
II Fortsetzung folgt: Serielle Unterhaltungsformate im Fernsehen

1 Einleitung

Fernsehen in Deutschland, aber auch in den USA, wird dominiert von Serienproduktionen. Wolling (2004: 171 f) unterscheidet serielle Angebote, die Realität darstellen (wie Nachrichten und Reportage-Sendungen), Formate, bei denen Realität entsteht (z. B. Game Shows, Doku-Soaps oder Scripted Reality Shows) und solche, die fiktional sind (z. B. Krimis). Ich beschränke mich im Folgenden auf die dritte Variante, auf *fiktionale Fernsehserien*. Da fiktionale Inhalte zumindest in Teilen anders rezipiert und verarbeitet werden als non-fiktionale (vgl. Green/Garst/Brock 2004), ist diese Fokussierung sinnvoll. Es geht allerdings nicht um fiktionale Angebote im Allgemeinen, sondern um *qualitativ hochwertige Unterhaltung* im Besonderen. Alle drei Begriffe – Serien, Unterhaltung und Qualität – sind nicht selbsterklärend. Im Gegenteil. Eine Fülle alltagssprachlicher Bedeutungen und wissenschaftlicher Definitionen rankt sich um die drei Konzepte. Sie werden daher im Verlauf des Buches ausführlich diskutiert und definiert. In diesem Kapitel geht es zunächst um die Bedeutung des Begriffs ›Fernsehserie‹. Ich gehe im ersten Abschnitt auf die Historie des seriellen Erzählens ein, lege dann die Prinzipien serieller Fernsehunterhaltung dar und schlage eine Seriendefinition vor, um in Abschnitt 4 eine Klassifikation unterschiedlicher Serienformate vornehmen.

2 Die Geschichte des seriellen Erzählens

»Bards, jongleurs, griots and yarn spinners, to say nothing of parents and nurses, have all long known the value of leaving their listeners wanting more, of playing on that mix of repetition and anticipation, and indeed of the anticipation of repetition, that underpins serial pleasure.«
(Dyer 2002: 71)

Der Begriff ›Serie‹ stammt aus dem Lateinischen (*serere*) und bedeutet aneinanderreihen, zusammenfügen, knüpfen. Die Besonderheit serieller Unterhaltung besteht in den sich wiederholenden Erzählmustern, die Erwartungen schüren und Spannung erzeugen. Letzteres Phänomen haben sich die Massenmedien von jeher zunutze gemacht, um das Publikum zu binden. So wurde serielle Unterhaltung zu einem »reigning principle of cultural production« (Dyer 2002: 71) oder, wie Hickethier es formuliert, zu einem »Moment der kulturellen Produktion« (1991: 17). Historisch betrachtet ist die zyklisch-serielle Narration eine zeitlich wie räumlich weit verbreitete Erzähltradition, die sich seit dem 8. Jahrhundert in den unterschiedlichsten Formen erhalten hat (Mielke 2006: 2) – bis hin zu Webseries wie *The Guild*. Die Wurzeln des seriellen Erzählens liegen im orientalischen und europäischen Mittelalter, wo ein zahlendes Publikum einem mündlichen Vortrag lauschte. Ab dem 16. Jahrhundert gab es die ersten Berufserzählenden, die den Fortgang ihrer Geschichten von der Zahlungsbereitschaft der Zuhörerinnen und Zuhörer abhängig machten. Bereits damals wurden Techniken zur Spannungssteigerung und Publikumsbindung entwickelt (vgl. Mielke 2006: 466 ff.). Zum Beispiel wurde schon in den Geschichten von 1001 Nacht die so genannte Katapher (in audiovisuellen Medienprodukten spricht man vom ›Cliffhanger‹¹) eingesetzt: »Auf dem Höhepunkt eines Spannungsbogens wird eine Geschichte unterbrochen und in der nächsten Nacht zu Ende erzählt.« (Mielke 2006: 40) Bücher und Tageszeitungen forcierten die Industrialisierung des seriellen Erzählens mit der Etablierung des Fortsetzungsromans. Bereits damals waren Fortsetzungsgeschichten ökonomisch motiviert: Die Zeitungen wollten auf diese Weise den Abonnierendenstamm binden und neue Leserinnen und Leser gewinnen. So veröffentlichte Charles Dickens seine Romane zunächst kapitelweise – inklusive Werbung, Cliffhanger und Rückblicken (Creeber 2004a: 6; Füchtjohann 2012). Sein erster großer

1 Die Bezeichnung ›Cliffhanger‹ stammt aus der Zeit der Stummfilm-Serien im Kino und spielt auf eine entsprechende Szene an, bei der der Protagonist am Ende einer Episode buchstäblich an einer Klippe hing und man sich fragte, wie es weitergehen würde (Jurga 1998: 475). Heutzutage sind die Cliffhanger zumeist eher psychologischer Natur.

Erfolg war die episodische Erzählung *Pickwick Papers*, die ab 1836 in 20 Folgen veröffentlicht wurde (Gelfert 2011: 57 ff). Auch *Oliver Twist* erschien zunächst als monatlicher Fortsetzungsroman im Magazin Bentley's Miscellany (Gelfert 2011: 63 f). Die Handlung bestand – serientypisch – »in einer schier endlosen Folge von Verwicklungen« (Gelfert 2011: 72). Mit Aufkommen der audiovisuellen Medien gewann die (stumme) Kinoserie an Beliebtheit (vgl. Junklewitz/Weber 2011). In den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts wurden die ersten Soap Operas² zunächst im Radio und dann im Fernsehen ausgestrahlt (z. B. *The Guiding Light*, die von 1952 bis 2009 im TV lief). Eine der ersten deutschen Fernsehserien war *Unsere Nachbarn heute Abend: Die Familie Schölermann*, die zunächst live gesendet wurde (Mielke 2006: 501; vgl. umfassend Hickethier 1998; Martenstein 1996). Der Live-Charakter machte die Übertragung zu einem besonderen Ereignis, vergleichbar einem Theaterbesuch. Anfang der 1960er Jahre wurden vermehrt US-Serien für das deutsche Fernsehen angekauft, das sog. *Bonanza*-Jahrzehnt begann (nach der gleichnamigen Western-/Familienserie; Hickethier 1991: 23). Erst in den 1970er Jahren fand eine umfassende »Serialisierung der Fiktion« im deutschen Fernsehen statt (Hickethier 1998: 356). Zunächst beschränkte man sich dabei auf episodische Serien (vgl. Abschnitt 4), weil sie den damaligen Sehgewohnheiten des deutschen Publikums vermeintlich angemessener waren (Mielke 2006: 505). In jener Zeit starteten auch die ersten langlaufenden Krimiformate wie die Reihe *Tatort* (dieser »Institution und sichere[n] Quotenbank der ARD« (Simon-Zülch 2010: 3) mit bis dato über 950 Folgen). Aber auch solche, aus heutiger Sicht qualitativ hochwertige Produktionen wie der *Tatort* wurden hinsichtlich ihres Niveaus und möglicher ideologischer Implikationen damals kritisch gesehen, was die Marginalität des Serienformates im deutschen Fernsehen bestärkte (vgl. Hickethier 1998: 235). Die Programmverantwortlichen der 1950er Jahre waren vor allem von bewahrpädagogischen Zielen motiviert, Unterhaltungsserien passten nicht ins Konzept. Anders als die als Werberahmenhandlung gedachten US-Soaps verfolgten die deutschen Serien daher anfänglich einen erzieherischen Anspruch, es handelte sich um »in der Fiktion verpackte Benimm-Anweisung« mit dem Ziel einer »Verhaltensmodellierung der Zuschauer« (Hickethier 1998: 159). US-Produktionen hingegen wurden oft nicht aus programmstrategischen Gründen gewählt, sondern weil sie beim Publikum so beliebt waren. Den Sendeanstalten war dieses Fernsehfor-

2 Seifenopern wurden anfänglich tatsächlich von Unternehmen aus der Konsumgüterindustrie als optimales Werbeumfeld produziert, etwa von Procter & Gamble (Cantor/Pingree 1983: 50; Schemering 1985: 1 ff). Da die zu bewerbenden Produkte vornehmlich aus dem Bereich Haushaltsreiniger stammten, nannte man das neue Genre *soap opera* (Schemering 1985: 1 ff; vgl. auch Mielke 2006: 527 ff). Der Begriff hat sich bis heute für eine spezielle Form der vorwiegend am Vorabend ausgestrahlten Fortsetzungsserien erhalten.

mat als »audiovisuelle Heftchenliteratur« (Hickethier 1998: 235) suspekt. Infolge der damaligen bildungspolitischen Debatte wurden hochwertige Serien wie *Acht Stunden sind kein Tag* von Rainer Werner Fassbinder entwickelt, die aber trotz hoher Quoten den Ansprüchen der Fernsehanstalten nicht genügten und zügig ein Ende fanden (Hickethier 1998: 241). So behauptete sich bis in die 1980er Jahre das öffentlich-rechtliche Fernsehen (mit kleinen Zugeständnissen an das Publikum) gegen die amerikanisch dominierte TV-Unterhaltung (Hickethier 1998: 235). Vorwiegend (aus Sicht der Programmverantwortlichen) inhaltlich wertvolle Mehrteiler wie *Holocaust* oder *Roots* wurden aus den USA übernommen (Mielke 2006: 507). Erst im folgenden sog. *Dallas*-Jahrzehnt (Hickethier 1991: 26) erlangte die TV-Serie auch in Deutschland einen neuen Status, indem sie inhaltlich innovative Wege ging und neue Zielgruppen erschloss. Die US-amerikanische Produktion *Dallas* rund um die Öl-Milliardäre der Familie Ewing war eine Zäsur im deutschen Fernsehen, erzählstrategisch eine »neue Seriengeneration« (Hickethier 1998: 363; Ähnliches gilt für *Dynasty* (dt.: *Denver Clan*), vgl. Kreutzner 1991). *Dallas* war nicht nur inhaltlich und formal neu, sondern ging auch mit einer umfassenden medialen Berichterstattung einher, die es bis dato nicht gegeben hatte. Vor allem aber war *Dallas* die erste Fortsetzungsfamilienserie, die zur Prime Time ausgestrahlt wurde (bzw. in Deutschland im späteren Abendprogramm). Bis dahin waren Seifenopern immer nur im Vorabendprogramm gelaufen: »›Dallas‹ war die Potenzierung der Daily Soap und der Auftritt eines Randgenres vor großem Abendpublikum.« (Mielke 2006: 512)

Serielle Unterhaltung ist ein weitverbreitetes Phänomen. Im Fernsehen scheint sie jedoch ihre Wirkung am besten zu entfalten. Das mag daran liegen, dass mit sich wiederholenden Erzählungen dem Fernseh-Flow (Williams 2003[1974]) optimal Rechnung getragen wird: »Simply in terms of hours alone the series and serial can produce a breadth of vision, a narrative scope and can capture an audience's involvement in a way equalled by few contemporary media.« (Creeber 2004a: 4) Die Periodizität, also die »zyklische Wiederkehr des Immergleichen« (Kübler 1994: 140) passt sich optimal in das Strukturprinzip des Fernsehens ein, welches ebenfalls auf Wiederholung (Programmschema) angelegt ist (Hickethier 1994: 57). Im Folgenden gehe ich daher auf die besonderen Merkmale von serieller Fernsehunterhaltung ein.

3 Prinzipien serieller Fernsehunterhaltung

Wie gesehen, bieten alle Massenmedien serielle Angebote, sowohl im Printbereich als auch in audiovisuellen Formaten. Selbst Buchreihen erscheinen heute in Staffeln (wie z. B. *Warrior Cats* mit mittlerweile 5 Staffeln) und auch Kinofilme sind auf Serialität angelegt (wie *Pirates of the Caribbean* I bis V). Serien sind also typische mediale Inhalte, die wiederholt (kontinuierlich, periodisch, aber auch unregelmäßig) erscheinen. Die serielle Erzählform ist für alle Erscheinungsformen essenziell: »Seriell ist das Erzählen, solange eine Geschichte noch nicht zu einem Ganzen kausal-logisch gefügt und beendet wurde und sie narrativ auf Endlosigkeit angelegt scheint.« (Mielke 2006: 47) Als »Narrativ« bezeichnet man die Erzählung von durch Kausalitäten verknüpften Begebenheiten (vgl. Allrath/Gymnich/Surkamp 2005; Carroll 2007). Narrative haben vier Hauptelemente: *storyworld*, Charaktere, Begebenheiten (*events*) und Zeitlichkeit (*temporality*; Mittell 2015: 22). Anders als Einzelerzählungen sind Serien auf narrative Endlosigkeit angelegt, was bestimmte Strukturen bedingt: »series are by definition *ongoing* narratives. This leads to a number of formal characteristics, such as a lack of definite closure, the occurrence of cliffhangers, and a tendency towards minimal exposition.« (Allrath/Gymnich/Surkamp 2005: 3, H. i. O.). Serien erzählen also fortlaufend mit offenem Ende, Cliffhangern und knapper Exposition – im dramaturgischen Sinne einer Einführung in Ort und Zeit der Geschichte sowie einer Vorstellung der Figuren und ihrer Hintergründe (Hickethier 2006: 120; Lang/Dreher 2013: 138). Diese Offenheit der seriellen Struktur macht ihre Besonderheit aus. Das hat Einfluss auf Selektion und Rezeption: Je offener eine narrative Struktur ist, umso spannender und somit bindender ist sie zum einen, was die wiederholte Selektion begünstigt. Zum anderen ermöglicht die offene Struktur vielfältigere Lesarten, da sie mehr Spielraum für Interpretationen lässt. Darauf gehe ich später noch ausführlich ein.

Weber und Junklewitz (2008: 18) formulieren folgende Minimaldefinition für Serien: »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.« Mittell (2015: 10) fokussiert in seiner Definition auf die wiederkehrenden Charaktere: »a television serial creates a sustained narrative world, populated by a consistent set of characters who experience a chain of events over time.« Ich greife diese Vorschläge auf und definiere Serien als Grundlage für den Fortgang der Diskussion wie folgt:

Eine Fernsehserie ist eine mehrteilige Abfolge abgegrenzter, aber miteinander verbundener (fiktionaler) Fernsehfilme. Durch die Verknüpfung der einzelnen Episoden auf formaler, inhaltlicher und struktureller Ebene entsteht eine kontinuierliche Erzählung mit offener Narrationsstruktur.

Auf die prägenden Aspekte dieser Nominaldefinition – Mehrteiligkeit, Verknüpfung und offene Narrationsstruktur³ – gehe ich im Weiteren ausführlich ein.

3.1 Mehrteiligkeit und Verknüpfung

Grundlegendes Prinzip der Serie ist die Mehrteiligkeit (Hickethier 1991: 8; vgl. auch Weber/Junklewitz 2008). Dabei handelt es sich um eine »Präsentations- und Vermittlungsform des Fernsehprogramms [...], die einzelne Teile eines größeren Ganzen in einzelnen Portionen und in zeitlichen Abständen darbietet.« (Hickethier 2006: 120; vgl. auch ders. 1991: 8, 2003: 397) Anders als voneinander unabhängige Fernsehfilme, die nur durch den gleichen Sendeplatz verbunden sind (wie etwa beim ›FilmMittwoch im Ersten‹ oder den ›SAT.1 FILMFILM‹), sind Serienepisoden mehrfach miteinander verknüpft: »Das Kontinuum einer Serie wird durch die *periodische Abfolge* hergestellt; die einzelnen Serienfolgen stellen von ihrer Dramaturgie und Produktionsstruktur her erkennbare, abgegrenzte Einheiten dar, die in unterschiedlicher Weise Anknüpfungen an vorangegangene Folgen herstellen und Anknüpfungspunkte für die nachfolgenden bieten.« (Hickethier 1991: 9, H.i.O.) Ziel der Verknüpfung ist, Wiedererkennbarkeit zu gewährleisten. Der innere oder äußere Zusammenhang der Einzelfolgen muss für das Publikum augenfällig sein, denn das Ziel serieller Erzählformen ist stets, die Zuhörerinnen oder Zuschauer an die Geschichte zu binden. Eine solche Verbindung kann auf drei unterschiedlichen Ebenen realisiert werden: formal, inhaltlich und strukturell.

Einzelne Serienepisoden werden auf *formaler Ebene* zunächst über den Ausstrahlungsrhythmus verknüpft. Der spezifische, regelmäßige Sendeplatz innerhalb eines Programmschemas garantiert Wiedererkennbarkeit und bietet Verlässlichkeit.⁴ So strahlte SAT.1 über lange Zeit montags abends die beiden eigenproduzierten Serien *Der letzte Bulle* und *Danni Lowinski* aus. Der US-amerikanische Kabelsender HBO hatte für seine eigenproduzierten Serien ebenfalls einen speziellen Time Slot: Sie liefen gewöhnlich am Sonntag Abend, so dass das Publikum diese Zeitspanne fest einplanen konnte (vergleichbar mit der Ausstrahlung des *Tatorts* im deutschen Fernsehen). Weitere formale Verbindungsmerkmale

3 Bei neueren Serien wird dieses Prinzip gelegentlich zugunsten einer geschlossenen Form aufgegeben (vgl. Abschnitt 4).

4 Dies trifft allerdings nicht auf alle Serien zu. So wurden die ersten deutschen Serien wie *Ein Herz und eine Seele* nur sehr unregelmäßig ausgestrahlt, Ähnliches gilt für die deutschen Krimiserien *Blond! Eva Blond* oder *Unter Verdacht*. Auch die einzelnen Verknüpfungsvarianten sind nicht überall erfüllt, z. B. bei Sendereihen wie dem *Tatort*.

sind die Erkennungsmelodie (typisch: *Lindenstraße*) oder der Vorspann (*Tatort*). Allerdings ist auch das kein unbedingtes Muss. Die britische Serie *The Fall* beispielsweise blendet lediglich die Namen der Schauspielerinnen und Schauspieler zu Beginn jeder Folge ein und begnügt sich mit einem kurzen Titel-Standbild. Ein echter Vorspann fehlt. Bei der US-Serie *The Wire* werden alle Folgen durch den Tom Waits-Song ›Way Down in the Hole‹ verknüpft, der allerdings in jeder Staffel anders interpretiert wird. Bei wiederum anderen Serien ist der Vorspann sehr viel mehr als der bloße Titel (und die Auflistung der beteiligten Personen), er ist ein Kunstwerk für sich⁵, wie z. B. bei der US-Serie *Dexter* (vgl. Karpovich 2010). Das Intro drückt zusammen mit dem Titelsong häufig in aller Kürze die Essenz der Serie aus, ihren Stil, die gefühlsmäßige Tönung und die grundlegende Aussage. Das gilt z. B. für die einleitenden Sequenzen von *Six Feet Under* (mit zahlreichen mehr oder minder morbiden Symbolen) oder *The Sopranos* (die Fahrt über den New Jersey Turnpike, die die Verbindung von Tony Sopranos zweier Leben als Mafiaboss bzw. Familienvater symbolisiert). Als erster Eindruck sind sie Ausweis der Serie, vergleichbar einem Buchumschlag (vgl. diverse Beispiele von Krankenhausserien bei Jacobs 2001: 438 ff). Gray (2010: 72 ff) zählt den Vorspann zu den Paratexten, die, einem Vorposten gleich (Gray 2010: 48), die folgende Rezeption rahmen (vgl. ausführlich Kapitel IV.3.1).

Die *inhaltliche Verknüpfung* vollzieht sich erzählerisch durch die Kontinuität von Personen, Handlungen und Schauplätzen (vgl. Weber/Junklewitz 2008). Dies kann über Thema, Plot, Milieu, Charaktere etc. geschehen (vgl. auch Mielke 2006: 42). Mikos (1994: 135–136) ergänzt die (soziale und räumliche) Gemeinschaft, durch die die Personen einer Serie miteinander verbunden sind, als entscheidendes Kriterium einer Serie. So sind das Set, feststehende Orte, verwandtschaftliche oder freundschaftliche Beziehungen wiederkehrender Charakteristika.

Die *strukturelle Verbindung* einer Serie manifestiert sich auf Ebene von Narration und Handlungskomposition in dem spezifischen narrativen Aufbau einer Serie (vgl. Weber/Junklewitz 2008 sowie ausführlich zu Narrationstheorien Allrath/Gymnich 2005; Kozloff 1992; Mittell 2006; Newcomb 2004). Die Verknüpfung ist weitgehend unabhängig davon, ob die Serie episodisch oder fortlaufend angelegt ist. Die strukturelle Verbindung geschieht auf zweierlei Art, durch eine parallele Erzählweise und eine doppelte Formstruktur:

»Zum einen gibt es einen die Serie als Ganzes übergreifenden dramaturgischen und inszenatorischen Zusammenhang, zum anderen eine nur die einzelne Folge betreffende Einheit von Dramaturgie, Figurengestaltung und Handlungsführung. Seriedrama-

5 Die Website artofthetitle.com zeigt das sehr schön.

turgie und Folgendramaturgie sind zwar aufeinander bezogen, aber nicht identisch. So sind z. B. langlaufende Serien zum Ende hin prinzipiell offen, also auf Endlosigkeit hin angelegt, ihre einzelnen Folgen sind jedoch immer genau auf ein Ende hin kalkuliert« (Hickethier 2003: 398)

Diese serienspezifische Kombination macht die einzelnen Episoden leichter konsumierbar und einfacher in den Alltag zu integrieren und erhöht gleichzeitig die dauerhafte Bindung der Zuschauerinnen und Zuschauer an die Serie insgesamt. Bei der parallelen Erzählweise laufen mehrere narrative Stränge gleichberechtigt nebeneinander her und berühren oder überschneiden sich gelegentlich. Hickethier bezeichnet diese Struktur als »Zopfdraturgie« (2003: 401)⁶. Die daraus resultierende Interaktion einer großen Anzahl von Figuren und Nebencharakteren ergibt ein »hochkomplexes dramaturgisches Netz« (Klein 2008: 188). Für die Rezeption eröffnet diese Vielzahl narrativer Stränge und fiktiver Personen eine Fülle möglicher Lesarten und damit Quellen der Unterhaltung. Die doppelte Formstruktur manifestiert sich darin, dass die episodenhärente Dramaturgie über die einzelne Folge hinausweist, sowohl in die Vergangenheit als auch in die Zukunft. Die doppelte Formstruktur, die zum einen zeitliche und inhaltliche Einheiten definiert (die einzelnen Folgen), impliziert immer auch ein Verweis auf den narrativen Gesamtzusammenhang (Hickethier 1991: 10). Ein solches »cumulative narrative« (Creeber 2004a: 10; Newcomb 1985, 2005) kombiniert Elemente der Fortsetzungs- und Episodenserie.

Die Geschichte einer Serie und ihrer Figuren sind nicht allen Zuschauerinnen und Zuschauern gleichermaßen bekannt. In Abhängigkeit davon, wann sie mit der Rezeption begonnen haben und wie kontinuierlich sie dabei sind, ist ihr Wissensfundus unterschiedlich umfassend. In klassischen Fortsetzungsserien wird darauf keine Rücksicht genommen, es wird i. d. R. nichts erklärt und nichts wiederholt (wenn man von der klassischen Einleitung ›Was bisher geschah‹ (engl. *previously on*)⁷ absieht wie die Voice-Over-Einführung in jeder Folge von *Desperate Housewives*, die von der früh verstorbenen Figur Mary Alice Young gesprochen wird). Hingebungsvolle Zuschauerinnen und Zuschauer jedoch kennen sich sehr gut aus und passen genau auf, dass Verweise auf vergangene Geschehnisse akkurat sind. Diese hoch-involvierte Rezeptionsart ist spezifisch für serielle Unterhaltungsformate mit komplexen Erzählungen. Manche Serien beschäftigen sogar eine Person, die Fehler vermeiden hilft (genannt »historian«; Geraghty 1981: 16). Die zum Teil

6 Diese Struktur wird auch »Multithreading« (Klein 2008: 188) oder »Vignetten-Technik« genannt (Douglas 2008: 33).

7 Diese Sequenzen werden häufig dazu genutzt, *story arcs* vergangener Episoden oder sogar Staffeln aufzugreifen, die für die aktuelle Episode relevant sind.

über lange Jahre kumulierte Serienvergangenheit darf die Handlungsoptionen für zukünftige Entwicklungen aber nicht behindern oder einschränken: »Although the accumulated past is important to a serial, one could also say that the ability to ›forget‹ what has happened in the serial's past is equally crucial.« (Geraghty 1981: 18). Das ist z. B. in Filmen anders, wo die Vergangenheit Teil des aktuellen Plots ist und daher nicht ignoriert werden kann. Für die Rezeption von Serien spielt die Tatsache, dass einzelne Episoden immer nur Teile des großen Ganzen sind, eine wichtige Rolle für die Beurteilung und das Unterhaltungsempfinden (vgl. ein Beispiel aus der Serie *ER* bei Jacobs 2001: 435 ff).

3.2 Offene Narrationsstruktur

Die offene Narrationsstruktur in Serien ist eine besondere Erzählform, weil sie häufig nicht auf ein Ende hinausläuft, bei dem alle Fragen geklärt und alle Rätsel gelöst sind (vgl. Geraghty 1981). Die potenzielle Unendlichkeit der Geschichte bedingt spezifische narrative Mittel, die das Publikum involvieren. Geraghty (1981: 13) nennt beispielhaft den Cliffhanger und Momente vorübergehender Auflösung. Hier enden einzelne Handlungsstränge, das Narrativ löst sich auf und – vorübergehend – stellt sich Harmonie ein (Geraghty 1981: 14). Das ist zum Beispiel der Fall, wenn das schwule Paar in der Serie *Six Feet Under* das Sorgerecht für die Tochter der drogensüchtigen Schwester des einen Partners erhält – nur um es kurz darauf wegen einer beruflichen Verfehlung wieder zu verlieren (So2.E12, ›I'll take you‹).

Der Cliffhanger markiert die Unterbrechung des Narrativs – entweder am Ende einer Folge oder um die Werbepause einzuläuten⁸. Er

»beendet eine Handlungssequenz, die die Folge hindurch narrativ an einen Spannungshöhepunkt getrieben wurde, durch ihren Abbruch. Dieser ist markiert durch ein eindruckliches, mit Signalwirkung versehenes (Pseudo-)Standbild und – wie etwa in der *Lindenstraße* – durch eine prägnante Musik. Die Textur des internen wie externen Überbrückungsmechanismus durch narrative Interruption bei Spannungshöhepunkten muss für das Funktionieren der Endlosserie von der ersten bis zur (im hypothetischen Idealfall) nie kommenden letzten Folge gewährleistet sein.« (Mielke 2006: 565)

8 Daneben gibt es noch sog. Minicliffs (Mielke 2006: 565; auch *hooks* genannt, G. M. Smith 2011). Diese ermöglichen die kataphorische Öffnung einzelner Szenen und Sequenzen und unterstreichen so die narrative Offenheit des Textes (Holly 1995).

Er dient dazu, einen Bruch zu »markieren und zu akzentuieren« (Jurga 1998: 481). Die dabei entstehenden narrativen Leerstellen im Text wirken aktivierend, da sie Erwartungen aufbauen und so das Publikum zu einer weiteren inhaltlichen Auseinandersetzung anregen und es dadurch zum Wiedereinschalten motivieren (Jurga 1998: 476 ff).

Das Besondere des Seriellen im Fernsehen besteht also in der Verbindung der Kategorien ›Regelmäßigkeit‹ und ›tendenzielle Unendlichkeit‹ (Giesenfeld 1994: 3; vgl. auch Hickethier 1991: 30–37). So entsteht innerhalb der einzelnen Folge einer Serie der Eindruck einer Zukunft, weil die Geschichte auf narrative Endlosigkeit ausgerichtet ist (›the continual postponement of the final resolution«; Geraghty 1981: 11). Die komplexe Geschichte über 48 Überlebende eines Flugzeugabsturzes, die auf einer einsamen Insel im Pazifik gestrandet sind, die in der Serie *Lost* erzählt wird, wurde z. B. erst nach sechs Staffeln in der 17. und 18. Episode beendet, wobei – sehr zum Unmut vieler Fans – nicht alle Einzelrätsel gelöst wurden. Die narrativen Strategien einer Serie leben von diesem Spannungsfeld zwischen »difference and repetition« Geraghty (1981: 18). Zwar ist Wiederholung ein konstituierendes Merkmal der Serie, aber um die dauerhafte Zuschauerbindung zu gewährleisten, muss innerhalb dieser Struktur Variation herrschen, muss Überraschendes passieren. Eco (1988: 167) bezeichnet dieses Prinzip als Dialektik von Ordnung und Neuheit oder Schema und Innovation. Innovative Serien haben daher mit einem Paradox zu kämpfen, das aus ihrer Serialität herrührt: Sie müssen Reproduktion als Innovation betreiben (Jahn-Sudmann/Kelleter 2012: 207).

4 Klassifikation von Fernsehserien

Die o. g. Definition von TV-Serien ist bewusst weit gehalten und umfasst zahlreiche Unterformen von Fernsehserien, die im Folgenden diskutiert und definiert werden, um den Gegenstand weiter zu systematisieren. Alle Formate zeichnen sich durch Mehrteiligkeit als notwendige Bedingung einer Fernsehserie aus. Darüber hinaus werden sie klassifiziert anhand der beiden Merkmale Verknüpfung und Narrationsstruktur. Ergänzend tritt ein formales Unterscheidungskriterium hinzu, nämlich Anzahl und Dauer der einzelnen Episoden. Tabelle 1 zeigt diese Varianten zunächst in der Übersicht (vgl. Wolling 2004: 172). Im Anschluss gehe ich auf die Kategorien Episodenserie im engeren wie im weiteren Sinne, Fortsetzungsserie, Reihe sowie kombinierte Varianten ausführlich ein.

Zunächst kann man zwei prototypische Grundformen serieller Narrative unterscheiden: Serien mit in sich abgeschlossenen Episoden (engl.: *episodic series*) und solche mit fortlaufender Handlung (engl.: *continuous serial*; vgl. Cantor/Pingree 1983; Creeber 2004a; Hickethier 1991, 2006; Weber/Junklewitz 2008 sowie

Tabelle 1 Klassifikation von Serien

Bezeichnung	Verknüpfung (inhaltlich)	Narrationsstruktur	Episodenanzahl	Dauer einer Episode	Beispiele
Episodenserie (engl.: <i>episodic series</i>)					
Episodenserie i. e. S.	gering, nur durch Thema und Hauptcast; kaum Charakterentwicklung	keine zusammenhängende Serienhandlung; kaum narrative Entwicklung	unbestimmt, aber begrenzt	um 42 Min.	<i>The Simpsons</i> , <i>Magnum, p. i.</i>
Episodenserie i. w. S.	stärker, Charakterentwicklung möglich	Episodenhandlung wird durch sich entwickelnden Rahmenplot ergänzt (<i>cumulative narrative</i>)	unbestimmt, aber begrenzt	um 42 Min.	<i>Der letzte Bulle</i> , <i>The X Files</i>
Fortsetzungsserie (engl.: <i>continuous serial</i>)					
Mehrteiler (engl.: <i>mini-series</i>)	stark	Serienhandlung insgesamt abgeschlossen	wenige (i. d. R. 4–10)	um 60 Min.	<i>Roots</i> , <i>Im Angesicht des Verbrechens</i>
abgeschl. Fortsetzungsserie	stark	Serienhandlung insgesamt abgeschlossen	viele, aber begrenzt, häufig in mehreren Staffeln	42/60 Min.	Telenovelas wie <i>Verliebt in Berlin</i> , aber auch andere Serien wie <i>Lost</i>
Endlosserie	stark	Serienhandlung insgesamt offen	prinzipiell endlos	um 20 Min.	Soaps (z. B. <i>GZSZ</i>) oder Sitcoms wie <i>Modern Family</i>
Reihe (engl.: <i>anthology</i>)	nur Rahmenkonzept und Hauptcast	kaum zusammenhängende Serienhandlung	unbestimmt	meist 90 Min.	<i>Tatort</i> , <i>True Detective</i>

Abbildung 2 Serialitätsgrad



Quelle: Bock 2013: 38

Ndalianis 2005 für einen historischen Abriss)⁹. Die Differenzierung ist dabei nicht dichotom zu verstehen, sondern im Sinne eines stetigen Serialitätsgrads, welcher sich auf den beiden Dimensionen Figuren- und Handlungsentwicklung verorten lässt (vgl. Abbildung 2).

9 Aus der Literaturwissenschaft kommend differenziert Mielke (2006) analog Zyklus und Titel: »Werden innerhalb einer Rahmenhandlung in immer wiederkehrender und regelmäßiger Abfolge abgeschlossene Geschichten erzählt, die nur durch die Rahmung zusammengehalten und von dort auch einem bestimmten Thema beigeordnet werden, so handelt es sich um zyklisches Erzählen. Wird in derselben gerahmten Art erzählt [...], jedoch mit dem Unterschied, dass die erzählten Geschichten zwar ebenfalls deutlich separiert, aber untereinander inhaltlich verbunden sind und aufeinander aufbauen, also segmentierte Teile eines kausal-logischen Erzählganzen sind, so handelt es sich um serielles Erzählen.« (S. 46) Und weiter: »Seriell ist das Erzählen, solange eine Geschichte noch nicht zu einem Ganzen kausal-logisch gefügt und beendet wurde und sie narrativ auf Endlosigkeit angelegt scheint. Erfolgt ein inhaltlicher Abschluss der Geschichte, so entspricht das Erzählen jedoch einem Zyklus.« (Mielke 2006: 47)

4.1 Episodenserie (*episodic series*)

In der Episodenserie erlebt ein fester Hauptcast (inkl. wichtiger Nebenfiguren, sog. Sidekicks) in jeder Folge ein neues Abenteuer, ist am Ende aber doch immer wieder dort, wo er begonnen hat (Hickethier 1991: 33). Grundsituation und Erzählschema (Harmonie – Störung – Wiederherstellung der Harmonie) sind stets konstant (Weber/Junklewitz 2008: 19). Kennzeichnend für eine *Episodenserie im engeren Sinne* ist, dass kaum Entwicklung stattfindet (weder der Charaktere noch der Erzählung), so dass die Folgen in beliebiger Reihenfolge ausgestrahlt (und rezipiert) werden können – ein wichtiges Strukturmerkmal von Serien, die für die Syndizierung, also den Weiterverkauf gedacht sind (Douglas 2008: 15). Ein Beispiel ist die US-amerikanische Serie *Magnum, p. i.*, die in den 80er Jahren im deutschen Fernsehen ohne erkennbare Chronologie ausgestrahlt wurde (Ganz-Blättler 2009), ähnlich erging es *Firefly* im amerikanischen Fernsehen (Mittell 2015: 264). Eine idealtypische Episodenserie ist auch *The Simpsons*¹⁰: Egal, was Homer Simpson in einer Folge zustößt (er wird entlassen, fett, radioaktiv verstrahlt etc.), in der nächsten ist er wieder ganz der Alte (z. B. in der Episode ›King-Size Homer‹; Mittell 2004: 191). Auch die Animationsserie *South Park* ist streng episodisch aufgebaut: Bis in die fünfte Staffel stirbt Kenny McCormick in fast jeder Episode (stets begleitet von dem Ausruf »Oh my God! They killed Kenny! You Bastards!«) und kehrt in der folgenden Episode zumeist ohne Erklärung wieder zurück. Die episodische Serienform hat den großen Vorteil, dass das Publikum stets weiß, was es erwartet. Jede Folge wirbt bereits für die kommende (Thompson 1996: 22), eine Eigenschaft, die die Serienbindung erhöht – von den Vorteilen für die Produktion, die auf die immer gleichen Sets zurückgreifen kann, einmal ganz abgesehen. Die episodische Erzählstruktur erleichtert es sporadischen Zuschauerinnen und Zuschauern, der Serie zu folgen und ist daher hinsichtlich der Distribution weniger risikoreich. Laut Wolf (2011: 5) ist das ein Grund, weswegen deutsche Sender, vor allem aus dem privaten Sektor, episodische Geschichten bevorzugen.

Die strenge Form der episodischen Serie ist allerdings sehr selten geworden, wenn es sie überhaupt je in Reinform gab (Creeber 2004a: 10; Kozloff 1992: 92; Mielke 2006: 46). Auch bei der erwähnten Serie *Magnum, p. i.* ist umstritten, ob es sich wirklich um eine reine *series* handelte (vgl. B. Scherer 1995: 56). Zumindest in der US-amerikanischen Originalfassung gab es Folgen, die eine übergreifende Geschichte erzählten. Diese Episoden wurden bei der Ausstrahlung in Deutschland aber offenbar ausgespart (Ganz-Blättler 2009). Auch bei *series* gibt es heute meist eine Rahmenhandlung (*story arc*), die die einzelnen Folgen zusammenhält und

10 Mit ein paar kleinen Ausnahmen: Apu wird im Laufe der Serie Vater von Achtlingen und Maude Flanders stirbt.

überspannt (*Episodenserie im weiteren Sinne*). Ein Beispiel für eine solche Form ist die deutsche Produktion *Der letzte Bulle*. Zwar lösen Mick Brisgau (Henning Baum) und sein Kollege Andreas Kringge (Maximilian Grill) jede Woche einen in sich abgeschlossenen Kriminalfall. Das Publikum bezeugt aber gleichzeitig die langsame Anpassung des nach 20 Jahren aus dem Koma erwachten Brisgau, der sich nur schwer an die Errungenschaften des neuen Jahrtausends wie Navigationsgeräte mit Frauenstimmen oder Wellness für Männer gewöhnen kann. So erstreckt sich die Wandlung des Hauptdarstellers vom stereotypen 80er-Jahre Macho zum (etwas) differenzierteren Mann über zahlreiche Folgen. Darüber hinaus werden übergreifende Handlungsstränge wie die entstehende Freundschaft der beiden Hauptdarsteller oder die wechselhafte Beziehung zur Polizeipsychologin Tanja Haffner (Proschat Madani) über zahlreiche Folgen und sogar Staffeln hinweg thematisiert. Ähnliches gilt für die Anwaltsserie *Ally McBeal*, die innerhalb der Episoden einzelne juristische Fälle abhandelt und darüber hinaus episoden- und teilweise sogar staffelübergreifend das (Liebes-)Leben von Ally McBeal (dargestellt von Calista Flockhart) sowie die Verwicklungen in der Anwaltskanzlei Cage & Fish thematisiert, wo sie angestellt ist. Auf der anderen Seite gibt es auch bei typischen Fortsetzungsserien einzelne Episoden, die in sich geschlossen sind. So wird beispielsweise die *Sopranos*-Folge ›College‹ (S01.05) häufig mit einer Kurzgeschichte verglichen, die auch für sich allein stehen könnte.

4.2 Fortsetzungsserie (*continuous serial*)

Fortsetzungsserien zeichnen sich im Gegensatz zu episodischen Formaten durch offene, potenziell endlose Geschichten aus, die in die Zukunft gerichtet sind und die die einzelnen Episoden transzendieren wie z. B. *The Sopranos*¹¹, *Lost* oder *Six Feet Under*. Die einzelnen Folgen ähneln damit Kapiteln in einem Roman, weswegen Bianculli (2007: 36) von einem »novel approach« spricht. Diese horizontale Erzählform erhöht Spannung und Publikumsbindung, indem Rezeptionserwartungen geschaffen werden: »Vermeidung von Erwartungsenttäuschung und Rezeptionssteuerung bilden deshalb (ähnlich wie beim Genre) die grundlegende Motivation für die anhaltende Zuwendung zur Serie« (Hickethier 2003: 398). Fortsetzungsserien können weiterhin danach unterschieden werden, ob ihre Geschichte auf ein konkretes Ende zuläuft (wie bei der Telenovela) oder ob sie »dank einer Zopfdramaturgie, die fortlaufend alte und neue Handlungsstränge mitein-

11 O'Sullivan (2013) zeigt, dass die *Sopranos* noch starke episodische Elemente enthalten – wohl vor allem, weil der Autor David Chase eine Abneigung gegen die Narrationsstruktur einer Soap hatte (O'Sullivan 2013: 66).

ander verflochten« (Weber/Junklewitz 2008: 20) prinzipiell unendlich weiter erzählt werden kann (wie in der Soap Opera¹²). Die Ausstrahlung ist in Staffeln organisiert.

Ein wichtiges Unterscheidungskriterium zwischen Episoden- und Fortsetzungsserien ist das Verständnis von Zeit. In der Fortsetzungsserie sind narrative Zeit und echte Zeit mehr oder minder identisch, d. h. die Erzählzeit verstreicht analog zur Echtzeit: »The characters in a serial, when abandoned at the end of an episode, pursue an ›unrecorded existence‹ until the next one begins. In other words, we are aware that day-to-day life has continued in our absence even though the problem we left at the end of the previous episode has still to be resolved.« (Geraghty 1981: 10; vgl. auch Mielke 2006: 519). In Deutschland ist die seit 1985 laufende Familienserie *Lindenstraße* eine »Echtzeiterzählung über deutsches Leben« (Ridder 2010: 3; vgl. auch Hickethier 1998: 460 ff; Jurga 1995). Durch die Einbindung aktueller Ereignisse (wie z. B. Bundestagswahlen) ist sie sehr nah an der Echtzeit. Die Zeitwahrnehmung des Publikums wird also ins Verhältnis zur regelmäßigen Ausstrahlung gesetzt. Dieses Prinzip wurde in der Serie *24* konsequent umgesetzt: 24 Stunden im Leben von Anti-Terror-Agent Jack Bauer (Kiefer Sutherland) entsprechen 24 Episoden, die jeweils genau eine Stunde dauern. Das Publikum ist stets »live« dabei, außer in den Werbepausen, die Zeit in der Serie läuft derweil weiter. Bei der Episodenserie existiert hingegen nur die narrative Zeit.

Mikos (1994: 136–137; vgl. auch Cantor/Pingree 1983: 24) ergänzt den Mehrteiler (engl. missverständlich: *miniseries*), den ich in die Klasse der Fortsetzungsserien einordne. Dieses Format besteht aus einer endlichen Anzahl von Episoden und erzählt eine Geschichte vom Anfang bis zum Ende, wie etwa die achteilige Geschichte um den Sklaven Kunta Kinte in der amerikanischen Serie *Roots*, die deutsche Familiensaga *Heimat* (11 Folgen) oder die Serie *Im Angesicht des Verbrechens* (10 Episoden), in der es um die Geschäfte der russischen Mafia in Berlin geht. Allerdings ist die Abgrenzung des Mehrteilers von einer begrenzten Fortsetzungsserie schwierig. So bezeichnet Creeber (2004a: 10) *24* als typische Miniserie, weil sie im Stundenrhythmus auf ein absehbares Ende (24 Uhr) zuläuft, also narrative Geschlossenheit besitzt – zumindest innerhalb der einzelnen Staffeln. Spätestens mit Beginn der zweiten Staffel der Serie passt die Bezeichnung meines Erachtens aber nicht mehr. Die Abgrenzung zwischen einem Mehrteiler und einer

12 Soaps unterscheiden sich von anderen Formaten durch die Produktionsbedingungen (viele, billige Folgen in kurzer Zeit), die Inhalte (häufig Fokus auf Familie und persönliche Beziehungen), den Ausstrahlungszeitraum (tagsüber) und die anvisierte Zielgruppe (Personen, die zuhause sind und sich neben dem Fernsehen anderen Dingen widmen) (vgl. Cantor/Pingree 1983). Der Klassiker in Deutschland ist die Serie *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* (kurz *GZSZ*), die seit 1992 ununterbrochen läuft.

Fortsetzungsserie ist daher meiner Ansicht nach am sinnvollsten möglich über die Anzahl der Staffeln: Mehrteiler sind stets auf eine Staffel (engl.: *season*) begrenzt.

4.3 Reihe (*anthology*)

Die beiden seriellen Grundformen werden ergänzt von der Reihe (engl. *anthology*; Blanchet 2011: 44; Thompson 1996: 21). Douglas (2008: 14) definiert diese Form als Zusammenstellung unabhängiger Folgen, »die lediglich durch ein gemeinsames Rahmenkonzept miteinander verknüpft sind.« Der Begriff ›Reihe‹ (oder Anthologie) wird laut Weber und Junklewitz (2008) auf serielle Produktionen mit einer Episodenlänge von 90 Minuten angewendet. Reihen arbeiten häufig mit Stars wie z.B. *Bella Block* mit Hannelore Hoger oder *Blond! Eva Blond* mit Corinna Harfouch, um die häufig unregelmäßig ausgestrahlten Einzelfolgen zusammenzuhalten und das Publikum zum Einschalten zu bewegen. Ähnliches gilt für die US-amerikanische Serie *True Detective*: In der ersten Staffel spielte Matthew McConaughey und Woody Harrelson die Hauptrollen in einem Südstaaten-Voodoo-Krimi, die zweite Staffel spielt in Kalifornien, die Hauptrollen haben u. a. Colin Farrell und Vince Vaughn inne. Auch der *Tatort* fällt in diese Kategorie (vgl. Wolling 2004), wobei man hier von mehreren ineinander verschränkten Reihen (den regionalen *Tatort*-Varianten) sprechen kann. Verbunden sind die einzelnen Episoden durch das Krimi-Genre sowie die Marke *Tatort*, die Gunther Witte etabliert hat. Der gemeinsame Titel manifestiert sich im berühmten (seit 1970 unveränderten) Vorspann¹³ von Kristina Böttlich-Merdjanowa. Im Gegensatz zur Episodenserie ist die Reihe aus Sicht der Zuschauenden weniger erwartbar und daher ein größeres Risiko für die Programmverantwortlichen. Das zeigt sich beispielsweise in den extrem unterschiedlichen Einschaltquoten der regionalen *Tatort*-Varianten: Im Durchschnitt der Jahre 2012 bis 2014 hatte das Ermittlerteam aus Münster (dargestellt von Axel Prahl und Jan-Josef Liefers) mit 12,65 Mio. die höchste Quote, gefolgt von Nick Tschiller (Til Schweiger) und Charlotte Lindholm aus Hannover (Maria Furtwängler). Das Schlusslicht mit einer durchschnittlichen Quote von 7,49 Mio. bildete das Team aus der Schweiz (Schröder 2014).

13 Als Til Schweiger 2012 als neuer *Tatort*-Kommissar im Gespräch war, bewertete er den Vorspann als »outdated« und »irgendwie dämlich« und wollte ihn abschaffen. Das trug ihm beträchtliche Kritik, nicht nur unter Kolleginnen und Kollegen, sondern auch vom Bund deutscher Kriminalbeamter ein (Bund deutscher Kriminalbeamter 2012).

4.4 Kombinationsformate

Kompromisse, die die Vorteile beider Formate vereinen, sind die Regel für Prime-Time-Serien geworden (G. R. Smith 2011; s. a. Pearson 2007b). Jacobs (2001: 434) bezeichnet das Auftreten dieser Hybridformen als »key change« in der Entwicklung dramatischer Serien, denn

»Particularly in long-running dramatic serials, it requires considerable imaginative and creative skill, as well as delicacy, to maintain the overall formula whilst allowing characters to evolve in interesting and surprising ways. The tension is between the plausibly-prepared and the opportunistically-contrived.« (Jacobs 2001: 434)

Diese Balance zu halten, gelingt in der Tat nur wenigen Produktionen. *ER* ist mit insgesamt 331 Episoden in 15 Staffeln ein gutes Beispiel dafür, dass dies möglich ist. Mittell (2012: 106) hält das »Wechselspiel zwischen episodischem und fortsetzungsorientiertem Erzählen« für ein »Gütesiegel narrativer Komplexität« (vgl. Kapitel IV.3.1). Nelson (2007b, 2013) hat für diese Erzählform den Begriff »flexi-narrative« geprägt. Das kombinierte Erzählformat zeichnet das Quality TV aus. Sowohl die kurzen als auch die längeren Handlungsbögen sind häufig an bestimmte Charaktere gekoppelt (G. R. Smith 2011: 107). Diese *story arcs* umfassen z. T. ein ganzes Universum, dessen Komplexität für das Publikum eine gewisse Herausforderung darstellt. Das gilt auch für die Autorinnen und Autoren: Martin beschreibt das Whiteboard im *writers' room*¹⁴ als dessen Symbol:

»Along the longest wall, there will likely be a grid divided into twelve or thirteen vertical columns, representing the number of episodes. Running horizontally will be the names of characters and what happens to them in each episode, thus allowing the writers to see each story arc at a single glance.« (Martin 2013: 71)

Die endliche Größe einer solchen Tafel symbolisiert noch einen anderen Aspekt, der neuere Serien auszeichnet: Viele davon haben sehr wohl einen Abschluss. Die Geschichte läuft – zum Teil nach vielen Staffeln – nicht nur einfach aus, sondern hat eine (für das Publikum mehr oder minder befriedigende) abschließende Auflösung (wie etwa bei *The Sopranos*, *Six Feet Under*, *ER* oder *Breaking Bad*; vgl. Lang 2014). Auch *Boardwalk Empire* ist ein Beispiel dafür, dass eine Serie mit Bedacht zu Ende gebracht wird: »After much discussion with my creative team and HBO,

14 Ein solcher *writers' room*, also die Schreibstube des Drehbuchteams (inkl. *whiteboard*) wird in »Life of a Show Runner«, einem Extra der *Breaking Bad* Final Season DVD, ausführlich gezeigt (vgl. auch Phalen/Osellame 2012: 6 ff.).

we've decided to wrap up the series after such a great run and look forward to bringing it to a powerful and exciting conclusion.« (Terry Winter, zit. nach Kenneally 2014, Abschn. 6) Nach einer gewissen Zeit wird die offene Narrationsstruktur also zu einem erzählerisch befriedigenden Ende geführt, selbst wenn die Publikums- gunst noch nicht erloschen ist. Carroll (2007) beschreibt diese »*narrative closure*« wie folgt:

»The notion of closure refers to the sense of finality with which a piece of music, a poem, or a story concludes. It is the impression that exactly the point where the work does end is just the *right* point. To have gone beyond that point would have been an error. It would have been to have gone too far. But to have stopped before that point would also be to have committed a mistake. It would be too abrupt. Closure is a matter of concluding rather than merely stopping or ceasing or coming to a halt or crashing. ... Closure yields a feeling of completeness.« (Carroll 2007: 2, H. i. O.)

Eine Serie ist also dann zu Ende erzählt, wenn alle (oder die wichtigsten) spannungserzeugenden und Neugier weckenden Fragen beantwortet sind, die sich im Rahmen der kausalen Verknüpfungen des Narrativs ergeben haben. Da bei der Produktion von Fernsehserien nicht ausschließlich künstlerische, sondern häufig auch finanzielle Gründe über die Fortführung oder Einstellung entscheiden (wie z. B. bei der nach zwei Staffeln überraschend eingestellten HBO-Serie *Carnivale*), sind echte Abschlüsse allerdings eher selten. Häufig ist die erste Staffel einer Serie in sich geschlossen (wie etwa bei *Dexter* oder *The Sopranos*), da sie geschrieben wurde, bevor über den weiteren Fortgang entschieden war. Mittell (2015: 319 ff) unterscheidet daher zwischen *stoppage*, einem extern motivierten Ende einer Serie wie bei *Carnivale*, dem Staffelfende (*wrap-up* wie bei *Sons of Anarchy*) und der *conclusion*, die der *narrative closure* am nächsten kommt. Die vierte Variante ist das »finale, which is a conclusion with a going-away party« (Mittell 2015: 322), also ein Ende, das von einem großen Medienhype begleitet wird wie bei *The Sopranos*, *Breaking Bad* oder *Mad Men*.

Kozloff (1992: 92) schlägt daher vor, auf die Dichotomie *serial* vs. *series* zugunsten einer kontinuierlichen Unterscheidung zu verzichten. Daran anschließend ordnen Allrath, Gymnich und Surkamp (2005) unterschiedliche serielle Angebote auf einem Kontinuum zwischen Episoden- und Fortsetzungsserie an, indem sie die variierende narrative Kontinuität der Serien zugrunde legen. Sie verstehen darunter, über wie viele Episoden oder Staffeln hinweg sich der Handlungsbogen einer Serie erstreckt. Weber und Junklewitz (2008: 23 ff) greifen die Argumentation auf und konstatieren, dass auf einem Kontinuum zwischen Episoden- und Fortsetzungsserien der Grad der intraserialen Kohärenz in Richtung der Fortsetzungsserien zunimmt. Newcomb (1985, 2004) klassifiziert serielle Angebo-

te, die in dieses Kontinuum fallen, wie bereits beschrieben, als *cumulative narrative*. In einer solchen kumulativen Erzählung kann jede Episode für sich alleine stehen, aber sie enthält auch Referenzen zu vergangenen Episoden. Dieser Aufbau birgt die Möglichkeit eines doppelten Rezeptionsmodus und spricht gleichzeitig zwei unterschiedliche Zielgruppen an:

»Regular viewers are rewarded with the pleasure of remembering these references, understanding complexities rising from new character developments, and recognizing the potential for future events and characterizations, whereas single-episode viewers take pleasures in the full completion of a specific plot.« (Newcomb 2004: 422)

Bei der US-amerikanischen Serie *The X-Files* kann man z.B. trennen zwischen den Episodenhandlungen (dem sog. ›Monster of the week‹) und der Verschwörungstheorie um eine Außerirdischen-Invasion und die damit zusammenhängenden Verschleierungstaktiken der US-Regierung, die die Rahmenhandlung bildet (»mythology arc«, Blanchet 2011: 58; s.a. Lavery 2004: 243 f). Die Entfaltung der Konspiration kann im Sinne Newcombs (2004: 422) als übergreifender Handlungsstrang verstanden werden, der sich über die gesamte Serie erstreckt. Viele, wenn nicht die meisten der heute ausgestrahlten Serien, sind solche Hybridformen und insbesondere die sog. Quality-TV-Serien, um die es in Kapitel IV geht.

4.5 Genres

Neben einer strukturellen Klassifikation lassen sich Serien auch nach Genres einteilen. Genres sind »Erzählkonventionen, die aus einer Einheit von Muster und Struktur, von Form und Inhalt bestehen, und die mit Erwartungshaltungen des Publikums korrespondieren.« (Mikos 1994: 138) Sie kategorisieren filmisches Erzählen (Eschke/Bohne 2010: 90). Ein Genrebegriff bündelt Textgruppen anhand spezifischer textimmanenter Merkmale wie z.B. besondere Erzählstrukturen (Creeber 2004a: 78; vgl. auch Creeber 2008; Eschke/Bohne 2010; Feuer 1992; Leggatt 1996a). Genres sind allerdings nicht ausschließlich textgebunden, da sie diskursiv konstruiert werden. Darauf gehe ich in Kapitel IV.5 ausführlich ein, wenn es um das Meta-Genre Quality TV geht. Insgesamt kann man den Genrebegriff mit Casetti also auf drei unterschiedliche Arten fassen:

Genres »können als *Instrument der Klassifikation* dienen, d.h. als etwas, mit dem sich ein bestimmter Text einer größeren Gruppe von Texten zuordnen lässt. Sie können ferner als *generatives Prinzip* oder als *Instrument der Herstellung* verstanden werden, d.h. als etwas, das die Produktion und Rezeption eines Textes steuert. Und Genre lässt sich

schließlich auch als Instrument des Aushandeln von Bedeutungen oder als *Instrument zur Verständigung über Bedeutungen* auffassen, d.h. als etwas, das Sender und Empfänger eines Kommunikats erlaubt, zu einer Übereinkunft – oder zumindest einer annähernden Übereinkunft – darüber zu gelangen, was ein Text aussagt oder zeigt.« (Casetti 2001: 155, H. i. O.)

Für die Zuschauerinnen und Zuschauer bieten Genres, auf die man sich verständigt hat, Vorhersehbarkeit, die Rezeptionserfahrungen rahmt und durch sie wiederum angereichert wird.

Fernsehgenres sind historisch und kulturell geprägt (Feuer 1992; Mittell 2004) sowie durch spezifische Produktionsstandards. Die Kategorien organisieren Wissen über Erzählmuster, Themen und Motive und bilden dadurch einen historisch-pragmatischen Zusammenhang sowohl für das Publikum als auch für die Fernsehschaffenden (Hickethier 2012: 205). Dieser Zusammenhang führt dazu, dass sich die Formate entwickeln und über die Zeit verändern wie Feuer (1992) am Beispiel von Sitcoms zeigt. Eschke und Böhne (2010: 91) schlagen vor, vier voneinander unabhängige Aspekte filmischen Erzählens zur Klassifikation von Seriengenres heranzuziehen: emotionale Wirkung, Art des Plots, Setting und narrative Struktur. Tabelle 2 zeigt diese Einteilung in der Übersicht.

Genrebegriffe lassen sich schwer definieren oder abgrenzen, weil sie »Gebrauchsbegriffe« sind (Eschke/Böhne 2010: 93), keine wissenschaftlichen Definitionen. Der pragmatische Zugang zeigt sich in der Uneinheitlichkeit der Kategorienbildung, der analytischen Unschärfe der Einteilung und der Mehrdeutigkeit in der Zuordnung. So treffen auf manche Produktionen mehrere Kategorien zu. Oder anders gesagt, die Aspekte lassen sich kombinieren wie z. B. bei *Scrubs*, einer Comedyserie (emotionale Wirkung), die in einem Krankenhaus (Setting) spielt. Mittell bezeichnet letzteres als »host genre« (2004: 159). Creeber (2008) schlägt andere bzw. weitere Unterteilungen vor. Unter Drama fallen bei ihm beispielsweise so unterschiedliche Genre wie Western, Action, Crime, Krankenhausdrama, Science Fiction, *drama-documentary*, *mini-series*, Kostümdrama, *teen series* oder postmodernes Drama, die Telenovela ist wiederum eine Unterform der *soap opera* etc. Aus meiner Sicht ist eine Genreeinteilung serieller Unterhaltungsformate daher nicht zielführend, insbesondere nicht für Qualitätsserien: »Though it may have been originally been used just to describe unusually good shows, the ›quality‹ in ›quality TV‹ has come to refer more to a generic style than an aesthetic judgment« (Thompson 1996: 13). Qualität wird so selbst zum (Meta-)Genre, welches Erwartungen schürt und Interpretationshilfe leistet. Darauf gehe ich in Kapitel IV.5 ausführlich ein.

Tabelle 2 Genre-Einteilung (modifiziert nach Eschke/Bohne 2010: 92)

Aspekt	Genre, Beispiel
Emotionale Wirkung/Gefühlserwartung	leiden: (Melo)Drama, <i>Holocaust</i> lachen: Comedy/Sitcom, <i>Modern Family</i> leiden und lachen: Dramedy, <i>Nurse Jackie</i> Spannung empfinden: Thriller, <i>Homeland</i> ängstigen, gruseln: Horror/Mystery ¹ , <i>The Walking Dead</i>
Art des Plots	Liebeskonflikt, Selbstverwirklichungskonflikt, Reifung: Telenovela, <i>Verliebt in Berlin</i> Gerechtigkeit: Krimi, <i>Luther</i>
Setting	Familie ² , <i>Türkisch für Anfänger</i> Krankenhaus (Medical), <i>ER</i> Anwaltskanzlei/Gericht, <i>Ally McBeal</i> Procedural ³ , <i>The West Wing</i> Science Fiction, <i>Star Trek</i> Fantasy, <i>Heroes</i> Western, <i>Hell on Wheels</i>
Narrative Struktur	Daily Soap, <i>The Guiding Light</i>

1 Der Begriff »Mystery« ist ein Scheinanglizismus. Im Englischen werden damit, anders als im Deutschen, Krimis bezeichnet und keine Serien mit übernatürlichen Phänomenen (Blanchet 2011: 40).

2 Laut Mikos gibt es zwar viele Genres von Episodenserien, aber nur eines bei Fortsetzungsserien, nämlich die Familienserie, »denn nur im Rahmen der Familienbeziehungen ist eine Entwicklung der quasi unendlichen Geschichte möglich, weil das Familienleben der Serienfamilien ebenso zyklisch abläuft wie das der Zuschauer.« (1994: 139) Man kann zahlreiche Gegenbeispiele aufführen, wie z.B. die Comedy-Serie *Friends*, die Arztserie *Scrubs* oder die Polizeiserie *The Wire*, auf die diese Engführung nicht zutrifft. Allenfalls mit einem erweiterten Familienbegriff ließe sich Mikos' Argumentation zustimmen. Demnach wären alle langfristigen Beziehungsgeflechte (Freunde, Kollegen etc.) als »Familien« im weiteren Sinne zu verstehen.

3 Procedural: werden Serien genannt, die »sich vor allem mit organisierten Abläufen in komplexen Berufssystemen« (Bickermann 2008: 82) auseinandersetzen (vgl. Douglas 2008: 35).

5 Fazit: Serialität als Grundprinzip des Fernsehens

Fernsehserien wurden definiert als mehrteilige Abfolgen abgegrenzter, aber miteinander verbundener Filme. Durch die Verknüpfung der einzelnen Episoden auf formaler (Ausstrahlungsrhythmus, Vorspann, Titelmelodie), inhaltlicher (Personen, Handlungen, Schauplätze) und struktureller Ebene (Handlungskomposition) entsteht eine kontinuierliche Erzählung. Solche seriellen Erzählungen sind ubiquitär. Ihre historische Entwicklung ist eng an den Ausbau der Mediensysteme und insbesondere an deren Kommerzialisierung gebunden (Mikos 1994: 130 ff), denn die durch Serien ermöglichte Publikumsbindung war und ist für die Erlösmaximierung ein entscheidender Faktor. Gelegenheitszuschauerinnen und -zu-

schauer werden dabei besser durch episodische Erzählungen angesprochen, das hingebungsvolle Publikum zieht Fortsetzungsserien mit horizontaler Narration vor. Im den folgenden Kapiteln werden Kombinationsformate wie *flexi-narratives* im Vordergrund stehen, die episodisches mit horizontalem Erzählen verbinden, denn sie gelten als besonders anspruchsvoll. Zunächst geht es aber um die Besonderheiten qualitativ hochwertiger Unterhaltung, die sich in ihrer Gesamtheit zum Meta-Genre Quality TV verdichten lassen.

Literaturverzeichnis Kapitel II

- Allrath, G. & Gymnich, M. (Hrsg.). (2005). *Narrative strategies in television series*. Houndsmille: Palgrave Macmillan.
- Allrath, Gaby, Gymnich, Marion & Surkamp, Carola (2005). Introduction: Towards a narratology of TV series. In Gaby Allrath & Marion Gymnich (Hrsg.), *Narrative strategies in television series* (S. 1–43). Houndsmille: Palgrave Macmillan.
- Bianculli, David (2007). Quality TV: A US TV critic's perspective. In Janet McCabe & Kim Akass (Hrsg.), *Quality TV: Contemporary American television and beyond* (S. 35–37). London: Tauris.
- Bickermann, Daniel (2008). »Bartlet for America«: Innovation und Konvention, Technik und Stil, Utopie und Politik in *The West Wing*. In Sascha Seiler (Hrsg.), *Was bisher geschah: Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen* (S. 80–96). Köln: Schnitt.
- Blanchet, Robert (2011). Quality-TV: Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer TV-Serien. In Robert Blanchet, Kristina Köhler, Tereza Smid & Julia Zutavern (Hrsg.), *Serielle Formen: Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien* (S. 37–70). Marburg: Schüren.
- Bock, Annkatrin (2013). Fernsehserienrezeption: Produktion, Vermarktung und Rezeption US-amerikanischer Prime-Time-Serien. Wiesbaden: VS.
- Bund Deutscher Kriminalbeamter kritisiert Til Schweiger. (2012, 18. April). *epd medien aktuell*, 76a, April 2012, S. 2.
- Cantor, Muriel G. & Pingree, Suzanne (1983). *The soap opera*. Beverly Hills: Sage.
- Carroll, Noël (2007). Narrative closure. *Philosophical Studies*, 135(1), 1–15.
- Casetti, Francesco (2001). Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag. *montage/av*, 10(2), 155–173. Verfügbar unter http://www.montage-av.de/pdf/102_2001/10_2_Francesco_Casetti-Filmgenres_und_Verstaendigungsvor-gaenge.pdf [29. 07. 2015]
- Creeber, Glen (2004a). *Serial Television: Big drama on the small screen*. London: BFI.
- Creeber, Glen (Hrsg.). (2008). *The television genre book* (2. Aufl.). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Douglas, Pamela (2008). *TV-Serien: Schreiben fürs Fernsehen*. Frankfurt/Main: Zweitausendeins.
- Dyer, Richard (2002). *Only entertainment* (2. Aufl.). London: Routledge.

- Eco, Umberto (1988). Die Innovation im Seriellen. In Umberto Eco, *Über Spiegel und andere Phänomene* (S. 155–180). München: Hanser.
- Eschke, Gunther & Böhne, Rudolf (2010). *Bleiben Sie dran! Dramaturgie von TV-Serien*. Konstanz: UVK.
- Feuer, Jane (1992). Genre study and television. In Robert C. Allen (Hrsg.), *Channels of discourse, reassembled: Television and contemporary criticism* (S. 138–160). London: Routledge.
- Füchtjohann, Jan (2012, 7. April). Was bisher geschah. *Süddeutsche Zeitung*, 82/2012, S. 21.
- Ganz-Blättler, Ursula (2009; Juni). Cumulative narrative in post-network television: Backstory and expanded diegesis as means of affiliation in *Lost* and *Grey's Anatomy*. Vortrag gehalten im Rahmen der Internationalen Tagung ›Serielle Formen‹ an der Universität Zürich, 04.–06.06.2009.
- Gelfert, Hans-Dieter (2011). *Charles Dickens, der Unnachahmliche* (Biographie). München: C. H. Beck.
- Geraghty, Christine (1981). The continuous serial – a definition. In Richard Dyer, Christine Geraghty, Marion Jordan, Terry Lovell, Richard Paterson, John Stewart (Hrsg.), *Coronation Street* (S. 9–26). London: BFI.
- Giesenfeld, Günter (1994). Serialität als Erzählstruktur in der Literatur. In Günter Giesenfeld (Hrsg.), *Endlose Geschichten: Serialität in den Medien* (S. 1–11). Hildesheim: Olms-Weidmann.
- Gray, Jonathan (2010). Show sold separately: Promos, spoilers and other media paratexts. New York: New York University Press.
- Green, Melanie C., Garst, Jennifer & Brock, Timothy C. (2004). The power of fiction: Determinants and boundaries. In L. J. Shrum (Hrsg.), *The psychology of entertainment media: Blurring the lines between entertainment and persuasion* (S. 161–176). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Hickethier, Knut (1991). Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens. Lüneburg: Univ.
- Hickethier, Knut (1994). Die Fernsehserie und das Serielle des Programms. In Günter Giesenfeld (Hrsg.), *Endlose Geschichten: Serialität in den Medien* (S. 55–71). Hildesheim: Olms-Weidmann.
- Hickethier, Knut (unter Mitarbeit von Peter Hoff) (1998). *Die Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Hickethier, Knut (2003). Serie. In Hans-Otto Hügel (Hrsg.), *Handbuch Populäre Kultur: Begriff, Theorien und Diskussionen* (S. 397–403). Stuttgart: J. B. Metzler.
- Hickethier, Knut (2006). Fernsehserie (series, serial). In Leon R. Tsvasman (Hrsg.), *Das große Lexikon Medien und Kommunikation* (S. 120–121). Würzburg: Ergon.
- Hickethier, Knut (2012). *Film- und Fernsehanalyse* (5. Aufl.). Stuttgart: J. B. Metzler.
- Holly, Werner (1995). »Wie meine Tante Hulda, echt.« Textoffenheit in der Lindenstraße als Text- und Rezeptionsphänomen. In Martin Jurga (Hrsg.), *Lindenstraße: Produktion und Rezeption einer Erfolgsserie* (S. 117–136). Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Jacobs, Jason (2001). Issues of judgement and value in television studies. *International Journal of Cultural Studies*, 4(4), 427–447.

- Jahn-Sudmann, Andreas & Kelleter, Frank (2012). Die Dynamik serieller Überbietung: Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality TV. In Frank Kelleter (Hrsg.), *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert* (S. 205–224). Bielefeld: transcript.
- Junklewitz, Christian & Weber, Tanja (2011). Die CineTitel: Geschichte und Erfolg von Filmserien im postklassischen Kino. In Robert Blanchet, Kristina Köhler, Tereza Smid & Julia Zutavern (Hrsg.), *Serielle Formen: Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien* (S. 337–356). Marburg: Schüren.
- Jurga, Martin (1998). Der Cliffhanger: Formen, Funktionen und Verwendungsweisen eines seriellen Inszenierungsbausteins. In Herbert Willems & Martin Jurga (Hrsg.), *Inszenierungsgesellschaft* (S. 471–488). Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Jurga, Martin (Hrsg.). (1995). *Lindenstrasse: Produktion und Rezeption einer Erfolgsserie*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Karpovich, Angelina I. (2010). Dissecting the opening sequence. In D.L. Howard (Hrsg.), *DEXTER: Investigating cutting edge television* (S. 27–42). London: I. B. Tauris.
- Kenneally, Tim (2014, 09. Jan.). ›Boardwalk Empire‹ to end with fifth season. *The Wrap*. Zugriff unter <http://www.thewrap.com/boardwalk-empire-end-fifth-season> [07.01.2015]
- Klein, Thomas (2008). Talkshow: Methodische Schauspielkunst und die Psychotherapie als serielle Emotionsdramaturgie in der Serie *In Treatment*. In Sascha Seiler (Hrsg.), *Was bisher geschah: Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen* (S. 186–201). Köln: Schnitt.
- Kozloff, Sarah (1992). Narrative theory and television. In Robert C. Allen (Hrsg.), *Channels of discourse, reassembled: Television and contemporary criticism* (S. 67–100). London: Routledge.
- Kreutzner, Gabriele (1991). Next Time on DYNASTY: Studien zu einem populären Serientext im amerikanischen Fernsehen der achtziger Jahre. Trier: WVT.
- Kübler, Hans-Dieter (1994). Serien-Zäsur Dallas? Einige Rezeptionsästhetische und rezeptionsspezifische Anfragen an die Serienhistoriographie. In Günter Giesenfeld (Hrsg.), *Endlose Geschichten: Serialität in den Medien* (S. 129–160). Hildesheim: Olms-Weidmann.
- Lang, Christine (2014). Neverending Stories? Enden in Serien am Beispiel von *The Sopranos*, *Breaking Bad* und *Mad Men*. In Christoph Dreher (Hrsg.), *Autorenserien II: Quality TV in den USA und Europa* (S. 142–177). Paderborn: Wilhelm Fink.
- Lang, Christine & Dreher, Christoph (2013). *Breaking Down Breaking Bad: Dramaturgie und Ästhetik einer Fernsehserie*. München: Wilhelm Fink.
- Lavery, David (2004). The X-Files. In Glen Creeber (Hrsg.), *Fifty key television programmes* (S. 242–246). London: Arnold.
- Leggatt, Timothy (1996a). Identifying the undefinable: An essay on approaches to assessing quality in television in the UK. In Sakae Ishikawa (Hrsg.), *Quality assessment of television* (S. 73–87). Luton: John Libbey Media.
- Martenstein, Harald (1996). *Das hat Folgen – Deutschland und seine Fernsehserien*. Leipzig: Reclam Verlag.

- Martin, Brett (2013). *Difficult men. From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad: Behind the Scenes of a creative revolution*. London: Faber and Faber.
- Mielke, Christine (2006). Zyklisch-serielle Narration: Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie. Berlin: de Gruyter.
- Mikos, Lothar (1994). Es wird dein Leben! Familienserien im Fernsehen und im Alltag der Zuschauer. Münster: MAKS.
- Mittell, Jason (2004). Genre and television: From cop shows to cartoons in American culture. New York, NY: Routledge.
- Mittell, Jason (2006). Narrative complexity in contemporary American television. *The Velvet Light Trap*, 58, 29–40.
- Mittell, Jason (2012). Narrative Komplexität im amerikanischen Gegenwartsfernsehen. In Frank Kelleter (Hrsg.), *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert* (S. 97–122). Bielefeld: transcript.
- Mittell, Jason (2015). *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*. New York, NY: University Press.
- Ndalianis, Angela (2005). Television and the neo-baroque. In Michael Hammond & Lucy Mazdon (Hrsg.), *The contemporary television series* (S. 83–101). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Nelson, Robin (2007b). *State of play: Contemporary ›high-end‹ TV drama*. Manchester: Manchester University Press.
- Nelson, Robin (2013). Entwicklung der Geschichte: Vom Fernsehspiel zur (sic!) Hypermedia TV Narrative. In Susanne Eichner, Lothar Mikos & Rainer Winter (Hrsg.), *Transnationale Serienkultur: Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien* (S. 21–43). Wiesbaden: VS.
- Newcomb, Horace (2004). Narrative and genre. In John D.H. Downing, Denis McQuail, Philip Schlesinger & Ellen Wartella (Hrsg.), *The SAGE handbook of media studies* (S. 413–428). London: Sage.
- Newcomb, Horace (1985). Magnum: The champagne of TV? *Channels of Communications*, 5(1), 23–26.
- Newcomb, Horace (2005). Studying television: Same questions, different contexts. *Cinema Journal*, 45(1), 107–111.
- O'Sullivan, Sean (2013). The Sopranos: Episodic storytelling. In Ethan Thompson & Jason Mittell (Hrsg.), *How to watch television* (S. 65–73). New York, NY: New York University Press.
- Pearson, Roberta (2007b). Anatomising Gilbert Grissom: The structure and function of the televisual character. In Michael Allan (Hrsg.), *Reading CSI: Crime TV under the microscope* (S. 39–56). London: Tauris.
- Phalen, Patricia & Osellame, Julia (2012). Writing Hollywood: Rooms with a point of view. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 56, 3–20.
- Ridder, Michael (2010, 8. Dezember). Geliebt und gehasst: Dauerbegleiter unserer Gegenwart: die ›Lindenstraße‹ wird 25. *epd medien*, 96/2010, S. 3–5.
- Schemering, Christopher (1985). *The soap opera encyclopedia*. New York: Ballentine.

- Scherer, Brigitte (1995). Thomas Magnum: Detektiv im Paradies. In Brigitte Scherer, Ursula Ganz-Blättler, Monika Großkopf & Ute Wahl, *Morde im Paradies: Amerikanische Detektiv- und Abenteuererien der 80er Jahre* (S. 33–68). München: Ölschläger.
- Schröder, Jens (2014, 16. Mai). »Tatort«-Ermittler-Charts: Thiel und Boerne überholen Til Schweiger. *Meedia.de*. Zugriff unter <http://meedia.de/2014/05/16/tatort-ermittler-charts-thiel-und-boerne-ueberholen-til-schweiger/> [07.01.2015]
- Simon-Zülch, Sybille (2010, 27. November). Quotenbank: 40 Jahre ›Tatort‹ im Ersten. *epd medien*, 93/2010, S. 3–6.
- Smith, Greg M. (2011). How much serial is in your serial? In Robert Blanchet, Kristina Köhler, Tereza Smid & Julia Zutavern (Hrsg.), *Serielle Formen: Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien* (S. 93–114). Marburg: Schüren.
- Thompson, Robert J. (1996). *Television's second golden age: From Hill Street Blues to ER*. New York: Continuum.
- Weber, Tanja & Junklewitz, Christian. (2008). Das Gesetz der Serie – Ansätze zur Definition und Analyse. *MEDIENwissenschaft*, 1, 13–31.
- Williams, Raymond (2003[1974]). *Television: Technology and cultural form*. London: Routledge.
- Wolf, Fritz (2011, Dezember). Kein Bügelfernsehen: eine Tagung zu Erzählformen in Fernsehserien. *epd medien*, 50/2011, S. 3–5.
- Wolling, Jens (2004). Qualitätserwartungen, Qualitätswahrnehmungen und die Nutzung von Fernsehserien. Ein Beitrag zur Theorie und Empirie der subjektiven Qualitätsauswahl von Medienangeboten. *Publizistik*, 49, 171–193.

Quality-TV als Unterhaltungsphänomen
Entwicklung, Charakteristika, Nutzung und Rezeption
von Fernsehserien wie The Sopranos, The Wire oder
Breaking Bad
Schlütz, D.
2016, XIII, 317 S. 9 Abb., Softcover
ISBN: 978-3-658-11435-0