgreichem-geschftsmodell-62518.html>, (19.9.2014) (besucht am 20.6. 2014).

Thomas Lückerath „*Den Vorwurf des Preisdumpings weise ich von mir*“, in: DWDL.de, http://www.dwdl.de/magazin/37198/den_vorwurf_des_preisdumpings_weise_ich_von_mir/page_1.html, (23.8.2012.) (besucht am 13. 6. 2014)

Thomas Lückerath „*Das deutsche Fernsehen - ein Patient vor dem Burnout*“, in: DWDL.de, http://www.dwdl.de/meinungen/35140/das_deutsche_fernsehen__ein_patient_vor_dem_burnout/, (8.3.2012.) (besucht am 13. 6. 2014).

Thomas Lückerath „*Preisdumping: Wichtig sind nur die Renditen der Sender*“, in: DWDL.de, http://www.dwdl.de/magazin/37159/preisdumping_wichtig_sind_nur_die_renditen_der_sender/, (20.8.2012.) (besucht am 13. 6. 2014).

Thomas Lückerath: „*Binge-Watching: Ein Trend, der linearem TV schadet?*“, in: DWDL.de, http://www.dwdl.de/magazin/42720/bingewatching_ein_trend_der_linearem_tv_schadet/ (25.9.2013) (besucht am 20.6. 2014).

Thomas Lückerath: „*iTunes in Deutschland: Die stille TV-Revolution*“ in: DWDL.de, http://www.dwdl.de/magazin/42801/itunes_in_deutschland_die_stille_tvrevolution/, (3.10. 2013).

Timo Niemeier: „*Quotencheck: «Der letzte Bulle»*“ <http://qmde.de/56653>, (Zugriff: 1.2.2014).

Stefan Niggemeier: „*Ein Mann für den letzten Dreck*“, in: Stefan Niggemeier Blog, <http://www.stefan-niggemeier.de/blog/12448/ein-mann-fuer-den-letzten-dreck/>, (besucht am 10.6.2013).

Die Medienanstalten: Digitalisierungsbericht 2014 <http://www.die-medienanstalten.de/service/publikationen/digitalisierungsbericht.html> (besucht am 6.7.2014).

Andreas Proschofsky: "*Game of Thrones*-Staffelfinale bricht Download-Rekorde" in: derStandard.at, <http://derstandard.at/2000002096026/Game-of-Thrones-Staffelfinale-bricht-Download-Rekorde>, (17.6.2014) (besucht am 23.6. 2014).

Christian Richter: „Auf der Jagd nach den Viewsern“, in: Quotenmeter, <http://www.quotenmeter.de/n/69751/auf-der-jagd-nach-viewsern> (besucht am 20.6.2014).

Fabian Riedner: „Serienlexikon: «Die Sopranos»“, in: Quotenmeter, <http://www.quotenmeter.de/n/32317/serienlexikon-die-sopranos> (besucht am 20.6.2013).

Thilo Röscheisen: „»Breaking Bad«, die Dänen und wir“, in: Drama Blog, <http://drama-blog.de/breaking-bad-die-danen-und-wir/>, (besucht am 15. 6. 2013).

Thilo Röscheisen: „Das Goldene Zeitalter – wie lange noch?“, in: Drama Blog, <http://drama-blog.de/das-goldene-zeitalter/>, (8.2.2013) (besucht am 20.9. 2014).

Christian Schachinger: „Einfach kein gutes Gefühl“, in: Online Standard, <http://derstandard.at/1330389889710/TV-Serie-Einfach-kein-gutes-Gefuehl>, (besucht am 20.6.2013).

Sidney Schering „Weshalb das Fernsehen das Kino erobert“, in: Quotenmeter, <http://www.quotenmeter.de/n/67535/weshalb-das-fernsehen-das-kino-erobert>, (23.11.13.) (besucht am 15. 6. 2014).

Jan Schüssler: „Netflix mit starkem Zuwachs dank *House of Cards*“, in: heise.de, <http://www.heise.de/newsticker/meldung/Netflix-mit-starkem-Zuwachs-dank-House-of-Cards-1848186.html>, (23.4.2013) (besucht am 20.6. 2014).

Manuel Simbürger.: „Interview: "Serien sind ein Abbild der Gesellschaft"“, in: relevant. Best of Media, <http://relevant.at/meinung/608715/serien-sind-ein-abbild-gesellschaft.story>, (besucht am 13.6.2013).

Jan Schlüter: „«Sons of Anarchy» im Internet ein Hit“, in: Quotenmeter, <http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&p2=54689&p3=>, (besucht am 14.6.2013).

Jens Schröder: „*Die Lieblingsfernsehserien der Deutschen*“, in: Meedia,
<http://meedia.de/2010/11/24/die-liebblings-fernsehserien-der-deutschen/>, (besucht am 3.6.2013).

Jürgen Stüber: *Wenn der Tatort live bei Twitter kommentiert wird* in: Die Welt,
<http://www.welt.de/wirtschaft/webwelt/article107924567/Wenn-der-Tatort-live-bei-Twitter-kommentiert-wird.html>, (besucht am 6.5.2014).

Isabella Wallnöfer „*Unterschichten-TV: Die Angst der Mittelschicht vor dem Abstieg*“,
in: Die Presse online,
http://diepresse.com/home/kultur/medien/668733/UnterschichtenTV_Die-Angst-der-Mittelschicht, (8.6.11.) (besucht am 12.7. 2014).

Manuel Weis: *"Asthon" laufen die Zuseher weg*", in: Quotenmeter,
<http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&p2=55647&p3=> ,(21.3.2012) (Zugriff: 20. 7. 2012).

6 Filmographie

24. 20th Century Fox Television. USA, 2001-2010. Fernsehserie.

30 Rock. Creator Tina Fey. NBC. USA, 2006-2013. Fernsehserie.

Band of Brothers. HBO. USA, 2001. Fernsehserie.

Boardwalk Empire. HBO. USA, 2010 -. Fernsehserie.

Breaking Bad. Creator Vince Giligan. AMC. USA, 2008-2013. Fernsehserie.

“Fly”. *Breaking Bad*. AMC. USA, 2010. Staffel 3. Folge 10. Fernsehserienepisode.

Buffy the Vampire Slayer. Creator Joss Whedon. 20th Century Fox Television. USA, 1997-2003. Fernsehserie.

Californication. Creator Tom Kapinos. Showtime. USA, 2007-. Fernsehserie.

Carnivàle. Creator Daniel Knauf. HBO. USA, 2003-2005. Fernsehserie.

Cheers. NBC. USA 1982-1993. Fernsehserie.x

Coronation Street. Creator. Tony Warren. Granada Television. GB, 1960-. Fernsehserie.

Curb Your Enthusiasm. Creator Larry David. HBO. USA, 1999-. Fernsehserie.

Dallas, British Lorimar Productions CBS. USA, 1978-1991. Fernsehserie

Deadwood. Creator David Milch. HBO. USA, 2004-2006. Fernsehserie.

Der Doktor und das liebe Vieh, British Broadcasting Corporation (BBC). Großbritannien, 1978-1990. Fernsehserie

Der junge Garibaldi, Italien, 1974. Fernsehserie.

Der letzte Bulle. Darsteller. Henning Baum. ITV Studios Germany/Twenty Four 9 Films. Deutschland, 2010-. Fernsehserie.

Derrick. ZDF. Deutschland, 1974–1998. Fernsehserie.

Desperate Housewives. Creator Marc Cherry. ABC Studios. USA, 2004 - 2012.
Fernsehserie..

Die Biene Maja. Nippon Animation Co. Ltd.. Österreich BRD Japan, 1975-1980.
Fernsehserie.

Die wunderbare Reise des kleinen Nils Holgersson mit den Wildgänsen. ORF/Studio
Pierrot Co. Ltd. Österreich/Japan, 1980. Fernsehserie

Drei Damen vom Grill, Neue Filmproduktion Süddeutscher Rundfunk (SDR) Werbung
im Rundfunk GmbH (WiR), 1977-1991. Fernsehserie

Ein Fall für Zwei. Odeon Film Zweites Deutsches Fernsehen Österreichischer Rundfunk.
Österreich Deutschland, 1981-. Fernsehserie.

Eine blaßblaue Frauenhandschrift. ORF. Österreich, 1984. Fernsehserie (Zweiteiler)

Entourage. HBO. USA, 2004-2011. Fernsehserie.

Familie Leitner. ORF. Österreich, 1958-1961. Fernsehserie.

Filmemigration aus Nazideutschland. Teil 5. Regie: Günther Peter Draschek. BRD:
WDR, 1975.

Game of Thrones. HBO. USA, 2011-. Fernsehserie.

“Baelor”. *Game of Thrones*. HBO. USA, 2011-. Staffel 1. Folge 9. Fernsehserienepisode.

Glanz und Elend der Kurtisanen, Antenne-2 Bavaria-Filmkunst Verleih Radio Télévision
Belge Francophone (RTBF) Société Nouvelle Pathé Cinéma Télévision Suisse-Romande
(TSR), 1975. Fernsehserie

Heidi. Regie. Isao Takahata, Zuiyo Enterprise. Japan, 1974. Fernsehserie

Heimat - Eine deutsche Chronik. Regie. Edgar Reitz, Edgar Reitz Filmproduktion GmbH.
BRD, 1984. Fernsehserie

Heroes. NBC. USA, 2006-2010. Fernsehserie.

Hill Street Blues. NBC. USA, 1981-1987. Fernsehserie.

House MD. Creator David Shore. NBC. USA, 2004-2012. Fernsehserie.

Lindenstraße. Creator Hans W. Geissendörfer. WDR. BRD, 1985 - . Fernsehserie.

Lost. ABC. USA, 2004-2010. Fernsehserie.

Mad Men. Creator. Matthew Weiner. American Movie Classics (AMC). USA. 2007-
.Fernsehserie.

Miami Vice. Creator. Anthony Yerkovich. NBC. USA 1984-1990. Fernsehserie.

Mit meinen heißen Tränen. ORF. Österreich, 1986. Fernsehserie.

Once Upon A Time. ABC. USA, 2011-. Fernsehserie.

Oz. HBO. USA, 1997-2003. Fernsehserie.

Patric Pacard, Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft TF1 Vereinigte Arbeiters
Radio Amateurs (VARA) Zweites Deutsches Fernsehen Österreichischer Rundfunk.
Schweiz Österreich Deutschland Niederlande, 1984. Fernsehserie

Pinocchio. Nippon Animation Co. Ltd.. Österreich BRD Japan, 1976. Fernsehserie.

Rome. HBO/BBC. USA/GB, 2005-2007. Fernsehserie.

Schnell ermittelt. ORF. Österreich, 2009-. Fernsehserie.

Six Feet Under. Creator Alan Ball. HBO. USA, 2001-2005. Fernsehserie.

St. Elsewhere. NBC. USA 1982-1988. Fernsehserie.

The Wire. Creator. David Simon. Home Box Office (HBO). USA, 2002-2008.
Fernsehserie.

The L-Word. Creators Michele Abbott/Ilene Chaiken/Kathy Greenberg. HBO. USA,
2004-2009. Fernsehserie.

The Oprah Winfrey Show. Host. Oprah Winfrey. Harpo Productions). USA, 1986 - 2011.
Fernsehserie.

The Pacific. HBO. USA, 2010. Fernsehserie.

The Prisoner. Creator. Patrick McGoochan. Incorporated Television Company (ITC). GB, 1967-1968. Fernsehserie.

The Shield. Creator Shawn Ryan. Fox Television Network. USA, 2002-2008. Fernsehserie.

“Slipknot”. *The Shield*. Fox Television Studios. USA, 2004. Staffel 3. Folge 9. Fernsehserienepisode.

The Sopranos. Creator. David Chase. Home Box Office (HBO). USA, 1999-2007. Fernsehserie.

The Wire. Creator David Simmon. HBO. USA, 2002-2008. Fernsehserie.

True Blood. Creator Alan Ball. HBO. USA, 2008-2014. Fernsehserie.

Twin Peaks. Creator. Mark Frost/David Lynch. ABC. USA 1990-1991. Fernsehserie.

Two and a half men. CBS. US, 2003-. Fernsehserie.

Um Himmels Willen. MDR. Deutschland, 2002-. Fernsehserie.

Weißensee. Ziegler Film & Company. Deutschland, 2010. Fernsehserie.

Western von gestern. Zweites Deutsches Fernsehen. BRD, 1978-1986. Fernsehserie.

Wie der Mond über Feuer und Blut. ORF. Österreich, 1981. Fernsehserie (Zweiteiler)

Wiseguy. Creator. Stephen J. Cannell/Frank Lupo. CBS. USA 1987-1990. Fernsehserie.

7 Anhang

7.1 Abstract

Im Rahmen dieser Arbeit wird untersucht, was unter dem Begriff der Revolution seriellen Erzählens verstanden wird. Dieser Begriff wird eingesetzt, um den zwar eingeführten, aber ungleich verfänglicheren Begriff der Qualitätsserie zu vermeiden. Daher wird ein Vorher-Nachher-Bild aufgestellt. In diesem Bild wird die Revolution filmischen Erzählens identifiziert. Befördert wird diese durch technologische, wirtschaftliche und rechtliche Bedingungen und Entwicklungen. Die Begeisterung des kritisch-intellektuellen Diskurses, die Aufwertung der Serie in der öffentlichen Meinung und die Spaltung des deutschsprachigen Publikums in einen Teil, der die althergebrachte Weise seriellen Erzählens schätzt, und einen Teil, der darüber hinaus die Produkte der Revolution seriellen Erzählens in den neuen Medien konsumiert, identifizieren die Bruchlinie zur alten Serie. Die dramaturgische Seite dieser Revolution nutzt die doppelte Struktur der Serie erstmals voll aus, indem sie den weiten Erzählraum für inhaltliche Tiefe nutzt, ähnlich der Entwicklung des Romans im 19. Jahrhundert.

Zweitens wird gefragt, warum sich die deutschsprachige Serienproduktion der Revolution seriellen Erzählens verweigert. Dafür wird eine Vielzahl an Gründen erwähnt, sei es im Bereich der Finanzierungsstrukturen, der Kultur und Kulturvermittlung oder den Organisationsformen deutscher TV-Sender. Alle Gründe stehen allerdings nicht für sich allein, sondern wirken im Verbund. Der Wirkungszusammenhang dieser Ursachen behindert die Entwicklung im deutschsprachigen Gebiet wesentlich.

7.2 Curriculum Vitae

Stefan Oswald, geboren 1972 in Wien, studierte neben Theater-, Film- und Medienwissenschaften auch Rechtswissenschaften, Betriebswirtschaftslehre und Publizistik. Im Rahmen des postgradualen Lehrgangs für Informationsrecht und Rechtsinformation an der juristischen Fakultät war er über 10 Jahre als Lektor tätig.

Überdies ist er seit langen Jahren in der IT-Industrie beruflich engagiert, zuletzt als Projektleiter bei der IT-Tochter eines italienisch-österreichischen Bankenkonzerns. Seit

jeher beschäftigt er sich mit Film auch journalistisch, so war er lange Jahre Herausgeber und Organisator des Filmportals allesfilm.com.

Diese Arbeit spiegelt die Biographie und die breit gestreute Ausbildung und Praxiserfahrung wider. Die Theater-, Film- und Medienwissenschaften werden im Sinne einer vielseitigen Herangehensweise an mediale Produkte gesehen.

7.3 Statistik der Fernsehwoche 15. 10. 1983 - 21. 10 1983

7.3.1 Gesamtaufstellung:

Sender	Tag	Wochentag	Uhrzeit	Sendung	Dauer	Infos	Land	Art	Alter
Bayern 3	15.10.1983	Samstag	14:25	Der Doktor und das liebe Vieh	50		GB	Serie	Familie
ZDF	17.10.1983	Montag	16:35	Heiter bis wolkig	30	6 teilige Familienserie	BRD	Miniserie	Familie
ORF 2	15.10.1983	Samstag	17:00	Die liebe Familie	45	Stehgreifspiel über den Abend einer Wiener Familie	Ö	Serie	Familie
RB	19.10.1983	Mittwoch	18:10	Bezaubernde Jeannie	25	Sitcom 141 Folgen	USA	Serie	Familie
HR	19.10.1983	Mittwoch	18:10	Hallo Larry	25	Familienserie	USA	Serie	Familie
SR	19.10.1983	Mittwoch	18:20	Hallo Larry	25	Familienserie	USA	Serie	Familie
WDR	17.10.1983	Montag	18:25	6 Richtige	25	Deutsche Familiensitcom	BRD	Serie	Familie
SDR/SWF	19.10.1983	Mittwoch	18:30	Hallo Larry	25	Familienserie	USA	Serie	Familie
Nord 3	15.10.1983	Samstag	18:30	Der Doktor und das liebe Vieh	25		GB	Serie	Familie
NDR	20.10.1983	Donnerstag	18:40	6 Richtige	25	Deutsche Familiensitcom	BRD	Serie	Familie
RB	20.10.1983	Donnerstag	18:45	6 Richtige	25	Deutsche Familiensitcom	BRD	Serie	Familie
RB	19.10.1983	Mittwoch	18:45	Drei Damen vom Grill	25	Familienserie	BRD	Serie	Familie
SDR/SWF	19.10.1983	Mittwoch	19:10	Landluft	25	Aussteigerserie nur 13 Folgen	BRD	Serie	Familie
ZDF	15.10.1983	Samstag	19:30	Gestern bei Müllers	25	Familienserie, die immer den Freitagabend der Familie Müller abhandelte	BRD	Serie	Familie
Bayern 3	19.10.1983	Mittwoch	19:45	Der junge Garibaldi	45	4-Teilige Serie	IT	Miniserie	Familie
West 3	21.10.1983	Freitag	22:15	Der Doktor und das liebe Vieh	50		GB	Serie	Familie
ORF 1	19.10.1983	Mittwoch	09:05	Auch Spaß muss sein	20	Alte Filme usw für Kinder aufbereitet	Ö	Serie	Kinder
ARD/ZDF	18.10.1983	Dienstag	09:25	Sesamstraße	30	Kinderserie	BRD/USA	Serie	Kinder
ARD/ZDF	19.10.1983	Mittwoch	09:25	Luzie, der Schrecken der Straße	30	sechsteilige Kinderserie mit Plastilinmännchenanimation	CZ	Miniserie	Kinder
West 3	20.10.1983	Donnerstag	09:25	Luzie, der Schrecken der Straße	30	sechsteilige Kinderserie mit Plastilinmännchenanimation	CZ	Miniserie	Kinder

ARD/ZDF	17.10.1983	Montag	09:25	Sesamstraße	30	Kinderserie	BRD/USA	Serie	Kinder
West 3	17.10.1983	Montag	09:25	Sesamstraße	30	Kinderserie	BRD/USA	Serie	Kinder
West 3	18.10.1983	Dienstag	09:25	Sesamstraße	30	Kinderserie	BRD/USA	Serie	Kinder
ARD/ZDF	19.10.1983	Mittwoch	09:25	Sesamstraße	30	Kinderserie	BRD/USA	Serie	Kinder
West 3	19.10.1983	Mittwoch	09:25	Sesamstraße	30	Kinderserie	BRD/USA	Serie	Kinder
ARD	16.10.1983	Sonntag	09:45	Luzie, der Schrecken der Straße	30	sechsteilige Kinderserie mit Plastilinmännchenanimation	CZ	Miniserie	Kinder
ORF 2	18.10.1983	Dienstag	09:45	Das Spielhaus	30	Puppenspiel	DDR	Serie	Kinder
ZDF	16.10.1983	Sonntag	14:10	Bettkantengeschichten		59 Episoden, lehrhafte Geschichten für Kinder	BRD	Serie	Kinder
ZDF	15.10.1983	Samstag	14:32	Pinocchio	25	52-teile, Kinderserie nach dem bekannten Buch	Japan	Serie	Kinder
ARD	16.10.1983	Sonntag	14:35	Lemmi und die Schmöker	35	Serie die Kindern Bücher vorstellt	BRD	Serie	Kinder
Nord 3	15.10.1983	Samstag	15:30	Follow Me	15	Englisch-Lern-Serie	BRD/GB	Serie	Kinder
ZDF	19.10.1983	Mittwoch	16:04	Bettkantengeschichten	25	59 Episoden, lehrhafte Geschichten für Kinder	BRD	Serie	Kinder
ZDF	21.10.1983	Freitag	16:04	Die Schlämpfe	22	Comicserie	USA	Serie	Kinder
Bayern 3	21.10.1983	Freitag	16:30	Marco	25	Zeichentrickserie nach Kinderbuch mit 52 Folgen	Japan	Serie	Kinder
ZDF	20.10.1983	Donnerstag	16:35	Mickys Trickparade	25	Moderierter Zusammchnitt für Kinder	BRD	Serie	Kinder
ORF 1	15.10.1983	Samstag	16:40	Väter der Klamotte	20	Zusammchnitt alter Stummfilmkomödien mit launigem Kommentaren, 198 Episoden, damals sehr beliebt	BRD/USA	Serie	Kinder
SCHWEIZ	18.10.1983	Dienstag	16:45	Das Spielhaus	30	Puppenspiel	DDR	Serie	Kinder
ARD	18.10.1983	Dienstag	17:00	Denkste!?	45	Kinderserie	BRD	Serie	Kinder
Bayern 3	16.10.1983	Sonntag	17:00	Die kleine Fußballelf und ihre Nöte	25	6-teilige Kinderserie	CZ	Miniserie	Kinder
ARD	20.10.1983	Donnerstag	17:00	Matt und Jenny - Abenteuer im Ahornland	25	26 Folgen einer KinderAbenteuerserie	BRD/CDN/GB	Serie	Kinder
ORF 1	16.10.1983	Sonntag	17:03	Die Kuschelbären	25	Kleinkinderserie	PL/A	Serie	Kinder

ARD	15.10.1983	Samstag	17:20	Mr. Merlin	25	22. Folgen, Merlin ist ein Tankstellenpächter und sucht einen Zauberlehrling	USA	Miniserie	Kinder
Bayern 3	16.10.1983	Sonntag	17:25	Paddington-Bär	5	Kinderkurzserie	GB/F	Serie	Kinder
ORF 1	18.10.1983	Dienstag	17:25	Auch Spaß muss sein	20	Alte Filme usw für Kinder aufbereitet	Ö	Serie	Kinder
ORF 1	17.10.1983	Montag	17:30	Die Bären sind los	25	Comedy, Baseball	USA	Serie	Kinder
ORF 1	19.10.1983	Mittwoch	17:30	Die Biene Maja	25	Zeichentrickserie	BRD/JP	Serie	Kinder
ORF 1	15.10.1983	Samstag	17:30	Flipper	25	Der kluge Delphin ...	USA	Serie	Kinder
ORF 1	20.10.1983	Donnerstag	17:30	Kiwi - Abenteuer in Neuseeland.	25	Jugendserie, Abenteuer in Neuseeland in 26 Folgen	AUS/NZ	Serie	Kinder
ORF 1	18.10.1983	Dienstag	17:55	Betthupferl	5	Verschiedene Kurzserien	div	Serie	Kinder
Südwest 3	20.10.1983	Donnerstag	18:00	Luzie, der Schrecken der Straße	30	sechsteilige Kinderserie mit Plastilinmännchenanimation	CZ	Miniserie	Kinder
Hessen 3	20.10.1983	Donnerstag	18:00	Luzie, der Schrecken der Straße	30	sechsteilige Kinderserie mit Plastilinmännchenanimation	CZ	Miniserie	Kinder
Nord 3	20.10.1983	Donnerstag	18:00	Luzie, der Schrecken der Straße	30	sechsteilige Kinderserie mit Plastilinmännchenanimation	CZ	Miniserie	Kinder
Südwest 3	15.10.1983	Samstag	18:00	Marco	25	Zeichentrickserie nach Kinderbuch mit 52 Folgen	Japan	Serie	Kinder
West 3	16.10.1983	Sonntag	18:00	Marco	25	Zeichentrickserie nach Kinderbuch mit 52 Folgen	Japan	Serie	Kinder
Nord 3	16.10.1983	Sonntag	18:00	Sesamstraße	30	Kinderserie	BRD/USA	Serie	Kinder
Nord 3	17.10.1983	Montag	18:00	Sesamstraße	30	Kinderserie	BRD/USA	Serie	Kinder
Hessen 3	17.10.1983	Montag	18:00	Sesamstraße	31	Kinderserie	BRD/USA	Serie	Kinder
Südwest 3	17.10.1983	Montag	18:00	Sesamstraße	30	Kinderserie	BRD/USA	Serie	Kinder
Nord 3	18.10.1983	Dienstag	18:00	Sesamstraße	30	Kinderserie	BRD/USA	Serie	Kinder
Hessen 3	18.10.1983	Dienstag	18:00	Sesamstraße	30	Kinderserie	BRD/USA	Serie	Kinder
Südwest 3	18.10.1983	Dienstag	18:00	Sesamstraße	30	Kinderserie	BRD/USA	Serie	Kinder
Nord 3	19.10.1983	Mittwoch	18:00	Sesamstraße	30	Kinderserie	BRD/USA	Serie	Kinder
Hessen 3	19.10.1983	Mittwoch	18:00	Sesamstraße	30	Kinderserie	BRD/USA	Serie	Kinder
Südwest 3	19.10.1983	Mittwoch	18:00	Sesamstraße	30	Kinderserie	BRD/USA	Serie	Kinder

West 3	15.10.1983	Samstag	18:00	Follow Me	15	Englisch-Lern-Serie	BRD/GB	Serie	Kinder
RB	18.10.1983	Dienstag	18:15	Auf Achse	45	Trucker-Abenteurserie	BRD	Serie	Kinder
Bayern 3	18.10.1983	Dienstag	18:15	Luzie, der Schrecken der Straße	30	sechsteilige Kinderserie mit Plastilinmännchenanimation	CZ	Miniserie	Kinder
ZDF	16.10.1983	Sonntag	18:15	Sechs Sommer in Quebec.	55	Quebec Familiengeschichte in 6 Teilen	CDN	Miniserie	Kinder
Bayern 3	21.10.1983	Freitag	18:15	Follow Me	15	Englisch-Lern-Serie	BRD/GB	Serie	Kinder
ZDF	18.10.1983	Dienstag	18:20	Mein Name ist Hase	30	Kompilation von Looney Toones	USA	Serie	Kinder
Südwest 3	15.10.1983	Samstag	18:25	Die Abenteuer der Maus auf dem Mars	25	Nach einem Ideenwettbewerb, Kinderzeichentrick mit 52 Episoden	BRD/Ö/SW/H/Ju	Serie	Kinder
BR	21.10.1983	Freitag	18:30	Boy Dominic	30	Jugendabenteurserie mit 21 Folgen	GB	Serie	Kinder
SCHWEIZ	17.10.1983	Montag	18:30	Die Fraggles	30	Puppenspiel	CDN/GB	Serie	Kinder
West 3	20.10.1983	Donnerstag	18:30	Luzie, der Schrecken der Straße	30	sechsteilige Kinderserie mit Plastilinmännchenanimation	CZ	Miniserie	Kinder
Hessen 3	18.10.1983	Dienstag	18:30	Marco	25	Zeichentrickserie nach Kinderbuch mit 52 Folgen	Japan	Serie	Kinder
Hessen 3	19.10.1983	Mittwoch	18:30	Marco	25	Zeichentrickserie nach Kinderbuch mit 52 Folgen	Japan	Serie	Kinder
West 3	21.10.1983	Freitag	18:30	Marco	25	Zeichentrickserie nach Kinderbuch mit 52 Folgen	Japan	Serie	Kinder
West 3	17.10.1983	Montag	18:30	Sesamstraße	30	Kinderserie	BRD/USA	Serie	Kinder
West 3	19.10.1983	Mittwoch	18:30	Sesamstraße	30	Kinderserie	BRD/USA	Serie	Kinder
Bayern 3	16.10.1983	Sonntag	18:30	Follow Me	15	Englisch-Lern-Serie	BRD/GB	Serie	Kinder
Schweiz	20.10.1983	Donnerstag	18:35	Die schwarzen Brüder	45	6 Teilige Kinderserie nach einem Roman	BRD	Miniserie	Kinder
West 3	18.10.1983	Dienstag	18:39	Sesamstraße	30	Kinderserie	BRD/USA	Serie	Kinder
ORF 2	17.10.1983	Montag	18:45	Tom & Jerry	30	Zeichentrick Zusammenschnitt	USA	Serie	Kinder
ORF 2	18.10.1983	Dienstag	18:45	Tom & Jerry	30	Zeichentrick Zusammenschnitt	USA	Serie	Kinder
ORF 2	19.10.1983	Mittwoch	18:45	Tom & Jerry	30	Zeichentrick Zusammenschnitt	USA	Serie	Kinder
ORF 2	20.10.1983	Donnerstag	18:45	Tom & Jerry	30	Zeichentrick Zusammenschnitt	USA	Serie	Kinder
Nord 3	20.10.1983	Donnerstag	18:45	Follow Me	15	Englisch-Lern-Serie	BRD/GB	Serie	Kinder
ARD/ZDF	17.10.1983	Montag	10:03	Die Knapp-Familie	100	5-teilig, Bergarbeiterfamilie im Ruhrpott kämpft um den Erhalt ihrer Wohnungen	BRD	Miniserie	Erwachsene

ARD	16.10.1983	Sonntag	17:00	Tagebuch eines Hirtenhundes	55	13 teilige Serie über einen holländischen Pfarrer	NL	Serie	Erwachsene
WDR	15.10.1983	Samstag	17:25	Büro, Büro	25	85 Folgen, Komödienserie im Büroalltag	BRD	Serie	Erwachsene
SDR/SWF	15.10.1983	Samstag	17:30	Der Androjäger	25	Außerirdische Androiden werden gejagt, Krimikomödie, seriell	BRD	Serie	Erwachsene
ZDF	17.10.1983	Montag	17:50	Die Straßen von San Francisco	45	Krimiserie	USA	Serie	Erwachsene
ZDF	20.10.1983	Donnerstag	17:50	Flohmarkt	25	21 Folgen, Geschichten eines Flohmarkthändlers	BRD	Serie	Erwachsene
ORF 1	19.10.1983	Mittwoch	18:00	...und die Tuba bläst der Huber	25	Dorfsatire um zwei konkurrierende Blasmusikkapellen	BRD	Serie	Erwachsene
NDR	18.10.1983	Dienstag	18:00	Chamäleon	45	7 Folgen Science Fiction um Doppelgänger und Datenklau	BRD	Miniserie	Erwachsene
NDR	21.10.1983	Freitag	18:00	Chamäleon	45	7 Folgen Science Fiction um Doppelgänger und Datenklau	BRD	Miniserie	Erwachsene
ZDF	19.10.1983	Mittwoch	18:00	Der Weg nach Oregon	45	7 Teilige Serie über einen Westerntrail	USA	Miniserie	Erwachsene
NDR	19.10.1983	Mittwoch	18:00	Die Onedin-Linie	45	Familienepos um eine Schifffahrtlinie 84 Folgen	GB	Serie	Erwachsene
HR	20.10.1983	Donnerstag	18:10	Bretter, die die Welt bedeuten	45	8 teilige Theatergeschichten	BRD/F	Serie	Erwachsene
HR	18.10.1983	Dienstag	18:10	Die unvermeidlichen Abenteuer des Stefan Karwowski	30	Familienserie	PL	Serie	Erwachsene
RB	17.10.1983	Montag	18:10	Engel auf Rädern	25	13 teilige Serie über ein Freundespaar das eine Tankstelle betreibt	BRD	Serie	Erwachsene
HR	21.10.1983	Freitag	18:10	Freundinnen	25	Schicksale von Frauenfreundschaften 13	BRD	Serie	Erwachsene
RB	21.10.1983	Freitag	18:10	Teufelsmoor	45	6 teilige historische Familiensaga	BRD	Miniserie	Erwachsene
BR	19.10.1983	Mittwoch	18:15	Christian und Christiane	25	14 Folgen Geschichte über ein Pärchen und seine Schwierigkeiten	BRD	Serie	Erwachsene
BR	18.10.1983	Dienstag	18:15	Alte Liebe kostet nichts	30	13 Folgen	GB	Serie	Erwachsene
ZDF	20.10.1983	Donnerstag	18:20	Der Paragrafenwirt	25	Geschichten rund ums Gerichts	BRD	Serie	Erwachsene
BR	20.10.1983	Donnerstag	18:20	Auf Achse	45	Trucker-Abenteuerserie	BRD	Serie	Erwachsene

WDR	21.10.1983	Freitag	18:25	Bei uns liegen Sie richtig	25	Comedyserie um ein Bestattungsunternehmen	GB	Serie	Erwachsene
SR	20.10.1983	Donnerstag	18:25	Bretter, die die Welt bedeuten	45	8 teilige Theatergeschichten	BRD/F	Serie	Erwachsene
WDR	20.10.1983	Donnerstag	18:25	Die kleine Welt des Don Camillo	25	Englische Verfilmung, 13 Episoden	GB	Serie	Erwachsene
SR	18.10.1983	Dienstag	18:25	Die unvermeidlichen Abenteuer des Stefan Karwowski	30	Familienserie	PL	Serie	Erwachsene
WDR	19.10.1983	Mittwoch	18:25	Engel auf Rädern	25	13 teilige Serie über ein Freundschaftsunternehmen	BRD	Serie	Erwachsene
WDR	18.10.1983	Dienstag	18:25	Kontakt bitte	25	52 Episoden Episoden, wo sich Menschen über Kontaktanzeigen kennenlernen.	BRD	Serie	Erwachsene
SDR/SWF	18.10.1983	Dienstag	18:30	Die unvermeidlichen Abenteuer des Stefan Karwowski	30	Familienserie	PL	Serie	Erwachsene
SDR/SWF	21.10.1983	Freitag	18:30	Freundinnen	25	Schicksale von Frauenfreundschaften 13	BRD	Serie	Erwachsene
NDR	18.10.1983	Dienstag	18:40	Chamäleon	45	8 Folgen Science Fiction um Doppelgänger und Datenklau	BRD	Miniserie	Erwachsene
NDR	21.10.1983	Freitag	18:40	Chamäleon	45	7 Folgen Science Fiction um Doppelgänger und Datenklau	BRD	Miniserie	Erwachsene
SDR/SWF	20.10.1983	Donnerstag	18:45	Bretter, die die Welt bedeuten	45	8 teilige Theatergeschichten	BRD/F	Serie	Erwachsene
HR	18.10.1983	Dienstag	18:45	Die unvermeidlichen Abenteuer des Stefan Karwowski	30	Familienserie	PL	Serie	Erwachsene
HR	21.10.1983	Freitag	18:45	Ein kurzes Leben lang	25	Familiengeschichte in 28 Folgen	BRD	Serie	Erwachsene
BR	19.10.1983	Mittwoch	18:45	St. Pauli Landungsbrücken	26	Unterhaltungsserie 60 Folgen	BRD	Serie	Erwachsene
WDR	19.10.1983	Mittwoch	19:00	Im Schatten des Sieges	45	Sportreporter untersucht menschliches rund um sportliches Sieger (10 Folgen)	AUS	Serie	Erwachsene
WDR	18.10.1983	Dienstag	19:00	Falcon Crest	45	227 Folgen	USA	Serie	Erwachsene
WDR	20.10.1983	Donnerstag	19:00	Hart aber herzlich	45	Krimiserie	USA	Serie	Erwachsene
WDR	17.10.1983	Montag	19:00	Rendez-vous en noir	50	6 teilige Krimiserie um einen Frauenmörder	F	Miniserie	Erwachsene

SDR/SWF	18.10.1983	Dienstag	19:10	Die unvermeidlichen Abenteuer des Stefan Karwowski	30	Familienserie	PL	Serie	Erwachsene
SDR/SWF	21.10.1983	Freitag	19:10	Ein kurzes Leben lang	25	Familiengeschichte in 28 Folgen	BRD	Serie	Erwachsene
HDR/SDF/SWF	17.10.1983	Montag	19:10	Polizeiinspektion 1	30	Polizeiserie, Komödie	BRD	Serie	Erwachsene
SR	17.10.1983	Montag	19:10	Polizeiinspektion 1	30	Polizeiserie, Komödie	BRD	Serie	Erwachsene
Südwest 3	17.10.1983	Montag	19:30	Bonanza	45	Westernserie	USA	Serie	Erwachsene
SCHWEIZ	18.10.1983	Dienstag	20:00	Ein Fall für zwei	60	Krimiserie endlos	BRD	Serie	Erwachsene
WDR	15.10.1983	Samstag	20:15	Die Knapp-Familie	100	5-teilig, Bergarbeiterfamilie im Ruhrpott kämpft um den Erhalt ihrer Wohnungen	BRD	Miniserie	Erwachsene
ZDF	21.10.1983	Freitag	20:15	Ein Fall für zwei	60	Krimiserie endlos	BRD	Serie	Erwachsene
ORF 1	21.10.1983	Freitag	20:15	Ein Fall für zwei	60	Krimiserie endlos	BRD	Serie	Erwachsene
Hessen 3	15.10.1983	Samstag	20:15	Erzählungen aus dem hohen Norden	50	Jack-London-Stories mit internationaler Besetzung - 5 teilig	BRD/CDN/GB	Miniserie	Erwachsene
WDR	17.10.1983	Montag	20:15	Glanz und Elend der Kurtisanen	60	6 teilige Serie nach Balzak	F	Miniserie	Erwachsene
Nord 3	15.10.1983	Samstag	20:15	Task Force Police	45	Polizei-Krimiserie aus den späten 60ern; Endlosserie	GB	Serie	Erwachsene
ARD	16.10.1983	Sonntag	20:15	Tatort	90	Krimiserie	BRD	Serie	Erwachsene
ORF 2	16.10.1983	Sonntag	20:15	Tatort	90	Krimiserie	BRD	Serie	Erwachsene
ORF 2	18.10.1983	Dienstag	21:05	Dallas	45	349 Folgen	USA	Serie	Erwachsene
ORF 1	17.10.1983	Montag	21:05	Der Magier	45	Magier - Krimiserie	USA	Serie	Erwachsene
Südwest 3	17.10.1983	Montag	21:05	Flash Gordons Flug zum Mars	25	USA 1939, eigentlich ein Filmserial	USA	Serial	Erwachsene
ZDF	19.10.1983	Mittwoch	21:15	Dynasty der Denver-Clan	45		USA	Serie	Erwachsene
Hessen 3	17.10.1983	Montag	21:15	Task Force Police	45	Polizei-Krimiserie aus den späten 60ern; Endlosserie	GB	Serie	Erwachsene
WDR	18.10.1983	Dienstag	21:45	Dallas	45	349 Folgen	USA	Serie	Erwachsene
ORF 2	16.10.1983	Sonntag	21:45	Dynasty der Denver-Clan	45		USA	Serie	Erwachsene
Bayern 3	18.10.1983	Dienstag	21:50	Detektiv Rockford: Anruf genügt	45	Humoristische Krimiserie	USA	Serie	Erwachsene
WDR	17.10.1983	Montag	22:00	Der nächste bitte	25	6 teilige Arztserie	BRD	Miniserie	Erwachsene
ZDF	18.10.1983	Dienstag	22:05	Das kleine Fernsehspiel	75	Reihe von besonderen Filmen	BRD	Reihe	Erwachsene
ZDF	20.10.1983	Donnerstag	22:05	Das kleine Fernsehspiel	75	Reihe von besonderen Filmen	BRD	Reihe	Erwachsene

Südwest 3	21.10.1983	Freitag	22:30	Eine amerikanische Familie	45	49 Folgen; Familiensoap	USA	Serie	Erwachsene
Bayern 3	17.10.1983	Montag	22:50	Columbo	90	Detektiv-Serie	USA	Serie	Erwachsene
ARD	21.10.1983	Freitag	23:00	Tatort	90	Krimiserie	BRD	Serie	Erwachsene
SCHWEIZ	15.10.1983	Samstag	23:10	Die Profis	45	Krimiserie mit 57 Folgen aus den siebzigern	GB	Serie	Erwachsene
ZDF	15.10.1983	Samstag	23:15	Serpico	60	Nach dem Film, 16 teilige Serie	USA	Serie	Erwachsene

7.3.2 Altersverteilung

Anzahl - Alter	Alter			Gesamtergebnis
	Familie	Kinder	Erwachsene	
Montag	2	9	13	24
Dienstag		16	15	31
Mittwoch	7	12	8	27
Donnerstag	2	11	9	22
Freitag	1	5	12	18
Samstag	4	8	7	19
Sonntag		10	4	14
Gesamtergebnis	16	71	68	155