



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

## **„Binge Watching - Ästhetische, politische und produktionstechnische Auswirkungen eines neuen Zusehverhaltens“**

verfasst von / submitted by  
Eva-Maria Krusch BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the  
degree of  
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 066 581

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Theater-, Film- und Mediengeschichte

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Dr. Rainer Köppl



### **Eidesstattliche Erklärung**

Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die Arbeit selbstständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alles aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe.

### **Gender Erklärung**

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Masterarbeit die Sprachform des generischen Maskulinums angewendet. Es wird an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die ausschließliche Verwendung der männlichen Form geschlechtsunabhängig verstanden werden soll.

06.03.2018,Wien

Eva-Maria Krusch BA

---

Datum, Ort

---

Unterschrift



# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b> .....	1
<b>2. Serialität – ein historisch-kultureller Überblick</b> .....	2
2.1 <i>Merkmale einer Serie</i> .....	7
<b>3. Technische Entwicklungen in Bezug auf Abrufbarkeit von Serien</b> .....	12
3.1 <i>Videorekorder</i> .....	12
3.2 <i>DVD</i> .....	13
3.3 <i>Video-on-Demand (VoD)</i> .....	15
3.4 <i>Netflix</i> .....	17
<b>4. Binge-Watching</b> .....	20
4.1 <i>Qualitätsserien!?</i> .....	20
4.1.1 <i>Zusammenfassung</i> .....	37
4.2 <i>Binge-Was?</i> .....	39
<b>5. Der Zuseher</b> .....	43
<b>6. Theoretisches Conclusio und Ausgangsthese</b> .....	46
<b>7. Forschungsfrage und Hypothesen</b> .....	49
<b>8. Konzeption und Methode</b> .....	50
<b>9. Auswertung und Interpretation der erhobenen Daten</b> .....	52
9.1 <i>Soziodemografische Daten</i> .....	52
9.2 <i>Serienrezeption</i> .....	54
9.3 <i>Ästhetische, produktionstechnische und politische Auseinandersetzung</i> ...	61
9.4 <i>Geistige und physische Auswirkungen</i> .....	68
<b>10. Zusammenfassung und Fazit</b> .....	72
<b>11. Literaturverzeichnis</b> .....	77
<b>12. Anhang</b> .....	84
12.1 <i>Fragebogen</i> .....	84
12.2 <i>Abstract</i> .....	93



## 1. Einleitung

„Mit der Teilnahme am erfüllten Serienleben vergeht die eigene Zeit schneller“<sup>1</sup>

Angelehnt an Knut Hickethiers Aussage aus dem Jahr 1994 beschäftigt sich diese Masterarbeit mit der zeitintensiven Auseinandersetzung von Serien, auch bekannt unter dem Begriff des *Binge-Watching*. Die Masse an beeindruckenden Serien wächst kontinuierlich, wodurch sich Sehgewohnheiten und Rezeptionsformen ebenfalls verändern. Unumgänglich stellt sich deshalb die Frage, ob diese Faktoren dazu führen, dass ästhetisches, produktionstechnisches oder politisches Wissen über Serien erlernt werden kann. Welche Auswirkungen das Schauen einer Serie am Stück hat und ob sich dadurch ein neues Zuseherverhalten etablieren kann soll im Rahmen dieser Arbeit erforscht werden. Zu Beginn bildet ein erster Überblick über die historisch-kulturelle Entwicklung von Serialität die Basis um darauffolgend die vielfältigen Facetten der Serie zu skizzieren. Dabei stehen ästhetische und inhaltliche Strukturen im Mittelpunkt der Betrachtung um die Veränderungen der Gattung hervorzuheben. Neben typologischen Wandlungen ergaben sich auch technische Weiterentwicklungen zur Serienrezeption. Die technischen Möglichkeiten zur Abrufbarkeit von Serien sollen aufzeigen, inwiefern das Phänomen des *Binge-Watching* sich erst durch Video-On-Demand Anbieter sowie Streaming-Plattformen universell etablieren konnte. Der theoretische Hauptteil widmet sich der Begriffsprägung 'Qualitätsserie' und hinterfragt die Aktualität dieser. Es wird versucht herauszufinden, inwiefern der Begriff Qualitätsserie haltbar ist und nach welchen Attributen einer Serie überhaupt Qualität zugeschrieben werden kann. Der Medienhistoriker Robert J. Thompson führt insgesamt zwölf Merkmale auf, welche nach seiner Auffassung definieren, ob es sich um eine Qualitätsserie handle oder nicht. Diese sollen hinterfragt und mithilfe von drei zeitgenössischen Serien, welche immer wieder als Diskussionsgrundlage herangezogen werden, analysiert werden.

---

<sup>1</sup> Hickethier, *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*, S. 58.

Die historische Darlegung des Begriffs *Binge-Watching* als Basis soll rückblickend sowie vorausschauend die Abschnitte verbinden. Dabei fokussiert sich die Grundthematik auf die Ausgangsthese, welche Auswirkungen *Binge-Watching* auf ein ästhetisches, produktionstechnisches und politisches Zuseherverhalten hat. Der theoretische Teil schließt mit der Erläuterung über das bisherige Wissen über den Serienkonsumenten ab um nachfolgend auf die empirische Forschung überzuleiten. Die Ausgangsthese dieser Arbeit kann nach eigenem Ermessen nur durch eine quantitative Studie bestätigt oder widerlegt werden. Im Fokus steht dabei die Erkenntnisgewinnung über aktuelle Rezeptionsgewohnheiten sowie physische und psychische Auswirkungen durch einen intensiven Serienkonsum. Ob Wissen über ästhetische, produktionstechnische und politische Faktoren einer Serie generiert werden, steht im Fokus der Forschung. Abschließend sei noch angemerkt, dass diese Masterarbeit sich mehrheitlich nach dem amerikanischen Forschungsstand orientiert, da die Serienlandschaft kulturell und wissenschaftlich auf amerikanischen Inhalten aufbaut.

## **2. Serialität – ein historisch-kultureller Überblick**

Was eine Serie genau ist und durch welche Merkmale sie sich auszeichnet, kann nicht problemlos Disziplinen übergreifend dargelegt werden. Die Begriffe *Serie* sowie *Serialität* werden im Folgenden terminologisch erläutert, wobei es nicht möglich ist, den aktuellen Forschungsstand des Serialitätsbegriffs im Detail zu beschreiben. Das Hauptaugenmerk liegt in der Betrachtung serieller Erzählformen im medialen und kulturellen historischen Kontext. Die vorliegende Arbeit legt ihr Hauptaugenmerk nicht auf terminologisch-semantiche Untersuchungen, sondern auf die Analyse der Rezeption serieller Erzählformen im medialen und kulturellen historischen Kontext.

Anhand ausgewählter Literatur folgt ein Exkurs zur geschichtlichen Rekapitulation der Entwicklung seriellen Erzählens. Im Alltagsgebrauch ist der Begriff der Serie unmissverständlich. Der Duden beschreibt eine Serie als „bestimmte Anzahl, Reihe gleichartiger, zueinanderpassender Dinge, die ein

Ganzes, eine zusammenhängende Folge darstellen“<sup>2</sup>. Der narratologische Blick der Wissenschaft fasst die Definition des Serialitätsbegriffs enger, wodurch die Facetten des komplexen Terminus hervorgehoben werden.

So führt die deutsche Kulturwissenschaftlerin Christine Mielke aus:

„Hauptkennzeichen der zyklisch-seriellen Erzählformen im weitesten Sinne ist die Zusammengehörigkeit mehrerer Erzählungen oder Erzähleinheiten in einem real oder fiktional erkennbar gerahmten Modus, sei es durch eine Programmstruktur oder durch die Kommunikationsakte eines fiktionalen bis (massen-)medial vereinten Publikums.“<sup>3</sup>

Diese Definition lässt schon erkennen, dass die Fachterminologie weder einfach noch eindeutig ist. Weitgehender Konsens besteht darüber, dass eine Erzählung seriell ist, wenn die einzelnen Geschichten eigenständig sind, sie sich aber dennoch inhaltlich aufeinander beziehen und darauf aufbauen. Des Weiteren ist die serielle Erzählung im Prinzip auf unendliche Fortsetzbarkeit ausgelegt, sodass die Narration niemals abgeschlossen ist.<sup>4</sup> Der bekannte Medienwissenschaftler und Semiotiker Umberto Eco versteht den Begriff der Serialität als eine alternative Bezeichnung von Wiederholungskunst.<sup>5</sup> Tatsächlich vereint Serialität Attribute wie Regelmäßigkeit, Wiederholbarkeit und optionale Unendlichkeit. Diese Kennzeichen lassen sich als bindende Elemente einer Serie bestimmen.<sup>6</sup> Vereinfacht ausgedrückt meint Serialität im Hinblick auf Narration und Dramaturgie inhaltlich verbundene einzelne Folgen, die als Reihe angesehen werden.<sup>7</sup>

Serielle Erzählformen im engeren Sinn sind seit dem 8. Jahrhundert in den unterschiedlichsten Ausprägungen überliefert. Die Ursprünge seriellen Erzählens liegen im europäischen und orientalischen Mittelalter. Durch ein kaufkräftiges Publikum konnten regelmäßige Erzählungen sowie Berichterstattungen fortbestehen.<sup>8</sup> So konnten etwa im 16. Jahrhundert Flugblätter, die als fünfteilige Serie über den Niederländischen Unabhängigkeitskrieg berichteten, als Serie rezipiert werden. Schon damals

---

<sup>2</sup> o.N., „Serie“.

<sup>3</sup> Mielke, *Zyklisch-serielle Narration*, S. 2.

<sup>4</sup> Vgl. ebd., S. 46f.

<sup>5</sup> Vgl. Eco, „Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien“, S. 302.

<sup>6</sup> Vgl. Giesenfeld, „Serialität als Erzählstrategie in der Literatur“, S. 3.

<sup>7</sup> Vgl. Mielke, *Zyklisch-serielle Narration*, S. 45.

<sup>8</sup> Vgl. Schlütz, *Quality-TV als Unterhaltungsphänomen*, S. 10.

forderten die Gestalter der Flugblätter die Rezipienten dazu auf, alle Teile der Serie zu erwerben.<sup>9</sup>

Serialität spiegelt sich auch in der bildenden Kunst wider, wobei sich in diesem Kontext der Serienbegriff offener definieren lässt. Als Beispiel seien hier Claude Monets impressionistische Bildserien angeführt, die zu einer präziseren Definition des Serienbegriffs in der Kunst führen. In Monets Serie *Kathedrale von Rouen* sind neben dem abgebildeten Objekt vor allem auch die gleichbleibende Perspektive und der Ausschnitt, der sich in jedem einzelnen Bild wiederholt, maßgeblich für die Konstanten der Serialität. Monets kreatives Spiel mit Konstanten und Variationen ist stilbildend für moderne Künstler wie beispielsweise Andy Warhol, dessen serielle Siebdrucke von Mao Zedong, Marilyn Monroe und Campbell's Tomato Soup zu den bekanntesten Serien der Kunst des 20. Jahrhunderts gehören.<sup>10</sup>

Als ein bekanntes Beispiel für Serialität in der Literatur ist Charles Dickens erster (Fortsetzungs-) Roman *The Pickwick Papers* anzuführen.<sup>11</sup> Von März 1836 bis Oktober 1837 wird pro Monat eine Erzählung der *Pickwick Papers* publiziert. Dickens Fortsetzungsroman wird in sogenannten Monatsheften veröffentlicht, welche von allen Bevölkerungsschichten gekauft werden.<sup>12</sup> Charles Dickens entwickelt mit *The Pickwick Papers* ein Werk, welche einige klassische Merkmale einer Serie aufweisen.

In Bezug auf Filmserien werden serielle Merkmale teilweise anders als in der Literatur oder in der bildenden Kunst gewichtet. So erscheint eine regelmäßige Veröffentlichung nicht zwingend, insofern sich Materie, Genre und Hauptcharaktere des Films nicht verändern.<sup>13</sup> Junklewitz und Weber definieren eine Filmserie/Cineserie wie folgt:

„Unter einer *Cineserie* verstehen wir eine eigens für den Kinomarkt konzipierte Serie – ungeachtet der Zahl ihrer Teile, deren jeweiliger Titelgebung und ihrer erzählerischen Form [...].“<sup>14</sup>

---

<sup>9</sup> Vgl. Münkner, „Technische Bilder“, S. 216.

<sup>10</sup> Vgl. Bippus, „Andy Warhols Serien und die Realität des Bildes“, S. 32f.

<sup>11</sup> Vgl. Schabacher, „Serienzeit“, S. 20.

<sup>12</sup> Vgl. Gelfert, *Charles Dickens*, S. 58.

<sup>13</sup> Vgl. Mielke, *Zyklisch-serielle Narration*, S. 43.

<sup>14</sup> Junklewitz/Weber, „Die Cineserie“, S. 337.

Vom Zeitschriftenroman abgeleitet entwickeln sich erste fortlaufende und episodenhafte Serien für das Kino bereits seit ca. 1908. Als frühe Beispiele können hier die britischen Agentenfilme von 1910 – 1915 wie *Lieutenant Rose* oder amerikanische Aktionserien wie *Lucille Love*, *The Girl of Mystery* angeführt werden. Letzterer besteht aus mehreren Teilen mit fortführenden Handlungen, die mittels Cliffhanger enden und so das Publikum neugierig auf die nächsten Folgen machen. Als ab den 1910er Jahren der Spielfilm immer beliebter wird, geht die Produktion von Cineserien zurück und lebt erst im Zuge der Weltwirtschaftskrise in den 1930er Jahren erneut auf. In dieser Zeit entstehen literaturbasierte Episodenfilme wie *Tarzan* und *Sherlock Holmes* sowie Serien mit *Flash Gordon* und *Captain America*, die als Comic-Serien das jüngere Publikum ansprechen sollen. In den 1940er Jahren sind insgesamt 20 Prozent aller Kinofilme Teil einer Serie.<sup>15</sup>

Als sich das Medium Fernsehen in amerikanischen Haushalten etabliert, gehen die Zuschauerzahlen in den Kinos zwar deutlich zurück, aber der Markt nach seriellen Erzählungen nimmt exponentiell zu. Disney steigt im Jahr 1954 als erstes Hollywoodstudio in die Produktion von Fernsehserien ein. Ab diesem Zeitpunkt wandelt sich das Verständnis von Serialität, wodurch dieses dann ausschließlich als Alleinstellungsmerkmal des Fernsehens missverstanden wird.<sup>16</sup> Als Gegenbewegung zum Fernsehen produziert das amerikanische Kino ab den 1970er Jahren wieder vermehrt Filme, welche als Mehrteiler angelegt sind. George Lucas gelingt mit dem ersten Teil der *Star Wars* Trilogie (1977) eine neue und für die Zukunft richtungsweisende Kombination von Blockbuster und, wie im Titel angekündigt, limitierter Serialität.<sup>17</sup> Der Erfolg von *Star Wars* führt dazu, dass anstelle der geplanten Trilogie bis heute acht erfolgreiche Episodenfilme produziert wurden.<sup>18</sup> Nach dem Modell von *Star Wars*, bei dem jeder neue Teil einer Serie zugleich als einzigartiges Ereignis vermarktet wird, funktionieren auch die bekannten Blockbuster-Serien wie *Der Herr der Ringe*, *James Bond* und *Indiana Jones*.<sup>19</sup> Wie bereits erwähnt wurde der Serialitätsbegriff ab den 1950er Jahren

---

<sup>15</sup> Vgl. Junklewitz/Weber, "Die Cineserie", S. 337f.

<sup>16</sup> Vgl. ebd., S. 340.

<sup>17</sup> Vgl. ebd., S. 346.

<sup>18</sup> Vgl. o.N., "Star Wars Filme".

<sup>19</sup> Vgl. Junklewitz/Weber, "Die Cineserie", S. 346f.

hauptsächlich mit dem Medium Fernsehen assoziiert. Der Erfolg von TV-Serien in den letzten Jahren, wie *Sex and the City* oder *The Simpsons* führten wiederum zu Kinofilmen, die als intermediale Fortsetzungen fürs Kino bezeichnet werden können.<sup>20</sup>

Schon die beliebten Radioserien dienen als mediales Crossover zur Fernsehserie und können als Vorläufer der Fernsehserie verstanden werden. Seit Ende des 19. Jahrhunderts ist das Audio Medium Radio eines der stärksten massenmedialen Einflussträger. Das Trägermedium Radio findet Einzug in die private Lebenswelt und verändert mit der vorgegebenen Sendestruktur die Rezeptionsgewohnheiten.<sup>21</sup> Das vielfältige Programm sowie feststehende Sendezeiten führen zu einer neuen Gemeinschaft, welche das Radiohören zu einem sozialen Event im Privaten aufsteigen lassen.<sup>22</sup> Um den Wiedererkennungswert eines Senders zu garantieren, entwickeln Radiostationen serielle Formate, die die Hörerschaft an die Sender binden sollten.<sup>23</sup> Der amerikanische Radiosender *WGY* ist der erste Sender, der eine wöchentliche Sendereihe startet.<sup>24</sup> Am 3. August 1922 wird auf *WGY* das erste Hörspiel, das Radio Drama *The Wolf*, angelehnt an ein Theaterstück von Eugene Walter, ausgestrahlt. Eine zusammenhängende Erzählung, eingebaute Geräuschkulissen und dramatische Musik, sorgen für den Erfolg der Sendung, wodurch *WGY* im selben Jahr 43 weitere Radioserien produziert und ausstrahlt.<sup>25</sup> Ab den 1930er Jahren wird das Radio zur täglichen Unterhaltungsquelle amerikanischer Hausfrauen. Die Sendeanstalten entwickeln neue Programme und bauen einen durchgehenden Programmfluss auf um die Rezipienten regelmäßig an die Geräte zu binden.<sup>26</sup> Die frühen Seifenopern sind das beste Beispiel für eine serielle Radioform. Die einzelnen Episoden dauern kaum länger als 15 Minuten und beinhalten in der Regel maximal zwei Handlungsstränge. Die Langlebigkeit dieser Seifenopern ist durch die finanzielle Zusammenarbeit mit Firmen garantiert, deren Produkte direkt in die Erzählungen implementiert werden. Die erfolgreichste amerikanische Radio Seifenoper ist *Ma Perkins* (ab 1933), finanziert von

---

<sup>20</sup> Vgl. Junklewitz/Weber, "Die Cineserie", S. 349.

<sup>21</sup> Vgl. Mielke, *Zyklisch-serielle Narration*, S. 481f.

<sup>22</sup> Vgl. ebd., S. 484.

<sup>23</sup> Vgl. Schiesser, "Der Soundtrack des Lebens", S. 119.

<sup>24</sup> Vgl. Stedman, *The Serials*, S. 145.

<sup>25</sup> Vgl. Schneider, "General Electric's Trio of Pioneer Radio Broadcast Stations", S. 8.

<sup>26</sup> Vgl. Stedman, *The Serials*, S. 225f.

einem Reinigungshersteller, die den Weg für die modernen Seifenopern bahnte. Schon bald wurden verschiedenste Genres für das Radio seriell aufbereitet. Tägliche Fortsetzungen von Kriminal-, Western- und Familiengeschichten begeistern die amerikanische Hörerschaft.<sup>27</sup>

Radioserien sind das Vorbild für Fernsehserien und erfolgreiche Formate, wie Quizshows, Kriminalserien und Komödien werden in den Grundzügen vom Radio übernommen und audiovisuell umgesetzt. Ein historisch-serieller Wandel ergibt sich vor allem durch den technischen Fortschritt, sodass Radiostationen sich oft zu Fernsehstationen wandeln.<sup>28</sup>

Rudolf Arnheim beschreibt im Werk *Rundfunk als Hörkunst*, erstmalig erschienen im Jahr 1933, die offensichtlichen Veränderungen vom Medium Radio zum Fernsehen:

„Mit dem Fernsehen wird die dokumentarische Fähigkeit des Rundfunks ins Ungeheure gesteigert. Die reine Hörwelt ist, [...], verhältnismäßig arm an dokumentarischen Qualitäten. Ohne die Vermittlung eines Sprechers – des schildernden Wortes also – bleibt das Abbild eines Geschehens, das uns der Rundfunk <überträgt>, allzuoft dürftig bis zur Unverständlichkeit.“<sup>29</sup>

Angeknüpft an die Radioserie dient das Medium Fernsehen nachfolgend als Informationsträger, um die Entwicklungen der Serie im Fernsehen rekonstruieren zu können. Die technischen Details zum Massenmedium werden dabei ausgespart.

### 2.1 Merkmale einer Serie

Der Begriff der Serie ist im Alltag problemlos zu verstehen, hingegen im medienwissenschaftlichen Diskurs unstrittig, weshalb serielle Strukturelemente detailliert ausgeführt werden sollen. Vier Definitionsmerkmale werden hervorgehoben, um den Begriffsrahmen zu bestimmen. Die angeführten Charakteristika gelten als Leitlinien und können nicht als festes, zeitunabhängiges Regelwerk betrachtet werden. Erste Prämisse einer Serie ist zweifellos die Mehrteiligkeit.<sup>30</sup> Dabei definiert der Medienwissenschaftler Knut Hickethier bereits eine Serie, wenn sie aus einer

---

<sup>27</sup> Vgl. Mielke, *Zyklisch-serielle Narration*, S. 494f.

<sup>28</sup> Vgl. Bock, *Fernsehserienrezeption*, S. 22.

<sup>29</sup> Arnheim, *Rundfunk als Hörkunst*, S. 173.

<sup>30</sup> Vgl. Junklewitz/Weber, *Das Gesetz der Serie*, S. 15.

Folge von zwei Teilen besteht.<sup>31</sup> Das zweite Merkmal ist die Regelmäßigkeit der Ausstrahlung im Programmfluss. Da in den früheren Jahren des Fernsehens eine fixe Ausstrahlung von Serien nicht zum Strukturmerkmal gehört hat, kann die Regelmäßigkeit nicht als permanentes Charakteristikum angesehen werden.<sup>32</sup> Als drittes Definitionsmerkmal lassen sich Serien durch eine serielle Erzählweise, die über mehrere Folgen miteinander in Verbindung gebracht werden, präzisieren. Auf der Ebene der Narration sind es auch die Figuren, die folgenübergreifend zum konstanten Part der Serie gehören. Eine Gruppe wiederkehrender Protagonisten ermöglichen soziale Verknüpfungen über mehrere Folgen hinweg. Zudem spielen vertraute Schauplätze, thematische Verflechtungen sowie eine prinzipiell 'unendliche Geschichte' eine relevante Rolle im narrativ-seriellen Format. Daraus resultieren der Effekt fehlender Abgeschlossenheit sowie die Nutzung von Cliffhangern, um die Rezipienten auf die nächste Folge warten zu lassen. Als nicht-diegetische formale Strukturelemente sind etwa die Titelmelodie und die Credits zu erwähnen. Natürlich lassen sich durch dynamische Entwicklungen der Serienlandschaft zu den letztgenannten Attributen auch Gegenargumente darlegen. Formale und inhaltliche Abweichungen lassen sich bei einzelnen Serienbeispielen explizit aufzeigen, dadurch schließen sich diese Formate aus der Kategorie Serie aber nicht aus. Bei Serien wie *Doctor Who* oder *Kottan ermittelt* wurde der Hauptdarsteller mehrfach ausgewechselt. Bei Serien wie *Monk* oder *Parenthood* wechselt die Titelmelodie.<sup>33</sup> Als letztes Charakteristikum nach Hickethier wird eine Serie auf „Fortsetzung hin konzipiert und produziert“<sup>34</sup>.

Ein weiterer Versuch, Serien differenziert zu klassifizieren, bietet sich in der Unterscheidung zwischen fiktionalen und dokumentarischen Serientypen. Dasselbe gilt für die Einteilung in Serien mit abgeschlossener und fortlaufender Handlung. Serien mit abgeschlossenen Erzählungen werden als *series* und Serien mit fortlaufender Erzählung als *serial* bezeichnet.<sup>35</sup> *Series* sind im deutschsprachigen Raum als Episodenserie bekannt, die sich durch abgeschlossene Folgen auszeichnen. Die Serialität wird durch feststehende

---

<sup>31</sup> Vgl. Hickethier, *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*, S. 8.

<sup>32</sup> Vgl. Junklewitz/Weber, *Das Gesetz der Serie*, S. 15.

<sup>33</sup> Vgl. ebd., S. 15f.

<sup>34</sup> Hickethier, *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*, S. 8.

<sup>35</sup> Vgl. Junklewitz/Weber, *Das Gesetz der Serie*, S. 18f.

Charaktere und widerkehrende Schauplätze erfüllt. Einzelne Episoden zeichnen sich durch den Ablauf Harmonie - Störung - Wiederkehr der Harmonie aus.<sup>36</sup> Die einzelnen Folgen können daher in beliebiger Abfolge ausgestrahlt und rezipiert werden. Alle Merkmale einer Episodenserie vereint bis heute *The Simpsons* (1989- ). In jeder Folge erlebt die Familie der Hauptfigur *Homer Simpson* ein neues Abenteuer, welches in der nächsten Episode keine Rolle mehr spielt. Allerdings treten im Laufe der Serienentwicklung auch in *The Simpsons* (1989-) episodенübergreifende Elemente, sogenannten *series*, auf. Der Tod von *Maude Flanders* sowie die Familiengründung des Supermarktbesitzers *Apu* sind Handlungsstränge, welche nicht in einer einzelnen Folge abgeschlossen erzählt werden. Auch bei Serien, wie *Ally McBeal* (1997-2002) sowie *CSI: Vegas (Orig. CSI: Crime Scene Investigation)* (2000-2015) stehen zwar einzelne Fälle in jeder Episode im Mittelpunkt, parallel dazu entwickeln sich jedoch episodенübergreifende Handlungsstränge, wie das Privatleben bei *Ally McBeal* sowie interne Machenschaften bei *CSI: Vegas*.<sup>37</sup>

Bei *serials* kann zwischen Serien unterschieden werden, die zu einem Abschluss finden und denen, die stetig unterschiedliche Handlungsstränge miteinander verbinden und damit endlos erzählt werden können.<sup>38</sup> *Serials* transportieren eine zukunftsorientierte endlose Geschichte, die über einzelne Episoden hinausgeht. Fortsetzungsserien werden in der Regel in Staffeln produziert und ausgestrahlt.<sup>39</sup> Zu bekannten Beispielen für *serials* zählen Serien, wie *The Sopranos* (1999-2007), *Breaking Bad* (2008-2013) und *Orange Is the New Black* (2013- ). Unterschiede zwischen *series* und *serials* zeigen sich auch auf narrativer Ebene in der Erzählzeit. In Episodenserien scheint die Zeit stehen zu bleiben, da jede Episode wieder an einem Nullpunkt beginnt. In Fortsetzungsserien vergeht die Zeit, die Figuren entwickeln sich. Die Zeit vergeht zwischen den Folgen wie im realen Leben.<sup>40</sup> Daraus folgt, dass Krimi-, Komödien- und Abenteuerserien meist als Episodenserien und Familienserien meist als Fortsetzungsserien umgesetzt werden.<sup>41</sup>

---

<sup>36</sup> Vgl. Hickethier, *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*, S. 33.

<sup>37</sup> Vgl. Schlütz, *Quality-TV als Unterhaltungsphänomen*, S. 21f.

<sup>38</sup> Vgl. Schabacher, "Serienzeit", S. 25.

<sup>39</sup> Vgl. Schlütz, *Quality-TV als Unterhaltungsphänomen*, S. 22f.

<sup>40</sup> Vgl. Junklewitz/Weber, *Das Gesetz der Serie*, S. 20.

<sup>41</sup> Vgl. Kließ, "Forderungen an eine Ästhetik der Serie", S. 177.

Wie bereits erwähnt, lassen sich Serien nicht immer in theoretische Klassifikationen pressen. Um dem Umstand zu entsprechen, dass moderne Serien häufig ein „Mix vieler Narrationsebenen und eine Kombination von Formatformen“<sup>42</sup> sind, wurden Begriffe eingeführt, wie *flexi-narrative*<sup>43</sup> und *cumulative narrative*<sup>44</sup>. Horace Newcomb beschreibt das Konzept zu *flexi-narrative* wie folgt:

„In this pattern, each episode of a television series can ‚stand alone‘. That is, the plot is completed within the allotted time. Yet it relies on and frequently makes specific reference to aspects of character, motivation, and even story that have occurred in previous episodes.“<sup>45</sup>

Die Krankenhausserie *Grey’s Anatomy* (2005- ) ist ein Exempel für eine *flexi-cumulative-narrative* Serie. In bisher insgesamt 13 Staffeln mit je 9 bis 24 Folgen verfolgen die Zuschauer das Leben der Hauptfigur *Meredith Grey*.<sup>46</sup> Dabei tauchen fortlaufend Nebenfiguren auf, die den Erzählstrang erweitern. Innerhalb einer Folge werden einzelne ärztliche (Not)Fälle zu Ende erzählt sowie persönliche Entwicklungen der Charaktere in episodenteilweisen auch staffelübergreifenden Handlungsbögen thematisiert. Die Folgen vereinen vertikale mit horizontaler Dramaturgie und bilden so eine Hybridform beider Grundformen. Auf diese Weise entstehen doppelte Rezeptionsmöglichkeiten, da der erstmalige Zuschauer den Erzählstrang der einzelnen Folge versteht und für den regelmäßigen Zuschauer Figurenkonstellationen und Entwicklungen als eine Art Meta-Erzählung über die Folgen hinweg gespannt werden.<sup>47</sup> Der Erfolg lässt die Hypothese zu, dass speziell diese Art von Serie sich besonders als Prime-Time Event eignet. Sowohl in Amerika als auch im deutschsprachigen Raum wurde die Krankenhausserie *Grey’s Anatomy* ab der ersten Staffel zur Prime-Time Kultserie.<sup>48</sup>

Formale und inhaltliche Ausrichtungen der seriellen Gattung lassen sich weiter in Genres untergliedern. Seriengenres ordnen das Format für Produzenten

---

<sup>42</sup> Piepiorka, *Lost in Narration*, S. 47.

<sup>43</sup> Vgl. Mikos, „Von den Sopranos zu den Mad Men“, S. 47.

<sup>44</sup> Vgl. Newcomb, „Narrative and Genre“, S. 422.

<sup>45</sup> Ebd., S. 422.

<sup>46</sup> Vgl. o.N., „Grey’s Anatomy – Die jungen Ärzte“.

<sup>47</sup> Vgl. Junklewitz/Weber, *Das Gesetz der Serie*, S. 21.

<sup>48</sup> Vgl. Deutschsprachiger Raum: o.N., <https://www.fernsehserien.de/greys-anatomy/im-tv>, Zugriff: 23.04.2017; USA: o.N., <http://www.tv.com/shows/greys-anatomy/episodes/>, Zugriff: 23.04.2017.

und Zuschauer und geben bestimmte Rahmenbedingungen vor. Die Klassifikation in Genres schürt beim Rezipienten inhaltliche Erwartungen, welche Serienmacher bedienen. Dadurch entsteht eine Routine sowohl in der Produktion als auch beim Konsum. Der historisch-kulturelle Verlauf der Serienentwicklung lässt die Einordnung einer Serie zu einem bestimmten Genre zu, ist aber in den meisten Fällen nicht mehr eindeutig feststellbar.<sup>49</sup> Hybridformen zwischen den Gattungen *series* und *serials* sowie Genremixformen tauchen vermehrt auf. Bereits Glen Creeber beschreibt in seinem Werk zur Genre Theorie:

„Not all categories are easily identifiable, genres do not always remain the same and some artistic texts are a mixture (or hybrid) of a number of different genres.“<sup>50</sup>

Strukturelle Unterschiede von Serien können anhand Typisierungen schemenhaft eingeteilt werden. Um in dieser Arbeit nachfolgenden Diskussionen entgegenzuwirken, wird die Definition von Weber und Junklewitz übernommen, die den Alltagsbegriff von Serie klar zusammenfassen:

„[...] eine Serie besteht aus zwei oder mehr Teilen, die durch eine gemeinsame Idee, ein Thema oder ein Konzept zusammengehalten werden und in allen Medien vorkommen können.“<sup>51</sup>

Im Fokus dieser Definition stehen die formale Mehrteiligkeit und der inhaltlich-narrative Rahmen, welche für das Phänomen des *Binge-Watching* ausschlaggebend sind.<sup>52</sup> Eindeutig ist aber, dass der historisch-mediale Wandel das serielle Forschungsfeld stetig erweitert und eine individuelle Analyse voraussetzt.

---

<sup>49</sup> Vgl. Mikos, *Fernsehen im Erleben der Zuschauern*, S. 149f.

<sup>50</sup> Creeber, *The Television Genre Book*, S. 1.

<sup>51</sup> Junklewitz/Weber, *Das Gesetz der Serie*, S. 18.

<sup>52</sup> Vgl. ebd., S. 18.

### 3. Technische Entwicklungen in Bezug auf Abrufbarkeit von Serien

Der technische Fortschritt in Bezug auf Distribution und Rezeption ist maßgeblich für die Kommerzialisierung von Serien. Nur durch das Zusammenspiel von technischen Entwicklungen und der ansteigenden Beliebtheit von Serien, entwickelte sich das Phänomen des *Binge-Watching*. Ein kurzer historischer Rückblick soll deutlich machen, wie sehr sich die Technologie zur Distribution und Rezeption von Serien in den letzten Jahren weiterentwickelt hat.

In den 1960er Jahren begannen amerikanische Fernsehstationen (Networks) ihre Serienstaffeln aus Gründen der Ökonomie und Einschaltziffern von September bis Mai auszustrahlen, während die Serien im Sommer pausierten. Diese Routine steuert die Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen und prägte die Unterhaltungsbranche. Bis zum Aufkommen von Videorekordern und Kabelfernsehen werden die Rezeptionsmöglichkeiten ausschließlich von den Sendeanstalten gesteuert.<sup>53</sup>

#### 3.1 Videorekorder

Mit Einzug des Videorekorders in die Haushalte wird das Nutzungsverhalten selbstbestimmter, da Serien aufgezeichnet und unabhängig vom Programmfluss abgerufen werden können. Einerseits führt die Option des wiederholbaren Ansehens einer im Fernsehen ausgestrahlten Folge zu einer narrativen Aufwertung der Inhalte, da komplexe Vorgänge eher verstanden werden.<sup>54</sup> Andererseits können nun gekaufte oder geliehene Videokassetten sowie selbstproduzierte Home- und Amateurvideos angesehen werden.<sup>55</sup> Bereits einige Fernsehserien werden in Staffeln als VHS-Kassetten vertrieben, obwohl sich dieses Trägermedium nicht besonders gut für serielle Erzählformen eignet, wie sich am Beispiel der amerikanischen Serie *The X-Files* (1993- ) zeigen lässt. Bis ins Jahr 1996 werden auf dem Kabelsender Fox insgesamt drei Staffeln mit je 24 Folgen, ausgenommen in Staffel 2 mit 25 Folgen, ausgestrahlt.<sup>56</sup> Eine Videokassette verfügt über eine Kapazität für insgesamt zwei Folgen, sodass für eine einzige Serienstaffel 12 Kassetten

---

<sup>53</sup> Vgl. Schlütz, *Quality-TV als Unterhaltungsphänomen*, S. 74f.

<sup>54</sup> Vgl. Mittell, "Narrative Komplexität im amerikanischen Gegenwartfernsehen", S. 103.

<sup>55</sup> Vgl. König, *Geschichte der Konsumgesellschaft*, S. 383.

<sup>56</sup> Vgl. o.N., "Akte X – Die unheimlichen Fälle des FBI".

benötigt werden. Daher veröffentlicht die Produktionsfirma insgesamt 12 ausgewählte Folgen einer Staffel als Best-of-Set.<sup>57</sup> Serienliebhaber können dadurch zwar einzelne Folgen konsumieren, jedoch nicht alle Folgen in der chronologischen Reihung der Staffel. Die Produktion und Anschaffung von VHS-Kassetten ist aufwendig und erfüllt auf Ebene serieller Rezeption nicht den erwünschten Effekt. Erst das Aufkommen von DVDs verändert die Serienrezeption substantiell.

### 3.2 DVD

Als massentaugliches, audiovisuelles Medium ist die DVD deutlich geeigneter. Der physische Umfang der DVD im Vergleich zur VHS-Kassette ist augenscheinlich geringer und weist eine vielfach höhere Speicherkapazität auf. Darüber hinaus ist die audiovisuelle Qualität der Inhalte zum Vorgängermedium um ein vielfaches höher. Obwohl Serien bereits in Form von VHS-Kassetten erschienen sind, erleben sie erst durch die Verbreitung ganzer Staffeln auf DVD einen globalen Aufschwung. Platzsparende DVD Box-Sets sowie die konstante Qualität des Datenträgers animieren zum Kauf ganzer Serienstaffeln.<sup>58</sup> Die neue Technik verändert den Stellenwert der Gattung nicht zuletzt auf finanzieller Ebene. Die Serie *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003) wird erst durch den Vertrieb von DVD Box-Sets zum Erfolg. Der finanzielle Erlös der DVD Verkäufe liegt ein Jahr nach dem Ende der Serie bei über 123 Millionen US Dollar. Die DVD Verkaufszahlen der Serie *Family Guy* (1999- ) steigen ungemein, nachdem FOX die Serie im Jahr 2002 aus dem Programm nimmt. Angesichts dieses Erfolges nimmt der Sender die Serie im Jahr 2005 wieder regulär in das Programm auf.<sup>59</sup> Seth MacFarlane, der Schöpfer dieser Serie, äußert sich dazu wie folgt:

„The DVD market barley existed when we were canceled, [...] But now, fans can protest the cancellation of a show with their wallets, buying the DVDs, rather than just writing letters to the network.“<sup>60</sup>

Die DVD hat den Serienmarkt nachhaltig verändert und den Produzenten eine zusätzliche Einkommensquelle erschlossen. Eine der bekanntesten und

---

<sup>57</sup> Vgl. o.N., „Videos & DVDs – 2“.

<sup>58</sup> Vgl. Mittell, „Narrative Komplexität im amerikanischen Gegenwartfernsehen“, S. 103.

<sup>59</sup> Vgl. Lotz, *The Television Will Be Revolutionized*, S. 128f.

<sup>60</sup> James, „Fox Reuniting Itself With ‘Family Guy‘“.

beliebtesten amerikanischen Serien *The Sopranos* (1999-2007) refinanzierte die gesamten Produktionskosten mittels DVD Einnahmen. Um den Hype des Mediums nicht abklingen zu lassen, kommen Box-Sets mit Bonusmaterial zur Serie auf den Markt, welches ausschließlich für DVD Käufer zugänglich ist.<sup>61</sup> Hintergrundinformationen zur Serienproduktion, Interviews mit Produzenten, Schauspielern und Serienautoren sowie unveröffentlichte Szenen erweitern das Serienerlebnis. Die Rezipienten erfahren mehr über den Herstellungsprozess der Serie, assoziieren sich mit den Figuren und tauchen tiefer in die Handlungsstränge ein. Für Fans ein signifikanter Anreiz das gesamte Werk als DVD zu erwerben.<sup>62</sup>

Für Serienproduzenten bieten sich neben dem ökonomischen Mehrwert auch Vorteile im Bereich der Ästhetik und Dramaturgie. Anspruchsvolle Plots, komplexe Subplots, Rahmenhandlungen und vielschichtige raum-zeitliche Erzählstrukturen tragen nun zum Erfolg bei. Aufmerksame Fans zerlegen einzelnen Folgen auf mögliche Hinweise, um Rückschlüsse auf den weiteren Verlauf ziehen zu können.<sup>63</sup> Durch Navigationsfunktionen wie Standbild, slow motion, etc. tauchen Zuschauer tiefer in die formalen und inhaltlichen Rätsel ein.<sup>64</sup> War der Kauf ganzer Serienstaffeln auf VHS Kassetten hauptsächlich in Fankreisen etabliert, so erschließt sich durch die Digitalisierung der Serienmarkt für ein Mainstreampublikum. Serien ordnen sich nun neben Büchern und Musik CDs in die heimischen Regale ein, da sie ebenso als Objekt gekauft, gesammelt und vielfach rezipiert werden können.<sup>65</sup> Der Kauf kompletter Serien als DVD ermöglicht eine unabhängige Rezeption und unbegrenzte Wiederholung. Der Serienkonsum löst sich vom linearen Fernsehprogramm und wird fernab vom Medium Fernsehen als eigenständige Unterhaltungsform zelebriert. Ein noch individuelleres Konsumverhalten ermöglicht das Internet und die damit verbundene Entwicklung des Video-on-Demand.

---

<sup>61</sup> Vgl. Lotz, *The Television Will Be Revolutionized*, S. 129f.

<sup>62</sup> Vgl. Allrath/Gymnich, *Narrative Strategies in Television Series*, S. 8f.

<sup>63</sup> Vgl. Mittell, "Serial Boxes", S. 142.

<sup>64</sup> Vgl. ebd., S. 141.

<sup>65</sup> Vgl. Hahn, "Von Flow zu Flow", S. 11.

### 3.3 Video-on-Demand (VoD)

Als Vorstufe von Video-on-Demand (VoD) kann die Nutzung von digitalen Videorecordern (DVR) angesehen werden. TV-Programme werden auf einer Festplatte gespeichert, können zeitversetzt konsumiert sowie Werbeblöcke ausgeklammert werden. Darüber hinaus bietet das Gerät die Option, durch Informationen des Nutzerprofils, präferierte Inhalte eigenständig aufzuzeichnen. Den Rezipienten stehen damit personalisierte Mediatheken zur Verfügung, die zeitlich autonom zugänglich sind.<sup>66</sup>

Seit Beginn des 21. Jahrhunderts wird das Internet immer populärer. Privathaushalte richten Internetzugängen ein, welche sich durch große und schnelle Übertragungskapazitäten auszeichnen.<sup>67</sup> Technische Vorzüge verlagern die Qualitäten des digitalen Videorecorders ins Internet. Einige Fernsehsender und Networks nutzen die medialen Möglichkeiten und richten Mediatheken auf ihren Internetseiten ein, damit Nutzer beispielsweise einzelne Serienfolgen nach der linearen Ausstrahlung im Internet kostenlos anschauen können.<sup>68</sup>

Video-on-Demand (wörtlich: Video-auf-Anforderung oder Video-auf-Abruf) bezeichnet eine virtuelle Videothek, die audiovisuelle Inhalte online gratis oder gegen Gebühr zur Verfügung stellt. Zu unterscheiden sind hierbei Computerbasierte VoD Portale, wie *Netflix* und *Amazon Prime Instant Video*, TV-basiertes VoD wie Online-Mediatheken von Fernsehsendern sowie mobiles VoD, wie *Sky Go*. Zudem gibt es verschiedene Kostenmodelle, um die Inhalte abzurufen. Das Pay-per-View Modell berechtigt Nutzer eine einmalige oder auf einen Zeitraum eingeschränkte Rezeption des Inhaltes. Download-to-own ist eine weitere Variante, die dem Käufer ermöglicht die Inhalte legal auf ein Speichermedium zu laden, zu archivieren und jederzeit offline zu nutzen. Durch ein Abonnement ist der Konsum eines vielfältigen Programms gegeben.<sup>69</sup> Das Streaming erfolgt hauptsächlich über internetfähige Geräte, wie Computer, Tabletcomputer oder Smartphone. Dadurch ist der Konsum von Serien nicht an einem bestimmten Ort gebunden, sondern kann mittels kompatiblen Technologien fast überall in Anspruch genommen werden.

---

<sup>66</sup> Vgl. Kaumanns/Siegenheim, "Video-on-Demand", S. 623.

<sup>67</sup> Vgl. Hahn, "Von Flow zu Flow", S. 12.

<sup>68</sup> Vgl. Ziegenhagen, *Zuschauer-Engagement*, S. 15.

<sup>69</sup> Vgl. Kaumanns/Siegenheim, "Video-on-Demand", S. 622.

Neuere Fernsehgeräte können VoD Angebote abrufen, insofern sich diese mit dem Internet verbinden lassen. Mobile Applikationen der Streaming Anbieter lassen sich auf dem Endgerät installieren, wodurch das Medium selbst die Abkehr vom linearen Fernsehen ermöglicht.<sup>70</sup>

„Über Datenträger, als File oder Stream genutzte On-Demand-Angebote bilden drei qualitativ differente, kombinierbare Rezeptionsebenen aus: Den Rezipienten wird ein zeitlich (wann?) und im Umfang bisher verfügbarer/produzierter Folgen (wie viel?) individueller Konsum auf unterschiedlich großen, auch portablen Geräten (wo?) ermöglicht.“<sup>71</sup>

Durch diese technischen Entwicklungen entstehen neue Konkurrenzverhältnisse und der Markt benötigt dringend qualitativ hochwertige Inhalte, wobei auch alte Erfolge wiederverwertet werden. Serien, wie *Dallas* (1979-1991) und *The Sopranos* (1999-2007) sind durch lineare Ausstrahlungszyklen sowie digitaler Distribution zu Kultserien geworden.

Die Serie *Lost* gilt als Vorreiter der neuen Serienvermarktung. *ABC* strahlt die Mystery Serie von 2004 bis 2010 aus, wobei die Folgen der ersten zwei Staffeln im linearen Wochenrhythmus ausgestrahlt wurden. Ab der dritten Staffel wurde die Serie jedoch in Episodenblöcken gezeigt.<sup>72</sup> Einen Tag nach der TV Ausstrahlung standen die Folgen auf der sendereigenen Mediathek zur unentgeltlichen Rezeption zur Verfügung. Des Weiteren konnten die Folgen über den Online Anbieter *iTunes* kostenpflichtig heruntergeladen werden. Um die Sendepausen zwischen den Staffeln zu überbrücken, konnten Fans extra produzierte Kurzepisoden mit den Figuren der Sendung als sogenannte ‘Mobisoden’ (= kurze Videoclips für Mobilgeräte) am Handy ansehen.<sup>73</sup> Offizielle Diskussionsforen im Internet ermöglichen den interaktiven Austausch zur Serie. Zusätzliche Hintergrundinformationen, Onlinespiele, unveröffentlichte Videoausschnitte sowie fiktive Drehbücher werden von den Produzenten gestreut, um das Interesse an der Serie aufrecht zu erhalten. Jede Staffel wird als DVD Box-Set mit weiteren Bonusmaterialien auf den Markt gebracht.<sup>74</sup> Die Innovationen im Medienbereich und der damit

---

<sup>70</sup> Vgl. Hahn, “Von Flow zu Flow“, S. 13.

<sup>71</sup> Ebd., S. 13.

<sup>72</sup> Vgl. o.N., “Lost (2004-2010) Episode List“.

<sup>73</sup> Vgl. Ziegenhagen, *Zuschauer-Engagement*, S. 30f.

<sup>74</sup> Vgl. ebd., S. 56f.

ausgelöste Hype machten *Lost* zu einer der bisher erfolgreichsten Serien des 21. Jahrhunderts.

Von einem Übergang der DVD zum digitalen Videorecorder bis zu Video-on-Demand kann hier nicht ausgegangen werden. Vielmehr vervielfältigt sich die serielle Rezeption durch digitale Transformationen. Neue Sehgewohnheiten überlappen mit medialen Nutzermöglichkeiten und narrativem Fortschritt. Am Beispiel der On-Demand Plattform *Netflix*, einem der wichtigsten Einflussträger des anhaltenden Serienhypes, soll im nachfolgenden detaillierter auf den veränderten Medienmarkt eingegangen werden. Anmerkungen zu technischen Verbesserungen, zum wachsenden Programmangebot in Bezug auf serielle Eigenproduktionen sowie zu produktionstechnischen Vorgänge sollen aufzeigen, inwiefern *Netflix* zu dem als *Binge-Watching* bezeichneten Verhalten beigetragen hat.

### 3.4 Netflix

Im Jahr 1997, als *Netflix* gegründet wird, ist das Internet bei der breiten Bevölkerungsschicht noch relativ unbekannt. Videotheken sind die Hauptanlaufstelle für die individuelle Rezeption von Filmen und Serien zu Hause. Die Gründer der Verleihplattform *Netflix* Reed Hastings und Marc Randolph vereinfachen den Rezeptionsvorgang, indem sie DVDs per Post zum Kunden schicken. *Netflix* präsentiert die verfügbaren Inhalte auf der eigenen Homepage. Kunden legen ein Benutzerkonto an, zahlen eine monatliche Gebühr und können damit eine unlimitierte Anzahl an Medien zu sich nach Hause schicken lassen. Kunden erstellen auf der *Netflix* Seite eine Wunschliste, welche der Reihenfolge nach versendet werden. Jedes Paket mit der DVD enthält ein kostenloses Rücksendetikett, sodass bis auf die monatliche Gebühr dem Nutzer keine weiteren Kosten entstehen. Abgesehen von dieser Benutzerfreundlichkeit besteht ein Anreiz darin, dass *Netflix* ebenfalls unveröffentlichte Inhalte auf der Plattform anbietet. Sobald diese auf den Markt kommen, werden sie automatisch an den Kunden versendet. Im Jahr 2008 erweitert die Verleihplattform ihr Angebot durch eine Video-on-Demand Funktion. Für bestehende Kunden ergeben sich dadurch zusätzliche Rezeptionsmöglichkeiten aber keine weiteren Kosten. Auf der Betreiberseite können Filme und Serien auf internetfähigen Endgeräten, wie Computer,

Fernseher oder Smartphone konsumiert werden.<sup>75</sup> Der DVD-Versand sowie das VoD Angebot bieten dem Kundenstamm erweiterte Rezeptionsmöglichkeiten und befriedigen damit individuelle Bedürfnisse. Abonnenten der Plattform können entscheiden, ob sie Filme und Serien als DVD leihen oder direkt On-Demand ansehen möchten. Der Gründer Reed Hastings behält die mannigfaltigen Ansprüche des Publikums im Auge.

„There are three types of customers at Netflix. One group likes the convenience of free home delivery, the movie buffs want access to the widest selection of, say, French New Wave or Bollywood films, and the bargain hunters want to watch 10 or more movies for 18 bucks a month. We need to keep all the audiences happy because the more someone uses Netflix, the more likely they are to stay with us.“<sup>76</sup>

Der Erfolg der Plattform steigert sich seit der Einführung von Video-on-Demand. *Netflix* schließt Verträge mit Film- und Fernsehstudios ab und vergrößert damit stetig das Angebot. Die Plattform nimmt zahlreiche unabhängige Filme ins Programm auf und bietet damit dem Rezipienten eine größere Auswahl als jeder vergleichbare Anbieter am Markt.<sup>77</sup> Um die Abonnentenzahlen zu steigern stehen technische Weiterentwicklungen unmittelbar mit dem Konsumenten in Verbindung. So kann ein Benutzerkonto von mehreren Profilen genutzt werden, wobei jedes Profil seine individuellen Inhalte konsumiert.<sup>78</sup> Aktuell ist *Netflix* in über 190 Ländern vertreten, wobei die Inhalte nach Standorten variieren und nach regionalen Interessen des Publikums abgestimmt werden. Das Unternehmen erweitert kontinuierlich die Zusammenarbeit mit Inhaltsanbietern, um die Plattform mit neuen Programmen zu füllen.<sup>79</sup> Ein Ziel von Reed Hastings seit der Gründung von *Netflix* ist es selbstproduzierte Serien, Filme und Dokumentationen auf der Plattform erstmalig zu veröffentlichen. Damit nähert der On-Demand Anbieter sich Fernsehsendern wie *HBO* und *Showtime* an, mit exklusiven Inhalten fernab des linearen Programmzyklus. 2011 kauft *Netflix* für 100 Millionen Dollar die Rechte für die Erstveröffentlichung von zwei Staffeln mit insgesamt 26 Folgen der Politdrama Serie *House of Cards*, in der der bekannte

---

<sup>75</sup> Vgl. Lusted, *Netflix*, S. 8f.

<sup>76</sup> Sauer, „How I Did It: Reed Hastings, Netflix“.

<sup>77</sup> Vgl. Lusted, *Netflix*, S. 10.

<sup>78</sup> Vgl. ebd., S. 51f.

<sup>79</sup> Vgl. o.N., „Wo ist Netflix verfügbar?“.

Hollywoodschauspieler Kevin Spacey die Hauptrolle verkörpert. Hier zeigt sich der entscheidende Unterschied zur TV-Rezeption, denn die komplette erste Staffel mit insgesamt 13 Folgen wird zeitgleich auf der Plattform veröffentlicht. Damit überlässt *Netflix* dem Kunden die präferierte Rezeptionsform.<sup>80</sup> Der Erfolg von *House of Cards* bestärkt die Gründer und lässt sie in weitere Serienproduktionen, wie beispielsweise in die Fortsetzung von *Arrested Development* und in die Produktion der Krimiserie *Lilyhammer* investieren.<sup>81</sup> Mittlerweile bietet *Netflix* auch sogenannte *Netflix Originale* an, damit sind eigens für *Netflix* produzierte Inhalte gemeint.<sup>82</sup> Diese unterliegen nicht den linearen Distributionsmodellen, wie es bei TV-Sendern gegeben ist. *Netflix* bestimmt selbst den Veröffentlichungszeitraum von Formaten, vor allem ist hier die zeitgleiche Abrufbarkeit ganzer Serienstaffeln bezeichnend für die Plattform. Die Liste an Eigenproduktionen von Serien, Filmen und Dokumentationen sowie erworbenen Exklusivrechten zur Erstausstrahlung wächst stetig und lockt dauerhaft Neukunden. Bei erstmaliger Anmeldung kann eine Vorauswahl an präferierten Inhalten ausgewählt werden, sodass mithilfe eines Algorithmus dem Kunden ähnliche Inhalte vorgeschlagen werden. Die zeit- und ortsunabhängige Rezeption wird mittels Kompatibilität verschiedener internetfähiger Endgeräte ermöglicht.<sup>83</sup> *Netflix* vereint digitale Transformationen, angepasst am Zeitgeschehen, mit qualitativ hochwertig produzierten Serien und ist zur beliebtesten Plattform beim Serienkonsum geworden.<sup>84</sup>

---

<sup>80</sup> Vgl. Schlütz, *Quality-TV als Unterhaltungsphänomen*, S. 95.

<sup>81</sup> Vgl. Lusted, *Netflix*, S. 69f.

<sup>82</sup> Vgl. o.N., "Wie erwirbt Netflix Lizenzen für Serien und Filme?".

<sup>83</sup> Vgl. Schlütz, *Quality-TV als Unterhaltungsphänomen*, S. 97.

<sup>84</sup> Vgl. Reichlin, "Streaming-Dienste im Vergleich".

## 4. Binge-Watching

Der Hauptteil dieser Arbeit beschäftigt sich mit dem Phänomen des *Binge-Watching* und der damit verbundenen Fragestellung, was über dieses neue Zuseherverhalten ausgesagt werden kann. Die hier folgenden Ausführungen zur Frage der 'Qualitätsserie' dienen als Basis, um die ästhetischen, politischen und produktionstechnischen Veränderungen, welche zum Phänomen *Binge-Watching* beitragen, historisch aufzuschlüsseln. Die Grundannahme für *Binge-Watching* basiert auf dem Zusammenwirken von Quality-TV mit avancierter Distribution.

### 4.1 Qualitätsserien!?

Der Serienmarkt hat sich in den letzten Jahrzehnten deutlich gewandelt. Serien, die in der Frühzeit des Fernsehens von Medienkritikern, Pädagogen und selbst dem Publikum nur in Ausnahmefällen als besonders gelungen beschrieben worden sind, erhalten nun Zuschreibungen wie 'Qualitätsserien' oder 'Autorenserien', womit sich der Stellenwert der Gattung maßgeblich verändert hat. Sogar im Fokus medienwissenschaftlicher Diskurse sind Serien zu einem wichtigen Forschungsfeld geworden.<sup>85</sup> Seit den 1970er Jahren wird der Begriff Quality-TV verwendet, wenn es zu Diskussionen über herausragende Fernsehserien kommt. Sogenannte Qualitätsserien wie *Hill Street Blues* und *Dallas* haben ein neues serielles Fernsehzeitalter eingeläutet. Diese grenzen sich durch formale und inhaltliche Neuerungen vom regulären Programmfluss des Fernsehens ab.<sup>86</sup> Der amerikanische Medienhistoriker Robert J. Thompson hält in seinem 1996 erschienenen Buch *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER* folgende Definition fest:

„A quality serie enlightens, enriches, challenges, involves, and confronts. It dares to take risks, it's honest and illuminating, it appeals to the intellect and touches the emotions. It requires concentrations and attention, and it provokes thought. Characterization is explored. And usually a quality comedy will touch the funny bone and the heart.“<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> Vgl. Dreher, *Autorenserien* (2010) und *Autorenserien II* (2014).

<sup>86</sup> Vgl. Schlütz, *Quality-TV als Unterhaltungsphänomen*, S. 70f.

<sup>87</sup> Thompson, *Television's Second Golden Age*, S. 13.

Die angeführten Attribute zeigen, dass Serien nun Eigenschaften und Möglichkeiten zugeschrieben werden, die bisher dem ausgezeichneten Einzelwerk in traditionellen Medien, wie Literatur, Theater und Film, vorbehalten waren. Thompson definiert zwölf Merkmale für Quality-TV, die er anhand von *Emergency Room* (1994-2009) und *Hill Street Blues* (1981-1987) erstellt. Inwiefern sich diese Kriterien als Maßstab zur Bestimmung einer Qualitätsserie eignen und ob diese nachkommende Serien beeinflussen oder überhaupt relevant für erfolgreiche serielle Formate sind, gilt es nachzugehen. Welche Faktoren maßgeblich sind, um als Qualitätsserie bezeichnet zu werden und ob diese Kanonisierung überhaupt noch als zeitgemäß erscheint, kann nur durch eine detaillierte Ausführung geklärt werden.

Im Feuilleton, wissenschaftlichen Aufsätzen sowie Symposien zu zeitgemäßen Serienphänomenen dreht sich der Diskurs meist um dieselben Serien.<sup>88</sup> So führt Brett Martin bereits im Untertitel seines wissenschaftlichen Werks *Difficult Men, Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad* die vier Serienvorbilder auf. Alan Sepinwall widmet sich in seiner wichtigsten Publikation *The Revolution Was Televised* den vier Serien sowie Christoph Dreher veröffentlicht im Rahmen von Symposien an der Merz Akademie zwei Werke zum Thema *Autorenserien*, worin diese zum Fokus mehrerer Vorträge werden. *Mad Men, Breaking Bad, The Wire* und *The Sopranos* werden als Paradebeispiele für inhaltliche und formelle Innovationen herangezogen.<sup>89</sup> Die HBO Serie *The Sopranos* (1999-2007), das Mystery-Drama *Lost* (2004-2010) und die Kultserie der letzten Jahre *Breaking Bad* (2008-2013) werden in dieser Arbeit als zeitgenössische Vorbilder mittels Thompsons zwölf Merkmalen auf 'Qualität' hin untersucht. Der Erfolg dieser Serien beim Publikum und Kritikern lassen darauf schließen, dass jede einzelne ein Suchtpotential hat.

---

<sup>88</sup> Vgl. Nesselhauf/Schleich, "Feeling That the Best Is Over", S. 11.

<sup>89</sup> Vgl. hierzu Brett Martin, *Difficult Men* (2013); Alan Sepinwall, *The Revolution Was Televised* (2012); Christoph Dreher, *Autorenserien* (2010), *Autorenserien II* (2014).

l) „Quality TV is best defined by what it is not. It is not ‚regular‘ TV.“<sup>90</sup>

Thompson führt als erstes Kriterium die Abweichung vom regulären Fernsehprogramm an. Qualitätsserien heben sich vom linearen Programmfluss ab und zeichnen sich als besonders und künstlerisch wertvoll aus. Der Bruch mit traditionellen Genres, die Verschmelzung dieser und eine neue, ungewohnt innovative Erzählweise seien Merkmale für Quality-TV.<sup>91</sup> Als Beispiel ist die Erfolgsserie des amerikanischen Regisseurs David Lynch *Twin Peaks* angeführt, welche Thompson als „unlike anything we'd ever seen on television“<sup>92</sup> bezeichnet. Der Bruch mit etablierten Genres vollzieht sich durch Serien wie, *Hill Street Blues*, *Moonlighting* und *St. Elsewhere*. Laut Thompson revolutionieren diese die Polizei-, Detektiv- und Krankenhausserien durch radikale narrative Ebenen.<sup>93</sup> An der Serie *The Sopranos* ließe sich Qualität nach Thompsons Argumentation bereits am produzierenden Sender erkennen. Die Serie gehört zu den teuersten Serienproduktionen des Pay-TV Senders *HBO*, der sich mit Werbeslogan *It's not TV, it's HBO* vom regulären Fernsehen abhebt. *HBO* bricht mit Konventionen klassischer Fernsehsender, lockt Abonnenten mit werbefreiem Programm und wagemutigen Eigenproduktionen.<sup>94</sup> Der Drehbuchautor David Chase entwickelt mit *The Sopranos* eine bahnbrechende Mafiaserie fürs Fernsehen. Die kriminellen Machenschaften der Mafiamfamilien vermischen sich mit den familiären Alltagsproblemen der Hauptfiguren. Das traditionelle Pathos der Gattung ‚Mafiafilm‘, entschärft Chase durch humoristische Elemente.<sup>95</sup> Thompsons Kriterium, dass Qualitätsserien vor allem deswegen erfolgreich sind, weil sie eben kein ‚gewöhnliches Fernsehen‘ sind, lässt sich an der Beispielserie *The Sopranos* bestätigen.

Als ein weiteres Kriterium ist die Vermischung diverser Gattungen in der Mystery-Serie *Lost* klar erkennbar, die Abenteuer-, Horror-, Krimi-, Fantasy- und Exotismus-Elemente verarbeitet. Übernatürliche Phänomene, Verschwörungstheorien sowie der andauernde Kampf ums Überleben stehen im Mittelpunkt der Narration von *Lost*. Die Serie fordert die Rezipienten zur

---

<sup>90</sup> Thompson, *Television's Second Golden Age*, S. 13.

<sup>91</sup> Vgl. ebd., S.13.

<sup>92</sup> Ebd., S. 13.

<sup>93</sup> Vgl. ebd., S.13.

<sup>94</sup> Vgl. Schabacher, „Serienzeit“, S. 21f.

<sup>95</sup> Vgl. Blanchet, „Quality-TV“, S. 45.

kontinuierlichen Partizipation auf durch mehrere parallel laufende Handlungsstränge über Episoden und Staffeln.<sup>96</sup> Trotz der Einbettung im Programmfluss des Senders *ABC* sticht die Serie durch einen komplexen Inhalt sowie weiterführenden Distributionsstrategien fernab des linearen Fernsehens hervor (siehe hierzu *Kapitel 3.3 Video-on-Demand*). Darin könnte sich auch die Qualität nach Thompson von *Lost* erkennbar machen. Seit der Erstveröffentlichung im Jahr 2004 scheint der Kult um die Serie nicht abzufallen. Das unaufgeklärte Mysterium rund um die Insel lässt auch nach der letzten Folge noch ausreichend Spielraum für Spekulationen.<sup>97</sup>

Die jüngste Beispielserie *Breaking Bad* erfüllt den Qualitätsanspruch von Thompson durch eine gewagte Thematik und einer schonungslosen Bildsprache. Die Geschichte dreht sich um den krebskranken Chemielehrer *Walter White*, der aufgrund finanzieller Probleme in das Crystal Meth Geschäft einsteigt und mit der Zeit zum skrupellosen Kriminellen avanciert. Der Kabelsender *AMC* nimmt die ästhetisch und narrativ hochwertige Serie im Programmzyklus auf. Darüber hinaus erweitert sich die Rezeption durch die Distribution über den Video-on-Demand Anbieter Netflix.<sup>98</sup> *Breaking Bad* kann nach Thompson ebenfalls als Qualitätsserie angesehen werden, da auf komplexe Weise eine spannende Geschichte über mehrere Folgen bzw. Staffeln hinweg erzählt wird. Die Bereitschaft zu unkonventionellen Ausstrahlungsintervallen des Fernsehsenders in Zusammenarbeit mit VoD Anbietern könnte als weiterer Qualitätsanspruch gewertet werden.

II) „Quality TV usually has a quality pedigree.“<sup>99</sup>

Qualitätsserien werden in der Regel von Künstlern gemacht, so lautet das zweite Kriterium von Thompson. Dabei versteht er unter ‘Künstler’ bereits bekannte Filmregisseure, wobei er davon ausgeht, dass „[...] directors of small art films have a better chance of making quality TV than directors of blockbuster movies“<sup>100</sup>. Zur Untermauerung seiner Aussage stellt er die positiven Kritiken der Serie *Twin Peaks* von David Lynch den weniger positiven

---

<sup>96</sup> Vgl. Ziegenhagen, *Zuschauer-Engagement*, S. 37f.

<sup>97</sup> Vgl. hierzu o.N., [www.lostserie.de](http://www.lostserie.de), Zugriff: 10.11.2017; o.N., [www.lostpedia.wikia.com](http://www.lostpedia.wikia.com), Zugriff: 10.11.2018; o.N., [www.lost-fans.de](http://www.lost-fans.de), Zugriff: 10.11.2017;

<sup>98</sup> Vgl. Lang/Dreher, *Breaking Down Breaking Bad*, S. 9f.

<sup>99</sup> Thompson, *Television's Second Golden Age*, S. 14.

<sup>100</sup> Ebd., S. 14.

Kritiken der Serie *seaQuest DSV* von Steven Spielberg gegenüber. Auch die bereits seit Jahren etablierten Fernsehschaffenden sind für Thompson in der Lage Qualitätsserien zu schreiben aber nur unter den innovationsfreundlichen Strukturen privater und unabhängiger Sendeanstalten.<sup>101</sup> Die Serienlandschaft der letzten Jahre bestätigt Thompsons Kriterium nicht im entsprechenden Ausmaß. Etablierte Filmregisseure bleiben meist dem Medium Film treu und lassen sich nicht auf kommerzielle Strukturen der Serienproduktion ein. Autoren erfolgreicher Serien unterliegen nicht dem Vermarktungsprinzip, wie es erfolgreiche Filmregisseure oftmals tun. Darüber hinaus steht meist hinter jedem Showrunner (andere Bezeichnung für Produzent, Autor) ein großes Autorenteam und verschiedene Regisseure, die sich in unregelmäßigen Abständen abwechseln oder austauschen. Dadurch wird die klare Bestimmung des 'Schöpfers' (des Genies, des Autors) einer Serie erschwert.<sup>102</sup>

Viele Beispiele zeigen, dass der Promi- und Starfaktor von Showrunnern ungleich geringer ist als bei Filmregisseuren. Bevor Vince Gilligan zum Showrunner von *Breaking Bad* wurde, war er Mitglied des Autorentams von *The X-Files*.<sup>103</sup> In Autorenkreisen ist er durch den Erfolg der AMC Serie kein Unbekannter mehr. Der Erfinder und Drehbuchautor der HBO Serie *The Sopranos* ist der Italoamerikaner David Chase. Matthew Weiner, vor allem bekannt durch seine Erfolgsserie *Mad Men*, ist als Autor und Produzent bei der HBO Serie beteiligt und wird in diesem Zusammenhang ebenfalls in diversen Medienberichten erwähnt. Aufmerksame Serienliebhaber haben Chase und Weiner im Zusammenhang mit der Produktion von Serien vermutlich einmal gehört oder gelesen, aber eine exakte Zuschreibung beider ist für den Laien womöglich unwahrscheinlich.<sup>104</sup> Den Bekanntheitsgrad, wie David Lynch und Steven Spielberg, haben Showrunner bis heute nur in ausgewählten Fangemeinden. Deshalb lässt sich nicht nach Thompson argumentieren, dass Qualitätsserien ausschließlich von renommierten Größen der Filmbranche gemacht werden. Das zweite Merkmal lässt sich partiell nur

---

<sup>101</sup> Vgl. Thompson, *Television's Second Golden Age*, S. 14.

<sup>102</sup> Vgl. Blanchet, "Quality-TV", S. 49.

<sup>103</sup> Vgl. Lavery, "The Imagination will be Televised", S. 81.

<sup>104</sup> Vgl. Itzkoff, "What the Creator of 'The Sopranos' Thought the Creator of 'Mad Men'".

durch die Etablierung des Begriffs der Autorenserie<sup>105</sup> stützen. Ausschließlich erfolgreiche Serienproduzenten, die durch das Erstlingswerk bekannt wurden, dienen als Aushängeschild und Wiedererkennungsmerkmal für darauffolgende Serien. Der Qualitätsanspruch ist durch den Autor keineswegs vorausgesetzt.<sup>106</sup>

III) „Quality TV attracts an audience with blue chip demographics.“<sup>107</sup>

Thompson ist der Annahme, dass gut ausgebildete, in der Stadt lebende junge Menschen eher von qualitativ-hochwertigen Serien als von anderen Fernsehprogrammen angesprochen werden.<sup>108</sup> Richtet sich der Blick auf das akademische Umfeld in denen zahlreiche wissenschaftliche Publikationen rund um das Thema (Qualitäts-)Serien veröffentlicht werden, so kann in Anbetracht dessen von einer mittleren Oberschicht ausgegangen werden. Das Interesse am Medium beschränkt sich aber keineswegs nur auf die Wissenschaft. Neue Sehgewohnheiten durch einhergehende Rezeptionsmöglichkeiten und der soziale Umstand, dass Serien zu allgegenwärtigen Gesprächsthemen werden, deklarieren die Gattung zum Mainstreamprodukt. Es stellt sich vielmehr die Frage, ob der Zuschauer Qualitätsmerkmale bei der Rezeption einer Serie erkennt, was im Hauptteil dieser Arbeit zum Thema der Analyse in Bezug auf das Phänomen des *Binge-Watching* wird. Ob Thompsons drittes Charakteristikum bestätigt oder entkräftet werden kann, zeigt sich im empirischen Teil dieser Arbeit.

IV) „Desirable demographics notwithstanding, quality shows must often undergo a noble struggle against profit-mongering networks and nonappreciative audiences.“<sup>109</sup>

Thompson Qualitätskriterium meint, dass innovative Serienformate dem stetigen Kampf mit kommerziellen Sendeanstalten unterliegen. Eine Qualitätsserie hebt sich vom regulären Programmfluss ab, was für profitorientierte Sender ein Wagnis bedeutet. *Hill Street Blues* und *Cagney & Lacey* sind trotz Konflikte mit den Fernsehanstalten und Unterbrechungen der Folgenausstrahlungen zu langfristigen Erfolgsserien avanciert. Aus der Sicht

---

<sup>105</sup> Vgl. hierzu Dreher, *Autorenserien* (2010), *Autorenserien II* (2014) für eine detaillierte Beschreibung des Begriffs.

<sup>106</sup> Vgl. Blanchet, „Quality-TV“, S. 51.

<sup>107</sup> Thompson, *Television's Second Golden Age*, S. 14.

<sup>108</sup> Vgl. ebd., S. 14.

<sup>109</sup> Ebd., S. 14.

von Thompson haben Qualitätsserien bei erstmaliger TV-Ausstrahlung kaum Erfolgchancen.<sup>110</sup> Die jüngste Beispielserie *Breaking Bad* unterliegt einem gewagten Distributionsmodell. Die radikale Umsetzung des Plots ist für die reguläre Ausstrahlung im Programm des amerikanischen Senders AMC ein Risiko. Charlie Collier, der Präsident des Kabelsenders AMC äußert sich über die Aufnahme von *Breaking Bad* im Programm wie folgt:

„*Breaking Bad* was about the biggest risk we could have taken at the time. [...] If you're an ad-supported cable network, looking to move from a beautiful period piece and match it with something modern-day, you would quickly say there is no context for saying yes to this show. [...] It was one of those shows where you had to believe so much in the content that you thought cure all ills.“<sup>111</sup>

Die Bereitschaft zur Darstellung von sexuellen und schonungslosen Bildern sowie von nicht jugendfreier Dialoge stellt den Sender auch aktuell noch vor Herausforderungen. Die Haupteinnahmequelle durch Werbeerlöse, ist je nach Thematik der Serie, nach wie vor problematisch. Eine gezielte Werbeschaltung von Unternehmen erfordert Risiko und Vertrauen in das Format. Die Resonanz und der Erfolg von *Breaking Bad* bestätigen Charlie Colliers Entscheidung und lassen vermuten, das risikoreiche Werbekunden profitable Erlöse erzielen konnten.<sup>112</sup> Die Serie *Lost*, welche vier Jahre vor *Breaking Bad* ausgestrahlt wird, gehört ab der ersten Folge zum Quotenhit. Der amerikanische Kabelsender ABC sendet die erste Staffel im wöchentlichen Hauptabendprogramm und erreicht damit die zweithöchste Quote in den Sendejahren 2004/2005. Die zweite Staffel läuft auf einem späteren Sendeplatz, wodurch es den Machern der Serie erlaubt ist gewagtere Szenen in die Staffel einzubauen. Der Quotenerfolg bestärkt den Sendern und gibt den Showrunnern die Erlaubnis in den darauffolgenden Staffeln inhaltliche und ästhetische Experimente zu wagen.<sup>113</sup> Thompsons Argument, dass Qualitätsserien gegen kommerzielle Sender und Mainstreampublikum stetig ankämpfen müssen, hat sich durch den Quotenerfolg oben angeführter Serien deutlich gewandelt. Sendeverantwortliche, wie Charlie Collier, beweisen Mut

---

<sup>110</sup> Vgl. Thompson, *Television's Second Golden Age*, S. 14.

<sup>111</sup> Sepinwall, *Sepinwall on Mad Men and Breaking Bad*, Position 1066f.

<sup>112</sup> Vgl. Schlütz, *Quality-TV als Unterhaltungsphänomen*, S. 86f.

<sup>113</sup> Vgl. Ziegenhagen, *Zuschauer-Engagement*, S. 28f.

zu radikalen Themen und erschließen damit eine neue Programmgeneration. Gerade durch die steigende Konkurrenz von privaten TV-Anbietern stehen Sendeanstalten unter Druck, da diese nicht im selben Ausmaß wie Kabelanstalten an Werbeeinnahmen und Einschaltquoten gebunden sind. TV-Sender, wie *HBO* und *Hulu*, räumen dem Publikum mehr Rezeptionszeit für die dargebotenen Inhalte ein und grenzen sich durch hochwertige Serienschwerpunkte von anderen Anbietern ab.<sup>114</sup> Der Sender *HBO* konzentriert sich auf politisch-ökonomische und ästhetisch hochwertige Programme. Darüber hinaus zeichnet sich *HBO* durch hohe Investitionen in Eigenproduktionen aus, um ein differenziertes Programm im Sinne der Kundenindividualisierung zu schaffen.<sup>115</sup>

V) „Quality TV tends to have a large ensemble cast.“<sup>116</sup>

Als weiteres Qualitätsmerkmal führt Thompsons die große Anzahl an Figuren an, um unterschiedliche Perspektiven aufzuzeigen. Durch diverse Charaktere können multiple Geschichten erzählt werden, wodurch die Komplexität der Serie verdichtet wird, so Thompson.<sup>117</sup> Anhand der drei Beispielserien lässt sich Thompsons Kriterium sowohl stützen als auch widerlegen. Die Mystery-Drama Serie *Lost* weißt aufgrund der Thematik bereits mehrere Hauptcharaktere auf. Ein Flugzeugabsturz führt dazu, dass insgesamt 48 Überlebende auf einer einsamen Insel stranden. Im Mittelpunkt der Serie stehen demnach mehr als 14 Hauptfiguren, wobei sich in den gesamten sechs Staffeln der Schwerpunkt auf einzelne Individuen abwechselnd verlagert. Rückblenden in die Vergangenheit der Überlebenden sowie der Kampf mit weiteren Inselbewohnern eröffnen zahlreiche Handlungsstränge. Zusammengehalten wird die Serie durch die Tatsache, dass fast alle durch ihr bisheriges Leben miteinander verbunden oder durch einen bestimmten Grund auf der einsamen Insel gestrandet sind. Die Fülle an Charakteren erlaubt den Machern die Serie komplexer zu gestalten und auch staffelübergreifende Konstrukte aufzubauen.<sup>118</sup> Im Mittelpunkt der Serien *The Sopranos* und *Breaking Bad* stehen jeweils eine zentrale Hauptfigur. Der Schauspieler

---

<sup>114</sup> Vgl. Blanchet, „Quality-TV“, S. 53.

<sup>115</sup> Vgl. Gormász, *Walter White & Co*, S. 74.

<sup>116</sup> Thompson, *Television's Second Golden Age*, S. 14.

<sup>117</sup> Vgl. ebd., S. 14.

<sup>118</sup> Vgl. Ziegenhagen, *Zuschauer-Engagement*, S. 25.

James Gandolfini verkörpert in 86 Folgen die Hauptfigur *Tony Soprano* und gilt als Handlungsträger der Serie. Durch seine Taten wird die Erzählung vorangetrieben und im Zusammenspiel mit fest etablierten Nebenfiguren erweitert.<sup>119</sup> Auch die Hauptfigur *Walter White*, verkörpert von dem Schauspieler Bryan Cranston, steht im Mittelpunkt der Serie *Breaking Bad*. Die Handlungen der Serie werden maßgeblich durch Aktionen und Reaktionen der Hauptfigur vorangetrieben. Die Lebenssituationen zahlreicher Nebenfiguren, wie *Whites* Familienmitglieder und seinen Geschäftspartnern im Drogenmilieu, werden in zeitgleich stattfindenden Handlungen erzählt. Alle Aktionen sind durch *White* beeinflusst und stehen unmittelbar mit der Hauptfigur in Verbindung.<sup>120</sup> Das Qualitätsmerkmal von *Lost*, *Breaking Bad* und *The Sopranos* zeichnet sich nicht vorrangig durch die Anzahl der Figuren aus. Thompsons Qualitätsmerkmal lässt sich nur insofern bestätigen, dass eine größere Anzahl an Figuren mehrere Handlungsstränge eröffnet, lässt sich aber nicht vorrangig als Qualitätskriterium definieren.

VI) „Quality TV has a memory.“<sup>121</sup>

Qualitätsserien verfügen über ein Gedächtnis, so Thompson. ‘Das Gedächtnis’ bezieht er auf rückwirkende Ereignisse, auf die im Fortschreiten der Geschichte Bezug genommen wird.<sup>122</sup> Thompson äußert sich nicht im Detail über die Darstellung von vergangenen Erlebnissen, ob diese im Vorspann jeder Folge, im Dialog oder als Rückblenden auftauchen, wird nicht näher beschrieben. Wird eine Serie im wöchentlichen Ausstrahlungszyklus veröffentlicht, so ist es für die Rezeption prinzipiell von Vorteil, Verweise auf rückwirkende Geschehnisse einzubauen. Eine komplexe Serie ist in dieser Form der Distribution sonst dem Risiko ausgesetzt, vom Publikum nicht vollends verstanden zu werden. Sobald der Abstand zwischen den Ausstrahlungen einzelner Folgen größer wird, erschwert sich für den Zuschauer die Rekonstruktion des zurückliegenden Seriengedächtnisses. Zeitgenössische Serien vermeiden immer öfter eine Form der Darstellung auf vergangene Handlungsstränge. Obwohl die Erzählweise der Serie *Breaking Bad* auf zurückliegende Erlebnisse verweist, baut sie diese nicht immer als

---

<sup>119</sup> Vgl. Gormász, *Walter White & Co*, S. 89.

<sup>120</sup> Vgl. Lang/Dreher, *Breaking Down Breaking Bad*, S. 47.

<sup>121</sup> Thompson, *Television's Second Golden Age*, S. 14.

<sup>122</sup> Vgl. ebd., S. 14.

audiovisuelles Element in der Folge ein. In der elften Folge der dritten Staffel lernt *Walter Whites* krimineller Partner *Jesse Pinkman* seine neue Freundin *Andrea* kennen. Er erfährt, dass ihr Bruder für den Mord seines besten Freundes *Combo* verantwortlich ist. Die daraus resultierenden Handlungen beziehen sich auf ein Erlebnis, das bereits in Staffel zwei Folge elf gezeigt wird. Der Mord von *Combo* wird in den Dialogen der Folge nicht erwähnt und wird auch nicht durch Rückblenden in das Gedächtnis der Rezipienten zurückgeführt. Die Macher der Serie vertrauen auf das Wissen der Zuschauer und verzichten gänzlich auf vergangene Verweise. Hier zeigt sich, dass nur neue Rezeptionsmuster, ausgelöst durch technische Möglichkeiten, diese Form der inhaltlichen und ästhetischen Nicht-Darstellung erlaubt. Als Hilfsmittel dienen zur wiederholten Rezeption, Video-on-Demand Anbieter oder der Kauf von DVD Box-Sets, wobei sich letzteres im Hinblick auf das angeführte Beispiel nur bedingt eignet. Diese setzt den Kauf aller Staffeln auf DVD voraus um die komplexen Verweise staffelübergreifend nachvollziehen zu können.<sup>123</sup> Thompsons Argument von der Qualitätsserie mit dem Gedächtnis erweist sich im Hinblick auf aktuelle Serien als veraltet.

Die Möglichkeit der Abrufbarkeit durch avancierte Distribution führt dazu inhaltliche und ästhetische Neuerungen umzusetzen. Serien, welche einem wöchentlichen Ausstrahlungsmodell unterliegen, sind nach wie vor auf audiovisuelle Montagen zurückliegender Ereignisse angewiesen.

VII) „Quality TV creates a new genre by mixing old ones.“<sup>124</sup>

Wie bereits bei Punkt eins führt Thompson abermals die Genretransformation von Qualitätsserien an. Für sein Verständnis kreiert Quality-TV ein neues Genre indem es bereits vorhandene vereint. Zur Veranschaulichung beschreibt er die amerikanische Serie *Northern Exposure* als eine Mischung aus Drama, Komödie und ‘fish-out-of-water’ (= Figuren, die in eine ungewohnte, fremde Welt kommen)<sup>125</sup> mit Verweisen in die Medizin. Thompson ist der Meinung, dass alle Qualitätsserien eine Verknüpfung von komischen und tragischen Elementen aufweisen.<sup>126</sup> Generell wird hier der Standpunkt vertreten, dass der wissenschaftlichen Diskurs über Genres als

---

<sup>123</sup> Vgl. Hahn, „Von Flow zu Flow“, S. 14f.

<sup>124</sup> Thompson, *Television's Second Golden Age*, S. 15.

<sup>125</sup> Vgl. Wulff, „fish-out-of-water“.

<sup>126</sup> Vgl. Thompson, *Television's Second Golden Age*, S. 15.

unzeitgemäß erscheint, weshalb hier auch nicht im Detail darauf eingegangen wird. Um die Vollständigkeit zu garantieren wird in diesem Punkt die Genrefrage nach Thompsons Kriterium rudimentär skizziert.

Die Serie *Lost* lässt sich nicht einem einzigen Genre zuordnen, da sie mehrere vereint. Abenteuer, Science-Fiction, Mystery und Thriller sind Genreelemente, die in den sechs Staffeln auftreten. Das Genre der Abenteuerverserie zeigt sich bereits zu Beginn, da die Protagonisten auf einer unbekanntem exotischen Insel stranden und dort ums Überleben kämpfen. *Lost* verbindet aktionsreiche Ereignisse, wie beispielsweise der Flugzeugabsturz, Verfolgungen und Schießereien, mit der umfassenden Darstellung der Charaktere, indem Ereignisse aus der Vergangenheit ausführlich erzählt werden. Das Mystery-Genre setzt sich bereits aus Komponenten von Horror, Fantasy und Krimi zusammen. Mystery etabliert sich als Genre durch übernatürliche Phänomene und Verschwörungstheorien, die bei *Lost* ebenso auftreten. Totgeglaubte Personen kehren wieder zurück, ein Rauchmonster versucht Menschen zu töten und eine Zahlenkombination scheint sich negativ auf die Inselbewohner auszuwirken. Als potenzielle Opfer sind die Überlebenden einer scheinbar permanenten Bedrohung auf der gestrandeten Insel ausgesetzt. Die Grundstimmung lässt sich dem Genre Thriller zuordnen.<sup>127</sup> Als ein weiteres Genreelement bei *Lost* zählt Science-Fiction, welches sich als das Fremde und die ausgehende Gefahr durch das Unbekannte charakterisieren lässt. Neben der dauerhaften Bedrohung im Dschungel, erweitern die Macher der Serie diese durch eine unterirdische Quarantänestation, in der Wissenschaftler mit alter unbekannter Technik forschen. Das daraus folgende fiktive Forschungsprojekt einer wissenschaftlichen Vereinigung mit dem Titel *Dharma Initiative* ist als Hauptelement dem Genre Science-Fiction zuzuordnen. Die Vielfalt an Genres in *Lost* erlaubt ein Spektrum an facettenreichen Handlungssträngen. Dabei kreiert die Serie augenscheinlich kein neues Genre, sondern kombiniert Klassifikationen einzelner Aspekte, was sich als ein Qualitätsmerkmal der Serie ausmachen lässt.<sup>128</sup> Bei erster Betrachtung der HBO Serie *The Sopranos* ist sie eine Mafiaserie, die alle Klassifikationen eines klassischen Mafiafilms weiterführt. Organisiertes

---

<sup>127</sup> Vgl. Ziegenhagen, *Zuschauer-Engagement*, S. 34f.

<sup>128</sup> Vgl. ebd., S. 36.

Verbrechen, damit verbundene Gefahren und die Familie als wichtigste Instanz, sind Anknüpfungspunkte der Serie an Erzählkonventionen von Gangster- und Mafiathemen. Die Serie konzentriert sich auf private Familienerlebnisse wie auf den Mafia-Clan. Daraus resultieren Handlungsstränge, die unweigerlich komische und dramatische Elemente aufweisen.<sup>129</sup> *The Sopranos* nehmen die Machenschaften der Mafiosi zum Kernthema, gewähren zeitgleich tiefe Einblicke in das Privatleben des Bosses und veranschaulichen die inneren Konflikte der Hauptfigur durch die Darstellung der Therapiesitzungen. Die *HBO* Serie kombiniert mehrere Aspekte, welche als Charakterisierung für unterschiedliche Genres definiert werden können. Die Vermischung mehrere Genreaspekte kann als qualitativ-hochwertig angesehen werden. Nach Thompsons Kriterium lässt sich die Erschaffung eines neuen Genres aber nicht bestätigen. Eine aktuell angepasste Änderung des Merkmals kann nach eigenem Ermessen lauten: Quality-TV mischt bekannte Genres, um daraus vielschichtig-hochwertige Serien zu kreieren, die als mediales Qualitätsprodukt angesehen werden können.

VIII) „Quality TV tends to be literary and writer-based.“<sup>130</sup>

Thompson verweist in seinem achten Qualitätsmerkmal auf eine neue Form der Komplexität in Serien, die literarischer ist und sich nach dem Autor der Serie ausrichtet.<sup>131</sup> In den bereits angeführten Qualitätsmerkmalen findet der Begriff Komplexität vermehrt Erwähnung und versteht sich als gleichbedeutendes Synonym für inhaltliche und ästhetische Innovationen. Woraus die Komplexität einer Serie im Detail besteht, beschreibt Thompson nicht näher und lässt sich auch nach analysierenden Aspekt verschiedenartig auslegen. Eine Vielzahl an narrativen Elementen ist bezeichnend für die Komplexität der Serie, welche sich durch mehrere Figuren, überlappende Handlungsstränge, verschiedene Orte und Zeitebenen sowie Erzählperspektiven auszeichnet. Dabei ist die Vielfältigkeit an ambivalenten Figuren und unerwarteten Wendungen ausschlaggebend für eine komplexe Vertiefung.<sup>132</sup> Genannte Attribute sind in der Serie *Lost* nachweisbar, da

---

<sup>129</sup> Vgl. Winter, „All Happy Families“, S. 163f.

<sup>130</sup> Thompson, *Television's Second Golden Age*, S. 15.

<sup>131</sup> Vgl. ebd., S. 15.

<sup>132</sup> Vgl. Schlütz, *Quality-TV als Unterhaltungsphänomen*, S. 101f.

explizite Details zu den Hauptcharakteren sowie überraschende Wendungen im Handlungsverlauf die Komplexität auf narrativer Ebene bestätigen. Oft gilt eine Serie auch dann als komplex, wenn diese ein außergewöhnliches Thema behandelt. Überlebende eines Flugzeugabsturzes stranden auf einer einsamen Insel, das Leben eines Mafiabosses zwischen organisiertem Verbrechen und familiären Idyll und ein krebskranker Chemielehrer, der durch die Produktion von Crystal Meth zum Kriminellen avanciert, verweisen auf den ersten Blick nicht auf die neuen innovativen Serienthemen, wobei sich hier die Komplexität in der seriellen Umsetzung zeigt.<sup>133</sup> Thompsons Anspruch an die Qualitätsserie lässt sich in diesem Fall nur individuell anhand der analysierten Serien bestätigen. Die Komplexität zeigt sich in diversen Facetten und lässt sich nicht als fixes Qualitätsmerkmal beschreiben.

IX) „Quality TV is self-conscious.“<sup>134</sup>

Mit der Aussage, dass Quality-TV selbstreflexiv ist, führt Thompson das neunte Qualitätsmerkmal an. Als Beispiel führt der Medienhistoriker die amerikanische Detektivserie *Moonlighting* an, die untypisch für den konventionellen Serienstil der damaligen Zeit selbstbezügliche Witze einbaut. Bruce Willis und Cybill Shepherd schlüpfen in die Rollen der Hauptfiguren und kritisieren darin den Sender und die Drehbuchautoren. Die Selbstreflexion zeigt sich in den Unterhaltungen über sinkende Quoten sowie über die Diskussionen von Merkmalen der Detektivserie.<sup>135</sup> Anhand einiger Beispiele lassen sich selbstreflexive Merkmale bei Serien aufzeigen, wie beispielsweise in der Zeichentrickserie *The Simpsons*, wo eindeutige Referenzen zu Filmklassikern sowie politischen und popkulturellen Themen zu finden sind. Die Selbstreflexivität in der Serie *Lost* tritt wesentlich subtiler in Erscheinung als bei *The Simpsons*. Einer der Hauptcharaktere von *Lost* namens *Hurley* ähnelt aufgrund seiner unbeholfenen Eigenheiten und korpulenten Statur dem klassisch medial dargestellten Computer Nerd, der ebenfalls ein Fan der Serie sein könnte. Bestärkt wird die selbstreflexive Annahme durch die Tatsache, dass *Hurley* Fantheorien über Filme, wie *Harry Potter*, *Star Wars* oder *Rocky* entwickelt.<sup>136</sup> Die Mafiaserie *The Sopranos* gilt als selbstreflexiv, indem sie

---

<sup>133</sup> Vgl. Blanchet, „Quality-TV“, S. 59f.

<sup>134</sup> Thompson, *Television's Second Golden Age*, S. 15.

<sup>135</sup> Vgl. Blanchet, „Quality-TV“, S. 60f.

<sup>136</sup> Vgl. ebd., S. 61.

den Mafiamovie selbst als tragendes Stilelement in die Serie einbaut. Die *The Godfather*-Trilogie von Francis Ford Coppola sowie *Goodfellas* von Martin Scorsese werden explizit in der Serie aufgegriffen. Mitglieder der Mafiagang schauen einen der Filme im Fernsehen an, kommentieren einzelne Szenen und sind so vertraut mit den Filmen, dass sie Dialoge nachsprechen können. Die Selbstreflexivität steigert sich durch einen Cameo-Auftritt von Martin Scorsese in der Serie.<sup>137</sup>

In Fankreisen finden sich zahlreiche reflexive Hinweise zur Serie *Breaking Bad*. Die bekanntesten Referenzen, aber vor allem als Fantheorien nachweisbar, finden sich in der Serie *The Walking Dead*, welche zwei Jahre nach Erstausstrahlung von *Breaking Bad* veröffentlicht wird. In einschlägigen Serienforen sowie auf dem offiziellen YouTube-Kanal des Video-on-Demand Anbieters *Netflix* kursieren Theorien, dass *Breaking Bad* ein Prequel von *The Walking Dead* sei. Die Annahme stützt sich auf folgende Gemeinsamkeiten der Serien. In Staffel eins Folge zwei der Serie *The Walking Dead* taucht ein Drogenversteck auf, indem auch blaues Crystal Meth gefunden wird. Hauptkennzeichen des selbsthergestellten Crystal Meth von *Walter White* in *Breaking Bad* ist die blaue Farbe. Eine Verbindung lässt sich auch über den roten Dodge, den *Walter White* seinem Sohn *Walter Jr.* in der vierten Staffel kauft, herstellen. Nach einer Auseinandersetzung mit *Walter's* Ehefrau *Skyler* muss dieser den Dogde zurückbringen. Die Rücknahme beim Autohändler *Glenn* ist zu kostspielig, so beschließt *Walter* das Auto in die Luft zu sprengen. Als in *The Walking Dead* das Drogenversteck entdeckt wird, befindet sich eine Figur namens *Glenn* mit dem identisch aussehenden roten Dodge auf der Flucht. Trotz der Fahrzeugähnlichkeit sei hier darauf verwiesen, dass die Flucht mit dem roten Dogde in *The Walking Dead* fast ein Jahr vor der *Breaking Bad* Folge ausgestrahlt wird. Die Aussage *'I'm going to kill you, bitch!'* prägt sich als unverkennbares Merkmal von *White's* Drogenpartner *Jesse Pinkman* ein, existiert aber ebenfalls als Referenz eines alten Drogendealers in *The Walking Dead*. Die letzte und gleichzeitig entscheidendste Gemeinsamkeit für die Theorienbildung in Fankreisen ist die Annahme, dass der erste wandelnde Tote, wie sie in *The Walking Dead* bekannt sind, bereits in *Breaking Bad* auftaucht. In *Breaking Bad* stirbt der bekannte Drogendealer

---

<sup>137</sup> Vgl. Dreher, "Autorenserien – Die Neuerfindung des Fernsehens", S. 41.

*Gus Fring* durch eine Explosion. Kurz vor *Frings* Tod sehen die Zuschauer ihn noch durch die Gegend wandeln. Dabei ist eine Gesichtshälfte komplett zerfetzt, was an das Erscheinungsbild der wandernden Toten in *The Walking Dead* erinnert.<sup>138</sup> Der Exkurs zur vermeintlichen Reflexivität zwischen den Serien *Breaking Bad* und *The Walking Dead* soll darstellen, wie einfach diverse Bezüge zwischen medialen Formaten hergestellt werden können. Dabei zeigt sich der Unterschied zwischen selbstreflexiven Bezügen zur Hoch- und Populärkultur und zu haltlosen Fantheorien. Vereinzelt verweisen zeitgenössische Serien auf aktuelle mediale Phänomene. Dies zeigt ausschließlich, dass Serien an der realen Welt anknüpfen, zeichnet sich aber nicht schematisch als ein Qualitätsmerkmal aus.

X) „The subject matter of quality TV tends toward the controversial.“<sup>139</sup>

Themen von Qualitätsserien sind kontrovers und behandeln gesellschaftliche Tabubrüche. Beispielhaft nennt Thompson die Krankenhausserie *St.Elsewhere*, die erstmalig die Krankheit AIDS in einer Fernsehserie thematisch behandelt. Homosexualität, Abtreibung, Religion und Rassismus sind weitere gesellschaftliche Punkte, die in der Serie erwähnt werden und damit einen Diskurs in der amerikanischen Medienwelt auslösen.<sup>140</sup> Aus heutiger Sicht scheinen Thompsons angeführte Themen kaum radikal. Zahlreiche Serien bauen auf den genannten Punkten auf und stehen im Zentrum der Handlung. Homosexualität wird nicht mehr nur als Nebenhandlung umrissen, sondern in Serien wie *The L Word* und *Queer as Folk* in den Mittelpunkt gerückt.<sup>141</sup>

In der Serie *The Sopranos* sind die schonungslosen Darstellungen der Mafiageschäfte, kombiniert mit der detaillierten Veranschaulichung des familiären Lebens bezeichnend. Dadurch treten unweigerlich kontroverse Themen in den Mittelpunkt der Serie und lösen gesellschaftliche Divergenzen aus. Der krebskranke Chemielehrer *Walter White* verkörpert in *Breaking Bad* einen klassifizierten Antihelden. Um für die finanzielle Absicherung seiner Familie zu sorgen, beginnt er mit der Produktion und dem Verkauf von Crystal

---

<sup>138</sup> Vgl. hierzu o.N., „The Walking Dead: Ist Breaking Bad der Auslöser der Zombie-Apokalypse? Eine Fan-Theorie“. und *Fan Theories / 'Breaking Bad' Is 'The Walking Dead' Prequel / Netflix*.

<sup>139</sup> Thompson, *Television's Second Golden Age*, S. 15.

<sup>140</sup> Vgl. ebd., S. 15.

<sup>141</sup> Vgl. Blanchet, „Quality-TV“, S. 63

Meth. Schnell wird dem Zuschauer klar, dass *White* kein harmloser Kleinstadtkrimineller bleibt, sondern bestrebt ist, immer höher im Drogengeschäft aufzusteigen und somit zum skrupellosen Kriminellen wird.<sup>142</sup> Auch hier führt die ästhetische und dramaturgische Umsetzung zu einer kontroversen Auseinandersetzung der Thematik. Die Darstellung krimineller und gesellschaftlicher Tabubrüche in der bürgerlichen Kleinstadtidylle spiegelt reale Lebensverhältnisse wieder. Die thematische Radikalität zeigt sich durch unvorhersehbare Wendungen und erweist sich bei *Breaking Bad* als kontroverses Qualitätskriterium.

XI) „Quality TV aspires toward ‘realism’.“<sup>143</sup>

Qualitätsserien streben nach Realismus, lautet Thompsons vorletztes Qualitätsmerkmal, wobei er den Begriff ‘Realismus’ nicht näher ausführt. Angenommen Thompson meint damit eine realitätsnahe Darstellung sozialer Alltagswelten und einen ungeschönten Blick auf gesellschaftliche Gruppen, so trifft dies am deutlichsten auf *The Sopranos* zu.<sup>144</sup> Die vierköpfige Familie mit italienischen Wurzeln lebt in einer ruhigen Wohngegend in New Jersey mit großem Haus und Pool. Typische Alltagsprobleme wie Stress im Job und der Schule beschäftigen die Familienmitglieder. Das Oberhaupt der Familie versucht allen familiären Situationen gerecht zu werden, wodurch sich seine psychische Stimmung verschlechtert.<sup>145</sup> Chase demoliert die vertraute Scheinwelt durch dramaturgische Überzeichnungen und einer ausgeprägten Bildästhetik. Die Italo-amerikanischen Familienverhältnisse und die Geschäfte der Mafioso sind in Anlehnung auf sozialrealistische Gebilde zu verstehen. Der gesprochene ‘Mafioso Slang’ in *The Sopranos* wird als realitätsnahes Charakteristikum interpretiert. Thompsons Ansicht, dass Qualitätsserien versuchen realistisch zu sein, lässt sich nach dem interpretierten Begriffsverständnis nicht klar bekräftigen. Auch, wenn die Ausgangssituation einer Serie realitätsnahe Strukturen aufweist, so wäre eine durchweg lebensechte Darstellung zu eintönig für eine Serie mit Suchtpotential.

---

<sup>142</sup> Vgl. Blanchet, “Quality-TV“, S. 65.

<sup>143</sup> Thompson, *Television’s Second Golden Age*, S. 15.

<sup>144</sup> Vgl. Blanchet, “Quality-TV“, S. 66.

<sup>145</sup> Vgl. o.N., “The Sopranos“.

XII) „Series which exhibit the eleven characteristics listed above are usually enthusiastically showered with awards and critical acclaim.“<sup>146</sup>

Thompson geht davon aus, dass Serien, die mehrere von ihm aufgestellte Qualitätsmerkmale erfüllen, von Kritikern gelobt und mit Preisen überhäuft werden. Er begründet seine Argumentation dadurch, dass zahlreiche Serien, die er als Paradebeispiele seiner Punkte anführt, mit Preisen ausgezeichnet worden sind. Mit der Auflistung an Auszeichnungen von Serien wie *Hill Street Blues* und *St. Elsewhere* schließt Thompson seinen Qualitätskatalog ab.<sup>147</sup> Thompsons abschließendes Qualitätsmerkmal kann nicht als solches angesehen werden. Dennoch sollen die zeitgenössischen Beispielserien mittels Kritiken und einen Überblick an Auszeichnungen, abschließend als Veranschaulichung angeführt werden. Die Serie *The Sopranos* gewann als erste Kabel-Serie einen Emmy Award in der Kategorie beste Drama-Serie. Es folgten über 20 weitere Emmys für die Serie und die Darsteller sowie insgesamt fünf Golden Globes.<sup>148</sup> In zahlreichen Interviews und Artikel des Feuilletons wird die Serie gelobt und als herausragendes Meisterwerk betitelt. Johannes Kuhn leitet 2010 einen Artikel der Süddeutschen Zeitung wie folgt ein:

„*The Sopranos* als Fernsehserie zu bezeichnen, wäre eine Untertreibung: Die Geschichte dieser Mafiamilie aus New Jersey ist nichts anderes als ein Epos, das in seinen sieben Staffeln die Konventionen des Genres zerstört und wieder neu zusammengesetzt hat.“<sup>149</sup>

Bis heute dient die Mafiaserie im wissenschaftlichen und journalistischen Gebiet als geschätztes Analysewerk. Dabei stehen ästhetische, produktionstechnische und inhaltliche Kriterien der Serie im Mittelpunkt, die Einfluss auf die nachkommende Serienlandschaft hat.

Für das Staffelfinale der Serie *Breaking Bad* gründet das Nachrichtenmagazin Spiegel Online einen eigenen Blog, worin die letzten Folgen der Serie narrativ analysiert werden.<sup>150</sup>

---

<sup>146</sup> Thompson, *Television's Second Golden Age*, S. 15.

<sup>147</sup> Vgl. ebd., S. 15f.

<sup>148</sup> Vgl. o.N., „Die Sopranos (1999-2007) Awards“.

<sup>149</sup> Kuhn, „Aus dem Leben eines Gangsterbosses“.

<sup>150</sup> Vgl. Borcholte/Lischka/Pilarczyk/Stöcker, „Start der letzten 'Lost'-Staffel“.

Stefan Niggemeier verfasst in Tageszeitung Frankfurter Allgemeine eine feuilletonistische Lobeshymne zur Serie und schreibt:

„‘Breaking Bad’ ist eine dieser phänomenalen Serien mit fortlaufender Handlung, die seit einigen Jahren weltweit Furore machen und das Genre zu neuen Höhen und nie geahnten Tiefen geführt haben.“<sup>151</sup>

Die Serie von Vince Gilligan gehört seit der Ausstrahlung zu den Einflussreichsten der letzten Jahrzehnte. Daher ist es auch nicht überraschend, dass *Breaking Bad* ebenfalls preisgekrönte Auszeichnungen erhalten hat. Darunter finden sich neben zahlreichen Emmy Awards auch zwei Golden Globes sowie vier Auszeichnungen des Writers Guild of America Awards.<sup>152</sup> Alle drei zeitgenössischen Beispielserien gewannen seit der Erstausstrahlung zahlreiche Preise, erhielten positive Kritiken sowie zahlreiche wissenschaftliche Publikationen über diese sind veröffentlicht worden, wodurch sich Thompsons abschließendes Qualitätsmerkmal stützen lässt.

#### 4.1.1 Zusammenfassung

Abschließend fasst Thompson zusammen, dass Quality-TV als eigenes Genre mit ästhetischen, politischen und produktionstechnischen Kennzeichen verstanden werden kann. Dabei festigt er seine Aussage durch den Fakt, dass „‘Quality TV’ is simply television’s version of the ‘art film’.“<sup>153</sup> Für Thompson revolutioniert das Zusammenspiel aus neuen Distributionsmöglichkeiten, gewagten Themenbereichen und filmästhetischer Darstellung die Fernsehindustrie und läutet damit das zweite goldene Zeitalter ein.<sup>154</sup>

---

<sup>151</sup> Niggemeier, „Die Droge des Walter White“.

<sup>152</sup> Vgl. o.N., „Breaking Bad (2008-2013) Awards“.

<sup>153</sup> Thompson, *Television’s Second Golden Age*, S. 16.

<sup>154</sup> Vgl. ebd., S.16.

Über elf Jahre nach Veröffentlichung von *Television's Second Golden Age*, verfasst der amerikanische Medienhistoriker das Vorwort des Werkes *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond* von Janet McCabe und Kim Akass. Darin rekonstruiert er die Serienentwicklung der letzten Jahre wie folgt:

„Back in the 1980s we breathlessly celebrated these new aesthetic approaches and challenges being taken on by a medium that had changed very little since the 1950s. But by the century's end, these innovations had become formulas.“<sup>155</sup>

Thompsons Qualitätsmerkmale gelten nicht mehr als innovative Richtlinien zur Differenzierung zwischen Quality-TV und anderen Fernsehformaten. Serien sind keine Randerscheinung mehr und gehen auf ästhetischer, dramaturgischer und produktionstechnischer Ebene meist weiter als es die 12 Qualitätskriterien vorgeben. Veränderte Rahmenbedingungen wie beispielsweise die Konkurrenz zwischen Kabel und Pay-TV Sendern sowie technologische Neuerungen verhalfen der Gattung zu einem neuen Stellenwert. Dass es sich dabei immer um sogenannte 'Qualitätsserien' handle, davon kann nicht ausgegangen werden. Klar ist, dass Thompsons Merkmale nicht ausreichen um nachzuweisen, ob eine Serie Suchtpotential ausweist.<sup>156</sup> Der Medienhistoriker erkennt Jahre später selbst an:

„About 12 years ago, I defined 'quality TV' with a list of a dozen characteristics. Now I can find a lot of shows on the air that exhibit all 12 characteristics but in the end, aren't really all that good.“<sup>157</sup>

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich zwar für alle Qualitätsmerkmale Serienbeispiele finden lassen aber wie auch der Medienhistoriker selbst feststellt, lassen sich Qualitätsserien nicht ausschließlich durch diese Merkmale definieren.

Mit dem Begriff 'Qualität' setzt sich nicht nur Thompson auseinander sondern auch zahlreiche wissenschaftliche und feuilletonistische Diskurse werden seit Jahren darüber geführt. Als Be- und Zuschreibung, welches als Hilfsmittel zur

---

<sup>155</sup> Thompson, "Preface", S. XIXf.

<sup>156</sup> Vgl. Blanchet, *Quality-TV*, S. 68f.

<sup>157</sup> Thompson, "Preface", S. XX.

Bestimmung von Serien mit Suchtpotential herangezogen wird, dient Qualität als geltender Ausdruck. Eine einheitliche Definition des Begriffs besteht nicht, sodass Thompson schlussfolgert, dass „people just seemed to know it when they saw it“<sup>158</sup>. Sowohl Thompsons Qualitätsskatalog als auch wissenschaftliche Ausführungen von Quality-TV sind nur bedingt zur Bestimmung hochwertiger serieller Formate geeignet. Die Notwendigkeit der Kategorisierung bleibt offen, weshalb sich in dieser Arbeit der Aussage von Nesselhauf und Schleich angeschlossen wird, die in ihrer Bestandsaufnahme zum Qualitätsfernsehen festhalten:

„Es ist an der Zeit, sich davon zu lösen, einer Serie Qualität unterstellen zu müssen, um über sie sprechen zu können bzw. zu dürfen. Weder *The Americans*, *Orange is the New Black*, *Transparent* oder *The Good Wife* [...] erfreuen sich aufgrund ihrer inhaltlichen oder formalen Ähnlichkeit zu kanonisierten ‚Klassikern‘ [...] großer Beliebtheit, sondern weil sie spannende Handlungen mit interessanten Figuren bieten und nach wie vor gesellschaftliche Schattenseiten beleuchten. Sie erzählen ihre eigenen Geschichten, und diese Narrative sind noch nicht zu Ende erzählt.“<sup>159</sup>

Die heutige Serienlandschaft zeichnet sich durch interessante und hochwertige Produktionen aus. Die Qualitäten einer Serie bestehen durch neuartige und packende Geschichten, die durch ihre einzigartige Umsetzung den Zuschauer mitreißen und dadurch Suchtpotential entwickeln. Qualitätskriterien, wie Thompson sie aufgestellt hat, können als schätzenswerte Orientierungshilfe bei der Analyse von Serien herangezogen werden, sollten aber nicht als richtungsweisendes Attribut einer herausragenden Serie anzusehen sein.

#### 4.2 *Binge-Was?*

Die Theorie dieser Masterarbeit lautet, dass der Konsum einer Serie am Stück das Sehverhalten des Zuschauers hinsichtlich ästhetischem, politischem und produktionstechnischem Wissen verändert. Das Schauen einer Serienstaffel am Stück wird seit einiger Zeit als *Binge-Watching* betitelt. Der Begriff *Binge-Watching* ist kein wissenschaftlich geprägter Terminus, sondern entstand als kultureller Trend einer neuen Seriengeneration. Das lässt sich auf den Paradigmenwechsel vom Fernsehen zur digitalen

---

<sup>158</sup> Thompson, *Television's Second Golden Age*, S. 12f.

<sup>159</sup> Nesselhauf/ Schleich, „Feeling That the Best Is Over“, S. 19.

Veröffentlichung, der seriellen Hochkonjunktur, veränderten Sehgewohnheiten sowie qualitativ-hochwertigen Serienproduktionen zurückführen.<sup>160</sup> Als eine Form von Rezeption versteht sich *Binge-Watching* und meint damit, das Ansehen einer Serie am Stück. Im deutschen Sprachraum wird auch der Wortlaut Koma-Glotzen verwendet und lässt sich mit der englischen Begriffsprägung des 'Vollstopfens' von etwas gleichsetzen.<sup>161</sup> Etablieren konnte sich das Phänomen erst im Zusammenhang mit dem Video-on-Demand Anbieter *Netflix*. Generell besitzt aber jede Serie *Binge-Watching* Fähigkeiten, wenn mehrere Folgen gleichzeitig direkt hintereinander abrufbar sind. Laut dem amerikanischen Sprachwissenschaftler Ben Zimmer ist der Begriff im seriellen Zusammenhang erstmalig 1996 in einem Fanforum der Serie *The X-Files* aufgetaucht. Ein Mitglied des Forums war auf der Suche nach Videokassetten aller bis dahin produzierten Staffeln und verwendete *Binge-Watching* im Kontext zum wiederholten Anschauen der Serie. Vergleichbar mit dem englischen Ausdruck *addiction* etablierte sich *binge-watch* als beliebter Ausdruck und meinte damit den regelmäßigen Konsum einer kompletten Serie auf DVD.<sup>162</sup> 2003 verwendet die Journalistin Brill Bundy in einem Artikel über die DVD Veröffentlichung der Serie *Family Guy* *Binge-Watching* wie folgt:

„While binge-watching a season's worth of a series in a couple of sittings can lead to such revelations as network meddling (cough, cough, 'Sport Night'), 'Family Guy' has the opposite effect.“<sup>163</sup>

Bundy's Vergleich zwischen dem stundenlangem Konsum einiger Fernsehformate und dem durchgehenden Schauen einer Serie auf DVD zeigt auf, dass sich je nach Gattung das Rezeptionsverständnis ändert. Der Konsum einer Serie am Stück ist positiver konnotiert als das stundenlange Fernsehen.

*Binge-Watching* kann durch die zeitgleiche Verfügbarkeit der Serienstaffel betrieben werden und aufgrund visueller sowie erzählerisch komplexer Darstellungen das Bedürfnis zum sofortigen Konsum aller Folgen auslösen.<sup>164</sup>

---

<sup>160</sup> Vgl. Hahn, "Von Flow zu Flow", S. 14.

<sup>161</sup> o.N., "Vorbild Netflix".

<sup>162</sup> Vgl. Zimmer, "Keeping a Watch on 'Binge-Watching'".

<sup>163</sup> Bundy, "Animated series 'Family Guy' from Fox finds home on DVD".

<sup>164</sup> Vgl. Eichner/Mikos/Winter, *Transnationale Serienkultur*, S. 9f.

Am Beispiel der amerikanischen Serie *Breaking Bad* zeigt sich anschaulich wie die Möglichkeit des *Binge-Watching* zum Erfolg der Serie beigetragen hat. Der VoD Anbieter *Netflix* veröffentlicht kurz nach der TV Erstaussstrahlung die komplette aktuelle Staffel zeitgleich auf der Plattform.<sup>165</sup> Durch die orts- und zeitunabhängige Verfügbarkeit der Serie auf der Video-on-Demand Plattform geht der Showrunner Vince Gilligan davon aus, dass die Serie nur durch die Möglichkeit des *Binge-Watching* eine Laufzeit von insgesamt fünf Staffeln erreichen konnte. In einem Interview antwortet Gilligan auf die Frage des Journalisten, ob *Binge-Watching* die serielle Erfahrung von *Breaking Bad* verändert:

„I don't know, because I've never binge-watched anything. [...] But I'll tell you, I am grateful as hell for binge-watching. I am grateful that AMC and Sony took a gamble on us in the first place to put us on the air. But I'm just as grateful for an entirely different company that I have no stake in whatsoever: Netflix. I don't think you'd be sitting here interviewing me if it weren't for Netflix.“<sup>166</sup>

Die Anerkennung des Showrunners selbst, dass erst durch die Distribution auf *Netflix* die Serie zum Erfolg wird, zeigt inwiefern Produktion, Ästhetik und Politik den Stellenwert der Gattung verändert hat. Das Staffelfinale von *Breaking Bad* ist in zwei Teile unterteilt, wodurch nicht nur die Anzahl an Folgen gegenüber anderen Staffeln gestiegen ist, sondern auch neuen Serienfans von *Breaking Bad* Zeit gegeben wurde, alle Staffeln davor in einem durchzuschauen, um weltweit gleichzeitig am Finale teilnehmen zu können.<sup>167</sup>

Es lässt sich vermuten, dass *Binge-Watching* die gängige Rezeptionsform des VoD Abonnenten ist. Der Konsum einer Serie am Stück entspricht dem aktuellen Bedürfnis bei Erstveröffentlichung einer Serie, diese in einem Serienmarathon über Stunden hinweg bis zum Ende anzuschauen. Damit kehrt automatisch eine Maßlosigkeit zur stundenlangen Rezeption ein, wodurch zahlreicher Kritiker annehmen, dass *Binge-Watching* zum sogenannten 'Verballern' einer Serie führt. Der amerikanische Journalist Jim Pagels führt an, dass die Rezeption mehrerer Episoden direkt nacheinander für die Aufnahme einzelner Geschehnisse hinderlich ist.

---

<sup>165</sup> Vgl. Hahn, "Von Flow zu Flow", S. 15.

<sup>166</sup> Brown, "In Conversation: Vince Gilligan on the End of *Breaking Bad*".

<sup>167</sup> Vgl. Hahn, "Von Flow zu Flow", S. 16.

Er ist der Meinung, dass Cliffhanger sich erst durch eine Pause zwischen den Folgen entfalten können und die Spannung aufrecht halten. Darüber hinaus erkennt man erst durch zyklische Ausstrahlungsintervalle die Qualität einer Serie und dessen Potential an Seriencharakteren, so Pagels.<sup>168</sup> Die eigentliche Freiheit sich nicht mehr dem linearen Programm unterordnen zu müssen wird oftmals auch als Zwang empfunden. Deshalb unterliegt *Binge-Watching* ebenfalls dem Vorwurf, dass das Beenden einer Serie wichtiger ist als der qualitative Anspruch an eine Serie. Eine Serie trotzdem bis zum Ende anzuschauen, obwohl sie nicht den Erwartungen des Rezipienten entspricht, bezeichnet der Schriftsteller Adam Sternbergh als *Purge-Watching*. *Purge-Watching* ist als Gegenbewegung von *Binge-Watching* zu verstehen und meint das entleeren oder auch sich übergeben. Im Gegensatz zum *Binge-Watching* entspricht *Purge-Watching* dem Zwang des Beendens, obwohl die Serie eigentlich nicht mehr weiter angeschaut werden will. Eine begonnene Serie einfach abubrechen stellt in diesem Fall für Serienrezipienten keine Option dar, da das Abschließen der Geschichte substanziell ist, so Sternbergh. Die Kontrolle darüber wie viele Folgen am Stück konsumiert werden, ist für das Individuum nicht mehr steuerbar, da die Lust des Schauens zur Sucht avanciert. Sternberghs Vorschlag ist, die Fülle an zugänglichen Serien nicht als Prämisse anzusehen, sondern bewusste Auswahlkriterien zu definieren um nicht wahllos alle Serien zu schauen. Eine zeitlich vorgegebene Rezeptionsdauer sowie eine überlegte Auswahl an präferierten Serien, sollen dem Konsument zum genussvollen *Binge-Watching* zurückführen.<sup>169</sup> Die Kritik am *Binge-Watching* ergibt sich vorrangig durch die zeitgleiche und dauerhafte Verfügbarkeit einer Serie. Dem Konsumenten wird die Eigenständigkeit erschlossen, sich sein eigenes Programm zusammenzustellen. Diese neugewonnene Freiheit führt für Kritiker zum Überdross. Der unbeschränkte Zugang als Abonnent zu VoD Anbietern wie *Netflix* oder *Amazon Prime Instant Video* bietet eine Fülle an medialen Inhalten. Der qualitative Anspruch an das Produkt weicht dem ausschließlichen Konsum, sodass Selbstbestimmung zur Überforderung wird. Inwiefern sich die Gegenbewegung des *Purge-Watching* bestätigen lässt, kann in diesem Rahmen nur bedingt geklärt werden.

---

<sup>168</sup> Vgl. Pagels, "Stop Binge-Watching TV".

<sup>169</sup> Vgl. Sternbergh, "Make It Stop".

Zusammengefasst lässt sich die kulturelle Begriffsprägung des *Binge-Watching* als neue Rezeptionsform verstehen, welche mit qualitativ-hochwertigen Serien als Suchtpotential in Verbindung gebracht wird. Die digitale Distribution ermöglicht einen zeitunabhängigen Konsum, der vom Individuum selbst steuerbar ist. Die Abkehr vom linearen Programmzyklus hin zur selbstbestimmten Auswahl birgt Vor- und Nachteile. Feststellen lässt sich aber, dass die Bedürfnisse des Rezipienten im engen Verhältnis mit Produktion und Angebot stehen. Im nachfolgenden Kapitel richtet sich der Blick auf die Sehgewohnheiten des Serienkonsumenten. Eine Darlegung über das Wissen aktueller Serienrezipienten, den sogenannten *Binge-Watchern* (= Person die eine Serie am Stück schaut), führt zur Hypothesenbildung, welche mittels quantitativen Fragebogen analysiert wird.

## **5. Der Zuseher**

Bisher standen neben den ästhetischen und narrativen Veränderungen von Serien noch neue Möglichkeiten der Rezeption im Vordergrund der seriellen Entwicklungen. Der kulturelle Trend des *Binge-Watching* ergibt sich durch das Zusammenspiel technischer und inhaltlicher Neuerungen im Verhältnis zum Zuschauer. Obwohl der Rezipient mehrfach erwähnt wird, sind bisherige Nutzungsbedingungen nicht explizit ausgeführt worden. Welchen Stellenwert der Serienkonsum in der regulären Medienrezeption einnimmt und was bisher über die serielle Wahrnehmung des Individuums bekannt ist, stehen im Fokus dieses Kapitels.

Losgelöst vom regulären Programmzyklus haben Serienkonsumenten mittlerweile die meiste Kontrolle über die eigenen Nutzungsgewohnheiten. Der mediale Konsum des Individuums ist durch digitale Endgeräte zeit- und ortsunabhängig. Smartphones, Tablets und Laptops werden zu Abspielgeräten von audiovisuellen Inhalten. Die passive Rezeptionsform über das Fernsehgerät weicht einem aktiven medialen Austausch zwischen Produzent und Konsument. Produzenten erkennen die Wichtigkeit des Rezipienten an und beziehen immer öfter die Bedürfnisse dieser bei der Produktion neuer Formate mit ein. Vor allem Video-on-Demand Anbieter analysieren regelmäßig die Sehgewohnheiten ihrer Abonnenten, um diese mit

neuen individuell abgestimmten Inhalten dauerhaft an die Plattform zu binden. Darüber hinaus erweitert der kommunikative Austausch über soziale Plattformen die Rezeptionserfahrung und animiert den Konsument aktiv zur Teilnahme.<sup>170</sup> Als Paradebeispiel für mediale Interaktion zwischen Konsument und Produzent über verschiedene Social-Media Plattformen sei hier der amerikanische VoD Anbieter *Netflix* angeführt.<sup>171</sup>

Die Faszination für Serien zieht sich mittlerweile durch alle sozialen Schichten. Serien gehören zum beliebten Gesprächsthema sowohl im Büro, auf Partys oder bei wissenschaftlichen Fachtagungen. Im Gegensatz zum regulären Fernsehkonsum erfährt die stundenlange Rezeption einer Serie gesellschaftliche Zustimmung. Die politischen, produktionstechnischen und ästhetischen Veränderungen führen zur positiven Konnotation der Gattung, wodurch sich die intellektuelle Auseinandersetzung mit Serien auch in akademischen Kreisen etabliert. Der Stellenwert von Serien löst sich von der linearen Massenware des Fernsehens und avanciert zum hochwertigen Qualitätsprodukt. Die Serienrezeption ist kulturell und sozial legitimiert und macht aus Konsumenten sogenannte Quality-Viewers.<sup>172</sup> Der amerikanische Medienwissenschaftler Henry Jenkins führt 1992 in seinem Werk *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture* an, dass er zwischen einer inhaltlichen und formellen Betrachtung der Serienrezeption unterscheidet. Differenziert wird zwischen der bourgeoisen Ästhetik und der populären Ästhetik. Bei der bourgeoisen Ästhetik distanziert sich der Rezipient vom Inhalt und stellt die Form des Werks in den Mittelpunkt der Betrachtung. Beim Serienkonsum stehen somit Kameraführung, ästhetische Bildsprache oder formelle Differenzen zwischen Serien und Filmen im Vordergrund der Rezeption.<sup>173</sup>

---

<sup>170</sup> Vgl. Hahn, "Von Flow zu Flow", S. 23.

<sup>171</sup> Vgl. hierzu: o.N, [www.youtube.com/netflix](http://www.youtube.com/netflix), Zugriff: 05.12.2017; o.N, [www.instagram.com/netflix/](http://www.instagram.com/netflix/), Zugriff: 05.12.2017; o.N., [www.facebook.com/netflix](http://www.facebook.com/netflix), Zugriff: 05.12.2017; o.N., [www.twitter.com/netflix](http://www.twitter.com/netflix), Zugriff: 05.12.2017.

<sup>172</sup> Vgl. Kumpf, "Ich bin aber nicht so ein Freak", S. 347.

<sup>173</sup> Vgl. Jenkins, *Textual Poachers*, S. 60.

Bourdieu führt hierzu erklärend aus:

„The desire to enter the game, identifying with the characters’s joys and sufferings, worrying about their fate, espousing their hopes and ideals, living their life, is based on a form of *investment*, a sort of deliberate ‘naivety’, ingenuousness, good-natured credulity [...] which tends to accept formal experiments and specifically artistic effects only to the extent that they can be forgotten and do not get in the way of the substance of the work.“<sup>174</sup>

Die populäre Ästhetik richtet den Blick auf inhaltliche Geschehnisse und führt zur Identifikation des Zuschauers mit den Figuren. Bestimmt von der emotionalen Anteilnahme am Geschehen der Charaktere ist der Konsument bei der populären Ästhetik am weiteren Verlauf der Erzählung interessiert. Die ästhetische Umsetzung der bildsprachlichen Gestaltung tritt dabei in den Hintergrund der Rezeptionserfahrung. Eine deutliche Abgrenzung bei der Serienrezeption zwischen bourgeoisen Ästhetik und populären Ästhetik kann bislang nicht festgestellt werden. Wie bereits Thompson in seinem dritten Qualitätsmerkmal anführt, richten sich nach seiner Meinung ‘Qualitätsserien’ an ein gebildetes, intellektuelles Publikum. Quality-TV ist für ein gebildetes Publikum bestimmt, welches gewisse Kompetenzen aufweist. Dazu zählen beispielsweise Sprachfähigkeiten, um die Serie in der Originalsprache anschauen zu können, filmästhetisches Grundwissen, um die bildsprachlichen Elemente zu erkennen oder das Deuten stilistischer narrativer Strukturen, um Handlungs- und Bedeutungsebenen vollständig nachvollziehen zu können. Die Rezeptionserfahrung steigert sich durch gewisse Kompetenzen und erweitert damit den reinen Unterhaltungswert des Konsums.<sup>175</sup> Inwiefern aber angeführte Attribute bereits gegeben sein müssen, um ästhetische und inhaltliche Bedeutungsstrukturen des seriellen Aufbaus zu erkennen, ist ungeklärt. Fraglich ist, ob serielle Strukturen entwickelt werden können, indem der Serienkonsum steigt. Erwerben *Binge-Watcher*, die stundenlang eine Serie schauen, Fähigkeiten im Hinblick auf ästhetisches, politisches oder produktionstechnisches Wissen? Die Ausgangsthese baut auf dieser Frage auf und versucht durch eine qualitative Umfrage herauszufinden, ob dadurch ein neues Sehverhalten entwickelt werden kann.

---

<sup>174</sup> Bourdieu, “The aristocracy of culture“, 237f.

<sup>175</sup> Vgl. Schütz, *Quality-TV als Unterhaltungsphänomen*, S. 142f.

## 6. Theoretisches Conclusio und Ausgangsthese

Die Ausführungen in Kapitel 2 haben gezeigt wo und in welchen kulturhistorischen Facetten Serialität auftreten kann. Festgestellt wurde, dass das Radio zum einflussreichsten medialen Trägermedium gehört. Die Radioserie dient als Wiedererkennungsmerkmal zahlreicher Senderstationen und kann als Vorläufer der Fernsehserie angesehen werden. Durch den technischen Fortschritt entwickeln sich zahlreiche Radiostationen zu Fernsehstationen weiter, wodurch zahlreiche Radioserien als Formate fürs Bewegtbild adaptiert werden. Die Fernsehserie erweitert den medialen Serialitätsbegriff und kann mittels inhaltlichen und formellen Charakteristika skizziert werden. Kennzeichen einer Fernsehserie sind die Mehrteiligkeit, eine regelmäßige Ausstrahlung im Programm, eine fortlaufende Handlung über mehrere Folgen sowie die inhaltliche und produktionstechnische Konzeption auf unbegrenzte Fortsetzung ausgelegt. Serielle Beispiele zeigen auf, dass nicht alle Merkmale relevant sind, um als Serie bestimmt zu werden. Die Serialität zeichnet sich in den medialen Gattungen unterschiedlich aus, ästhetische und formelle Strukturen der Gattung verändern sich, wodurch eine Bestimmung der Fernsehserie individuell angepasst wird. Feststellbar sind aber folgende Attribute, die nach der Definition von Weber und Junklewitz als Rahmung der Serie in dieser Arbeit übernommen werden. Die Serie vereint eine gemeinsame Idee oder ein Thema, welches in mindestens zwei oder auch mehreren Teilen umgesetzt wird. Darüber hinaus kann sie in allen Medien erscheinen. Die Ausführungen von seriellen Merkmalen dienen zur Vertiefung struktureller Grundeigenschaften von Serien. Die Differenzierung zwischen Episoden- und Fortsetzungsserien sowie die Vermischung dieser zeigt die Vielfältigkeit der Gattung anhand von Serienbeispielen auf. Die ausgeführten Klassifikationen in Kapitel 3 dienen zum Verständnis des vorherrschenden Serienhypes, welcher erst durch ästhetische, inhaltliche und produktionstechnische Fortschritte ausgelöst wird. Hinzu kommen technische Entwicklungen, die Entscheidend zum populären Aufschwung der Serie beitragen. Inwiefern neue Rezeptionsmöglichkeiten den Serienkonsum verändern, zeigt sich in Kapitel 4. Der Videorekorder, die DVD sowie die digitale Verfügbarkeit von Serien ermöglichen die Abkehr vom linearen Ausstrahlungszyklus. Der Videorekorder etabliert erstmalig den zeitversetzten

Serienkonsum. Aufgrund begrenzter Speicherkapazitäten wird die VHS Kassette wenig später von der DVD abgelöst. Die Produktionsfirmen bringen DVD Box-Sets von Serien inklusive Bonusmaterialien auf den Markt und erweitern somit die Distributionsmöglichkeiten. Dabei steht der marktorientierte Profit im Vordergrund, wie sich beispielsweise anhand der DVD Verkaufseinnahmen der Serie *The Sopranos* zeigt. Ein orts- und zeitunabhängiges Seriennutzen wird durch die digitale Verfügbarkeit von Inhalten auf sendereigenen Internetseiten sowie Video-on-Demand Plattformen, wie *Netflix* oder *Amazon Prime Instant Video*, ermöglicht. Die Vermarktungsstrategien der Serie *Lost* zeigen die erweiterten Distributionsmöglichkeiten, rund um die bloße Ausstrahlung der Staffelfolgen, auf. Abschließend veranschaulicht die historische Entwicklung des Video-on-Demand Anbieters *Netflix* in *Kapitel 3.4* die technischen Veränderungen von DVD hin zu Streaming Plattformen. Das amerikanische Unternehmen gilt mittlerweile als weltweit wichtigster Einflussträger neuer Distributionsformen sowie produktionstechnischer Eigenproduktionen. *Netflix* konzipiert, produziert und vermarktet Serien, Filme und Dokumentationen und verändert nachhaltig den audiovisuellen Markt. Die VoD Plattform *Netflix* steht im engen Zusammenhang mit dem kulturellen Phänomen des *Binge-Watching*. Im Hauptteil des Kapitels 4 steht das Zusammenspiel von technischen Möglichkeiten gebart mit anspruchsvollen Serien im Fokus. Mittels Thompsons zwölf Qualitätskriterien ist der Diskurs um Quality-TV aufgeschlüsselt und hinterfragt worden. Dabei dienen drei zeitgenössische Serien, welche in feuilletonistischen und akademischen Kreisen als hervorragende serielle Formate betitelt werden, zur Vergegenwärtigung der Aktualität Thompsons Qualitätsmerkmalen. Die Relevanz nach Qualitätszuschreibungen ist nach der Analyse von Thompsons Qualitätskatalog fraglich. Die Wichtigkeit einer Qualitätsbestimmung von aktuellen Serien erscheint im Hinblick auf veränderte Produktionsstrukturen unzulänglich, weshalb am Ende des Kapitel 4 definiert wird das Qualitätszuschreibungen als Orientierung und nicht als vorgefertigtes Regelwerk einer hochwertigen Serie anzusehen sind.

Die Begriffsdefinition *Binge-Watching* meint das Koma-Glotzen oder den Serienmarathon innerhalb kürzester Zeit. Die historische Entwicklung zeigt auf, inwiefern die Serienrezeption sich verändert hat. Konsumenten

unterliegen nicht mehr ausschließlich linearen Programmstrukturen, sondern entscheiden eigenmächtig über die Dauer des Konsums. *Binge-Watching* versteht sich als intensive Rezeptionsform, wodurch die Ausgangsthese dieser Arbeit resultiert, ob sogenannte *Binge-Watcher* sich dadurch ein ästhetisches, produktionstechnisches und politisches Wissen aneignen können. Zusammenfassend lässt sich in Kapitel 4 festhalten, dass *Binge-Watching* als kulturelles Phänomen, welches die aktuellen Bedürfnisse von Serienrezipienten fasst, definiert werden kann. In Kapitel 5 richtet sich der Fokus auf den Zuschauer, da ohne diesen *Binge-Watching* nicht möglich wäre. Die These des amerikanischen Medienwissenschaftlers Henry Jenkins ist, dass der Fokus des Rezipienten beim Schauen entweder auf formelle oder inhaltliche Attribute gerichtet ist. Eine Bestätigung oder Widerlegung Jenkins These kann im theoretischen Teil nicht erfolgen. Dadurch ist der Zuschauer und sein serielles Empfinden als ambivalent zu betrachten. Ausgegangen wird im Rahmen dieser Arbeit aber davon, dass Serienrezipienten für ein gesteigertes Serienerlebnis über bestimmte Kompetenzen verfügen sollen. Ob ästhetisches, produktionstechnisches und politisches Wissen durch einen intensiven Serienkonsum, sogenannten *Binge-Watching*, erlernt werden kann und es dadurch vielleicht zu einem neuen Sehverhalten kommt ist These dieser Arbeit. Diese These wird mittels qualitativen Fragebogen repräsentativ dargelegt. Eine detaillierte Aufschlüsselung der Ergebnisse führt zu differenzierten Erkenntnissen über Serienrezipienten und Bestätigung oder Widerlegung bestenfalls die Ausgangsthese dieser Arbeit.

Im Anschluss wird die Forschungsfrage erläutert um darauf folgend auf die Methodenwahl im Detail einzugehen.

## 7. Forschungsfrage und Hypothesen

Die Forschungsfrage dieser Arbeit gründet auf der These, dass sich durch den stundenlangen Konsum einer Serie das ästhetische, produktionstechnische und politische Wissen des Zuschauers steigert. Des Weiteren soll in der empirischen Untersuchung mittels quantitativen Fragebogen das Zuschauerverhalten von Serienkonsumenten ersichtlicher werden. Die Forschungsfrage beruht auf der Annahme, dass die Steigerung des Wissens hinsichtlich produktionellen, inhaltlichen, ästhetischen und politischen Abläufen in der Serienwissenschaft im engen Zusammenhang zum Phänomen des *Binge-Watching* steht. Eine Widerlegung oder Bestätigung der Forschungsfrage wird durch die Auswertung eines Online-Fragebogens angestrebt.

- Die Forschungsfrage lautet:

Steigert sich das ästhetische, produktionstechnische und politische Wissen des Seriennutzers durch einen intensiven (durchgehend über mehrere Stunden) Konsum, im Sinne der Definition des *Binge-Watching* (siehe Kap. 5.2), von Serien?

Im Zuge der Forschungsfrage ergeben sich Hypothesen, welche anhand des quantitativen Fragebogens weitere Erkenntnisse über Serienkonsumenten darlegen sollen. Zum jetzigen Stand ist das Wissen über Seriennutzer, den sogenannten *Binge-Watchern*, relativ undurchsichtig. Die Auswertung aufgestellter Annahmen und Fragen zeigen Gewohnheiten und Vorlieben rund um den Serienkonsum auf und tragen zur Klärung der Forschungsfrage bei.

## 8. Konzeption und Methode

Im Rahmen dieser Masterarbeit ist nach den theoretischen Ausführungen die Widerlegung oder Bestätigung der Ausgangsthese anhand einer empirischen Studie angestrebt. Um Konsumenten aller Altersklassen und sozialen Schichten zu erreichen wird eine quantitative Studie mittels Online-Fragebogen herangezogen. Ziel ist es, eine repräsentative Auswertung fundierter Informationen zum Zuschauerverhalten statistisch darzustellen.

Zunächst ist es relevant herauszufinden, ob eine Regelmäßigkeit des Serienkonsums besteht. Durch eine Binärfrage werden bereits erste Teilnehmer ausgefiltert, da ein regelmäßiger Serienkonsum Prämisse für die Teilnahme an dieser Studie ist. Der Fragenbogen gliedert sich in vier Themenblöcken und besteht aus insgesamt 37 Fragen. Beginnend mit allgemeinen Fragen zur Serienrezeption, konzentriert sich der zweite Block auf die ästhetische und inhaltliche Auseinandersetzung mit Serien.

Der dritte Themenblock befasst sich mit den geistigen und physischen Auswirkungen eines intensiven Serienkonsums. Im letzten Block werden die soziodemografischen Daten der Teilnehmer erfragt. Bis auf die Eingangsfrage steht es den Teilnehmern völlig frei, Fragen zu beantworten. Dabei stehen den Teilnehmern Fragen mit verschiedenen Auswahl-Antworten mit einer oder mehreren Antwortmöglichkeiten zur Verfügung. Ergänzungen durch offene Antwortungsfelder ('Sonstiges') erweitern die vorgegebenen Auswahlmöglichkeiten.

Vor Veröffentlichung des Fragenbogens wurde die Methode durch einen Pretest überprüft. Dem Lehrveranstaltungskurs *Methodenreflexion* im Wintersemester 2017 am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft wurde der Fragebogen im Vorfeld geschickt, wo insgesamt sieben Teilnehmer den Fragenbogen ausfüllten. Anschließend wurde in der Lehrveranstaltung darüber gesprochen, woraus sich diverse Änderungen im inhaltlichen und strukturellen Aufbau des Fragebogens ergaben. Der Einleitungstext wurde gekürzt, da eine detaillierte Beschreibung zur Methode die Antworten der Teilnehmer beeinflussen hätte können. Die soziodemografischen Daten wurden an das Ende des Fragebogens verschoben, da laut den Kursteilnehmern der vorzeitige Abbruch des Fragebogens im Abfragen von

persönlichen Eckdaten liegt. Im nächsten Schritt wurden diverse Antwortmöglichkeiten bei einzelnen Fragen diskutiert. Dabei standen die Relevanz der Fragen sowie die angebotenen Optionen an Antworten im Mittelpunkt der Thematik. Strukturelle Änderungen in Bezug auf die Reihung der Fragen und inhaltliche Korrekturen trugen dazu bei, einen allgemein verständlichen Fragebogen zu konzipieren, welche für Serienkonsumenten als Zielgruppe schnell und unkompliziert auszufüllen ist.

Der Online-Fragebogen wurde in diversen facebook-Gruppen geteilt, die das Thema 'Serie' als inhaltlichen Schwerpunkt definieren. Darüber hinaus war die Verbreitung des Fragebogens über Freunde und Bekannte relevant, wodurch ein breites Spektrum an sozialen Schichten und Altersklassen abgedeckt werden konnte. Durch die Unterstützung des Masterarbeitsbetreuer Univ.-Prof. Dr. Rainer Köppl erreichte der Fragebogen zahlreiche Studenten des Studiengangs Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Innerhalb weniger Tage konnte eine repräsentative Anzahl an Teilnehmern gewonnen werden, wodurch der Fragebogen innerhalb einer Woche geschlossen wurde. Ausreichend deskriptive Daten wurden in kurzer Zeit gesammelt, um eine stichhaltige Analyse garantieren zu können.

Insgesamt nahmen 287 Teilnehmer an der Umfrage teil, wovon 255 Teilnehmer die Einstiegsfrage zum regelmäßigen Serienkonsum mit Ja beantwortet haben. Insgesamt werden in der Auswertung 32 Teilnehmer, die die erste Frage mit Nein beantwortet haben, nicht weiter berücksichtigt, da keine weiteren Daten von ihnen vorhanden sind. Auf den ersten Blick war bereits die hohe Anzahl an weiblichen Teilnehmern im Gegensatz zu männlichen Teilnehmern auffallend, was im nachfolgenden Kapitel bei der Auswertung der soziodemografischen Daten detaillierter aufgeschlüsselt wird.

Die gesammelten Daten wurden anhand des Statistik Programms SPSS ausgewertet. Im ersten Schritt erfolgte die Codierung des Fragebogens, wodurch eine zahlenmäßige Erfassung aller gesammelten Daten gewährleistet wird. Die Auswertung der Daten wurde in Form von grafischen Torten- oder Balkendiagrammen dargestellt.

## 9. Auswertung und Interpretation der erhobenen Daten

### 9.1 Soziodemografische Daten

Einführend ist die Auswertung der soziodemografischen Daten interessant um zu sehen, wer die Teilnehmer der Studie sind, wodurch diese auch als regelmäßige Serienkonsumenten angesehen werden. In *Tabelle 1* zeigt sich deutlich der überragende Anteil an Frauen, was auf eine größere Bereitschaft von Frauen an der Teilnahme von Umfragen vermuten lässt.

		Geschlecht		Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
		Häufigkeit	Prozent		
Gültig	männlich	43	15,0	16,9	16,9
	weiblich	207	72,1	81,2	98,0
	keine Angabe erwünscht	5	1,7	2,0	100,0
	Gesamt	255	88,9	100,0	
Fehlend	9,999	32	11,1		
Gesamt		287	100,0		

Tabelle 1

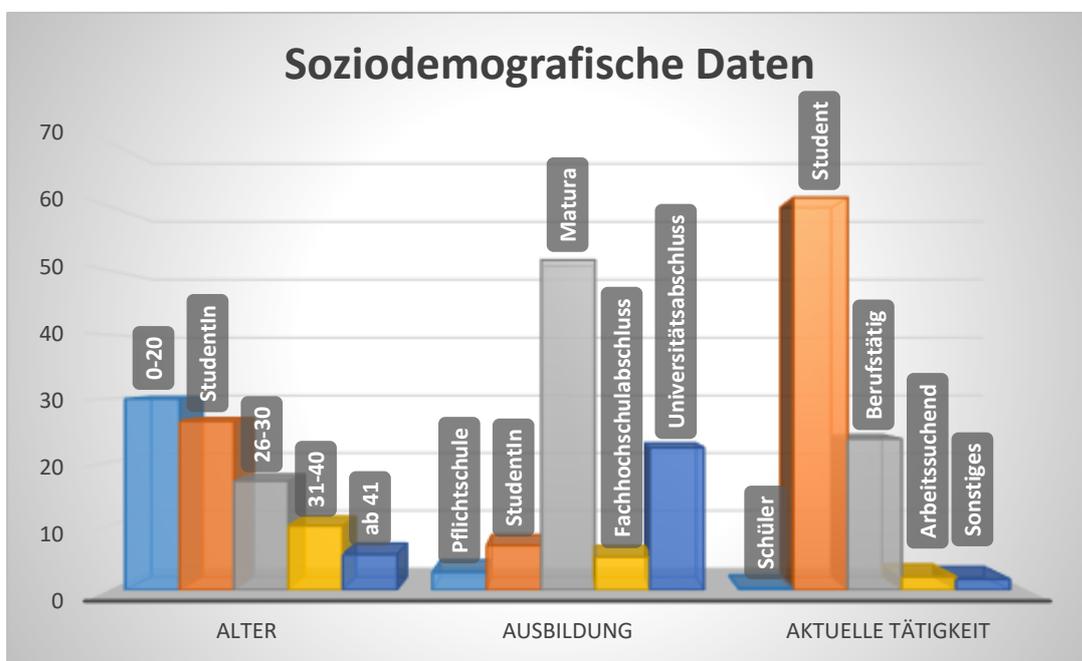


Abbildung 1: Soziodemografische Daten (eigene Darstellung)

Wie in *Tabelle 1* ersichtlich, sind von insgesamt 255 Studienteilnehmern 207 Personen weiblich, 43 Personen männlich und 5 Personen ohne Angaben zu ihrem Geschlecht. Der Frauenanteil von insgesamt 72,1 % lässt vermuten, dass hier die Bereitschaft zur Teilnahme am Fragebogen eher gegeben ist. In *Abbildung 1* zeigt sich, dass die Mehrheit der Teilnehmer zwischen 0 und 20 Jahren ist, gefolgt von den 21 bis 25-Jährigen. Mit nur 10,1 % lassen sich die 31 bis 40-Jährigen sowie Personen ab 41 Jahren mit nur 5,6 % nicht als dauerhaft aktive Zielgruppe für einen regelmäßigen Serienkonsum definieren. Passend zur Altersgruppe ergänzen sich die Daten zum Ausbildungsstand und aktuellen Tätigkeit. Mehr als die Hälfte der Studienteilnehmer (51,6 %) haben Matura/Abitur und sind aktuell Student (61,3 %), gefolgt von Studienteilnehmer mit einem Universitätsabschluss, welche zum Zeitpunkt der Teilnahme bereits berufstätig sind. Nur 7 % der Studienteilnehmer haben als Ausbildungsstand eine Lehrausbildung absolviert und weniger als 3 % der Studienteilnehmer gaben als Ausbildungsstand einen Pflichtschulabschluss an. Bei der aktuellen Tätigkeit sind im unteren Datenbereich Studienteilnehmer, die im Moment eine Schule besuchen oder Arbeitssuchend sind. Studienteilnehmer, die eine Angabe im Feld 'Sonstiges' nutzten, gaben an, dass sie aktuell einem Studium sowie einer Arbeit nachgehen.

## 9.2 Serienrezeption

Im ersten Teil des quantitativen Fragebogens wurden allgemeine Daten zur Serienrezeption befragt. Bezugnehmend auf Kapitel 3 ist in erster Hinsicht interessant zu wissen, welche Medien von den Serienrezipienten genutzt werden. Eine Schätzung des wöchentlichen Serienkonsums soll die Rezeptionszeit erfassen, wodurch der zeitliche Rahmen vom seriellen Schauen am Stück realitätsnah erfasst werden soll.

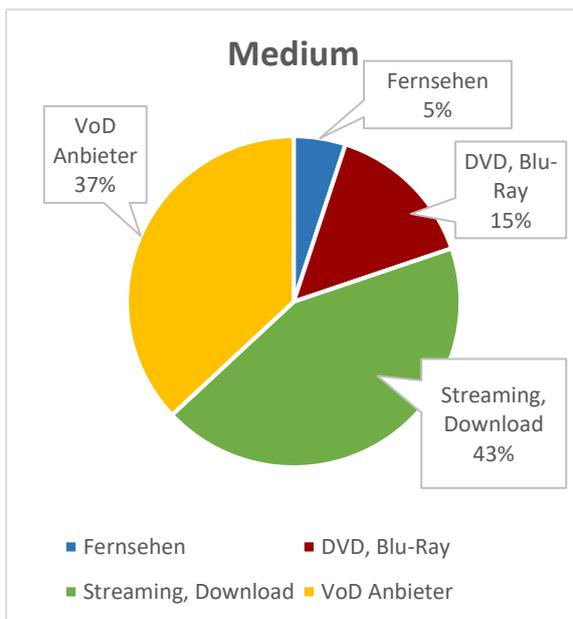


Abbildung 2: Medium (eigene Darstellung)

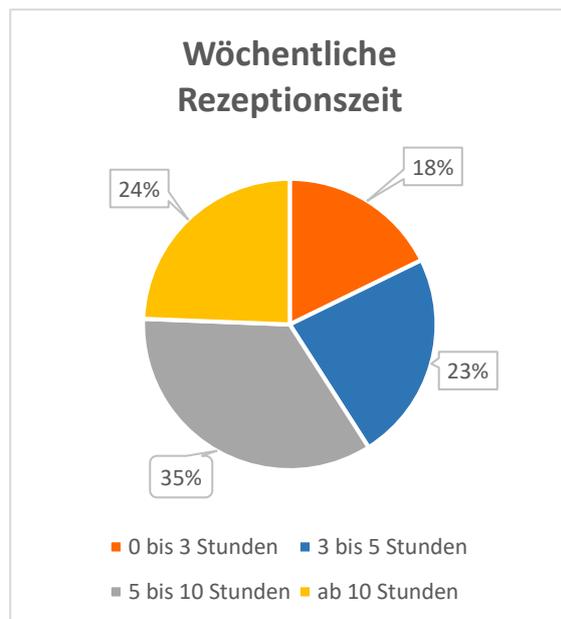


Abbildung 3: Wöchentliche Rezeptionszeit (eigene Darstellung)

In *Abbildung 2* zeigt die Auswertung der Daten an, welches Medium Serienrezipienten am häufigsten nutzen. Die Mehrheit an Studienteilnehmer, insgesamt 43 % schauen Serien über Streaming Portale oder laden diese auf ihr Endgerät herunter. 37 % nutzen Video-on-Demand Anbieter, wie *Netflix*, *Amazon Prime Instant Video* und *Apple TV*. Überraschend ist, dass die Mehrheit der Studienteilnehmer Streaming Anbieter im Vergleich zu VoD Anbieter mehr verwenden, obwohl die Begriffsprägung *Binge-Watching* unmittelbar in Verbindung mit *Netflix* steht. Ein Grund dafür könnte sein, dass aktuelle Serien ausschließlich über Streaming Portale zugänglich sind und Serien zeitgleich zur TV Erstausstrahlung angeschaut werden möchten. Des Weiteren sind monatliche Gebühren eines VoD Anbieters für einige Studenten, hier die Mehrheit der Teilnehmer, finanziell oft nicht tragbar. Erwartungsgemäß fällt das Ergebnis der Nutzung des Fernsehgeräts beim Serienkonsum aus.

Lediglich 5 % schauen Serien im Fernsehen, wodurch sich diese Teilnehmergruppe nicht als regelmäßige *Binge-Watcher* kennzeichnet, da ein durchgehender Konsum mehrerer Folgen am Stück durch dieses Medium nicht gegeben ist. Der Serienkonsum über DVD und Blu-Ray ist für 15 % der Studienteilnehmer eine gängige Rezeptionsform. Wie sich in *Kapitel 3.2* zur DVD zeigt, ist der Erwerb von ganzen Serienstaffeln als DVD oder Blu-Ray Box-Set hauptsächlich in Fankreisen etabliert. Ein Vorteil des Serienkonsums über DVD oder Blu-Ray könnte sein, dass eine detaillierte Analyse des Plots durch diverse Navigationsfunktionen ermöglicht wird, was im linearen Fernsehen oder über internetbasierte VoD und Streaming Anbieter nicht im gleichen Ausmaß ermöglicht wird. Des Weiteren kann angenommen werden, dass für Fans einer gewissen Serie das Sammeln von DVD oder Blu-Ray Box-Sets einen besonderen Stellenwert einnimmt, da diese oft in einem eigenen Design vermarktet werden. Auch Bonusmaterialien, wie Interviews, Making Of Material oder zusätzliche Szenen sind meistens nur über DVD oder Blu-Ray zugänglich.

Im nächsten Schritt wurde nach der persönlichen Schätzung des wöchentlichen Serienkonsums gefragt (*Abbildung 3*). Die Ergebnisse fielen relativ ausgeglichen aus. Insgesamt 35 % der Studienteilnehmer gaben eine wöchentliche Rezeptionszeit von 5 bis 10 Stunden an, 24 % verbringen mehr als 10 Stunden ihrer wöchentlichen Zeit mit dem Schauen von Serien und 23 % schauen zwischen 3 bis 5 Stunden pro Woche. 18 % der Befragten konsumieren in der Woche zwischen 0 bis 3 Stunden Serien, wodurch sich diese Gruppe nicht als ausgeprägte Serienfans definieren lässt. Erst ab einer Rezeptionszeit von 5 bis 10 Stunden pro Woche zählen Personen zu *Binge-Watchern*, was in diesem Fall 1/3 der Studienteilnehmer sind. Aus welcher Intention heraus Serien angeschaut werden, zeigt sich in den nachfolgenden Abbildungen.

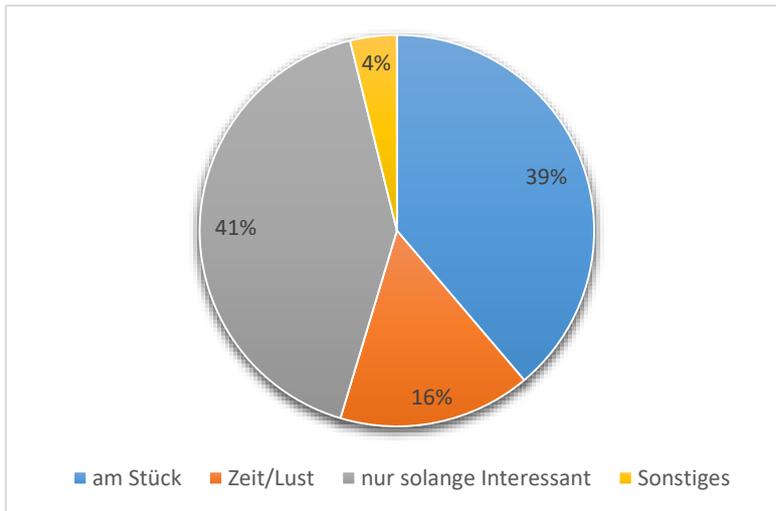


Abbildung 4: Intention zur Serienrezeption (eigene Darstellung)

In *Abbildung 4* zeigt die Auswertung nach welchem Muster Studienteilnehmer agieren, wenn sie mit einer neuen Serie beginnen. Über 41 % der Befragten schauen eine Serie lediglich solange, wie diese für sie interessant ist. Trotz der zeitgleichen Verfügbarkeit aller Folgen einer Serie entscheidet die Mehrheit an Personen eigenmächtig und verfällt nicht in eine Form des passiven Schauens. Hier zeigt sich, dass die eigene Kontrolle über präferierte Inhalte nach wie vor beim Konsumenten liegt. Insgesamt 39 % gaben an, dass sie das dringende Bedürfnis haben alle verfügbaren Folgen sofort durchgehend anzuschauen, wenn sie mit einer neuer Serien beginnen. Gegensätzlich zum selbstbestimmten Interesse lässt sich daraus interpretieren, dass die zeitgleiche Verfügbarkeit für über 1/3 der Personen auch dazu bewegt alle verfügbaren Folgen so schnell wie möglich anzuschauen. 16 % der Studienteilnehmer gaben an, dass sie immer nur eine Folge schauen wenn sie Zeit und Lust dazu haben. Hier lässt sich vermuten, dass diese Gruppe von Studienteilnehmern das Schauen einer Serie als Ablenkung oder Zeitvertreib ansieht. Das zwingende Bedürfnis mehrere Folgen am Stück anzuschauen scheint in diesem Fall nicht gegeben zu sein. 4 % nutzten das freie Antwortfeld 'Sonstiges', wo mehrheitlich angegeben wurde, dass je nach Serie die Intention zum Schauen unterschiedlich ausfällt. Aufgrund minimaler Prozentabweichungen zwischen dem Schauen einer Serie solange sie interessant ist und dem dringenden Bedürfnis alle verfügbaren Folgen sofort anzusehen, lässt sich schließen, dass eine interessante Serie ebenso ausschlaggebend ist wie die zeitgleiche

Verfügbarkeit mehrerer Folgen um zum erhöhten Serien-Konsum zu animieren.

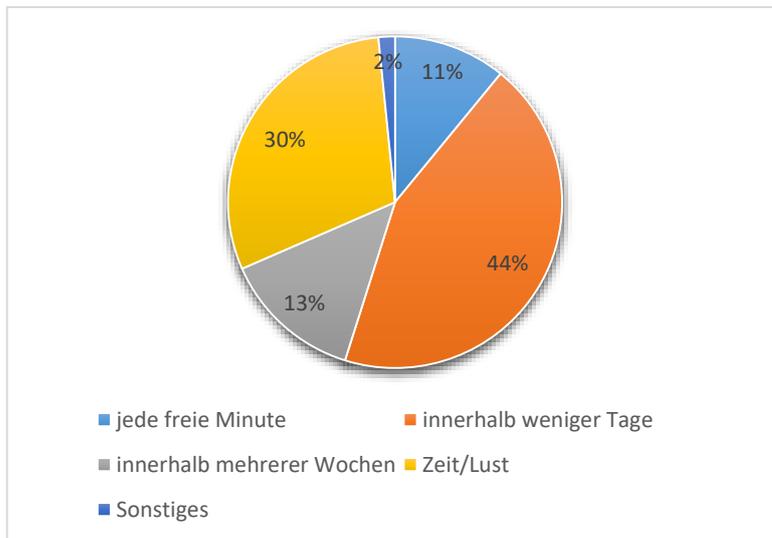


Abbildung 5: Serienrezeption (eigene Darstellung)

Die Auswertung in *Abbildung 5* bestätigt die vorangegangenen Ergebnisse und stützt ebenso das Phänomen des *Binge-Watching*. Denn eine Serie, von der zeitgleich eine Staffel zum Anschauen zur Verfügung steht, wird von fast der Hälfte der befragten Personen (44 %) innerhalb weniger Tage komplett rezipiert. Insgesamt 13 % der Befragten schauen die verfügbare Serienstaffel in jeder freien Minute an, konträr dazu gaben 13 % der Befragten an eine Staffel einer Serie in mehreren Wochen anzuschauen. Knapp 30 % der Studienteilnehmer schauen eine Serie, wenn sie Zeit und Lust dazu haben, obwohl eine ganze Staffel zeitgleich zum Anschauen zur Verfügung steht. Wie sich zeigt, schaut die Mehrheit eine Serienstaffel innerhalb weniger Tage oder in jeder freien Minute an, wodurch mehr als die Hälfte der Studienteilnehmer (55 %) als klare *Binge-Watcher* definiert werden können, da sie darauf bedacht sind eine Serienstaffel so schnell wie möglich am Stück fertig anzuschauen.

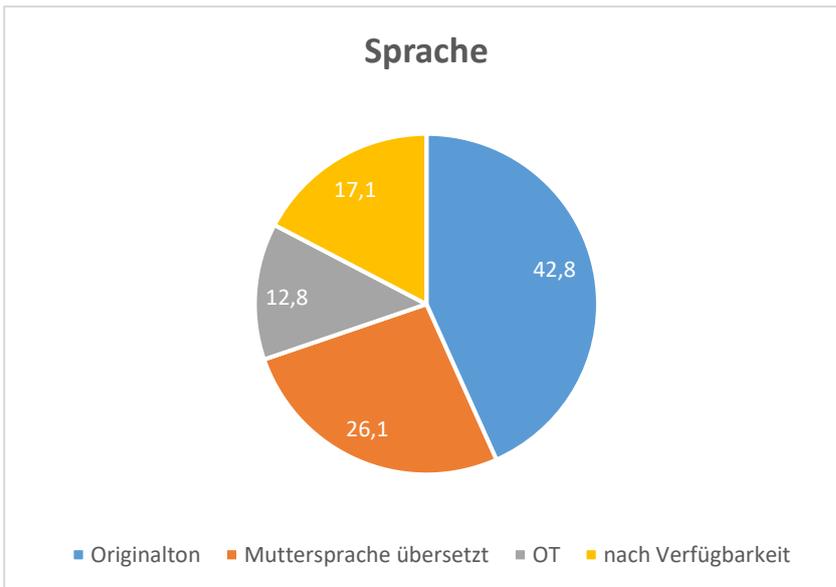


Abbildung 6: Sprache (eigene Darstellung)

Weitere Ergebnisse zur Serienrezeption schlüsseln die Rezeptionsgewohnheiten von Konsumenten auf. So haben von insgesamt 257 Studienteilnehmer bereits 39 Personen Termine abgesagt um eine Serie anzuschauen. Wie sich in *Abbildung 6* zeigt, sehen über 42 % die Serie am liebsten im Originalton. Nur 26,1 % verfolgen Serien am liebsten in der eigenen Muttersprache übersetzt. Über 17 % der Studienteilnehmer schauen Serien in der Sprache, die Verfügbar ist und 12,8 % schauen Serien meistens im Originalton mit Untertitel. Dahingehend lässt sich interpretieren, dass die Sprache in Serien zum relevanten Stilelement wird und das Schauen einer Serie im Originalton womöglich die Rezeptionserfahrung erweitert.

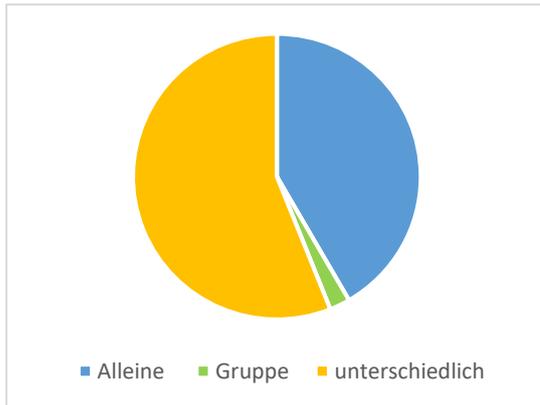


Abbildung 7: soziale Serienrezeption (eigene Darstellung)

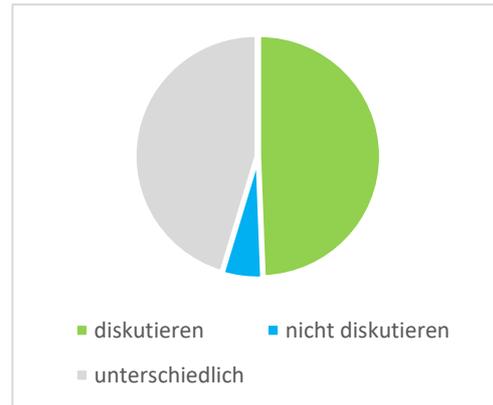


Abbildung 8: Diskussion (eigene Darstellung)

Wie bereits in Kapitel 5 ausführlich dargelegt, ist der Serienkonsum zum gesellschaftlichen Happening avanciert. Deshalb stellt sich die Frage nach dem Sozialverhalten beim aktiven Anschauen. Mehr als die Hälfte der Studienteilnehmer, insgesamt 56 %, gaben an, dass sie Serien je nach Möglichkeit alleine oder in der Gruppen anschauen (*Abbildung 7*). Über 41 % bevorzugen den alleinigen Serienkonsum. Lediglich 2,3 % der befragten Personen konsumieren Serien ausschließlich in Gruppen. Beinahe die Hälfte dieser Personengruppe behandelt die gesehenen Inhalte diskursiv. In *Abbildung 8* zeigt sich, dass 45,8 % je nach Möglichkeit die Serieninhalte in der Gruppe diskutieren erörtern. Die Ergebnisse verdeutlichen, dass Serien sowohl gemeinsam in der Gruppe als auch alleine geschaut werden. Der kommunikative Austausch über das Gesehene ist wesentlich, wobei das Anschauen in der Gruppe nicht essentiell ist.

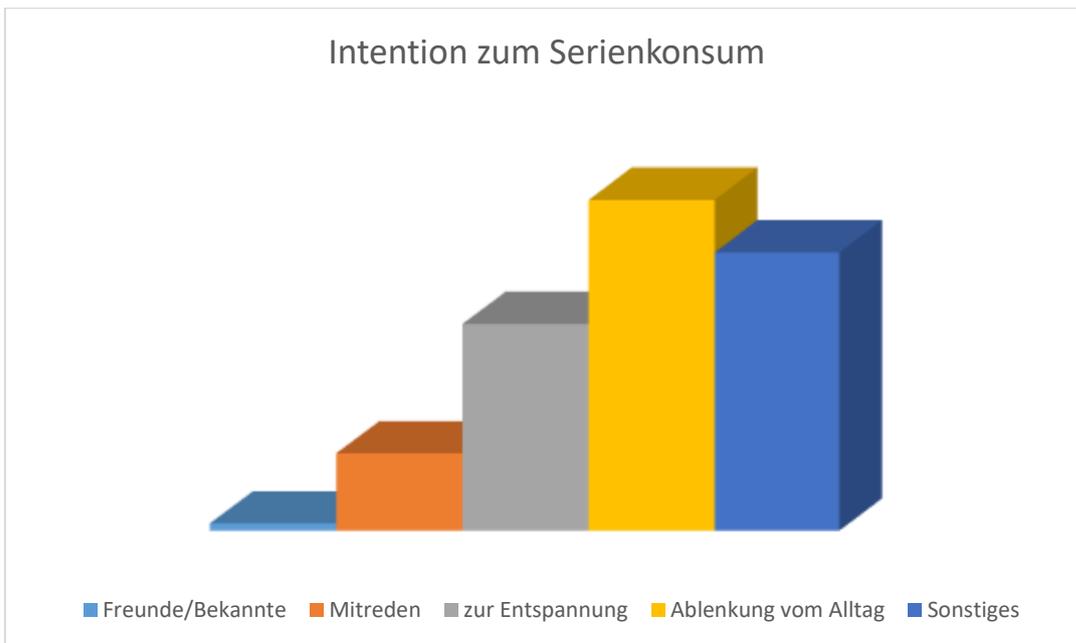


Abbildung 9: Intention zum Serienkonsum (eigene Darstellung)

Ebenso von Relevanz zur Serienrezeption ist die Frage nach der eigentlichen Intention warum überhaupt Serien angeschaut werden. 103 Personen gaben an, sie schauen Serien lieber als Filme, da sie damit länger beschäftigt sind. Des Weiteren finden 99 Personen Serien komplexer und spannender als Filme oder andere TV-Programme. Ein paar wenige entschieden sich für die persönliche Angabe unter 'Sonstiges', wo sie angaben, dass sie sowohl Filme, TV-Programme und Serien gleichermaßen gerne schauen. Ein weiterer wichtiger Punkt ist die Frage welchen Anreiz es braucht um Serien anzuschauen. In *Abbildung 9* zeigt sich, dass die Mehrheit den Konsum von Serien als Ablenkung vom Alltag ansieht. Nachfolgend nutzten hier zahlreiche Personen das freie Textfeld unter 'Sonstiges', wobei die Angabe dominierte, dass Serien aus Interesse angeschaut werden. Weniger Relevant schien die Empfehlung von Freunden, Bekannten und Verwandten zu sein (0,8 %) oder der Gruppenzwang (8,6 %), weil alle darüber sprechen und man mitreden möchte. Im nächsten Abschnitt steht die ästhetische, produktionstechnische und politische Auseinandersetzung mit Serien im Fokus.

### 9.3 Ästhetische, produktionstechnische und politische Auseinandersetzung

Als Einleitung wurde den Studienteilnehmern die Frage gestellt, welche Faktoren für sie wichtig sind bei einer Serie. Die Auswahl mehrere Antworten ergab folgendes Ergebnis.

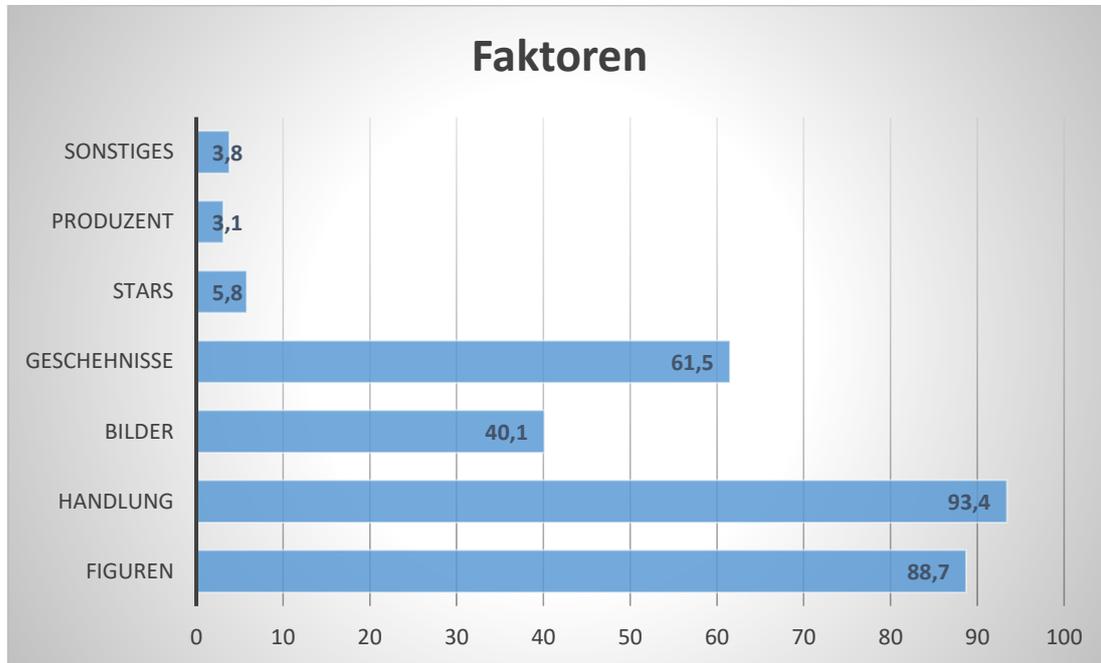


Abbildung 10: Faktoren (eigene Darstellung)

Die *Abbildung 10* zeigt anschaulich, welche Faktoren bei einer Serie relevant sind um diese interessant zu finden. Die drei wichtigsten Attribute für Serienrezipienten sind eine spannende Handlung, interessante Figuren und unvorhersehbare Geschehnisse. Die Auswertung verdeutlicht, dass inhaltliche Kriterien am bedeutsamsten für den Serienkonsum sind. Über 40 % schätzen schöne Bilder in Serien, wodurch die Ästhetik bei Studienteilnehmer ebenfalls als wichtiger Faktor beim Anschauen berücksichtigt wird. In Anlehnung an Thompsons zweites Qualitätsmerkmal wird dem Serienproduzent ein hoher Stellenwert zugeschrieben (siehe hierzu *Kapitel 4.1*). In der Praxis zeigt sich jedoch, dass der Produzent kaum Relevanz bei der Serienauswahl hat (3,1 %). Ähnlich dem Stellenwert des Produzenten scheint es beim Staraufkommen zu sein, weil nur für 5,8 % der Personen es von Bedeutung ist, wenn Stars in Serien mitspielen. Aufgrund dieser ersten Auswertung lässt sich deuten, dass politische Kriterien kaum Einfluss bei der Serienauswahl haben.

Die nachfolgenden Ausführungen zu den dargestellten *Abbildungen 11 und 12* sollen das Sehverhalten der Rezipienten anhand inhaltlicher, produktionstechnischer und ökonomischer Bedürfnissen aufzeigen.

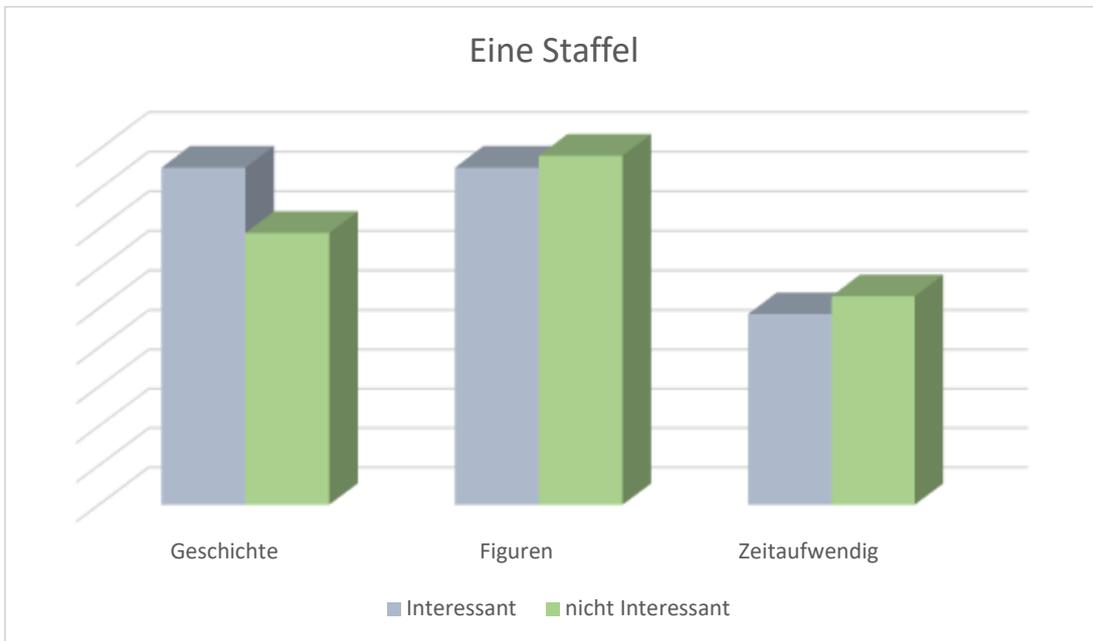


Abbildung 11: Eine produzierte Staffel (eigene Darstellung)

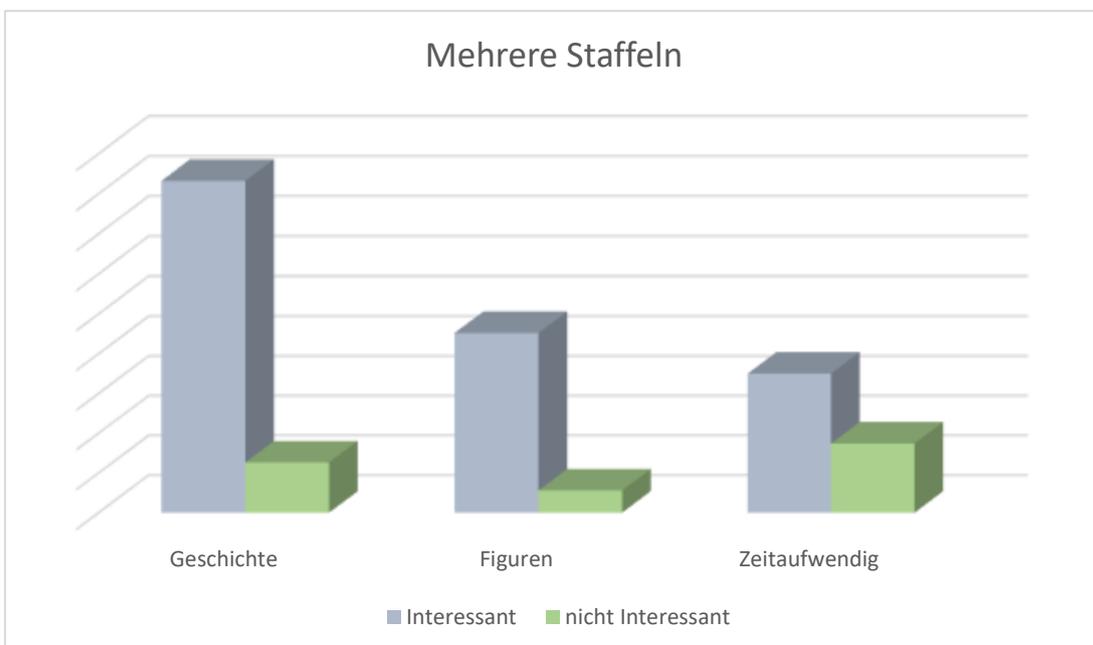


Abbildung 12: Mehrere produzierten Staffeln (eigene Darstellung)

Das Konzept hinter den oben aufgeführten Diagrammen (*Abbildungen 11 und 12*) begründet sich dadurch, dass mittels spezifischer Ausrichtung auf Geschichte, Ökonomie oder Figuren herausgefunden werden soll, welche Präferenzen Personen beim Serienkonsum haben. Um die Erwartungshaltung der Rezipienten nicht zu beeinflussen, wurde hierfür der Sachverhalt unterteilt - in die Produktion einer und mehrerer Staffel(n). Im ersten direkten Vergleich zeigt sich, dass deutlich mehr Interesse an Serien besteht, wo bereits mehrere Staffeln zum Anschauen zur Verfügung stehen. Wenn anstelle von mehreren geplanten Staffeln doch nur eine Serienstaffel produziert wird ist es für die Mehrheit, da bald darauf wieder eine neue Serie gesucht werden muss und verkürzter dramaturgischer Figurenentwicklungen weniger interessant. Die Suche nach einer neuen Serie, wenn eine Staffel fertig angeschaut wurde, ist bereits ein Kriterium diese als nicht besonders interessant zu finden. Darüber hinaus zeigt sich, dass das Mitfühlen mit den Figuren ein wichtiger Faktor ist, der ebenfalls bei nur einer produzierten Serienstaffel nicht entsprechend ausgelebt werden kann. Das Interesse an einer kurzlebigen Serie ist im Hinblick auf die Geschichte eher vorhanden, da diese in komprimierter Form erzählt wird.

Wenn mehrere Staffeln einer Serie zum Anschauen zur Verfügung stehen, ist Interessen sowohl auf inhaltlicher, ökonomischer und dramaturgischer Ebene gegeben. Die produktionellen Entwicklungen steigern sich durch mehrere Staffeln, die Dramaturgie kann sich intensiver entfalten, wodurch das Mitfühlen mit den Figuren den Rezipienten eher an die Serie bindet. Darüber hinaus ist das Wissen über mehrere vorhandene Staffeln beruhigend, da nicht gleich eine neue Serie gesucht werden muss. Es zeichnet sich ab, dass inhaltliche und ökonomische Bedingungen entscheidend für den Serienkonsum sind. Interessanter für Serienrezipienten ist dabei der Konsum von Serien mit bereits mehreren produzierten Staffeln, was sich mit dem Phänomen des *Binge-Watching* deckt, da viele Stunden des Schauens einer Serie verbracht werden können. Die Auswertung präsentiert die ersten Präferenzen bei der Serienauswahl. Im Hinblick auf dem Erlernen von dramaturgischen, ästhetischen und produktionstechnischen Wissen sollen die nächsten Auswertungen mehr Aufschluss geben.



Abbildung 13: Handlung (eigene Darstellung)



Abbildung 14: Fortlaufende Handlung (eigene Darstellung)

Im Detail erfolgt nun die nähere Betrachtung einzelner Faktoren um herauszufinden, ob bei einer regelmäßigen Rezeption das Wissen über Serien gesteigert wird. Das linke Tortendiagramm (*Abbildung 13*) hebt die Wichtigkeit der Handlung bei Serien noch einmal hervor. Insgesamt gaben über 38 % an, dass die Handlung einer Serie faszinierend ist. Für 34 % ist die Handlung der einzige Grund eine Serie anzuschauen und für 21 % ist die Handlung wichtiger geworden, seit sie regelmäßig Serien schauen. Das Ergebnis in der *Abbildung 14* verdeutlicht, dass trotz des Schauens einer Serie am Stück die fortlaufende Handlung für über 64 % der Rezipienten nach wie vor überraschend ist. Anhand dieser Auswertung lässt sich interpretieren, dass ein regelmäßiger Serienkonsum von mindestens 5 bis 10 Stunden in der Woche das Wissen über die fortlaufende Entwicklung der Handlung nicht steigert. Obwohl die Handlung einer Serie für die Mehrheit faszinierend und der einzige Grund zur Rezeption ist, steigert sich durch *Binge-Watching* das Wissen darüber nicht im entsprechenden Ausmaß.

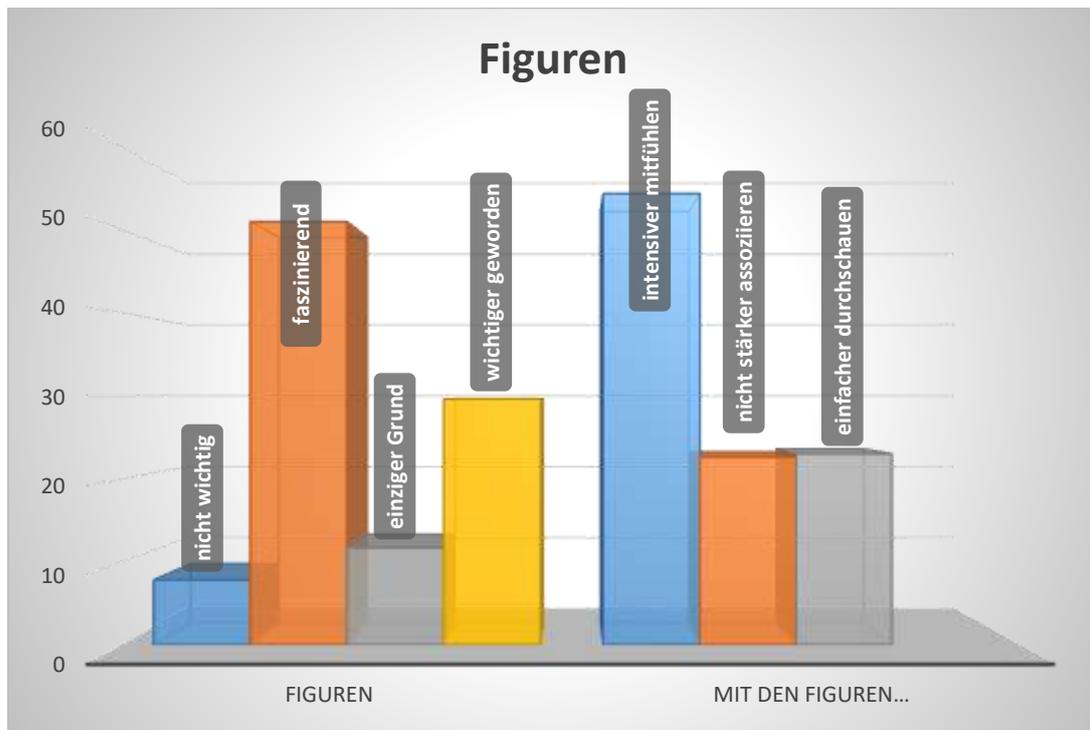


Abbildung 15: Figuren (eigene Darstellung)

Die Figuren einer Serie sind für 51 % der Studienteilnehmer faszinierend und für 29,6 % der Studienteilnehmer zu vertrauten und wichtigen Figuren geworden, seit sie regelmäßig Serien schauen. Im unmittelbaren Vergleich zur Wichtigkeit der Handlung zeigt sich bei der Auswertung zu den Figuren deutlich die Abhebung zu den anderen Antwortmöglichkeiten. So sind die Figuren für nur 11,7 % der Studienteilnehmer der einzige Grund Serien zu schauen. Hierbei lässt sich argumentieren, dass erst nach einem längeren Konsum einer Serie die Verbindung mit den Figuren aufgebaut werden kann, wohingegen die Handlung der erste Schritt ist um sich mit einer Serie vertraut zu machen. Im Hinblick auf *Binge-Watching* zeichnet sich deutlich ab, dass eine emotionalere Verbindung mit den Charakteren aufgebaut wird, wenn der Serienkonsum kompakter ist. Das Mitfühlen mit den Figuren ist für die Mehrheit (54,4 %) durch das Schauen von Serien am Stück intensiver geworden, wodurch sich eine Veränderungen durch *Binge-Watching* aufzeigen lässt. Im unmittelbaren Vergleich gaben nur 23 % an, dass sie die Figuren einfacher durchschauen, seit sie Serien am Stück schauen. Über 22 % der Befragten sagen, dass sie sich nicht stärker mit den Figuren assoziieren, seit sie Serien am Stück schauen. Daraus resultiert, dass sowohl das inhaltliche Wissen in Bezug auf die Serienhandlung als auch Figurenentwicklung, trotz der Serienrezeption am Stück, nach wie vor

überraschend bleibt. Im Gegensatz dazu entsteht bei der Mehrheit eine tiefere emotionale Verbundenheit zu den Figuren wenn Serien am Stück angeschaut werden.

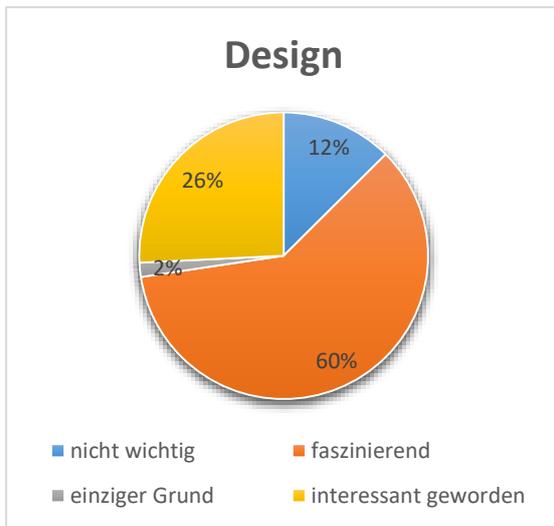


Abbildung 16: Design (eigene Darstellung)

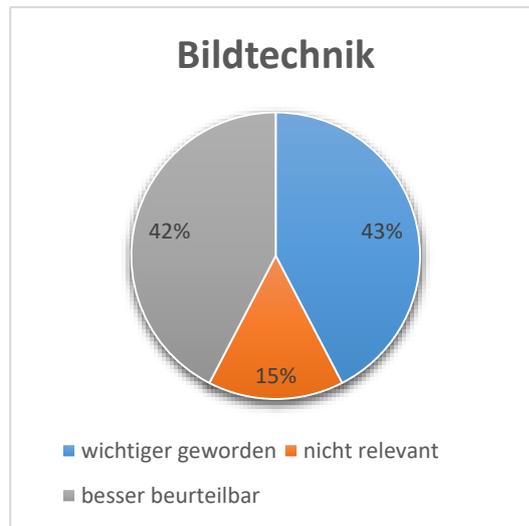


Abbildung 17: Bildtechnik (eigene Darstellung)

Die oben angeführten Diagramme zeigen die Ergebnisse zur ästhetischen Auseinandersetzung mit Serien. Die *Abbildung 16* stellt die Auswertung der Frage dar, welchen Stellenwert schöne Bilder, die Location und das Design einer Serie haben. Hier hebt sich die Faszination mit insgesamt 60 % von den anderen Ergebnissen deutlich ab. Daraus resultiert die Vermutung, dass der ästhetische Blick bei der Mehrheit der Studienteilnehmer durch regelmäßigen Serienkonsum nicht gesteigert wird. Deutlich weniger Studienteilnehmer (26 %) gaben an, dass durch den regelmäßigen Serienkonsum die ästhetische Darstellung interessant geworden ist. Fast ein Drittel der Personen achten durch *Binge-Watching* mehr auf das Design, die Umgebung sowie die Darstellung schöner Bilder. Obwohl anhand der Auswertung nicht davon ausgegangen werden kann, dass die Mehrheit an Rezipienten durch zeitintensiven Serienkonsum mehr Wissen über ästhetische Darstellungen generiert, zeigt sich doch eine Form der Auseinandersetzung mit der Thematik. Aufschlussreicher ist das Ergebnis des Tortendiagramms in der *Abbildung 17*, wo explizit nach der Wichtigkeit von Kamera-, Schnitt- und Bildeffekten gefragt wurde. Ausgewogen ist hier das Verhältnis zwischen den Ergebnissen, da für 43 % der Befragten bildtechnische Effekte wichtiger geworden sind seitdem Serien regelmäßig geschaut werden.

Gegenüberstellend sagen 42 % der Studienteilnehmer, dass sie Kamera, Schnitt und Bildeffekte besser beurteilen können, seit sie sich mit Serien intensiver auseinandersetzen. Eindeutig lässt sich daraus schließen, dass sowohl das Wissen über filmästhetische Bild Darstellungen und das Interesse dieser gegenüber durch *Binge-Watching* gesteigert werden.

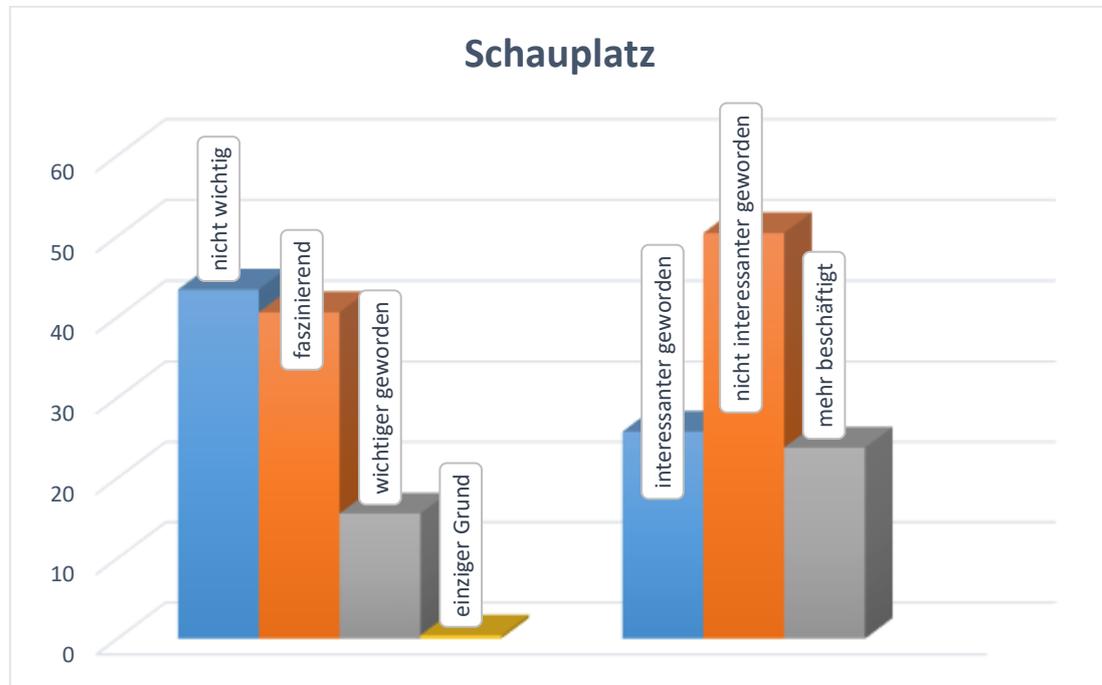


Abbildung 18: Schauplatz (eigene Darstellung)

Beim Beginn einer neuen Serie ist der Schauplatz oft das Erste was bildlich wahrgenommen wird. Dieser steht im engen Verhältnis zur Handlung, beeinflusst die Dramaturgie und besetzt die Figuren mit bestimmten Klassifikationen. Die gewünschte Stimmung ist beeinflusst durch das Setting einer Serie. So zeigt sich auch, dass über 40 % der Befragten fasziniert sind von Schauplätzen, wie Wohngegenden, Städte, Länder oder Regionen. Für die knappe Mehrheit der Studienteilnehmer (43 %) ist der Schauplatz einer Serie aber nicht relevant. Nur 15,6 % der Befragten gaben an, dass der Schauplatz durch das regelmäßige Schauen von Serien wichtiger geworden ist und nur 0,4 % sagen, dass der Schauplatz der einzige Grund ist eine Serie anzuschauen. Aufgrund dieser konträren Ergebnisse kann davon ausgegangen werden, dass ein Großteil zwar fasziniert ist vom Schauplatz aber die knappe Mehrheit eigentlich kein Interesse an der Szenerie zeigt. Die Vermutung besteht, dass der Schauplatz im Verhältnis zu anderen

inhaltlichen, produktionstechnischen und ästhetischen Schwerpunkten einer Serie nicht bewusst wahrgenommen wird.

#### 9.4 Geistige und physische Auswirkungen

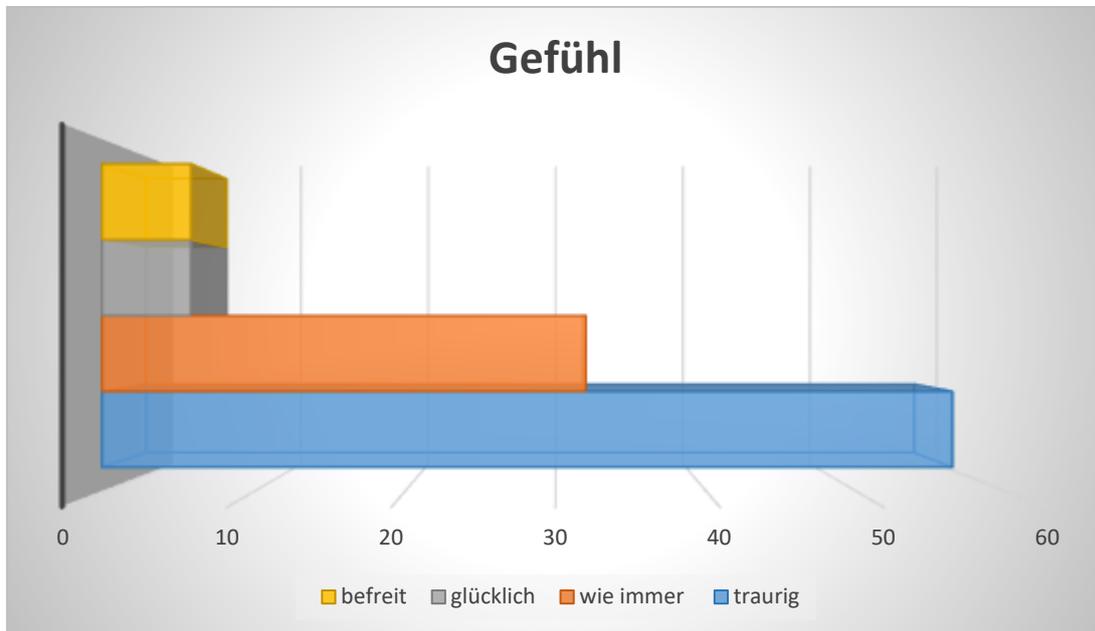
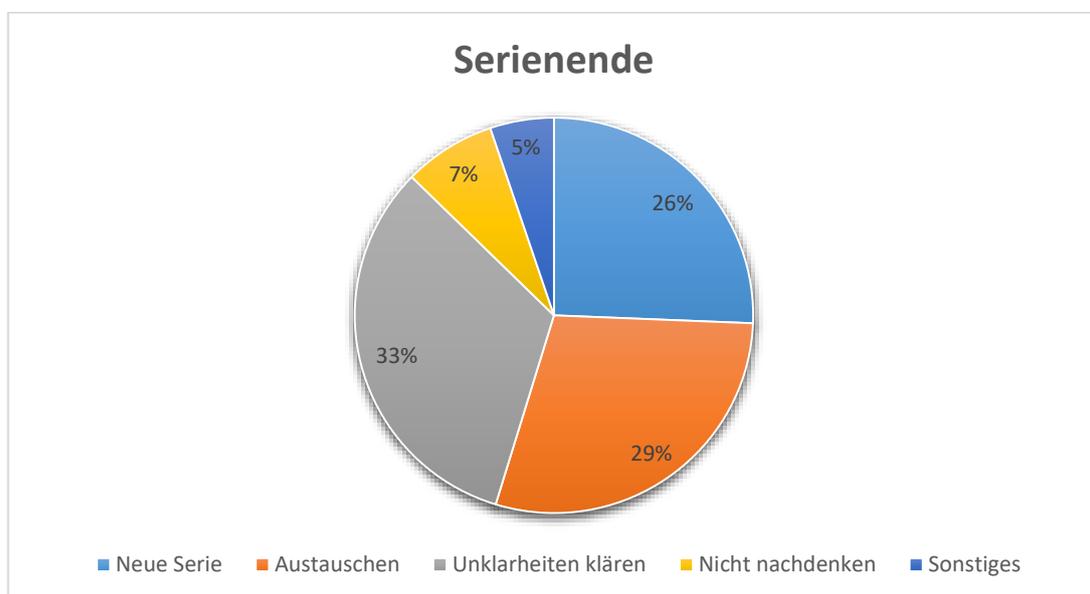


Abbildung 19: Gefühl (eigene Darstellung)

Der vierte Teil des Fragebogens beschäftigt sich mit den geistigen und physischen Auswirkungen nach dem Ende einer Serie. Dabei soll aufgezeigt werden, welche nachfolgenden Reaktionen ein intensiver Serienkonsum auslösen kann. Die Auswertung zur Gefühlslage nach dem Ende der letzten Folge bringt hervor, dass mehr als die Hälfte der Studienteilnehmer sich anschließend traurig fühlen (Abbildung 19). Daraus lässt sich schlussfolgern, dass ein Verlustgefühl auftritt. Das Mitleben mit den Figuren ist plötzlich beendet sowie die entwickelte Vertrautheit mit Orten, Situationen und Entwicklungen nicht mehr gegeben. Hier zeigt sich deutlich, welche emotionale Bindung beim Serienkonsum entsteht. Die Auswertung zeigt auch, dass ein geringer Teil der Studienteilnehmer sich nach dem Beenden einer Serie glücklich oder befreit fühlt. Was die Annahme bestätigt, dass eine Minderheit an Personen dem Zwang unterliegt eine Serie aufgrund ihrer zeitgleichen Verfügbarkeit fertig zu schauen ohne dies tatsächlich zu wollen. Das Gefühl von Traurigkeit, Losgelöstheit und Glück nach Beendigung einer Serie sind emotionale Auswirkungen, die das Sehverhalten prägen und beeinflussen. In diesem Kontext muss ebenso das zweitstärkste Ergebnis

genannt werden, demnach sich die Studienteilnehmer nach dem Ende einer Serie unverändert fühlen.

Hier kann interpretiert werden, dass sich kaum produktionstechnisches, ästhetisches oder inhaltliches Wissen aufbaut, wenn keine emotionale Bindung zum Gesehenen besteht. Gleichzeitig kann davon ausgegangen werden, dass eine objektive kritische Auseinandersetzung erfolgt, wenn eine emotionale Distanziertheit zum dramaturgischen Geschehen besteht. Die Gefühlslage der Studienteilnehmer zeigt auf, welche emotionale Bindung durch eine intensive Auseinandersetzung mit Serien entstehen kann. Im nächststehenden Tortendiagramm (*Abbildung 20*) werden die Ergebnisse der physischen Handlungen aufgeschlüsselt.



*Abbildung 20: Ende einer Serie (eigene Darstellung)*

Die Erkenntnisgewinnung hierbei zielt auf das physische und geistige Verhalten der Serienrezipienten nach dem Ende einer Serie ab. Es zeigt sich ein relativ ausgewogenes Verhältnis zwischen der Recherche von entstandenen Unklarheiten, dem Austauschen mit anderen sowie den direkten Beginn mit einer neuen Serie. Nach dem Ende einer Serie beschäftigt sich die Mehrheit mit der Klärung von offen gebliebenen Fragen. Daraus ergibt sich ein erweitertes Rezeptionserlebnis, wodurch die Auseinandersetzung mit dem Gesehenen verstärkt wird. Auch der Austausch im Anschluss mit anderen Personen dehnt das Rezeptionserlebnis aus und verändert oft die Sicht auf entstandene Unklarheiten.

Die Recherche und Diskussion nach dem Ende einer Serie erweitert das Wissen darüber. Dahingehend kann davon ausgegangen werden, dass in diesem Fall ästhetisches, produktionstechnisches und politisches Wissen generiert wird, welches aber nicht unmittelbar im Zusammenhang mit *Binge-Watching* steht. Unter den 5 % der Studienteilnehmer die die Antwortmöglichkeit 'Sonstiges' nutzen, gibt die Mehrheit der Befragten an, dass sie nach einem intensiven Serienerlebnis nicht unmittelbar mit einer neuen Serie beginnen. Dadurch bestätigt sich die emotionale Bindung zum Gesehenen, das erstmal physisch und psychisch verarbeitet werden muss. Abschließend zeigen sich in der *Abbildung 21* die Auswirkungen davon.

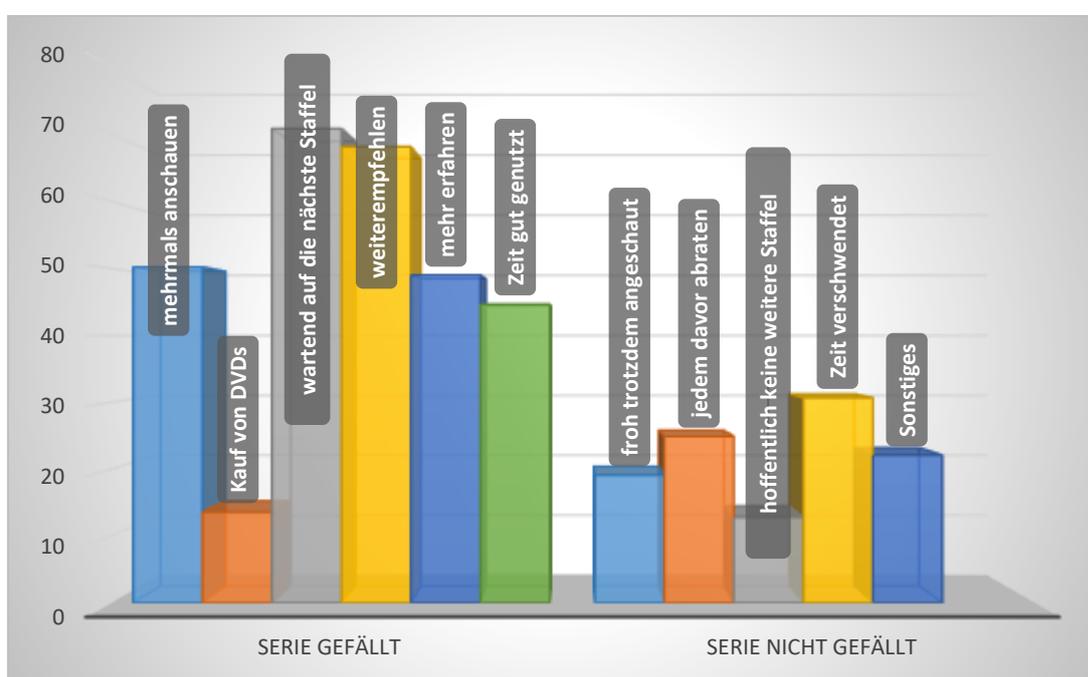


Abbildung 21: (Nicht-) Gefallen einer Serie (eigene Darstellung)

Es zeigt sich, dass die Auswirkungen bei einer Serie die gut gefällt deutlich ausgeprägter sind als bei einer Serie die nicht gefällt. Mehr als die Hälfte der Teilnehmer warten gespannt auf die nächste Staffel und empfehlen die Serie gerne weiter. Darüber hinaus schauen fast 50 % der Personen die Serie öfters an und wollen mehr Hintergrundinformationen erfahren, um das Zuschauererlebnis lange hinauszuzögern. 44 % der Befragten sind froh ihre Zeit gut genutzt zu haben. Der Kauf von DVD Box-Sets ist hierbei der einzige Punkt, der für kaum jemanden eine Option darstellt. Dahingehend bestätigt sich das Ergebnis in *Abbildung 2*, wo Streaming Portale sowie Video-on-Demand Anbieter als hauptsächliches Medium zum Serienkonsum genutzt wird und nur 15 % der Studienteilnehmer Serien über DVD oder Blu-Ray

konsumieren. Des Weiteren begründet sich dadurch die theoretische Ausgangssituation zur präferierten Medienwahl wie im Kapitel 3 zur technischen Weiterentwicklung ausgeführt wurde.

Zum kostengünstigsten, praktikabelsten und vor allem aufgrund der inhaltlich größten Auswahl wird der Serienkonsum über Web Portale bevorzugt. Die Reaktionen nach dem Ende einer Serie die nicht gefallen hat fallen deutlich geringer aus. Überwiegend mit knapp über 30 % ist der Ärger darüber, dass die Zeit verschwendet wurde. Nachfolgend raten 24,1 % der Personen anderen ab die Serie anzuschauen. Über 22 % nutzten die persönliche Angabe unter 'Sonstiges', wo hauptsächlich angegeben wurde die Serie einfach nicht weiter zu schauen. Wenn eine Serie nicht gefällt ist die Aufmerksamkeit beim Schauen deutlich geringer, weshalb die Vermutung besteht, dass dadurch auch kein Wissen über ästhetische, inhaltliche oder produktionstechnische Abläufe entwickelt werden kann, da kein aktives Interesse bei der Rezeption entsteht. Wenn hingegen eine Serie gut gefällt, steigert sich der soziale Austausch über das Gesehene, die Serie wird mehrmals angeschaut und Hintergrundinformationen werden recherchiert. Darüber hinaus ist man froh seine Zeit gut genutzt zu haben, wodurch angenommen wird ein gutes Gefühl beim Schauen zu haben wodurch sich ein gesteigertes Sehverhalten ausbilden kann.

## 10. Zusammenfassung und Fazit

Abschließend sollen die aufgeführten Ergebnisse miteinander verknüpft werden, um auf Grundlage dieser die Klärung der Forschungsfrage zu gewährleisten. Dabei wird die vorangegangene Theorie als Basis zur quantitativen Forschung herangezogen. Die empirische Studie zum Thema *Binge-Watching* soll Erkenntnisse über das Sehverhalten von Serienrezipienten liefern. Im Mittelpunkt steht dabei die Ausgangsfrage, ob ästhetisches, produktionstechnisches oder politisches Wissen durch *Binge-Watching* erlernt werden kann und es somit zu einem neuen Sehverhalten kommen kann. Bei den soziodemografischen Daten zeigt sich bereits eine klar angesprochene Zielgruppe. Auf Grundlage der theoretischen Ausführungen in Kapitel 4 wird der Serienkonsument als Quality-Viewer bezeichnet, der als intellektuelle und gebildete Person angesehen wird. Mutmaßlich bestätigt die Zielgruppe der empirischen Studie diese Annahme, da die Mehrheit als höchsten Bildungsabschluss Matura/Abitur angegeben hat. Die überwiegende Altersspanne an Studienteilnehmer liegt zwischen 0 bis 20 Jahren und ist hauptsächlich weiblich, deren aktuelle Tätigkeit das Nachgehen eines Studiums ist, wodurch erneut von einem intellektuellen Publikum ausgegangen werden kann. Aufgrund der Ergebnisse kann festgemacht werden, dass nur eine geringe Anzahl an Personen mittleren Alters mit Pflichtschulabschluss oder Universitätsabschluss, die aktuell berufstätig sind, als aktive Serienrezipienten definiert werden können. Festzustellen ist, dass im Vergleich von Alter, höchstem Ausbildungsgrad und aktueller Tätigkeit sich hauptsächlich junge, gut ausgebildete weibliche Personen angesprochen fühlten an der Umfrage teilzunehmen. Die Annahme, dass hauptsächlich junge, gebildete Personen Serienrezipienten sind wird aufgrund der soziodemografischen Daten bestätigt, wobei dadurch nicht automatisch davon ausgegangen werden kann, dass eine kritische Auseinandersetzung mit dem Gesehenen erfolgt oder produktionstechnische und ästhetische Vorkenntnisse gegeben sind.

Neue technische Innovationen ermöglichen eine zeitliche Unabhängigkeit bei der Serienrezeption. In Bezug auf den wirtschaftlichen Erfolg der Video-on-Demand *Netflix* und der unmittelbaren Verbindung zum Phänomen des *Binge-Watching* besteht die Annahme, dass dadurch der Hype um Serien stetig

wächst. Die Auswertung zum bevorzugten Nutzermedium zeigt deutlich auf, dass die Mehrheit an Personen über Streaming Anbieter oder Download Serien konsumieren.

Wie bereits aufgeführt (siehe *Kapitel 9.2*) wird vermutet, dass die teilgenommene Zielgruppe aufgrund finanzieller Ressourcen Streaming und Download Seiten bevorzugt nutzen. Darüber hinaus sind oft zeitgleich aktuelle Serien auf einschlägigen Streaming Plattformen zugänglich, wodurch jeder bei Erstausstrahlung dabei sein kann. Das zeitunabhängige Schauen einer Serie am Stück ist hierbei genauso möglich wie bei Video-on-Demand Anbietern, die über 37 % der Studienteilnehmer nutzen. Ersichtlich wird anhand der Ergebnisse, dass die deutliche Mehrheit zum Serienkonsum VoD Anbieter sowie Streaming Portale und Download verwendet, wodurch die Möglichkeit zum *Binge-Watching* besteht. In Verbindung mit der wöchentlichen Rezeptionszeit der Zielgruppe kann davon ausgegangen werden, dass über die Hälfte der Personen wöchentlich von fünf bis mehr als zehn Stunden Serien über VoD Anbieter und Streaming Dienste schauen. Dadurch können über 50% der Studienteilnehmer als sogenannte *Binge-Viewer* definiert werden, da anhand der angegebenen Konsumzeit mindestens eine oder mehrere Serienstaffeln pro Woche fertig rezipiert werden können. Die Ergebnisse zur Serienrezeption im *Kapitel 9.2* lassen sich auf folgende Erkenntnis zusammenführen. Die wöchentliche Rezeption ist abhängig vom Interesse an der Serie und ob mindestens eine Serienstaffel am Stück verfügbar ist. Wenn die Serie interessant und am Stück verfügbar ist schauen über die Hälfte der Studienteilnehmer wöchentlich mehr als fünf Stunden innerhalb weniger Tage über VoD Anbieter oder Streaming Portalen, was dem Definitionsrahmen (siehe *Kapitel 4.2*) von *Binge-Watching* entspricht.

Die Auswertungen zur Serienrezeption zeigen auf, dass *Binge-Watching* zur präferierten Wahl des Schauens geworden ist. Mehr als 77 % der Befragten sind mit der Begriffsdefinition des *Binge-Watching* vertraut, wodurch sich die angeführten Resultate fundieren. Auf Grundlage dessen, dass über die Hälfte der Studienteilnehmer als *Binge-Watcher* definiert werden, soll im nächsten Schritt analysiert werden, inwiefern produktionstechnisches, ästhetisches und inhaltliches Wissen angeeignet werden kann. Die Analyse der wichtigsten Faktoren einer Serie zeigt bereits auf, welche Relevanz Inhalt, Ästhetik und

Technik für Studienteilnehmer haben. Der produktionstechnische Aufbau einer Serie durch Handlung, Figuren und unvorhergesehene Geschehnisse stellt den entscheidendsten Teil dar. Die Ästhetik in der Darstellung schöner Bilder ist für fast die Hälfte der Studienteilnehmer wichtig, wohingegen das Interesse an der Serie durch bekannte Produzenten oder das Mitwirken berühmter Schauspieler nicht explizit gesteigert wird.

In Verbindung zum Rezeptionsverhalten zeigt sich, dass der Serienkonsum mehrerer bereits erschienener Staffeln bevorzugt wird, da die Geschichten und Figurenentwicklungen sich besser entfalten können und das Schauen mehr Zeit in Anspruch nimmt. Bei einer Serie, von der nur eine Staffel produziert wird, ist das Interesse nicht im selben Ausmaß gegeben, da produktionstechnische Faktoren nicht entsprechend entwickelt werden können. Hinzu kommt, dass eine Serienstaffel innerhalb kurzer Zeit fertig geschaut werden kann, was für *Binge-Viewer* häufiger Mehraufwand in der Suche nach einer neuen Serie bedeutet.

Der dramaturgische Spannungsbogen in der seriellen Produktion folgt meist bestimmten Schemata, wodurch sich die These entwickelt, dass sich *Binge-Viewer* vor allem durch eine regelmäßige und intensive Auseinandersetzung mit Serien Wissen über den fortlaufenden Handlungsverlauf aneignen. Um sich der Klärung der These anzunähern ist danach gefragt worden, ob die fortlaufende Handlung durch das Schauen einer Serie am Stück einfacher vorherzusehen ist oder nach wie vor überraschend. Die Auswertung ergab, dass die Handlung für über 90 % der Studienteilnehmer eine der wichtigsten Faktoren bei Serien ist. Dennoch sind über 64 % der Personen nach wie vor über den weiteren Handlungsverlauf überrascht, obwohl von einem regelmäßigen und intensiven Serienkonsum am Stück ausgegangen wird. Trotz der Tatsache, dass über 70 % der Studienteilnehmer als regelmäßige *Binge-Watcher* angesehen werden, zeigt die Forschung, dass sie kaum Wissen im Hinblick auf das Voraussehen des weiterführenden Geschehens erlenen. Hinsichtlich der Serienfiguren ergab die Auswertung, dass durch eine zeitintensive Konsumation die emotionale Verbundenheit zu den Charakteren gesteigert wird. Die Figuren sind für über 50 % der Studienteilnehmer faszinierend und durch den intensiven Serienkonsum verstärkt sich die emotionale Bindung zu diesen. Des Weiteren gaben nur 23 % an, die Figuren

einfacher zu durchschauen, seit sie Serien am Stück schauen. Im Hinblick auf ein gesteigertes Sehverhalten bei den Figurenentwicklungen kann nicht davon ausgegangen werden, dass die Mehrheit an Personen Wissen erlernt durch *Binge-Watching*. Die Ergebnisse der quantitativen Forschung dokumentieren, dass die Masse durch *Binge-Watching* kein Wissen über fortlaufenden Handlungen und Figurenentwicklungen erlangt. Wohin gegen sich das Mitfühlen mit den Figuren und das emotionale Mitfiebern beim Verfolgen der Geschehnisse ersichtlich steigern.

Gegensätzlich dazu scheinen ästhetische Darstellungen durch das Seriendesign sowie produktionstechnische Stilelemente immer mehr an Relevanz zu gewinnen. Die Ergebnisse in den *Abbildungen 16* und *17* weisen deutlich darauf hin, dass das Zeigen schöner Bilder, ansprechender Locations sowie bestimmter Bilddesigns faszinierend und wichtiger geworden sind. Darüber hinaus erkennen über 40 % der Studienteilnehmer an, dass sie Kameraführungen, Schnitttechniken und Bildeffekte besser beurteilen können, seit sie sich mit Serien intensiver auseinandersetzen. Trotz der Wichtigkeit von ästhetischen Bildern und schönen Locations in Serien ist der Stellenwert des Schauplatzes deutlich weniger von Bedeutung. Für die Mehrheit der Studienteilnehmer ist der Schauplatz einer Serie, wie Wohngegenden oder Regionen nicht wichtig und auch durch das regelmäßige Schauen einer Serie nicht wichtiger geworden. Die Wichtigkeit von dargestellten technischen und ästhetischen Stilelementen ist für die Mehrheit der Studienteilnehmer durch die intensive Auseinandersetzung mit Serien gesteigert worden. Darüber hinaus gibt die Auswertung zur Bildtechnik Aufschluss darüber, dass kamera- und schnitttechnisches Wissen durch das Schauen einer Serie am Stück besser zu beurteilen ist. Es lässt sich feststellen, dass *Binge-Watching* positive Auswirkungen hat, indem produktionstechnisches und ästhetisches Wissen erlernt werden kann sowie die emotionale Verbundenheit zu den Figuren gesteigert werden kann.

Nicht nur die emotionale Verbundenheit zu den Serienfiguren steigert sich, es zeigt sich auch, dass der Großteil an Personen sich nach dem Beenden der letzten Serienfolge traurig fühlt. *Binge-Watching* führt unmittelbar zur instinktiven Anteilnahme mit Figuren und den damit verbundenen Handlungsverläufen, weshalb es naheliegend ist, dass der Austausch mit

anderen Personen und das Klären von Unklarheiten zu einen der wichtigsten Punkte gehört, nachdem die Serie fertig geschaut wurde. Dabei werden Hintergrundinformationen sowie zusätzliches Wissen über produktionselle Abläufe besprochen und diskutiert. Erst durch den sozialen Austausch oder dem Sammeln von Informationen über die Serie lassen sich erweiterte Erkenntnisse über das bereits Gesehene gewinnen.

Abschließend lassen sich zur Klärung oder Widerlegung der Ausgangsthese folgende Rückschlüsse ziehen. In Bezug auf ästhetische Auswirkungen durch *Binge-Watching* zeigt sich, dass filmästhetische Techniken sowie das Design einer Serie besser beurteilt und mehr geschätzt werden können. Produktionstechnisches Wissen wird hinsichtlich dem Vorhersehen von Handlungsabläufen und unvorhergesehenen Geschehnissen durch *Binge-Watching* nicht erlernt. Für die Mehrheit an *Binge-Viewern* passieren die Handlungsabläufe nach wie vor überraschend. Es lässt sich feststellen, dass das Phänomen des *Binge-Watching* zu einem neuen Stellenwert der Gattung Serie geführt hat. Durch technische Innovationen, neuen freien Medienanbietern und der Steigerung dramaturgischer Inhalte konnte eine neue Form der Serienrezeption etabliert werden. Diese führt, wie sich anhand der empirischen Forschung mittels quantitativen Fragebogen zeigt, zu einem intelligenteren und emotional verbundeneren Publikum gegenüber dem Gesehenen, was sich als neues Sehverhalten bezeichnen lässt.

## 11. Literaturverzeichnis

- Allrath Gaby/Gymnich Marion, *Narrative Strategies in Television Series*, Houndmills: Palgrave Macmillan 2005.
- Arnheim, Rudolf, *Rundfunk als Hörkunst und weitere Aufsätze zum Hörfunk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001.
- Bippus, Elke, "Andy Warhols Serien und die Realität des Bildes", in: *Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism*, Hg. Bippus Elke, Berlin: Reimer Verlag 2003, S. 27-59.
- Blanchet, Robert, "Quality-TV. Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien", in: *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu den aktuellen Quality TV und Online-Serien*, Hg. Robert Blanchet/Kristina Köhler/Tereza Smid/Julia Zutavern, Marburg: Schüren 2011, S. 37-70.
- Bock, Annetrin, *Fernsehserienrezeption. Produktion, Vermarktung und Rezeption US-amerikanischer Prime-Time-Serien*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2013.
- Borcholte, Andreas/Lischka, Konrad/Pilarczyk, Hannah/Stöcker, Christian, "Start der letzten "Lost"-Staffel. Sind wir reif für die Auflösung?", *Spiegel Online*, 02.02.2010, [www.spiegel.de/kultur/tv/start-der-letzten-lost-staffel-sind-wir-reif-fuer-die-aufloesung-a-674339.html](http://www.spiegel.de/kultur/tv/start-der-letzten-lost-staffel-sind-wir-reif-fuer-die-aufloesung-a-674339.html), Zugriff: 31.07.2017.
- Bourdieu, Pierre, "The aristocracy of culture" in: *Media, Culture & Society*, 2/3, 01.07.1980, S. 225-254.
- Brown, Lane, "In Conversation: Vince Gilligan on the End of *Breaking Bad*", *vulture.com*, 12.05.2013, [www.vulture.com/2013/05/vince-gilligan-on-breaking-bad.html?utm\\_content=buffer7bfc1](http://www.vulture.com/2013/05/vince-gilligan-on-breaking-bad.html?utm_content=buffer7bfc1), Zugriff: 14.08.2017.
- Bundy, Brill, "Animated series 'Family Guy' from Fox finds home on DVD", *Beaver County Times*, 13.04.2013, o.J., <https://news.google.com/newspapers?id=0roiAAAIBAJ&sjid=UrUFAAAIBAJ&pg=4290,3320904&hl=de>, Zugriff: 14.08.2017.
- Creeber, Glen, *The Television Genre Book*, Basingstoke: Palgrave Macmillan<sup>2</sup> 2008; (Orig. London: British Film Institute 2001).
- Dreher, Christoph, *Autorenserien. Die Neuerfindung des Fernsehens*, Stuttgart: Merz Akademie 2010.
- Dreher, Christoph, "Autorenserien – Die Neuerfindung des Fernsehens", in: *Autorenserien. Die Neuerfindung des Fernsehens*, Hg. Christoph Dreher, Stuttgart: Merz Akademie 2010, S. 23-61.
- Dreher, Christoph, *Autorenserien II. Quality TV in den USA und Europa*, Paderborn: Wilhelm Fink 2014.

- Eco, Umberto, "Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien", in: *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*, Hg. Umberto Eco, Leipzig: Reclam 1989, S. 301-354.
- Eichner, Susanne/Mikos, Lothar/Winter, Rainer, *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2013.
- Fan Theories / 'Breaking Bad' Is 'The Walking Dead' Prequel / Netflix*, Regie: Jeff Schweikart, Kyle Mack, USA 02.11.2016; [www.youtube.com/watch?v=SoKwmva-t8g](http://www.youtube.com/watch?v=SoKwmva-t8g), Zugriff: 18.07.2017.
- Gelfert, Hans-Dieter, *Charles Dickens der Unnachahmliche. Biographie*, München: Verlag C.H. Beck oHG 2011.
- Giesenfeld, Günter, "Serialität als Erzählstrategie in der Literatur", in: *Germanistische Texte und Studien. Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*, Hg. Günter Giesenfeld, Hildesheim: Olms 1994, S. 1-11.
- Gormász, Kathi, *Walter White & Co. Die neuen Heldenfiguren in amerikanischen Fernsehserien*, Konstanz/ München: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2015.
- Hahn, Sönke, "Von Flow zu Flow: Konvergenzen und (TV-) Serien. Versuch eines historischen, technischen und ästhetischen Überblicks", in: *Journal of Serial Narration on Television 4*, Winter 2013, S. 9-27, [www.docplayer.org/12692402-Von-flow-zu-flow-konvergenzen-und-tv-serien.html](http://www.docplayer.org/12692402-Von-flow-zu-flow-konvergenzen-und-tv-serien.html), Zugriff: 25.04.2017.
- Hickethier, Knut, *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*, Lüneburg: Kultur-Medien-Kommunikation 1991.
- Itzkoff, Dave, "What the Creator of 'The Sopranos' Thought the Creator of 'Mad Men'", in: *The New York Times*, 09.03.2012, [artsbeat.blogs.nytimes.com/2012/03/09/what-the-creator-of-the-sopranos-taught-the-creator-of-mad-men/](http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2012/03/09/what-the-creator-of-the-sopranos-taught-the-creator-of-mad-men/), Zugriff: 11.07.2017.
- James, Meg, "Fox Reuniting Itself With 'Family Guy'", in: *Los Angeles Times*, 13.04.2005, [articles.latimes.com/2005/apr/13/business/fi-family13](http://articles.latimes.com/2005/apr/13/business/fi-family13), Zugriff: 09.05.2017.
- Jenkins, Henry, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, New York: Routledge Taylor and Francis Group 2013.
- Junklewitz, Christian/Weber, Tanja, *Das Gesetz der Serie – Ansätze zur Definition und Analyse*, MEDIENwissenschaft, 01,2008, S. 13-31.
- Junklewitz, Christian/Weber, Tanja, "Die Cineserie. Geschichte und Erfolg von Filmserien im postklassischen Kino", in: *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online Serien*, Hg. Robert Blanchet/Kristina Köhler/Tereza Smid/Julia Zutavern, Marburg: Schüren Verlag GmbH 2011, S. 337-356.

- Kaumanns, Ralf/Siegenheim, Veit, "Video-on-Demand als Element im Fernsehkonsum?", in: *Media Perspektiven* 10/12, 2006, S. 622-629; [www.ard-werbung.de/fileadmin/user\\_upload/media-perspektiven/pdf/2006/12-2006\\_Kaumanns.pdf](http://www.ard-werbung.de/fileadmin/user_upload/media-perspektiven/pdf/2006/12-2006_Kaumanns.pdf), Zugriff: 15.05.2017.
- Kließ, Werner, "Forderungen an eine Ästhetik der Serie", in: *Endlose Geschichte. Serialität in den Medien*, Hg. Günter Giesenfeld, Hildesheim: Georg Olms AG 1994, S. 170-178.
- König, Wolfgang, *Geschichte der Konsumgesellschaft*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2000.
- Kuhn, Johannes, "Aus dem Leben eines Gangsterbosses. Die US-Serie "The Sopranos" zeigt das Mafia-Leben von Tony Soprano und seinem Clan. Die schlimmsten Taten bleiben dabei ungesühnt." In: *Süddeutsche Zeitung*, 12.07.2010, [www.sueddeutsche.de/medien/lieblingsserien-the-sopranos-aus-dem-leben-eines-gangsterbosses-1.949458](http://www.sueddeutsche.de/medien/lieblingsserien-the-sopranos-aus-dem-leben-eines-gangsterbosses-1.949458), Zugriff: 18.07.2017.
- Kumpf, Sarah, "„Ich bin aber nicht so ein Freak‘ – Distinktion durch Serienaneignung", in: *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*, Hg. Eichner Susanne/ Mikos Lothar/ Winter Rainer, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2013, S. 347-366.
- Lang, Cornelia/Dreher, Christoph, *Breaking Down Breaking Bad. Dramaturgie und Ästhetik einer Fernsehserie*, München: Wilhelm Fink Verlag 2013.
- Lavery, David, "The Imagination will be Televised: Die Rolle des Showrunners und die Wiederbelebung der Autorenschaft im amerikanischen Fernsehen des 21. Jahrhunderts", in: *Autorenserien. Die Neuerfindung des Fernsehens*, Hg. Christoph Dreher, Stuttgart: Merz Akademie 2010, S. 63-111.
- Lotz, Amanda D., *The Television Will Be Revolutionized*, New York: New York University Press 2007.
- Lusted, Marcia Amidon, *Netflix: the company and its founders*, Minneapolis: ABDO Publishing Company 2013.
- Martin, Brett, *Difficult Men. Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*, New York: The Penguin Press 2013.
- Mielke, Christine, *Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie*, Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG 2006.
- Mikos, Lothar, *Fernsehen im Erleben der Zuschauer. Vom lustvollem Umgang mit einem populären Medium*, Berlin – München: Quintessenz Verlags-GmbH 1994.
- Mikos, Lothar, "Von den Sopranos zu den Mad Men. Die Faszination amerikanischer Fernsehserien", in: *tvdiskurs* 16/62, April 2012, S. 46-51, [http://fsf.de/data/hefte/ausgabe/62/mikos046\\_tvd62.pdf](http://fsf.de/data/hefte/ausgabe/62/mikos046_tvd62.pdf), Zugriff: 29.08.2017.

- Mittell, Jason, "Serial Boxes. DVD-Editionen und der kulturelle Wert amerikanischer Fernsehserien", in: *Serielle Formen. Von den frühen Film-Seriellen zu aktuellen Quality-TV- und Online Serien*, Hg. Robert Blanchet / Kristina Köhler / Tereza Smid / Julia Zutavern, Marburg: Schüren Verlag GmbH 2011, S. 133-152.
- Mittell, Jason, "Narrative Komplexität im amerikanischen Gegenwartsfernsehen", in: *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, Hg. Frank Kelleter, Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 97-122.
- Münkner, Jörn, "Technische Bilder. Serielle Logik, Vor-Film und technischer Graphismus", in: *Philologischen Studien und Quellen. Eingreifen und Begreifen. Handhabungen und Visualisierungen in Flugblättern der Frühen Neuzeit*, Hg. Jürgen Schiewe/Hartmut Steinecke/Horst Wenzel, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2008, S. 212-232.
- Nesselhauf, Jonas/Schleich, Markus, "Feeling That the Best Is Over", in: *Das andere Fernsehen?! Eine Bestandsaufnahme des «Quality Television»*, Hg. Nesselhauf Jonas/Schleich Markus, Bielefeld: transcript Verlag 2016, S. 9-31.
- Newcomb, Horace, "Narrative and Genre", in: *The SAGE Handbook of Media Studies*, Hg. John D.H. Downing/Denis McQuail/Philip Schlesinger/Ellen Wartella, Thousand Oaks: Sage Publications 2004, S. 413-428.
- Niggemeier, Stefan, "Die Droge des Walter White", *Frankfurter Allgemeine*, 09.10.2010, [www.faz.net/aktuell/feuilleton/fernsehen/fernsehkritik-breaking-bad-die-droge-des-walter-white-11051944.html](http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/fernsehen/fernsehkritik-breaking-bad-die-droge-des-walter-white-11051944.html), Zugriff: 31.07.2017.
- o.N., "Akte X – Die unheimlichen Fälle des FBI", in: *imdb.de*, o.J., [www.imdb.com/title/tt0106179/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0106179/?ref=fn_al_tt_1), Zugriff: 25.04.2017.
- o.N., "Breaking Bad (2008-2013) Awards", in: *imdb.de*, o.J., [www.imdb.com/title/tt0903747/awards?ref=tt\\_awd](http://www.imdb.com/title/tt0903747/awards?ref=tt_awd), Zugriff: 31.07.2017.
- o.N., "Die Sopranos (1999-2007) Awards", in: *imdb.de*, o.J., [www.imdb.com/title/tt0141842/awards?ref=tt\\_awd](http://www.imdb.com/title/tt0141842/awards?ref=tt_awd), Zugriff: 18.07.2017.
- o.N., "Grey's Anatomy – die jungen Ärzte", in: *imdb.de*, o.J., [www.imdb.com/title/tt0413573/?ref=ttpl\\_pl\\_tt](http://www.imdb.com/title/tt0413573/?ref=ttpl_pl_tt), Zugriff: 22.04.2017.
- o.N., "Grey's Anatomy – Episode Guide", in: *tv.com*, o.J., [www.tv.com/shows/greys-anatomy/episodes/](http://www.tv.com/shows/greys-anatomy/episodes/), Zugriff: 23.04.2017.
- o.N., "Grey's Anatomy – die Jungen Ärzte – Sendetermine", in: *fernsehserien.de*, o.J., [www.fernsehserien.de/greys-anatomy/im-tv](http://www.fernsehserien.de/greys-anatomy/im-tv), Zugriff: 23.04.2017.
- o.N., "Lost (2004-2010) Episode List", in: *imdb.de*, o.J., [www.imdb.com/title/tt0411008/episodes?season=1](http://www.imdb.com/title/tt0411008/episodes?season=1), Zugriff: 23.05.2017.

- o.N., "Serie", in: *duden.de*, o.N., o.J.,  
[www.duden.de/rechtschreibung/Serie](http://www.duden.de/rechtschreibung/Serie), Zugriff: 06.03.2017.
- o.N. "Star Wars Filme", in: *de.starwars.com*, The Walt Disney Company  
Germany (Hg.), o.J.,  
[de.starwars.com/filme](http://de.starwars.com/filme), Zugriff: 21.05.2017.
- o.N., "The Sopranos. Geschichte einer Mafiafamilie in New Jersey", in:  
*serienjunkies.de*, o.J.,  
[www.serienjunkies.de/TheSopranos/](http://www.serienjunkies.de/TheSopranos/), Zugriff: 27.08.2017.
- o.N., "The Walking Dead: Ist Breaking Bad der Auslöser der Zombie-  
Apokalypse? Eine Fan-Theorie", in: *buffed.de*, 06.11.2016,  
[www.buffed.de/The-Walking-Dead-Serie-261058/News/Fan-Theorie-Breaking-Bad-The-Walking-Dead-1212613/](http://www.buffed.de/The-Walking-Dead-Serie-261058/News/Fan-Theorie-Breaking-Bad-The-Walking-Dead-1212613/), Zugriff: 18.07.2017.
- o.N., "Videos & DVDs – 2", in: *xfilesmerchandise.com*, o.J.,  
[www.web.archive.org/web/20100420024416/http://www.xfilesmerchandise.com:80/videoanddvds2.html](http://www.web.archive.org/web/20100420024416/http://www.xfilesmerchandise.com:80/videoanddvds2.html), Zugriff: 25.04.2017.
- o.N., "Vorbild Netflix. TV-Revolution dank VoD?", in: *boerse.ARD.de*,  
21.10.2013,  
[www.boerse.ard.de/anlagestrategie/branchen/tv-revolution-dank-vod100.html](http://www.boerse.ard.de/anlagestrategie/branchen/tv-revolution-dank-vod100.html), Zugriff: 16.01.2017.
- o.N., "Wie erwirbt Netflix Lizenzen für Serien und Filme?", in: *Netflix.com*, o.J.,  
<https://help.netflix.com/de/node/4976?catId=de%2F1670>,  
Zugriff: 25.05.2017.
- o.N., "Wo ist Netflix verfügbar?", in: *Netflix.com*, o.J.,  
[https://help.netflix.com/de/node/14164?ui\\_action=kb-article-popular-categories](https://help.netflix.com/de/node/14164?ui_action=kb-article-popular-categories), Zugriff: 25.05.2017.
- Pagels, Jim, "Stop Binge-Watching TV", in: *slate.com*, 09.07.2012,  
[www.slate.com/blogs/browbeat/2012/07/09/binge\\_watching\\_tv\\_why\\_you\\_need\\_to\\_stop.html](http://www.slate.com/blogs/browbeat/2012/07/09/binge_watching_tv_why_you_need_to_stop.html), Zugriff: 20.08.2017.
- Piepiorka, Christine, *Lost in Narration. Narrativ komplexe Serienformate in einem transmedialen Umfeld*, Stuttgart: ibidem Verlag 2011.
- Reichlin, Maximilian, "Streaming-Dienste im Vergleich", in: *focus.de*,  
23.06.2017,  
[www.focus.de/digital/experten/video-on-demand-streaming-dienste-im-vergleich\\_id\\_6275024.html](http://www.focus.de/digital/experten/video-on-demand-streaming-dienste-im-vergleich_id_6275024.html), Zugriff: 28.08.2017.
- Sauer, Patrick J., "How I Did It: Reed Hastings, Netflix", in: *Inc. Mansueto Ventures*,  
1.12.2005,  
[www.inc.com/magazine/20051201/ga-hastings.html](http://www.inc.com/magazine/20051201/ga-hastings.html),  
Zugriff: 23.06.2017.
- Schabacher, Gabriele, "Serienzeit. Zu Ökonomie und Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer US-amerikanischer TV-Serien", in: „Previously on...“ *Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*, Hg. Arno Meteling/Isabell Otto/Gabriele Schabacher, München: Wilhelm Fink Verlag 2010, S. 19-39.

- Schiesser, Giaco, "Der Soundtrack des Lebens. Bob Dylan *Theme Time Radio Hour Show* und das Unheimliche Amerikas", in: *Serialität. Wissenschaften, Künste, Medien*, Hg. Olaf Knellessen/Giaco Schiesser/Daniel Strassberg, Wien: Verlag Turia + Kant 2015, S. 118-144.
- Schlütz, Daniela, *Quality-TV als Unterhaltungsphänomen: Entwicklung, Charakteristika, Nutzung und Rezeption von Fernsehserien wie The Sopranos, The Wire oder Breaking Bad*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2016.
- Schneider, John, "General Electric's Trio of Pioneer Radio Stations", in: *Monitoring Times* 31/7, Juli 2012, S. 8-11.
- Sepinwall, Allan, *The Revolution Was Televised*, New York: Touchstone 2012.
- Sepinwall, Alan, *Sepinwall on Mad Men and Breaking Bad. An eShort from the Updated Revolution was televised*, New York: Simon & Schuster, Inc. 2015;  
[www.amazon.de/Sepinwall-Mad-Men-Breaking-Bad-ebook/dp/B0184NUCNE/ref=sr\\_1\\_1?ie=UTF8&qid=1500280518&sr=8-1&keywords=Sepinwall+on](http://www.amazon.de/Sepinwall-Mad-Men-Breaking-Bad-ebook/dp/B0184NUCNE/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1500280518&sr=8-1&keywords=Sepinwall+on), Zugriff: 17.07.2017.
- Stedman, Raymond William, *The Serials. Suspense and Drama by Installment*, Oklahoma: University of Oklahoma<sup>2</sup> 1977; (Orig. University of Oklahoma Press, Norman, Publishing Division of the University, 1971).
- Sternbergh, Adam, "Make It Stop: When Binge-Watching Turns to Purge-Watching", in: *vulture.com*, 21.04.2015,  
[www.vulture.com/2015/04/when-binge-watching-turns-to-purge-watching.html](http://www.vulture.com/2015/04/when-binge-watching-turns-to-purge-watching.html), Zugriff: 21.08.2017.
- Thompson, Robert J., *Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to ER*, New York: The Continuum Publishing Company 1996.
- Thompson, Robert J., "Preface", in: *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*, Hg. McCabe Janet/Akass Kim, London: I.B. Tauris & Co Ltd 2007, S. XVII-XX.
- Winter, Rainer, "'All Happy Families': THE SOPRANOS und die Kultur des Fernsehens im 21. Jahrhundert", in: *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online Serien*, Hg. Robert Blanchet/Kristina Köhler/Tereza Smid/Julia Zutavern, Marburg: Schüren Verlag GmbH 2011, S. 153-174.
- Wulff, Hans Jürgen, "fish-out-of-water", in: *Lexikon der Filmbegriffe*, 02.08.2011,  
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4971>,  
 Zugriff: 27.08.2017.
- Ziegenhagen, Sandra, *Zuschauer-Engagement. Die neue Währung der Fernsehindustrie am Beispiel der Serie >Lost<*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2009.

Zimmer, Ben, "Keeping a Watch on 'Binge-Watching'", in: *Vocabulary.com*,  
09.08.2013,  
[www.vocabulary.com/articles/wordroutes/keeping-a-watch-on-binge-  
watching/](http://www.vocabulary.com/articles/wordroutes/keeping-a-watch-on-binge-watching/), Zugriff: 14.08.2017.

## 12. Anhang

### 12.1 Fragebogen

#### **Fragebogen:**

Sehr geehrte TeilnehmerInnen!

Im Rahmen meiner Masterarbeit am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien führe ich eine Umfrage zum Thema „*Binge-Watching*“ durch. Binge-Watching - (auf Deutsch etwa 'Koma-Glotzen') ist ein kulturelles Phänomen, dem in den letzten Jahren- auch wissenschaftlich immer mehr Aufmerksamkeit gewidmet wird. Vermutlich 'ziehen' sich immer mehr Menschen viele Folgen einer Serie, ohne größere Pausen 'rein'.

Bitte nehmen Sie sich Zeit, die folgenden Fragen zu beantworten. Das Ausfüllen des Fragebogens dauert maximal 5-10 Minuten.

An dieser Stelle sei noch gesagt, dass es weder richtige noch falsche Antworten gibt und ich Sie darum bitte, ehrlich und spontan zu antworten. Natürlich ist Ihre Anonymität gewährleistet und alle Ihre Daten werden streng vertraulich behandelt.

1) Schauen Sie regelmäßig Serien?

- ja
- nein<sup>176</sup>

2) Was nutzen Sie zum Anschauen einer Serie... (*mehrere Antwortmöglichkeiten*)

- Fernsehen
- DVD, Blu-Ray
- Streaming/Download
- Video-on-Demand Anbieter (*Netflix, Amazon, Apple TV,...*)

---

<sup>176</sup> Wer NEIN anklickt wird automatisch ans Endes des Fragebogens weitergeleitet, wodurch seine Daten keine Relevanz mehr haben.

3) Was schätzen Sie wieviel Zeit pro Woche Sie im Durchschnitt mit dem Anschauen von Serien verbringen?

- 0 bis 3 Stunden
- 3 bis 5 Stunden
- 5 bis 10 Stunden
- ab 10 Stunden
- Sonstiges:

4) Ich schaue Serien meistens, ... (*mehrere Antwortmöglichkeiten*)

- weil Freunde/Bekannte/Verwandte es mir empfohlen haben
- weil alle darüber sprechen und ich mitreden will
- zur Entspannung
- als Ablenkung vom Alltag
- Sonstiges:

5) Warum schauen Sie Serien lieber als Filme oder andere TV-Programme?

- weil Serien komplexer und spannender als Filme und andere TV-Programme sind
- weil ich mit einer Serie länger beschäftigt bin
- Sonstiges:

6) Neue Serien finde ich...

- über soziale Netzwerke
- über Freunde/Bekannte/Verwandte
- über Fan Foren
- über die Empfehlungen meines Video-on-Demand Abonnements
- über die Fernsehzeitung/Fernsehzeitungs-App
- Sonstiges:

7) Wenn ich mit einer neuen Serie beginne...

- hab ich das dringende Bedürfnis alle verfügbaren Folgen sofort möglichst durchgehend anzuschauen
- schaue ich immer nur eine Folge, wenn ich Zeit und Lust dazu habe
- schaue ich nur solange ich die Serie interessant finde
- Sonstiges:

8) Wenn eine Serie (mindestens eine Staffel) zeitgleich zum Anschauen zur Verfügung steht, schaue ich diese in der Regel...

- in jeder freien Minute
- innerhalb weniger Tage
- innerhalb mehrerer Wochen
- wenn ich Zeit und Lust dazu habe
- Sonstiges:

9) Haben Sie schon jemals Termine verschoben, um eine Serie (mindestens eine Staffel) anzuschauen, die zeitgleich zum Anschauen zur Verfügung steht?

- ja
- nein

10) Schauen Sie Serien lieber exklusiv oder mischen Sie Serien? (bspw. eine Folge der Serie *Sopranos* direkt anschließend zwei Folgen *Mad Men*)

- ich schaue eine Serie exklusiv bis zur letzten Folge
- ich mische verschiedene Serien

11) Serien schaue ich lieber...

- alleine
- in der Gruppe
- unterschiedlich

12) Wenn Sie Serien lieber in der Gruppe anschaue,....

- diskutieren wir anschließend direkt über das Gesehene
- diskutieren Sie nicht anschließend direkt über das Gesehene
- unterschiedlich

13) Ich schaue Serien am liebsten in...

- Originalton
- meiner Muttersprache übersetzt
- Originalton mit Untertitel
- nach Verfügbarkeit

14) Bei einer Serie sind mir folgende Faktoren wichtig: *(mehrere Antwortmöglichkeiten)*

- interessante Figuren
- spannende Handlung
- schöne Bilder
- unvorhergesehene Geschehnisse
- Stars
- bekannter Serienproduzent/bekannte Serienproduzentin
- Sonstiges:

15) Wenn anstelle von mehreren geplanten Staffeln doch nur eine Staffel (ca. 6-12 Folgen) einer Serie produziert wird...

- ist sie interessant für mich, weil die Geschichte in komprimierter Form erzählt wird
- ist sie interessant für mich, weil die Entwicklung der Figuren kurzweiliger und intensiver dargestellt werden
- ist sie interessant für mich, weil ich dadurch mehrere Serien innerhalb kurzer Zeit anschauen kann
- trifft nichts zu

16) Wenn anstelle von mehreren geplanten Staffeln doch nur eine Staffel (ca. 6-12 Folgen) einer Serie produziert wird...

- ist sie nicht interessant für mich, weil die Geschichte unzureichend erzählt wird
- ist sie nicht interessant für mich, weil ich mit den Figuren nicht länger mitleben kann
- ist sie nicht interessant für mich, weil ich mir anschließend gleich eine neue Serie aussuchen muss
- trifft nichts zu

17) Wenn bereits mehrere Staffeln (pro Staffel mindestens 6-12 Folgen) einer Serie produziert wurden...

- ist sie interessant für mich, weil sich die Geschichte besser entfalten kann
- ist sie interessant für mich, weil die Entwicklung der Figuren spannender werden
- ist sie interessant für mich, weil das Anschauen lange dauert und ich mir keine neue Serie suchen muss
- trifft nichts zu

18) Wenn bereits mehrere Staffeln (pro Staffel mindestens 6-12 Folgen) einer Serie produziert wurden...

- ist sie nicht interessant für mich, weil die Geschichten über zulange Zeit erzählt werden
- ist sie nicht interessant für mich, weil die Figuren nicht mehr neu und spannend sind
- ist sie nicht interessant für mich, weil das Anschauen zu lange dauert
- trifft nichts zu

19) Die Handlung einer Serie...

- ist mir nicht wichtig
- fasziniert mich
- ist der einzige Grund warum ich Serien schaue
- ist, seit ich regelmäßig Serien schaue, wichtiger geworden

20) Die fortlaufende Handlung einer Serie...

- ist durch das Schauen einer Serie am Stück einfacher vorherzusehen
- ist durch das Schauen einer Serie am Stück nach wie vor überraschend

21) Schöne Bilder, Location, das Design einer Serie...

- sind mir nicht wichtig
- faszinieren mich
- sind der einzige Grund warum ich Serien schaue
- sind, seit ich regelmäßig Serien schaue, interessant geworden

22) Kamera, Schnitt und Bildeffekte...

- sind durch das Schauen einer Serie am Stück wichtiger geworden
- sind trotz des Schauens einer Serie am Stück nicht relevant
- kann ich jetzt besser beurteilen, seit ich Serien am Stück schaue

23) Die Figuren einer Serie...

- sind mir nicht wichtig
- faszinieren mich
- sind der einzige Grund, warum ich Serien schaue
- sind, seit ich regelmäßig Serien schaue, zu vertrauten und wichtigen Figuren geworden

24) Mit den Figuren...

- fühle ich intensiver mit, seit ich Serien am Stück schaue
- identifiziere ich mich nicht stärker, seit ich Serien am Stück schaue
- durchschaue ich einfacher, seit ich Serien am Stück schaue

25) Der Schauplatz einer Serie (bspw. Wohngegend, Stadt, Land, Region,...)

- ist mir nicht wichtig
- fasziniert mich
- ist der einzige Grund warum ich Serien schaue
- ist, seit ich regelmäßig Serien schaue, wichtig geworden

26) Der Schauplatz einer Serie (bspw. Wohngegend, Stadt, Land, Region,...)

- ist interessanter geworden seit ich Serien am Stück schaue
- ist nicht interessanter geworden seit ich Serien am Stück schaue
- beschäftigt mich mehr seit ich regelmäßig Serien schaue

27) Während ich eine Serie schaue...

- bin ich konzentriert und lasse mich nicht ablenken
- spiele ich mit dem Handy
- erledige ich andere Sachen nebenher
- Sonstiges:

28) Nach dem Ende der letzten Folge einer Serie...

- fühle ich mich traurig
- fühle ich mich glücklich
- fühle ich mich befreit
- fühle ich mich wie immer

29) Sobald ich eine Serie beendet habe... *(mehrere Antwortmöglichkeiten)*

- fange ich gleich mit einer neuen Serie an
- tausche ich mich mit anderen darüber aus
- versuche ich entstandene Unklarheiten zu klären
- denke ich nicht länger darüber nach
- Sonstiges:

30) Wenn mir eine Serie gut gefällt... *(mehrere Antwortmöglichkeiten)*

- schaue ich sie mehrmals an
- kaufe ich mir die DVD Box-Set inklusive Bonusmaterialien
- warte ich ungeduldig auf die nächste Staffel
- empfehle ich sie jedem weiter
- versuche ich möglichst viel über die Serie zu erfahren, um das Zuschauererlebnis lange hinauszuzögern
- bin ich froh meine Zeit dafür genutzt zu haben

31) Wenn mir eine Serie nicht gut gefällt...(mehrere Antwortmöglichkeiten)

- bin ich froh sie trotzdem angeschaut zu haben
- rate ich jedem ab sie anzuschauen
- hoffe ich auf keine weiteren Staffeln
- bin ich verärgert meine Zeit verschwendet zu haben
- Sonstiges:

32) Sind sie mit dem Begriff des *Binge-Watching* vertraut?

- ja
- nein

33) Nennen Sie mir ihre drei Lieblingsserien?

Zum Abschluss des Fragebogens würde ich Sie bitten folgende demographische Daten zu beantworten. Natürlich ist Ihre Anonymität gewährleistet und alle Ihre Daten werden streng vertraulich behandelt.

34) Sie sind...

- männlich
- weiblich
- keine Angabe erwünscht

35) Wie alt sind Sie?

- 0 bis 20
- 21 bis 25
- 26 bis 30
- 31 bis 40
- ab 41

36) Bitte geben Sie Ihre höchste abgeschlossene Schulbildung an:

- kein Abschluss
- Pflichtschulabschluss
- Lehre
- Matura/Abitur
- Fachhochschulabschluss
- Universitätsabschluss

37) Sie sind aktuell...

- SchülerIn
- StudentIn
- Berufstätig
- Arbeitssuchend
- Sonstiges:

Herzlichen Dank für die aktive Unterstützung bei meiner Masterarbeit!

## 12.2 Abstract

Das Medium Fernsehen hat sich in den letzten Jahren deutlich gewandelt. Eine größere Auswahl an Inhalten, neue Formen der Rezeption und ein moderneres Publikum verändern es nachhaltig. Anhand der Serie lässt sich diese Entwicklung sehr gut nachverfolgen.

Zahlreiche Sender, wie *HBO*, *AMC* und *Showtime* produzieren hochwertige Serien und bieten dem Rezipienten neue progressive Inhalte an. Die Popularität von Serien, wie *Breaking Bad* oder *House of Cards* steigert sich auch vor allem im Zusammenspiel mit neuen Distributionswegen. Durch neue technische Möglichkeiten, wie DVD, Video-on-Demand und Streaming Plattformen können Serien zeitunabhängig konsumiert werden. Dramaturgisch und ästhetisch hochwertige Serien in Verbindung mit neuen technischen Möglichkeiten führen bei zahlreichen Serienrezipienten zu einem zeitintensiven Konsum. Der Begriff *Binge-Watching* prägte dieses Phänomen und kann im deutschsprachigen Raum mit *Koma-Glotzen* übersetzt werden.

Das Phänomen des *Binge-Watching* führt zur These dieser Masterarbeit. Welche ästhetischen, politischen und produktionstechnischen Auswirkungen birgt das Phänomen des *Binge-Watching* für den Rezipienten? Kann sich dadurch eine neue Form des Zuseherverhaltens entwickeln?

Eine Annäherung, Klärung oder Widerlegung dieser These führt zunächst eine nähere Betrachtung der historischen und strukturellen Entwicklungen von Serialität voraus. Dabei werden serielle Formen im kulturhistorischen Kontext skizziert um anschließend die strukturellen Ausrichtungen von der Gattung der Serie detaillierter darzulegen.

Nachfolgend stehen die technischen Entwicklungen in Bezug auf Abrufbarkeit von Serien im Mittelpunkt der Betrachtung. Der serielle Konsum über Videos, DVDs und Video-on-Demand Plattformen bietet neue Modelle der Rezeption an und hat die Nutzergewohnheiten der Rezipienten verändert. Vor allem durch den Erfolg der Video-on-Demand Plattform *Netflix* änderten sich die Möglichkeiten der Serienrezeption, da Serienstaffeln erstmalig zum selben Zeitpunkt veröffentlicht werden um am Stück rezipiert werden zu können.

Wenn es um das Thema Serie geht tauchen Begriffe wie Quality-TV als auch Qualitätsserien vermehrt in wissenschaftlichen Publikationen auf. Im

theoretischen Hauptteil werden diese Begriffe anhand Robert J. Thompsons Qualitätskatalog mittels zeitgenössischer Beispielserien analysiert und hinterfragt. Dabei steht die Frage im Mittelpunkt, ob eine Qualitätszuschreibung noch als zeitgemäß erscheint oder ob diese als bereits überholt erscheint. Nachfolgend wird das Phänomen des *Binge-Watching* näher beschrieben sowie die Kritik, dass *Binge-Watching* das „Verballern“ einer anspruchsvollen Serie sei, hinterfragt.

Der Kern dieser Masterarbeit bildet die Widerlegung oder Bestätigung der These, welche anhand einer repräsentativen Forschung, mittels Fragebogen, nachgegangen wird. Die quantitative Methode soll Erkenntnisse aufzeigen, ob von einem neuen Zuseherverhalten durch *Binge-Watching* ausgegangen werden kann.

Aus dem aktuellen Forschungsstand werden in dieser Arbeit Theorien von Knut Hickethier, Lothar Mikos, Robert Blanchet, Robert J. Thompson und anderen Kultur- und Medienwissenschaftlern herangezogen. Für die Beantwortung der Fragestellung ist es unumgänglich auf Aktualität von verwendeten Texten zu setzen. Neben bekannten Theoretikern enthält die Bibliographie der Arbeit auch merklich viel graue Literatur.