

DIE FERNSEHSERIE ALS AGENT DES WANDELS

Medien ' Welten
Braunschweiger Schriften zur Medienkultur,
herausgegeben von Rolf F. Nohr
Band 18
Lit Verlag Münster/Hamburg/Berlin/London

Benjamin Beil
Lorenz Engell
Dominik Maeder
Jens Schröter
Herbert Schwaab
Daniela Wentz

DIE FERNSEHSERIE ALS AGENT DES WANDELS

LIT

LIT

INHALTSVERZEICHNIS

Bucheinbandgestaltung: Tonia Wiatrowski / Nina Adams
Buchgestaltung: © Roberta Bergmann, Anne-Luise Janßen, Tonia Wiatrowski
<http://www.tatendrang-design.de>
Satz: Nina Adams
Lektorat: Rosemarie Klein
© Lit Verlag Münster 2016
Grevener Straße / Fresnostraße 2 D-48159 Münster
Tel. 0251-23 50 91 Fax 0251-23 19 72
e-Mail: lit@lit-verlag.de <http://www.lit-verlag.de>
Chausseestr. 128 / 129 D-10115 Berlin
Tel. 030-280 40 880 Fax 030-280 40 882
e-Mail: berlin@lit-verlag.de <http://www.lit-verlag.de/berlin/>

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.
ISBN 978-3-643-11612-3
Printed in Germany

1. Die Fernsehserie als Agent des Wandels: Einleitung	7
2. Folge-Handlungen. »KOBRA, ÜBERNEHMEN SIE!« – oder die Modernisierung des Fernsehens als Agentenserie	31
3. »I think it's a medium.« Agenten medialer Verunsicherung in THE X-FILES	55
4. Rück-Projektionen. Retromedialität und die (scheinbare) Vermeidung eines digitalen Medienwandels in der Science-Fiction-Serie	89
5. Zirkulation, Adaption, Regress. Medienwandel als serielle Transgression	113
6. »It's your world, I only live in it.« Der indifferente Medienwandel der Sitcom	149
Anmerkungen	197
Bibliographie	209
Autorenverzeichnis	235

1. DIE FERNSEHSERIE ALS AGENT DES WANDELS: EINLEITUNG

Fernsehserien haben seit Jahren eine unerhörte Hochkonjunktur. Noch nie haben TV-Serien im kulturellen Diskurs und sogar in der Wissenschaft so viel Aufmerksamkeit und Ansehen auf sich gezogen wie in der letzten Dekade. Den neuen Serien wird sogar, wie etwa im Fall von *THE WIRE* (HBO, 2002-2008), *LOST* (ABC, 2004-2010) oder *THE WEST WING* (NBC, 1999-2006) zugestanden, wesentlichen Anteil am öffentlichen Problemdiskurs der Gegenwart zu haben (vgl. Schröter 2012; Krause 2014; Eschkötter 2012; Rothöhler 2012; Beil/Schwaab/Wentz 2016). Dies gilt jedoch bezeichnenderweise umso mehr, je weiter sie sich aus dem medialen Rahmen des Fernsehens entfernen. Der Slogan, der die Ablösung der Serie aus dem Broadcast-Fernsehen auf den Punkt bringen wollte, lautet: »It's not television, it's HBO«, und hat im Zuge dieses Prozesses selbst schon ein wenig Staub angesetzt (Leverette/Ott/Buckley 2007). Die Konjunktur der Serie scheint jedenfalls auf eigenwillige Weise an das Verschwinden ihres ursprünglichen Trägermediums, des Fernsehens, gebunden zu sein: je weniger Fernsehen, desto mehr Serie.

Man kann darin den Schlussstein im Bogen der Abwertung und Unterkonzeptionalisierung des Fernsehens sehen: Mit wenigen Ausnahmen (vgl. Eco 1989) blieben Fernsehserien sechzig Jahre lang in der Theoriebildung nahezu unbeachtet. Jetzt, wo sie aufhören, Fernsehserien zu sein, erfahren sie Anerkennung. Der intellektuelle Hochmut gegenüber der Tatsache des Fernsehens ist als Grundfigur seit Langem bekannt und hat bei Stanley Cavell (2001) selbst Anlass zu einer der prägendsten Theoriefiguren des Fernsehens gegeben. In der aktuellen Situation jedoch, in der sich das Serienformat vom Fernsehen bisher bekannten Zuschnitts ablöst, tritt das Fernsehen mit den anderen, neuen Träger und Verbreitungsmedien des Seriellen in ein neues, komplexes und transmediales Verhältnis ein, in dem sie vielfach aufeinander einwirken und einander ein- und umformen (vgl. Jenkins 2006; Mittell 2009). Die Television Studies haben schon seit geraumer Zeit gleich eine ganze Reihe neuer Begrifflichkeiten entwickelt, um die massiven Änderungen zu beschreiben, denen das Fernsehen (sowie seine wissenschaftliche Bearbeitung) im Digitalzeitalter unterliegt: *Television 2.0* (Askwith 2007), *Transmedia Television* (Evans 2011), *Conver-*

gence Television (Caldwell 2004; Hilmes 2011), *schlicht Neues Fernsehen* (Stauff 2005), *Television after TV* (Spigel/Olsson 2004) bzw. *Television Studies after TV* (Turner/Tay 2009) oder *Post-Television* (Nicholas 2006; Pearson 2007; Leverette/Ott/Buckley 2007). Das gleiche Vokabular dient zur Ausrufung neuer Epochen der Fernsehgeschichte, etwa der *Post-Network Era* (Lotz 2007) oder auch des *TV III* (Rogers/Epstein/Reeves 2002; Creeber/Hills 2007).

Diesem für die technologische, ästhetische und gesellschaftliche Entwicklung der Medien zentralen Prozess der Transmediatisierung des Fernsehens, der sich offenkundig mit Hilfe der Serie, durch das Serielle hindurch und sogar als Serie vollzieht, gilt im Folgenden unsere Aufmerksamkeit.

Der Medienwandel des Fernsehens

Beide Aspekte des aktuellen Serienbooms, der Erfolg der Formate bei gleichzeitiger Ablösung vom Fernsehen oder gar Auflösung des Fernsehens, hängen, so die Überzeugung der vorliegenden Studien, miteinander eng zusammen. Denn die akuten Probleme, zu deren Diskussion die neuen Serien so viel beisteuern, hängen ihrerseits mit dem Medienwandel zusammen. Sie sind ihrerseits direkt oder indirekt induziert von den Prozessen der Mediatisierung und der Digitalisierung, von den überwiegend selbst mediengestützten Umbrüchen der Ökonomie und von der Globalisierung aller Lebenszusammenhänge. Die These des vorliegenden Bandes ist deshalb, dass der gegenwärtige Medienumbruch in besonderer Weise von Strukturen und Formaten des Seriellen und der Serie geprägt wird.

Erstens, so die Annahme, ist die Ausweitung des seriellen Erzählens und Zeigens über das ehemalige Leitmedium Fernsehen hinaus in andere Träger und Verbreitungsmedien – wie die DVD, das World Wide Web und die Sozialen Netzwerke – eine wichtige Komponente des Medienwandels. Das »digitale Fernsehen« (Bennett/Strange 2011) wird geprägt durch die Multiplizierung und Ausdifferenzierung der Sendekanäle, d. h. durch die bereits in den 80er Jahren begonnene Entwicklung vom *Broad-* zum sogenannten *Narrowcasting*, die Durchsetzung des High-Definition-Standards (Schröter/Stiglegger 2011) und die zunehmende Verbreitung digitaler Recorder-Technologien, die Sendungen aus dem Programmfluss, dem *Flow*, herauslösen. Gerade Serien nun sind es, die auf anderen medialen Plattformen, etwa DVD-Box-Sets, rezipiert, in ihren Narrationen durch inter und transmediale Erweiterungen (DVD-Extras, *Webisodes/Mobisodes*, Online-Spiele, Wikis, Fan-Fiction) ergänzt (vgl. Askwith 2003) oder sogar wie im Falle von *HOUSE OF CARDS* (Netflix, 2013-; vgl. Kap.

5) gänzlich außerhalb des etablierten Fernsehsystems produziert und vertrieben werden. Auch die Endgeräte des Fernsehens als technische Sets differenzieren sich aus (Marshall 2009; Uricchio 2004): Fernsehen findet mittlerweile auf tragbaren Bildschirmen wie Smartphones, Tablets, Phablets oder iPods statt (Dawson 2007; Parks 2004) und (über den Computermonitor) im Internet auf Plattformen wie *Netflix*, *YouTube*, *Hulu*, dem *iTunes-Store* oder auch in den sendereigenen Mediatheken (Stipp 2009; Brooker 2009). Für diese Migration der Television über diverse Plattformen nun sind – wie sich besonders an der zunehmenden Zahl von stark auf TV-Serien abgestellten Online-Videotheken (etwa *SkySnap*, *Watchever*, *Maxdome*, *Netflix*) ablesen lässt – gerade Fernsehserien nicht nur ein Format unter anderen, sondern die treibende Kraft.

Zweitens spiegeln rezente (Fernseh-)Serien diesen Vorgang zurück in die Serien selbst, in ihre Bilder, ihre zeitliche Rhythmisierung, in die Art und Weise, wie Serien immer neue Folgen aus den bisherigen Folgen hervortreiben, kurz: in ihre Serialität. Um nämlich derart migrieren zu können, müssen nicht nur die Serienformate, sondern muss die Serialität sich selbst als Format transformieren. Dies geschieht auf so frappante Weise, dass die Transformation der Serie geradezu als Paradigma des medienspezifischen Wandels gelten kann. Die zeitgenössische Fernsehserie versteht und präsentiert sich nämlich selbst zunehmend als ein transmediales Phänomen und vollzieht im Zuge des digitalen Medienwandels eine stete Überschreitung der eigenen medialen Grenzen.

Fernsehserien reflektieren damit den Wandel, dem sie einerseits als Fernsehen ausgesetzt sind und den sie andererseits als transmediale Formate selbst vorantreiben. Ablesbar ist dies u. a. am formativen Wandel der Serie selbst, der aus dem Episoden- und dem Fortsetzungsprinzip, wie sie im geläufigen Begriffsraster von *series* und *serial* gefasst werden, neue Hybridformen hervorbringt. Gerade durch den Wandel von Serienformen thematisieren Serien mithin Wandelbarkeit. Sie bilden neue Ästhetiken der Zeitlichkeit aus (vgl. Meteling/Otto/Schabacher 2010) und verdichten sie zu plastischen Bildern von Transformation, Metamorphose, Alteration und schließlich Endlichkeit. Diese Doppelbewegung aus Reflexion und Projektion von Wandel (Beil et al. 2012) ließe sich mithin als Rekursionsmoment zwischen Beobachtung *von* und Vollzug *des* medialen Wandels begreifen (Maeder/Wentz 2013b, 10).

Drittens ist auch die Auswanderungsbewegung, die Wucherung der Serie über ihr Herkunftsmedium hinaus, als eine Serie beschreibbar. Der Wandel, dem die Serie ausgesetzt ist und den sie zugleich gestaltet, vollzieht sich als eine Serie zweiter Ordnung. Wenn aktuelle Serien also mit ihrer Serialität experimentieren, dann tun sie dies auch als Probelauf auf ihre eigene Transformation, als Auslotung der Möglichkeit, mitten in flagrantem Umbruch Metastabili-

tät zu erlangen und so ein Kernformat des Fernsehens von Anfang an, nämlich eben die Serie, über das Zeitalter des Fernsehens hinaus zu erhalten. Möglicherweise bis zur Unkenntlichkeit verändert, überlebt darin Fernsehen jenseits des Fernsehens.

Dem durch den digitalen Medienwandel unter Veränderungsdruck geratenen Mediensystem Fernsehen zugehörig, sind TV-Serien also *erstens* einem Wandel ausgesetzt, den sie im gleichen Zuge durch ihre eigene Transmediatisierung vorantreiben, wandeln sich *zweitens* selbst in den Mechanismen und Prozeduren ihrer Serialisierung und machen *drittens* in dieser Reflexion und Projektion von Wandel Medienumbrüche als Serialisierungsprozesse beschreibbar, für die paradoxerweise gerade das Fernsehen als *das* serielle Medium des 20. Jahrhunderts ein adäquates Formrepertoire parat hält.

Die Serie als Agent

Dieser durchaus komplexe Zusammenhang beansprucht die Serie zugleich auf der Subjekt- und der Objekt-Seite des Medienwandels, auf der passiven wie der aktiven, der reflexiven und der projektiven. Um dies terminologisch zu fassen, schlagen wir den Begriff des *Agenten* vor. Dieser ermöglicht es, die *agency* der Serie als Gleichzeitigkeit und Verschränkung von Autonomie und Heteronomie und in Abgrenzung von klassischen Akteursbegriffen zu denken (vgl. Engell et al. 2014, 159 f.): Als Agenten und Werkzeuge im Auftrag des Medienwandels wirken Serien also *erstens* auf das Fernsehen ein, gestalten es um oder bringen es sogar zum Verschwinden. Dabei jedoch setzen sie sich *zweitens* aktiv als ein kulturelles Hoch- und Hegemonieformat durch. Als Doppelagenten des Fernsehens sorgen sie *drittens* zugleich für dessen Überleben in anderer Gestalt (vgl. Engell 2013b).

Inwiefern lässt sich vom Fernsehen oder gar vom Format der Fernsehserie in diesem Sinne als *Agent* sprechen? Dass zunächst ›das Fernsehen‹ als Institution Wirkungen zeitigt, dass es etwas bewirkt und ausrichtet und darin eine eigene Handlungsmacht besitzt, gehört zu den Gemeinplätzen der – auch und gerade kritischen – Mediensoziologie. ›Das Fernsehen‹ (wie gerne auch ›die Medien‹) ist demnach ein gesellschaftlicher Akteur, es übt z. B. ›Einfluss‹ aus und veranlasst Individuen sowie andere Institutionen zu bestimmten Handlungsweisen, etwa motiviert es Konsumenten zum Kauf und Wähler zur Stimmabgabe oder prägt genderspezifisches Verhalten aus. Von derlei Annahmen geht z. B. die gesamte Phalanx der Medienwirkungsforschung schon seit ihren Anfängen aus, seit der berühmten »Injektionsnadel«-These (Katz/Lazarsfeld 1955, 309).

Diese Handlungsmacht ›des Fernsehens‹ ist dabei eine agglomerierte, zusammengesetzte Handlungsmacht; sie fällt nicht zusammen mit derjenigen der in der Institution entscheidungstragenden und handlungsmächtigen Personen, auch nicht in ihrer Summe. Sie leitet sich aber dennoch, so die gängige Auffassung, aus derjenigen der Personen ab, denn Intentionalität und Handlungsfähigkeit kommen traditionell ausschließlich Personen zu, die Bewusstsein aufweisen. Der Akteurstatus ›des Fernsehens‹ kommt demnach als supervenierender Effekt, emergent über der verstreuten Intentionalität der Personen, die es tragen und produzieren und kontrollieren, zustande (vgl. Luhmann 1984, 43-44; 196-197). In diesem Sinne lässt ›das Fernsehen‹ sich dann mit einem Begriff von Jo Reichertz auch als *korporierter Akteur* beschreiben (Reichertz 2006; Engell et al. 2014). In einem weiteren Sinne kann in einen solchen Akteurstatus auch die Mitwirkung nicht-personaler und nicht bewusstseinsbegabter Beteiligter mit einbegriffen werden. Dazu zählen etwa die Techniken und Werkzeuge, mit denen Fernsehen produziert wird, oder ökonomische Randbedingungen. Im Sinne des »Kollektiv«-Begriffs Latours, der u. a. auch die Dinge mit einbezieht, könnte man dann vom Fernsehen auch als einem *kollektiven Akteur* sprechen (Latour 2008; Seier 2013, 162-163).

Etwas schwieriger ist jedoch der Status zu bestimmen, den hinsichtlich ihrer Handlungsmächtigkeit die Bilder (und die Töne) einnehmen, die ausgestrahlt werden, und die sich zu den Sendungen, Formaten und Serien strukturieren. Zweifellos erzielt das Fernsehen seine Wirkungen über seine formatierten und angeordneten Bilder, die wichtigsten Instrumente seiner Handlungsintentionen. Sie sind zudem unstreitig die Hauptprodukte der *korporierten* oder eben *kollektiven* Handlungsweise der beteiligten Personen (und Dinge), also Objekte der Handlungsmacht. Sie sind damit passive Wirkungsempfänger und Werkzeuge derjenigen, die sie herstellen. Die Frage ist jedoch, ob sie darin dennoch über eine eigene Handlungsmacht oder zumindest einen eigenen Beitrag zur kollektiven Handlungsmacht des Fernsehens verfügen, eine eigene Intentionalstruktur und damit eine Art Quasi-Bewusstsein aufweisen. Bildtheoretisch (Mitchell 2004), wissenschaftsgeschichtlich (Breidbach 2005) wie medienphilosophisch (Engell 2013a) ist diese Frage verschiedentlich bejaht worden. Zur Debatte steht, ob sie diese Handlungsmacht lediglich von den menschlichen Subjekten oder den zusammengesetzten Kollektiven verliehen bekommen, oder ob sie darin auch eigenständig und eigensinnig sein oder werden können. Und darin wiederum spiegelt sich genau die Situation wider, in der sich die Fernsehserie hinsichtlich des Medienwandels befindet: Sie ist ihm ausgesetzt und sein Produkt, zugleich jedoch sein (Mit-)Verursacher – und in all

dem, wie wir noch genauer sehen werden, selbstbehauptend und sogar selbstverstärkend.

Auf diese Verschränkung von Aktivität und Passivität, von Akteur- und Objektstatus antwortet die Denkfigur des *Agenten*. Sie kann im Anschluss an die anthropologischen Thesen Alfred Gells (1998, 25-40) entfaltet werden. Anders als ein *Akteur* ist ein *Agent* nämlich überhaupt nur unter zwei Bedingungen handlungsfähig. Zum einen benötigt er einen fremden Auftrag und muss sich unter die Intention eines anderen stellen. Zum anderen jedoch kann er den Auftrag nur ausführen, sofern er in der Lage ist, ihn auch nicht, oder anders, oder mit veränderter Zielrichtung, zum eigenen Vorteil oder zum Vorteil Dritter, auszuführen. Anders als das beim Akteur der Fall ist, steht seine Abhängigkeit von Auftrag und Absicht anderer nicht im Kontrast zu seiner eigensinnigen Handlungsfähigkeit, sondern ist ihre Bedingung, und umgekehrt. Das Fernsehen hat sich durch das Format der Agentenserie ausgiebig mit dieser Figur und ihrem handlungstheoretischen Status befasst und durch diese Reflexion hindurch seinen eigenen Status sowohl betrachtet und bedacht als auch bearbeitet (vgl. Kap. 2). Diese Befassung der Serie mit der Figur des Agenten und ihren handlungstheoretischen Ausfaltungen geschah ebenfalls in einer Phase des Umbruchs, dem das Fernsehen bereits in den 60er und 70er Jahren ausgesetzt war und den es zugleich gerade in der und durch die Agentenserie massiv vorangetrieben hat. Schon damals stand die Handlungsmacht des Mediums zur Debatte.

Serialität und Modernisierung

Dies gibt Anlass, den gegenwärtigen Medienwandel, der so stark mit dem Serienformat verwoben ist, auch in einem etwas erweiterten medienhistorischen Blickwinkel zu fassen. Denn zumindest der frühere fernsehistorische Umbruch der 60er und 70er Jahre, dem sich die Agentenserie als spezifische Selbstbeschreibung des Fernsehens im Wandel verdankt, trägt die Züge eines Modernisierungsprozesses und ist als solcher auch beschrieben worden (Buxton 1990, 96-101, 117-119). Serialisierung geht gerade mit Modernisierungsprozessen in besonderer Weise einher. Die Logik der Modernisierung ist auch noch da, wo sie für sich selbst opak bleibt (Latour 2008), eine serielle Logik. Die Moderne als Produktionsregime ist nämlich untrennbar verbunden mit Prozessen der Serialisierung und mit dem Phänomen der Serie. Die Industrieproduktion ist, neben ihren zahlreichen anderen Merkmalen, gekennzeichnet durch den Prozess der Herstellung zahlloser untereinander formidentischer Exem-

plare oder Tokens eines einzigen Typs (Wetzel 2005). Genau darin liegt einer der wichtigen Unterschiede, der das industriell gefertigte Objekt von einem traditionellen Artefakt unterscheidet. Das handwerklich hergestellte Objekt behauptet von sich, ein je individuell angefertigtes Einzel Ding zu sein. Die seriellen Tokens dagegen sind nur numerisch distinkt, jedes Exemplar gleicht jedoch dem anderen und ist grundsätzlich gegen ein beliebiges anderes desselben Typs austauschbar. Die kulturelle Zumutung in diesem Übergang auf die seriengefertigte Ware besteht darin, dass zugleich damit die Individuierung des Konsumsubjekts als Programm eingesetzt wird (Veblen 2011; Bourdieu 1979; vgl. a. Engell 2007): Durch Erwerb und Besitz eines Objekts, das als eines von Abertausenden erscheinungsgleichen Serienobjekten fungiert, soll, zunehmend in der Spätmoderne seit Mitte des 20. Jahrhunderts, dennoch zugleich der Ausweis des je individuellen Geschmacks, der je eigenen Kaufkraft, der Unverwechselbarkeit des Konsumsubjekts erfolgen. Um diese Lücke zu schließen, gibt es zahlreiche Möglichkeiten. Fernsehen ist in der Mitte des 20. Jahrhunderts die effizienteste, über die Fernsehwerbung, die Produktplatzierung, die Vorbildfunktion und die Konsumunterweisung (Engell 2004).

Als kulturelle und als ökonomische Technik geht die Serialisierung jedoch weit hinter die industrielle Moderne zurück. Der Buchdruck etwa wäre ein weit früheres Beispiel, der ebenfalls viele erscheinungsgleiche Exemplare eines einzigen identischen Textes liefert, wobei die endgültige Realisierung textidentischer Reproduktion das Resultat einer langen drucktechnischen Stabilisierungsarbeit darstellt (vgl. Johns 1998). In der Warenproduktion wird erst die Industrialisierung nach dem Muster Fords und Taylors im 20. Jahrhundert dazu führen, dass die Einzelexemplare wirklich ununterscheidbar werden und damit eine Serie ergeben. Mit der Serienfertigung explodiert im Übrigen auch die Zahl der gefertigten Objekte oder Exemplare insgesamt. Die Typisierung erfordert dabei eine Standardisierung und Serialisierung auch der restlichen von Menschen durchzuführenden Arbeiten und Handgriffe. Deshalb ist die Automatisierung auch der Arbeitsgesten, wie sie in der Fließbandarbeit erfolgt, Kernstück der Serienfertigung. Zu diesem Zweck wird die Arbeit in winzige und möglichst gleichförmige Verrichtungen zerlegt, die dann in einem großen Automatismus ineinandergreifen. Daher erfordert eine Serienfertigung im engeren Sinn höchst leistungsfähige Werkzeuge und vor allem, anthropologisch relevant, eine an die Werkzeuge angepasste menschliche Körper und Lebensdisziplin.

Im 19. Jahrhundert erreicht die Serialisierung dann auch den Prozess der Bilderproduktion. Die Photographie erlaubt die Herstellung von Kopien in unbegrenzter Zahl, ausgehend von einem einzigen Original, dem Negativ; aber sie

ist darin nicht allein. Lithographie, Serigraphie und andere Techniken stellen die quantitative Leistung traditionellerer Druckgraphikverfahren weit in den Schatten.

Aber die identische Reproduktion erscheinungsgleicher Exemplare eines einzigen Typs, Originals oder Modells ist nur die eine Seite der Serialisierung. Auf der anderen Seite steht nämlich die Serienbildung auch für einen anderen, z. B. künstlerischen oder wissenschaftlichen Prozess, in dem nicht die Vervielfältigung desselben, sondern die Erzeugung des Neuen im Vordergrund steht (vgl. Blättler 2010; Eco 1989; Bippus 2003; Sykora 1983). Sie ist gerade nicht der noch mangelnden, vormechanischen Perfektion in der Übereinstimmung aller Kopien untereinander geschuldet, sondern ist ganz im Gegenteil eine Kreativtechnik der allmählichen Fortentwicklung eines ästhetischen Gedankens oder Programms oder einer wissenschaftlichen Hypothese, die in Serien von Experimenten verfolgt wird. Man kann hier etwa an die barocke Musik denken, oder, im selben Zeitraum, an Franz Xaver Messerschmitts Skulpturen menschlicher Köpfe in allen möglichen Varianten des Grimassierens, die bereits Züge der viel späteren Reihenphotographien vorwegzunehmen scheinen (Schmid 2004). Oder man denke, nun schon im Industriezeitalter, an die diversen Serien Claude Monets und an die allmähliche, kleinschrittige Herausbildung der Abstraktion aus Motiven der figuralen und dekorativen russischen Volkskunst bei Wassily Kandinsky in der Zeit um 1910. Hier haben wir es offensichtlich nicht mit der identischen Reproduktion des Selben, sondern mit der allmählichen, verschiebenden Verfertigung des Anderen zu tun, aber in beiden Fällen handelt es sich um Serien und serielle Prozesse. Der eine Prozess scheint technisch-mechanischen Ursprungs zu sein und seinen Schwerpunkt in der industriellen Warenproduktion zu haben, der andere aber auf künstlerische und wissenschaftliche Kreativität in ihrem unhintergebar handwerklichen und eigenhändigen Vortrag beschränkt zu bleiben.

Diese einigermaßen klare Trennung zweier Verlaufsformen der Serialisierung, einer identischen und einer differentiellen, beginnt jedoch zu verschwinden, wenn wir es, kurz vor 1900, mit dem bewegten Bild zu tun bekommen. Denn das Prinzip der Serie als kontinuierlicher Abweichung und kreativer Fortschreibung wird das technische, mechanisierte Prinzip des Films. Ein Einzelbild des Zelluloidstreifens, in einer 24stel Sekunde aufgenommen, weicht von seinem Vorgänger- wie von seinem Nachfolgerbild in einer minimalen Weise ab und ermöglicht so die Nachbildung einer fortfließenden Bewegung im wahrgenommenen Leinwandbild. Hier ist es also der generative Aspekt der Serienbildung aufgrund von Abweichung, der eine technisch-mechanische Ausformung erfährt. Aber auch die Fließbandproduktion enthält diesen Aspekt des Kontinu-

ierlichen, wenn ein Werkstück über unzählige kleine Schritte und eben in kontinuierlichem Fluss heranwächst. Zugleich jedoch kann auch von einem Film, einem Negativ, eine unbegrenzte Zahl von Kopien gezogen werden, die dann untereinander vollkommen erscheinungsgleich sind und beispielsweise einen Markt zu einem einzigen Datum flächendeckend durchdringen können.

Diese beiden Grundmodelle der Serie, die identische und die differentielle, artikulieren Zeit in unterscheidbarer Weise. Die identische Serie produziert Synchronizität oder Gegenwart. Das einzelne Exemplar der Serie ist allenfalls in seiner Ausfertigung zeitverschieden von anderen, aber da alle Exemplare auf einen einzigen Typ, das Modell, verweisen, das stets gleich bleibt, markiert das Erscheinen des Exemplars keinen Fortgang in der Zeit und damit überhaupt keinen Zeitpunkt. Im Idealfall ist aber sogar dem einzelnen Exemplar der Zeitpunkt seiner Ausfertigung oder Herstellung nicht anzusehen. Um zeitliche Abfolge, Fortgang oder Fortschritt in der Zeit zu markieren, Staffeln beispielsweise, oder auch Aktualität, muss eine Serie unterbrochen werden. Dieser Vorgang kann detailliert abgelesen werden, etwa an der amerikanischen Autoindustrie der 40er, 50er und 60er Jahre, als jedes Jahr neue Modelle herausgebracht wurden, technisch nahezu völlig baugleich, aber stilistisch überarbeitet; oder in der Modeindustrie mit ihren Frühjahrs- und Herbstkollektionen jedes Jahres. Die identische Serie kann als ein Regime in der räumlichen Ordnung des Koexistierenden angesehen werden, in das zeitliche Sukzession nur akzidentiell, durch Schnitte und Brüche, eingetragen wird.

Die differentielle Serie auf der anderen Seite erzeugt, wie beim Leinwandbild als extremem Beispiel, einen einzigen, zusammenhängenden, in der Zeit und mit der Zeit abfließenden Strom der allmählichen Veränderung. In die differentielle Serie muss der Schnitt, die Unterbrechung oder Pause, oder auch der Riss ebenfalls eigens eingeführt werden, diesmal aber nicht, um Fortgang in der Zeit, sondern um Synchronisierung zu erreichen und eine einigermaßen stabile Zuständigkeit, eine andauernde Gegenwart, anzuzeigen. Die Unterbrechung einer Serie hat also, je nachdem in welchem Typ der Serie sie eingeführt wird, gänzlich gegensätzliche Funktionen, indem sie einmal Fortgang in der Zeit, einmal andauernde Gegenwart oder Synchronizität schafft.

Die Serialität des Fernsehens: Das Episodenprinzip

In der Mitte des 20. Jahrhunderts kommt mit dem Fernsehen ein neues Massenmedium auf, das als ein Experimentierraum angesehen werden kann für die Erprobung der Serie und der Möglichkeiten des Seriellen. Nicht nur basiert, wie Stanley Cavell feststellt, Fernsehen schlechthin auf dem Prinzip der Serialisierung (Cavell 2001, 132 ff.). Vielmehr hat Fernsehen auch mit der als solche ausgewiesenen Serie ein Format geschaffen, das in besonderer Weise dem kontrollierten Experiment und mithin der Reflexion und Fortentwicklung der Serienform selbst gewidmet ist und also der Ort ist, an dem das Fernsehen sein eigenes Grundprinzip erforscht.

Die Position des Fernsehens im Bezug zu Serie und Serialisierung unterscheidet sich dabei in ihrem ontologischen Ausgangspunkt von den Verhältnissen in der Industrieproduktion. Denn das Fernsehen, mindestens in seinen frühen und seinen klassischen Formen von Ende der 40er bis Ende der 60er Jahre, liefert, ontologisch gesehen, überhaupt nichts, was der gegenstandsfesten Fabrikware entspräche, nichts zeitlich Stabiles oder Dingfestes. Fernsehbilder sind als klassische Röhrenbilder technisch gesehen niemals ›vorhanden‹. Sie werden schon mikrotechnisch im zeitlichen Nacheinander auf die Bildröhrenoberfläche geschrieben, so dass sie nie, anders als alle anderen Bildtypen, im zeitlichen Zugleich als Bildfläche, gleichsam objektiv, gegeben oder gegenwärtig sind (Abramson 2001; Barnouw 1990, 135 ff.) Phänomenologisch ist dieser Umstand insofern einholbar, als die Wahrnehmung die Fernsehbilder, auch wenn sie sie selbst erst aufgrund des Trägheitseffekts zustande bringt wie dies für die Bewegung beim Filmbild zutrifft, dennoch außerhalb ihrer selbst, nämlich auf der Bildschirmoberfläche, lokalisiert und erscheinen lässt. Dort jedoch ›sind‹ sie nie; was technisch und bildontologisch eine Differenz zum Filmbild mit seinen immerhin noch vorhandenen einzelnen Bildkadern, Photogrammen oder Standbildern ausmacht. Fernsehbilder sind zudem instabil und volatil, denn sie können in der Frühzeit bis 1952 sowohl aus technischen wie aus rechtlichen Gründen – die Bildaufzeichnung auf Zelluloid ist zumindest dem amerikanischen Fernsehen bis 1954 nicht erlaubt – weder kopiert noch aufbewahrt werden. Sie müssen sofort im Moment ihrer Anfertigung auf den Sender gehen und vergehen dabei im selben Zug wieder. Auch nach der Einführung der magnetischen Bildaufzeichnung mit Hilfe der AMPEX-Maschine setzt sich die Bildaufzeichnung aus Praktikabilitäts- und Kostengründen erst ganz langsam durch. Bis weit in die 60er Jahre hinein ist Fernsehen im Grundmodus des ›live‹ verfasst.

Die Fernsehserien der frühen Zeit sind deshalb ausnahmslos ›live‹ gesendete und vor laufender Kamera im Studio ›live‹ produzierte Formate. Dies stellte höchste Anforderungen an Improvisation und Zeitregime der Vorführung (Barnouw 1990, 130 ff.) Damit ist die Zeitherrschaft des Fernsehens eine gegenüber der oben beschriebenen Serienzeit der Industrieproduktion, aber auch gegenüber der Zeit des Films, deutlich verschobene. Weder beruht sie auf der technisch-automatischen Reproduktion eines einzigen, festgeschriebenen Modells noch auf der ebenfalls maschinisierten Variation. Die Serialität des frühen Fernsehens basiert im Gegensatz zur Reproduktion und Variation eines Objekts im Raum auf der Wiederholung eines Ereignisses oder Ablaufs in der Zeit, wie Theater- oder Musikaufführungen. In der Wiederholung der Aufführungen gibt es, anders als in der Reproduktion und der Variation, kein Urmodell mehr, keinen Urtyp und keine Matrix, die reproduziert oder variiert werden könnten. Einmal aufgeführt und gesendet, geht das Original verloren, und die neue Ausfertigung wandelt sich in ein neues Modell eigenen Rechts, welches ebenfalls zugunsten eines anderen verloren geht usw.

Genau nach dieser Logik funktioniert das sogenannte ›Episodic Drama‹ um 1950. Diese Zeitstruktur, bei der jede Folge einer Serie als ein eigenes Original fungiert, wird auch dann beibehalten, wenn, nach Klärung der rechtlichen Streitigkeiten, der Übergang zu Serien erfolgt, die auf Zelluloidfilm produziert werden und dann im Abtastverfahren zur Ausstrahlung gelangen. Die Produktion auf reproduktionsfähigem Material allein ändert noch nichts daran, dass die Rezeption als ereignisförmiger Einmalvorgang erfolgt. Dieselbe Folge einer Serie kann nur ein einziges Mal gesehen werden, wenn sie nicht ein weiteres Mal ausgestrahlt wird. Das ändert sich erst im Verlauf der 80er Jahre mit der Einführung des Videorecorders, der, zusammen mit anderen technologischen Veränderungen, zu einem tiefen Formenwandel des Fernsehens führen wird. Bis dahin jedoch dominiert die Serienform, die auf der Basis der Wiederholung basiert, die wiederum aus der Irreproduzierbarkeit des einmal Gesendeten resultiert.

Diese Struktur der Wiederholung ist es auch, die in den klassischen episodischen Fernsehserien eine eigene, charakteristische Semantik produziert. Die erzählte Welt der klassischen Fernsehserie kann als Ausfertigung oder gar Reflexion ihrer Zeitstruktur gelesen werden. Klassiker wie *Bonanza* (NBC, 1959-1973), *The FBI* (ABC, 1965-1974) oder auch *Star Trek* (NBC, 1966-1969) weisen allesamt eine geschlossene Episodenstruktur auf. Alles, was in der erzählten Welt geschieht, ereignet sich, charakteristisch für die Wiederholung, grundsätzlich zum ersten Mal, denn alle Figuren verhalten sich so, als ob dies der Fall wäre (Barnouw 1990, 229 ff.). Die wesentlichen Informationen, die wir benötigen,

um die Handlung einer Episode zu verstehen – etwa wo die Ponderosa Ranch liegt, oder was ein Warp-Antrieb ist – werden uns und den handelnden Figuren in jeder Episode eigens gegeben. Die handelnden Figuren haben kein Bewusstsein dafür, dass sie in der Vorwoche ein strukturell exakt gleiches Abenteuer bereits bestanden haben, und die in der Vorwoche gemachten Erfahrungen nützen ihnen nichts, genauer: Sie scheinen sie nicht gemacht zu haben. Sie lernen nichts. Genauer betrachtet besitzen sie zwar ein Gedächtnis, das sie jedoch absichtsvoll unterdrücken, genauso wie wir, die Zuschauer(innen), dies tun, um die Serie genießen zu können (Engell 2011).

Es ist nicht schwierig, für die Hochkonjunktur der klassischen Episodenserie mit ihrem Stagnations- und Vergessenszwang das Zeitalter des Kalten Kriegs mit seinen Motiven des Verharrens und der Erstarrung, mit seinem Versuch zur Aussetzung auch der historischen Zeit als zeithistorischem Rahmen zu sistieren (Engell 2004). In all dem ist die Episodenserie auf Unendlichkeit angelegt, auf die Unendlichkeit des andauernden Stillstands und des schlichten So-Seins der Welt.

Die Serialität des Fernsehens: Das Fortsetzungsprinzip

Etwas ganz anderes und der Gegenentwurf zur Episodenserie ist die Daily Soap Opera. Hier ist jede Folge offen in Richtung auf ihre Vorgängerin und ihre Nachfolgerin. Sie enthält wenigstens drei verschiedene Handlungsstränge, von denen einer mit der Folge beginnt, aber nicht endet, einer endet, der aber früher begonnen hat, und einer sich in vollem Lauf zwischen Anfang und Ende, die jenseits der einzelnen Folge liegen, bewegt. Die Zeit ist hier als weitgehend ungliederter Fluss erschlossen. In diesem Fluss kehrt nichts wieder, aber alles, was geschieht, ist der Effekt von etwas, das früher geschehen ist oder könnte Effekte in kommenden Folgen zeitigen. Wo die Helden der Episodenserie handelten, aber nichts lernten, da lernen und reifen die Figuren in Soap Operas, aber sie handeln kaum. Scheint in der Episodenserie das Vertrauteste als immer wieder befremdlich, so ist es in der Soap Opera umgekehrt: Was immer auch geschehen mag, es erscheint letztlich als vertraut, als familiarisiert (Cantor/Pingree 1983), als »verbiedert« (Anders 1956, 116 ff.).

Familiarisierung heißt in zeitlicher Hinsicht, dass ein Ereignis aus einer früheren Erfahrung hervorgeht, die die Serienfiguren wie die Zuschauer nicht notwendigerweise kennen müssen, und seinerseits spätere Entwicklungen erwarten lässt, auch wenn sie dann vielleicht nie eintreten. Die Ereignisse der Soap werden als Aufeinanderfolge gelesen, also als Folge meist auch im Sinne ei-

ner kausalen Anordnung. Die Figuren der Soap haben, in scharfem Kontrast zu denjenigen der Episodenserie, ein Gedächtnis und auch Erwartungen jenseits der Episodengrenzen. Die Gegenstruktur von Handlung und Reaktion, von Stimulus und Response, wird in Erinnerung und Erwartung umgelegt und zudem verteilt auf die drei Handlungsstränge. So verschmilzt die in die abgegrenzten Einstellungen und Einzelfolgen gegliederte Struktur der Soap mit dem kohärenten, weitgehend ungegliederten Zeitfluss.

Die Semantik der Soap reflektiert diese formale Zeitstruktur. Betraf dies im Fall der Episodenserie die Funktion der Wiederholung, so ist es hier die televisive Funktion des »Flow« (Williams 1974; Wulff 1995). »Flow« ist die Fähigkeit des Fernsehens, den Eindruck eines kohärenten und kontinuierlich verfließenden Stroms der Bilder, Töne und Ereignisse sowie der Zeit hervorzurufen. Dieser Strom entsteht über einem extrem gegliederten, hoch und offenbar willkürlich fragmentierten sowie semantisch völlig unzusammenhängenden Grundtext des Programmablaufs im Fernsehen, im Durcheinander aus eigentlicher Sendung, Zwischeneinblendung, Werbung, Eigenwerbung, Nachrichtenblöcken, Vorschau und Rückschau usw. In ihrer Weise, indem sie die heterogenen Wechsel- und Unglücksfälle des Lebens in einen kohärenten Fluss möglicher Erinnerung und Erwartung ummünzen und so familiarisieren, spiegeln die Soap Operas diese »Flow«-Qualität des Fernsehens in das einzelne Serienformat hinein. Man könnte diesen Zug schließlich sogar als Reflexion auf den kontinuierlichen Strom der ausgestrahlten Radiosignale und des Strahls der Kathodenröhre, auf denen das Fernsehen technologisch beruht, verstehen. Informationstheoretisch ist jedes einzelne Signal einer Signalkette unabhängig von seinen Vorgängern oder Nachfolgern, trotzdem sind sie miteinander durch bedingte Wahrscheinlichkeit ihres Auftretens verbunden und spannen einen gemeinsamen Möglichkeitsraum auf. Auch die Unendlichkeit der Fortsetzungsserie ist eine ganz andere als diejenige der Episodenserie. An die Stelle der Unendlichkeit des Stillstands ist nunmehr die Unendlichkeit des Zeitflusses selbst getreten, in dem zwar alles, dieser selbst aber nicht vergeht.

Die Philosophie des Fernsehens hat zwischen der auf Wiederholung und Fluss basierten, streng temporalen Serialität des Fernsehens auf der einen Seite und der im Verhältnis zum Raum begründeten industriellen Serialität der Reproduktion und Variation auf der anderen Seite lange keine genaue Notiz genommen, sondern Erstere unter Letztere subsummiert. Günther Anders beispielsweise fasst das Fernsehen als ein Seitenstück der industriellen Serienfertigung im Rahmen einer von ihm sogenannten »ökonomischen Ontologie« (1956, 180 ff.). Für ihn ist das Fernsehen eine »Matrix«, deren Funktion es sei, Denk- und Verhaltensmuster in der Art eines Prägestocks auf die derart stereotypisier-

ten Zuschauer herabzudrücken. Die ökonomische Logik der »Matrix« verlangt, so Anders, endlos identische und endlos zahlreiche Kopien ein- und desselben Verhaltensmodells und Objektschemas, bis schließlich die gesamte Welt mit den Vorgaben der »Matrix« identisch werde und so ihrer Widerständigkeit gegen sie beraubt. Dies führt Anders direkt auf die Serienstruktur des Fernsehens zurück. Offensichtlich denkt Anders dabei an das Episodenformat: Ein Grundplot, ein invarianter Handlungsort, ein stereotypisierter Charakter werde endlos durch die zahlreichen Einzelfolgen der Serie hindurchkopiert. Die Folgen sind damit für Anders im strengen Sinne keine Folgen. Sie markieren keine Veränderung in der Zeit, auch wenn sie nacheinander ausgestrahlt werden. Ontologisch gesehen spannen sie einen einzigen Simultanraum auf. Erneut, so Anders, wird Zeit damit in Raum verwandelt und stillgestellt.

Dieses Argument, das wir auch im Kontext der Kritischen Theorie wiederfinden können, taucht einflussreich noch bei Stanley Cavell (2001, 144) auf. Auch Cavell geht es darum, die strikte Beschränkung des seriellen Verfahrens auf die Herstellung identischer Serialität deutlich zu machen, die auf dem Mechanismus von Reproduktion und Variation statt auf demjenigen der Wiederholung beruht, und die damit vom Raum, nicht aber von der Zeit aus operiert. Die temporale und objektlose Serialität des Fernsehens wird auf die dingfeste und raumgreifende Serialität des Industrieprozesses umgelegt.

Dieser Rückführung des Zeitlichen auf das Räumliche, der Sukzession auf die Synchronizität, des Flusses auf das Feste und der Differenz auf die Identität wird aber in der Fernsehtheorie nicht nur das Episodenprinzip der Fernsehserie, sondern auch das Prinzip des Flusses, wie wir es in der Soap Opera angetroffen haben, unterworfen. Auch das Flow-Prinzip ist in den 80er und 90er Jahren auf die Produktion statischer Identität des ewig Selben zurückgeführt worden (vgl. Feuer 1983; Wulff 1995). Die Unendlichkeit der Zeit, wie sie die Fortsetzungsserie kennzeichnet, wird dabei konvertiert zur Unendlichkeit des Stillstands wie in der Episodenserie. Demnach ist auch Flow nichts anderes als Redundanz. Alle möglichen Widersprüche und Paradoxien, die zwischen den untereinander inkompatiblen Ausgangselementen bestehen, werden im Flow demnach entgliedert und schließlich stillgestellt. Der Flow stellt die Heterogenität in einen homogen über alles hinwegziehenden Sinn- und Zeitfluss ein, der alles nur Mögliche in einen einzigen Zusammenhang integriert. Etwas wirklich Neues kann sich im Flow nicht ereignen. So wirkt dieser Kritik zufolge auch die strömende Zeitform der Serie als gesellschaftliche Versöhnungs- und Stabilisierungsagentur. Wie für das Prinzip der Serialisierung durch Aufreihung gedächtnisloser geschlossener Episoden wird demnach auch für das Prin-

zip des unendlichen Zeitflusses eine Rückführung des Differentiellen auf das Identische und der Zeit auf den Raum vorgenommen.

Endlich werden

An diesen Grunddiagnosen der Serientheorie ändern auch die seit den 80er Jahren aufgekommenen zahlreichen und raffinierten Mischformen zwischen dem Episoden- und dem Flussprinzip der Soap Opera nicht viel, obwohl es hier zu einer einschneidenden Veränderung im Leben der Serie und in der Geschichte der Serialität kommt, nämlich zu einer Hybridisierung der beiden Serienprinzipien. DALLAS (CBS, 1978-1991) und die damit konkurrierende Serie DYNASTY (ABC, 1981-1989; dt.: Der Denver-Clan), die einflussreichsten Produkte der kommerziellen Populärkultur in den frühen 80er Jahren, stehen für einen solchen Kreuzungsversuch zwischen Episoden- und Flussprinzip. Ausweis dieser Vermischung ist insbesondere der Ausbau des »Cliffhangers« zum herausragenden formalen Merkmal in DALLAS (vgl. Fröhlich 2015). »Cliffhanger« sind in vollem Lauf abgebrochene Sequenzen oder Handlungsstränge am Schluss einer Episode. Sie öffnen die Abgeschlossenheit der Episode zu einer zu erwartenden nächsten Episode hin und bringen so eine Zeitrichtung in die Synchronisierung der Episode ein. Sie wurden früher nur am Ende einer Staffel eingesetzt, um einen Spannungsbogen zur Ausstrahlung der nächsten Staffel einige Monate später aufzubauen. Bei DALLAS jedoch schließt jede einzelne Folge mit einem »Cliffhanger« ab, der plakativ als »Freeze Frame« ausgeführt wird. Fröhlich (2015, 241 ff.; 665) kann sogar zeigen, dass die Soap Opera das »Cliffhanger«-Prinzip innerhalb der einzelnen Episode, beim Wechsel der Erzählstränge, anwendet. Durch den aufgebauten Erwartungsdruck (der auch immer als ein Enttäuschungsdruck erfahren wird, darüber, dass die Episode bzw. die Sequenz zu Ende ist) wird die Linearisierung und Kontinuität des Zeitflusses deutlich verstärkt.

Diese gespannte Erwartung löst sich bei DALLAS allerdings in geradezu nichts auf, denn die neue Folge beginnt anders und an anderer Stelle, etwa mit einem anderen, neuen Handlungsstrang. Erinnern und Vergessen, Kontinuität und Bruch werden also gleichermaßen im Spiel gehalten. Episoden- und Flussprinzip gehen hier eine unauflösliche Verbindung ein, die zugleich synchron und sukzessiv operiert. In diesen Kreuzungs- und Vermischungsformaten überlagern sich folglich auch die beiden Formen der Unendlichkeit.

In jüngerer Zeit jedoch, namentlich in den letzten 20 Jahren, hat sich ein neuer Serientyp entwickelt, der der Polarität von Episode und Fluss entkommt. Mit

diesem neuen Typ zieht das Moment der Endlichkeit in das Fernsehen, zumindest in das Format der Serie, ein und verändert den Zuschnitt dessen, was Serialität ist, auf grundlegende Weise (vgl. Engell 2006; Grampp/Ruchatz 2014). Die Serie kann nun auch nicht mehr, wie die beiden früheren Formen und ihre Mischverhältnisse, auf Stillstellungs- und Raumverhältnisse und damit auf das ältere Verständnis der Serie und des Seriellen reduziert werden, wie es für die industrielle Serienproduktion kennzeichnend war.

So wie für *TWIN PEAKS* (ABC, 1990-1991), besonders in der ersten Staffel, für 24 (Fox, 2001-2010), oder für *BREAKING BAD* (AMC, 2008-2013) beobachtbar, laufen diese neuen Serien zunächst diegetisch auf ein Ende in der Zeit hinaus, implizit oder explizit, in der erzählten Welt und als Fernsehformat. In den amerikanischen Markt ist diese Form aus Südamerika importiert worden, nach dem Muster der brasilianischen Telenovela oder des mexikanischen Fernsehromans. In den klassischen Serien wurden und werden Merkmale des Mediums, wie der kontinuierliche Signal- und Bilderfluss, oder solche des Formats, wie die Kohäsion in der Zeit, in die Handlung einzelner Episoden und Folgen hineinkondensiert. Nun jedoch kehrt sich das um: die im Programmschema des Fernsehens notwendig begrenzte Ausdehnung einer Episode oder Folge in der Zeit wird auf das Format im Ganzen ausgedehnt. Und die Konsequenz der zeitlichen Begrenzung wird nun in die erzählte Welt in jeder einzelnen Folge reintegriert, und zwar als Zeitdruck, unter den die Figuren gesetzt werden wie in 24; oder, genau im Gegenteil, als Verlangsamung in der Annäherung an das vorgegebene Ziel, wie in *TWIN PEAKS*. Beide Verfahren, Beschleunigung und Verzögerung, beruhen auf einer Änderung des Zeitflusses selbst, der nun nicht mehr gleichförmig, sondern in seiner Geschwindigkeit wandelbar wird. Genau dadurch aber bringt er sich selbst als Zeit ausdrücklich zur Geltung. Selbst unter Zeitdruck gesetzt, wirkt die Serie auf das, was diesen Druck verursacht, ihrerseits zurück: sie handelt als Agent.

In 24 ist das offensichtlich, denn die immer wieder eingeblendete Uhr zeigt die zunehmende Knappheit der verbleibenden Zeit explizit an. In *TWIN PEAKS* dagegen ist die Endlichkeit eher implizit, vermittelt über den Kontrast zwischen der langsamen Vorgehensweise sowohl des Ermittlers als auch der Kleinstadtleute einerseits und der gewalttätigen Verbrechensabläufe andererseits. Ein anderer Effekt der Zeitbeschränkung kann in der Struktur des Formats im Ganzen angetroffen werden. Wird die Endlichkeit Teil der erzählten Welt, dann kann doch das Format als Ganzes seine Unendlichkeit beibehalten, indem immer mehr und immer neue Folgen zwischen den erreichten Stand und das vorgegebene Ende eingerückt werden. Die zweite Staffel von *TWIN PEAKS* steht als Beispiel dafür, aber auch *ALLY McBEAL* (Fox, 1997-2002), wo einerseits die Folgen

in kontinuierlicher und kohärenter Nachfolge zueinander stehen, andererseits die Annäherung an das angestrebte Ende, die Entscheidung der Heldin für einen Partner, immer weiter verlangsamt wird. Die Beschränkung der äußeren Handlungszeit führt zu einer Art innerer Unendlichkeit. Auch *BREAKING BAD* steht dafür in Walter Whites Wettlauf mit dem scheinbar sicher bevorstehenden Tod (vgl. Arp/Koepsell 2012; Koch 2015, 15 ff.).

Eine Konsequenz dieses neuen Zeitdrucks ist auch die Vervielfältigung und Vermehrung der Bilder. Entweder wird die Schnittfrequenz und folglich die Zahl der Einstellungen erheblich erhöht, oder es treten immer mehr Bilder innerhalb des Bildes auf. In *TWIN PEAKS* gibt es eine Serie in der Serie, »Invitation to Love«. *CSI: CRIME SCENE INVESTIGATION* (CBS, 2001-) produziert nicht nur – wie auch *LIE TO ME* (Fox, 2009-2011) – massenhaft technische oder epistemische Bilder innerhalb der Ermittlungshandlung, Photographien, Computerbilder, Projektionsbilder, deren Beschleunigungs- und Verlangsamungsfähigkeit zudem unablässig vorgeführt wird, sondern spaltet sich zudem in drei Unterformate auf. 24 arbeitet mit einem Split (oder vielmehr mit einem Multiple) Screen. Hier wie in anderen Beispielen verschiebt sich in der Folge die Ordnung der Bilder hin zu einer diagrammatischen Form (vgl. Wentz 2014). In *FLASH FORWARD* (ABC, 2009-2010) weisen die epistemischen Bilder in eine Vergangenheit, die zugleich einen festen Punkt in einer Zukunft anzeigt, die unerbittlich näher rückt, aber andererseits unbedingt vermieden werden soll. Auch die Serie *HEROES* (NBC, 2006-2010) arbeitet sich in ihrer ersten Staffel auf ähnliche Weise an einer bedrohlichen Zukunft ab. Gerade diese beiden Serien sind im Übrigen mit allen Merkmalen der Zeitparadoxien ausgestattet, wie sie Zeitreisen und Prädestinationsprozesse produzieren. Während also die Zeit als lineare Erstreckung – sei es in der Kette abgeschlossener Episoden, sei es im unendlichen Fluss in der Art der Soap – begrenzt wird, wächst die Komplexität der Zeit und v. a. der zeitgebenden Bilder stark an. Unter äußere Bedingungen gesetzt, produziert die Serie als Agent des Wandels eigene Frei- und Spielräume.

Anders machen

Die zweite spezifisch temporale Qualität der neuen Serien nach der Begrenzung der Zeit und ihren daraus resultierenden Komplexionsformen ist die Transformation. Die Serien führen ausdrücklich aus, wie etwas anders oder zu etwas anderem wird, wie aus dem einen das andere erwächst in einem nicht präzise gliederbaren Prozess der Metamorphose. Sie stehen damit weder in der Stagnationstradition der Episodenserie noch in der »Flow«-Tradition der Fortsetzungsserie. In der zweiten Staffel von *TWIN PEAKS* etwa geht es schließlich gar nicht um die Aufklärung des Verbrechens und die Ergreifung des Fürsten der Finsternis und gefallenen Engels Windom Earle, sondern um den fast unmerklichen und erst ganz am Ende ausdrücklich eintretenden Seitenwechsel des Helden, Agent Cooper, von der Seite des Lichts auf diejenige des Dunkels. Metamorphose ist auch das Hauptthema in *ALLY McBEAL*, vom Kind zur Erwachsenen etwa, aber auch buchstäblich im Bild: Die Körper der Figuren werden in allerlei Computerverfahren, wie sie um 2000 zugänglich waren, gemorpht, dehnen sich plötzlich aus, verlieren ihre Proportionen und Konturen oder werden winzig wie Alice im Wunderland, nur eben vor unseren Augen im fortfließenden Bild. Auch in *BREAKING BAD* geht es um allmähliche Umformung, vom Leben zum Tod, vom Leichnam zur Flüssigkeit, von Gut zu Böse, von Bild zu anderem Bild, von chemischen Substanzen in andere chemische Substanzen, namentlich Drogen (Dreher/Lang 2013; Engell 2013a). Dasselbe Thema ist über die Psychotherapie in *THE SOPRANOS* (HBO, 1999-2007) gegenwärtig (Diederichsen 2012). Auch hier entsteht die Semantik der erzählten Welt aus dem strukturellen und technischen Wandel des Fernsehbildes selbst. Zum einen hat das Fernsehbild mit dem Einzug des Digitalen eine nahezu unerschöpfliche Plastizität und Bildsamkeit erfahren (Caldwell 1995). Diese Anpassungs- und Selbstanpassungsfähigkeit spiegelt die Geschicklichkeit und Improvisationsfähigkeit des Agenten, dessen Vorzug es ist, in unvorhergesehenen Lagen vom Skript abzuweichen und das Skript verändern zu können (Engell 2015). Zum anderen ist das Fernsehen selbst als Massenmedium und Institution Objekt eines tiefen Wandlungsprozesses in den Kommunikationsverhältnissen. Es verliert am Ende des Jahrtausends seine Funktion als Leitmedium und muss sich neu in Beziehung setzen zu völlig anderen Verfahren der Produktion und Zirkulation von Bildern im weltweiten Maßstab.

Die dritte auffällige Zeitqualität der neuen Serien ist von Oliver Fahle (2012) bemerkt worden. Er zeigt, dass speziell in Laboratoriumsserien wie *CSI: CRIME SCENE INVESTIGATION* oder *CROSSING JORDAN* (NBC, 2001-2007) der menschliche Körper innerhalb der Serie das Bildobjekt zweier verschiedener Bilderreihen

ist. Zum einen gibt es hier stets eine Sequenz nahezu ruhender und jedenfalls ruhiger Bilder, die den unbeweglichen toten Körper, wie er am Tatort oder besser noch in der Pathologie liegt, zeigen. Die andere Bilderreihe besteht aus computeranimierten, sehr schnell bewegten und kurzphasig montierten Bildern, die das Innere des Körpers zeigen, wie es von außen durchdrungen, verletzt und durchfahren wird von Projektilen, Messern oder chemischen Substanzen. Dabei verhält sich die virtuelle Kamera selbst wie ein Projektil oder eine Injektionsnadel. Derlei Dekompositionen des Bilderflusses in zwei oder mehreren Verläufe unterschiedlicher Zeitregime, Geschwindigkeit und Rhythmik innerhalb der Serie können nun in zahlreichen jüngeren Serien beobachtet werden. Fahle liest dies im Licht der Idee Deleuzes (1993c, 62 ff.; vgl. 2007), dem zufolge Serialisierung der Kernvorgang in sinnbildenden, kreativen und evolutiven Prozessen sei. Serialisierung sei ein Effekt, der aus Überlagerung zweier oder mehrerer Ereignisreihen entsteht, die völlig unabhängig voneinander einer je eigenen Logik folgen, aber im Zusammenspiel dennoch Effekte zeitigen wie die Wellenkreise zweier ins Wasser geworfener Steine. Genau dies aber wäre für das »Neo-Fernsehen« (Casetti/Odin 2001) eben bezeichnend: An die Stelle des Verweises der Bilder auf Bedeutungen tritt derjenige auf andere Bilder. In diesem Sinne könnte also die »Neo-Serie« als nicht-dialektisches Zusammenspiel zweier Serien beschrieben werden, nämlich derjenigen des wiederholenden Typs und derjenigen des fließenden Typs, deren Polarität die klassische Fernsehserie, wie gesehen, aufspannte. Die Serie wird damit zu einem selbstantreibenden Format, das sich unter Unvorhersehbarkeiten stellt, die es selbst erst zulässt. Genau darin wirkt die charakteristische Ambiguität der Handlungsmacht des Agenten.

Das Fernsehen hat sich besonders in seiner Serialität immer über seine Unendlichkeit definiert (Engell 2006; Grampp/Ruchatz 2014). Unter dem Druck der technischen Digitalisierung, in deren Dienst es sich als Agent stellt und die es, selbst getrieben, mit vorantreibt, sieht es sich nun mit der eigenen Endlichkeit konfrontiert (Grampp/Ruchatz 2014, 49). Gerade hier jedoch handelt das Fernsehen, wie für Agenten kennzeichnend, eigeninteressiert und eigenmächtig, indem es aus den digitalen Bedingungen neue Formen und (Zeit-)Semantiken herausschlägt, in denen es sein Fortleben sichert.

Die folgenden Kapitel bauen auf der theoretischen Bestimmung der spezifischen Agentenfunktion des Seriellen und der skizzierten Evolution und Transformation televisueller Serialität auf. Daran anschließend falten sie den Zusammenhang von Fernsehen, Serialität und Medienwandel detailanalytisch aus. In der Überblendung von Serientypen (u. a. Agentenserie, Mysteryserie, Science-Fiction-Serie, Drama-Serie und Sitcom) mit Epochen der Serienproduk-

tion (von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart) treten unterschiedliche Momente und Figuren von Agentialität in den Fokus. Dies ist zunächst in Kapitel 2 die Figur des Agenten/der Agentin selbst: Anhand der Agentenserie der 1960er und 70er Jahre – insbesondere *MISSION: IMPOSSIBLE* (CBS, 1966-1973) und *THE AVENGERS* (ITV/ABC/Thames, 1961-1969) – zeigen wir, wie die Fernsehserie sowohl formal als auch handlungslogisch einen Wandel operationalisiert, den sie selbst antreibt. Denn einerseits ist der Medienwandel der 1960er und 70er Jahre zunächst vor allem vom Fernsehen induziert. Andererseits lässt sich die Durchsetzung der Figur des Agenten und der Agentin auf den handlungslogischen Status des Fernsehens selbst beziehen. Als Figuren eines Auftragshandelns inszenieren die Agenten und Agentinnen eine Tätigkeitsform, deren Zielorientierung stets gebrochen, umgewendet und paradoxiert werden kann – und zudem ohne dingliche Agenten wie Uhren, Kostüme und (medien-)technische Gerätschaften gar nicht denkbar wäre. Die Koordinierung und Relativierung von Handeln denkt die Agentenserie der 1960er und 70er Jahre somit – quasi in Vorwegnahme zeitgenössischer Akteurs- und Dingtheorien – als Ensemble heterogener menschlicher Einzelintentionalitäten und materieller Apparate. Darin bringen sich vor allem die immer schon technisch verschränkten Handlungsformen des Fernsehens selbst zur Darstellung. Dabei verhält sich die strikt episodale Form der frühen Agentenserie durchaus widersprüchlich zu den intra-episodischen Verlaufsformen. Die Modernisierung des Fernsehens wird gerade in der Inkohärenz dieser Zeitregimente als ein Bruch projiziert, an dessen Gewöhnung und an dessen Einübung die Serie als Agent dieses Wandels mitarbeitet.

Behandeln die frühen Agentenserien zumeist Fälle, die zwar verworren, schwierig oder anstrengend sein mögen, letztlich aber doch immer lösbar sind, so wandelt sich das Agentengenre in den 90er Jahren nicht zufällig zur Mysteryserie und widmet sich Phänomenen epistemischer Verunsicherung. Wie wir in Kapitel 3 in einer Detailanalyse von *THE X-FILES* (Fox, 1993-2002) argumentieren, ist auch dieser Serienwandel sowohl diegetisch als auch formal eng mit dem Medienwandel verknüpft, nämlich mit der beginnenden Digitalisierung, in deren Zug das Internet an die Seite des Leitmediums Fernsehen tritt. Genauer noch werden in der Forcierung epistemischer Verunsicherung, wie sie in der geheimdienstlichen Bearbeitung des Paranormalen zutage tritt, Medien und Medialität selbst in ihrer erkenntnistiftenden Funktion fraglich. Wie wir zeigen, manifestiert sich dieses Misstrauen gegenüber der epistemischen Funktion von Medien in *THE X-FILES* auf mehreren Ebenen: Zum einen wird die (auch in der Medientheorie immer wieder gestellte) Frage nach dem Zusammenhang von Funktion und Störung aufgebracht. Damit einher geht zum zwei-

ten die Thematisierung des unterschiedlichen Zugriffs auf Medien sowie des Zweifels an der Referentialität medialer Zeichen und der an sie angebundenen Körper. Schließlich tritt in der teils episodischen, teils offenen Serienarchitektur mit der fortlaufenden Forcierung einer Verschwörungstheorie auch der Status von Medien als Orten des Wissens in den Vordergrund. Gerade das sich parallel mit der Serie entwickelnde – und von *X-FILES*-Fans reichlich genutzte – Internet bildet als Hort eines populären Gegenwissens den zum Teil explizit werdenden Hintergrund, vor dem sich der schon in der Figurenkonstellation virulente Konflikt von offizieller, wissenschaftlicher Wahrheit und unterdrückter, nicht-staatlicher Gegenwahrheit abzuzeichnen vermag. Weiten *THE X-FILES* diesen grundlegenden Verdacht schließlich selbstreflexiv auf das Fernsehen aus und übersetzen ihn in die serielle Bildlichkeit, so wird aus einer epistemischen letztlich eine ontologische Verunsicherung, die Medien überhaupt betrifft: In der paranoiden Wahrheitsproduktion der *X-FILES* kann letztlich alles Medium und damit eigensinniger Agent der Überlieferung von Wissen sein. *THE X-FILES* begleiten einen Wandel *in actu*, der gerade in der Konstitution ›Neuer‹ Medien Verunsicherung über die Ontologie von Medien mit sich führt. Anfang des neuen Millenniums dann lässt sich eine Konsolidierung dieses Wandels beobachten, die zugleich neue Reflexionsfiguren auf den Plan ruft. Anhand von *BATTLESTAR GALACTICA* (Sci-Fi, 2003-2009) und *FUTURAMA* (Fox/Comedy Central, 1999-2013) zeigen wir in Kapitel 4, dass die Science-Fiction-Serie der 2000er Jahre auf das Eintreten der – genrehistorisch – von ihr selbst projizierten digitalen Zukunft mit retrofuturistischen Strategien reagiert. An die Stelle der Ästhetisierung medientechnischen Fortschritts treten so Formen der Rück-Projektion medialen Wandels. Im Remake von *BATTLESTAR GALACTICA* etwa ist dies in den 2000er Jahren bedingt durch die Auseinandersetzung mit der Originalserie (ABC, 1978-1979), in *FUTURAMA* durch die motivische Auseinandersetzung mit dem »Golden Age of Science-Fiction« sowie der auch aus *THE SIMPSONS* (Fox, 1989-) geläufigen, ironischen Selbstthematisierung des Fernsehens. Mit dieser Absetzung vom klassischen Futurismus des Science-Fiction-Genres erlauben es beide Serien, Wandel nicht mehr technizistisch als Fortschritt, Abfolge und Ablösung medialer Apparaturen zu denken, sondern gerade in der praktischen wie diskursiven Aushandlung, Ko-Existenz und Ko-Evolution multipler Medientechniken das ›Neue‹ der Neuen Medien zu erblicken.

Mit den Vermeidungs- und Rückspiegelungsfiguren der Science-Fiction-Serie der 2000er Jahre deutet sich also ein Verständnis von Medienwandel und damit von Mediatisierung als Transmediatisierung an. In Kapitel 5 zeigen wir, wie zeitgenössische dramatische Serien eine motivische und ästhetische Bearbeitung dieses Wandels betreiben, der nicht mehr an die Vorherrschaft eines be-

stimmten Mediums gebunden ist. Anhand von *GOSSIP GIRL* (The CW, 2007-2012), *HOUSE OF CARDS* (Netflix, 2012-) und *24* (Fox, 2001-2010) argumentieren wir dabei, dass rezente Serien überhaupt nicht mehr an der Beschreibung von Medienwandel als antagonistischer Relation zwischen Medien interessiert sind. Vielmehr rückt hier mit der epistemologischen und ästhetischen Fokussierung der Gerüchtekommunikation der Übergang zwischen Medien, die Transmedialität, als Triebkraft des Medienwandels selbst in den Blick. Während *GOSSIP GIRL* dabei die metakommunikative Medialität von Gerücht und Klatsch als eigensinnige Zirkulations- und Transgressionslogik ins Bild setzt, verschreibt sich die Online-Polit-Serie *HOUSE OF CARDS* Fragen der Steuerbarkeit dieser Mediatisierungsprozesse. In den öffentlichen Debatten um die politischen Folgen der Anti-Terror-Serie *24* lässt sich schließlich die Autonomie dieser Poetologie von Gerücht und Verrat noch einmal losgelöst vom Serientext selbst nachverfolgen. Sichtbar wird damit, so unsere Argumentation, dass Serien nicht nur Medienwandel betreiben, in Szene setzen, reflektieren und projizieren, sondern die Prozessualität des medialen Wandels selbst als serielle Form zu denken geben. Haben wir uns damit schrittweise von der Agentenserie der 60er und 70er über die Mystery-Serie der 1990er und die Science-Fiction-Serie der 2000er Jahre bis zur dramatischen Gegenwartsserie durchgearbeitet, so spannt *Kapitel 6* Fragen der Reflexion und Projektion von Medienwandel noch einmal von vorne auf; und zwar anhand eines Formats, das in besonderem Bezug zu seinem Auftraggeber – dem Fernsehen – steht: der Sitcom. Als an theatralischen Darstellungsformen geschulte Live-Sendung eignet insbesondere der frühen Sitcom der 1950er Jahre eine doppelte Medialität: Sie dokumentiert ein Geschehen, in das sie filmisch kaum eingreift, vermag dies aber nur, weil sie als rigorose mediale Anordnung die gezeigte Welt immer schon überwachbar gemacht hat. Diesen Doppelstatus der Sitcom als Beobachter und Akteur, der also die Medialität des Fernsehens immer schon zweifach beinhaltet, verfolgen wir dabei erstens chronologisch durch die Geschichte der Sitcom, die sich als Neuaushandlung der Sitcomästhetik angesichts medientechnischer Modernisierungsschübe beschreiben lässt. Zweitens analysieren wir, wie in der Ausdifferenzierung verschiedener Sitcom-Typen (Single- vs. Multi-Camera, Live-Action vs. *laugh track*, Mockumentary) ebenfalls die Erprobung unterschiedlicher Typen der Reflexion auf Medienwandel von seiner gleichmütigen Beobachtung bis zur euphorischen Inkorporierung anzutreffen ist. Im Schnelldurchlauf durch Geschichte und Typologie der Sitcom lassen sich somit noch einmal jene Figuren und Formen wiederfinden, welche die Serie als Agent des Wandels annimmt.