

Vorwort oder: Erzählen in Literatur und Serie

Was verbindet Homer mit David Chase, Amy Sherman-Palladino und Vince Gilligan?

Vieles spricht für die Annahme, dass Sprechen, Denken und Erzählen gleichur-sprünglich sind – das Bedürfnis, sich erzählend mitzuteilen, im Arrangieren des Erzählten eine erste Ordnung von Erfahrungen vorzunehmen, dem Erlebten eine Bedeutung, dem Erlittenen einen Sinn zu verleihen, darf wohl als anthropologi-sche Grundtatsache angesehen werden. Seit Menschen sich durch Sprache ver-ständigen, kennen sie auch Erzählungen – es mag Kulturen ohne Schrift geben, eine Kultur ohne Erzählung gibt es nicht.¹ Diese grundsätzliche Bedeutung des Erzählens erklärt vielleicht auch seine prinzipielle Gleichgültigkeit gegenüber Hörererwartungen, Gattungsvorgaben und Stimmungen: Erzählungen gibt es in den ältesten Formen von Mythos und Märchen, sie existieren aber auch in Reli-gion und Alltag, in Politik und Werbung, in Familie und Therapie. Erzählungen können heiter und traurig, kurzweilig und langatmig, ekstatisch und nüchtern, geistreich und handlungsarm, turbulent oder langweilig sein.²

Freilich hat das Erzählen wie andere kulturelle Praktiken auch seine Konjunk-turen, die sich im Wechsel der bevorzugten Medien abbilden: Rhapsoden wie Homer haben noch in einer imponierenden mnemotechnischen Leistung gewal-tige Stoffmengen vorgetragen, denen metrisch gebundene Sprache und wieder-kehrende Formeln eine Struktur lieferten, die beim Vortrag dem Gedächtnis zu Hilfe kam. Mit der Erfindung der Schrift und dem Vermögen zu lesen löst sich das Erzählen von der Kompetenz rhapsodierender Eliten und erfährt eine neue, prinzipiell unendliche laterale Verbreitung und eine Ausdifferenzierung der er-zählten Stoffe, die nicht länger mehr auf repetitive Schemata angewiesen ist: Wer das Schreiben und Lesen beherrscht, kann das Erzählte verschriftlichen, in andere Sprach- und Kulturzusammenhänge übersetzen, kann es nach Lust und Laune variieren, kann es weiter- und zu Ende erzählen, kann Erfundenes selbst erzählen,

1 »Erzählen scheint unverzichtbar. Offenkundig gehört es zu den elementaren Bedürfnissen menschlicher Geselligkeit, und zwar schon seit Jahrtausenden, wie frühe Dokumente bezeu-gen. Egal, in welcher Kultur, in welcher sozialen Klasse und welcher Epoche: überall kommen Leute zusammen, die einander erzählen und zuhören.« (Volker Klotz: Erzählen. Von Homer zu Boccaccio, von Cervantes zu Faulkner. München 2006, S. 13.)

2 Vgl. dazu Roland Barthes: Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen. In: Ders.: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt/Main 1988.

es an den Anfang einer Genealogie neuer Geschichten stellen, also Traditionen stiften, die das Leben der Vergänglichkeit entreiben, den Thesaurus der Geschichten zu einem Archiv der Geschichte des Menschen machen.³

Die Entmachtung der Metaphysik im 18. Jahrhundert weist dem Erzählen einen bedeutenden Platz bei der Neuerfindung des von der autoritären Bevormundung durch die Religion freigesprochenen Subjekts zu. Dem Erzählen wird aufgetragen, die grundlegenden anthropologischen Fragen, woher der Mensch komme, wer er sei und wohin er gehe, in Erzählexperimenten durchzuspielen und Antworten zu liefern. Entwicklungs- und Bildungsromane, Coming-of-Age-Geschichten und Adoleszenzerzählungen stellen sich dieser Aufgabe und legen neue, nicht länger mythisch oder religiös beglaubigte Parameter des Gelings und Scheiterns von Lebensentwürfen fest. Im Schulterschluss mit den neuen Zeitrhythmen des industrialisierten Zeitalters verändern sich auch die reproduktionstechnologischen Grundlagen des Erzählens: Der Fortsetzungsroman bereichert den Grundbestand der Erzählungen um neue Dynamiken von Spannungsaufbau und -lösung, um Stau und Enthemmung, aber auch die literarische Rezeption um einen Zugewinn an ästhetischer Erwartung und Erfüllung.⁴

Spätestens der Film an der Wende zum 20. Jahrhundert beschert dem Erzählen eine unvergleichliche visuelle Wucht: Fortan hören wir nicht länger nur das Unerhörte, wir sehen auch das Unvorstellbare. War das Erzählen oft nur Anlass für weitergehende Aktivitäten unserer Vorstellungskraft, fordert der Film unsere Fantasie offen heraus: Die Bilder des Films holen ein, wollen noch überbieten, was unsere Imagination klammheimlich produziert hat. Harold Lloyd, baumelnd am Zeiger der Kirchturmuh, Fay Wray in der Pranke des Riesenaffen oder Charlton Heston als Jehuda Ben-Hur beim Wagenrennen in einem antiken Zirkus stellen Pathosformen kinematografischer Performance dar, die sich unserem kulturellen Gedächtnis eingeprägt haben und die unvergleichliche visuelle Eindrucksmacht des Films belegen.

Der Versunkenheit der literarischen Erfahrung, ob im Zuhören oder bei der Lektüre, der atemlosen Gespanntheit beim Betrachten des Films, die den Pulsschlag des Zuschauers beschleunigt oder paralysiert, hat das Fernsehen, das in den 1930er Jahren seinen kulturellen Eroberungszug begann und in den 1950er Jahren

3 Vgl. dazu Jack Goody / Ian Watt / Kathleen Gough: Entstehung und Folgen der Schriftkultur. Mit einer Einleitung von Heinz Schlaffer. Frankfurt/Main 1986.

4 Zur Prägung des Leseverhaltens durch die gleichzeitig etablierte Illustriertenkultur vgl. Claudia Stockinger: An den Ursprüngen populärer Serialität. Das Familienblatt *Die Gartenlaube*. Göttingen 2018; vgl. dazu auch Jennifer Hayward: Consuming Pleasures. Active Audience and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera. Kentucky 1997.

sein »golden age of television« erlebte,⁵ keine nennenswerten ästhetischen Innovationen entgegenzusetzen. Lässt man den Informationsbedarf der Zuschauer und den Bildungsauftrag des Fernsehens beiseite, fragt man nicht nach Sport, Wetterbericht und Ziehung der Lottozahlen, sondern exklusiv nach den ästhetischen Leistungen des Fernsehens, liegen diese eher in der Verbindung der Defizite filmischen mit den Schwächen literarischen Erzählers. In der Serie als der Form, in der das Medium gleichsam zu sich selbst gefunden hat, wird das Prinzip des Fortsetzungsromans mit filmischer Anschaulichkeit verbunden. Ohne Anspruch auf Originalität und Innovation wird Woche um Woche nach dem *Case-of-the-week*-Schema das Gleiche erzählt, darf Fury ausreiten und Lassie den bösen Landstreicher verbellen, wird ein neuer Fall aufgerollt, das Monster ausgewechselt, und einmal mehr bestätigt sich die Überlegenheit der besten Mutter und des allerbesten Vaters sowieso.

Der Vorzug der alten Serien, ihre Beständigkeit und Verlässlichkeit, die Zurückhaltung gegenüber Innovationen, eine sich in Schleifen um das Produkt lagernde verlässliche Ästhetik der Wiederholung –⁶ dieser Vorzug ist auch seine Schwäche, eine dramatische Reduktion der Potenziale des Erzählers und eine Verarmung der Möglichkeiten visueller Dramatisierung.⁷ Erzählinhalte und Erzählformen profitieren zwar von der technologischen Beschleunigung der Reproduktion, aber beugen sich auch den quotenbedingten impliziten Vorgaben zur Vereinheitlichung ihrer Inhalte und zur Verpflichtung ihrer Darstellung auf eine ästhetische Bekömmlichkeit, die keinen Anstoß erregt. Zudem folgen die Serien auch dem Druck der Kommerzialisierung des Ästhetischen; das öffentlich-rechtliche Fernsehen setzt Trends des Dekorum, des Sagbaren und noch mehr des Nichtsagbaren, die dann vom werbefinanzierten Fernsehen in einen wohligen Flow eingebettet werden. Fernsehserien – zumindest bis in die 1970er Jahre – scheuen zumeist das Risiko, blenden Negatives aus, erlauben eher die

5 Vgl. dazu den Überblick in Markus Schleich/Jonas Nesselhauf: *Fernsehserien. Geschichte, Theorie, Narration*. Tübingen 2016, S. 33–51.

6 Vgl. Umberto Eco: *Die Innovation im Seriellen*. In: Ders.: *Über Spiegel und andere Phänomene*. München 2002, S. 155–180.

7 »Die Beziehung von Wiederholung und Erneuerung ist bekanntlich ein Kernproblem jeder Theorie seriellen Erzählers. Je länger eine Serie das tut, was sie ihrem Wesen nach tut – nämlich: wiederkehren –, desto stärker limitiert sie die eigenen Fortsetzungsmöglichkeiten. Eine Erzählung auszuweiten oder zu verlängern, heißt immer auch, das Risiko narrativer Selbstnutzung zu erhöhen. Bei langer Laufzeit wird es für Serien deshalb zunehmend dringlich, die gegenläufigen Strukturmerkmale von Wiedererkennbarkeit und Erneuerung auszubalancieren.« (Andreas Jahn-Sudermann/Frank Kelleter: *Die Dynamik serieller Überbietung. Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality-TV*. In: Frank Kelleter (Hg.): *Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld 2012, S. 205–224, hier S. 206.)

Klage über das Schicksal als Kritik an den Verhältnissen, sie pathologisieren abweichende Sexualität und feiern die ›Wonnen der Gewöhnlichkeit‹ (Thomas Mann). Im Extrem verkümmerte dabei dramatische Spannung zum Rührstück, visuelle Opulenz zum Kitsch.

Vor diesem Hintergrund wird der durchgreifende Erfolg der Neuen Serien, wie es sich seit den 1970er Jahren erst zögerlich, dann mit einem ästhetischen Professionalisierungsschub Ende der 1990er und Anfang der 2000er Jahre entwickelte, einsichtig. Die neuen Serien greifen auf die in Jahrhunderten der Kultivierung des Erzählens ausgebildeten Möglichkeiten zurück, sie sprechen ein aufgeschlossenes, neugieriges und eher jüngeres Publikum an, orientieren sich an Literatur, sorgen durch Vielfalt und Ambivalenz ihrer Charaktere für eine psychologische und dramatische Komplexität des Erzählens, behandeln durchaus kontroverse Themen der Sexualität und Religion, neigen zu Drastik bei der Darstellung von Gewalt und Explizitität bei erotischen Szenen. Vor allem aber spannen sie das Geschehen weit über einzelne Episoden hinaus: Sie erzählen nicht eine Geschichte immer wieder, sondern nur eine, diese aber in gebührender Ausführlichkeit.⁸ Während Filme nicht selten mit unerhörter kinetischer Wucht ein komplexes Geschehen auf einen Wahrnehmungszeitraum von 90 Minuten zusammendrängen,⁹ können sich Serien einen für die filmische Narration ganz unüblichen, der Literatur hingegen wohlvertrauten, großzügigen Umgang mit Zeitmaßen erlauben und ihre Story mit zahlreichen Widersprüchen, Um- und Abwegen, Nebenhandlungen, Vorgriffen und Rückblenden anreichern. Unmittelbare Verständlichkeit ist nicht länger das Ziel, Unverständlichkeit wird in Kauf genommen oder sogar angestrebt. Die Neuen Serien erzählen ihre Geschichten so komplex, kompliziert und avanciert, dass ihnen auch von Fernsehwissenschaftlern attestiert werden muss, ihre Zuschauer »zu Amateur-Narratologen« zu erziehen und sie darin zu schulen, »Konventionen von Brüchen [zu] unterscheiden, Chronologien [zu] rekonstruieren und Inkonsistenzen ebenso wie Kontinuitäten über Episoden oder sogar Staffeln hinweg [zu] beobachten.«¹⁰ Das Publikum ist also nicht länger nur in das *Was* des

8 Vgl. dazu Jason Mittell: *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York/London 2015.

9 »Da der Film, zumal der narrative Spielfilm als populäres Unterhaltungsmedium, ein flüchtiges Medium ist und in der Regel in der Kinosituation – also ohne unmittelbare Wiederholungsmöglichkeit – rezipiert wird, muß er jedoch eindeutiger und schneller verständlich sein als ein literarischer Text, dessen Kapitel, Absätze, Worte beliebig oft nachgelesen und in Relation zueinander gesetzt werden können.« (Matthias Hurst: *Mittelbarkeit, Perspektive, Subjektivität. Über das narrative Potential des Spielfilms*. In: *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Flüger*. Hg. von Jörg Helbig. Heidelberg 2001, S. 233–251, hier S. 248.)

10 Jason Mittell: *Narrative Komplexität im amerikanischen Gegenwartfernsehen*. In: Frank Kelleler (Hg.): *Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld 2012, S. 97–122, hier S. 119.

Erzählten involviert, lässt sich nicht nur von der *histoire* gefangen nehmen, sondern wird auch in seiner analytischen Kompetenz gefordert, indem es mehr und mehr auch auf den *discours* achtet, also darauf, *wie* ihm die Story präsentiert wird. Narratologie ist aber ein Aufgabengebiet der philologischen Arbeit; sie gehört zu den Instrumentarien und Untersuchungskategorien, mit denen Textwissenschaftler epische Erzählformen längeren oder kürzeren Ausmaßes unter die Lupe nehmen. Aus diesem Grund wundert es nicht, dass sich auch Philologen von der avancierten Konstruktion der Neuen Serien angesprochen und herausgefordert fühlen: Ihre Kenntnisse, ihr Wissen und ihre Techniken sind dienlich, um die komplex-komplizierte Struktur und Darstellung dieser Neuen Serien zu erläutern, zunächst mit dem besonderen Blick auf die schriftliterarischen Vorgänger, auf die Verwandtschaften bzw. Divergenzen zwischen den beiden Erzählformen. Aber auch die Tugenden der Sorgfalt, die von Nietzsche als »Goldschmiedekunst und -kenner-
schaft des Wortes« gepriesene Philologie,¹¹ die Geduld des beharrlichen Fragens und des behutsamen Lesens, des Prüfens, Innehaltens und Zurückblätterns, der Differenzierung unterschiedlicher Erzählhaltungen und -stimmen, der Charakterisierung der Figurendarstellung, des Vergleichs von Erzählzeit und erzählter Zeit sowie des Aufspürens der zahlreichen intertextuellen und -medialen Verweise dienen terminologisch und erkenntnisleitend beim *close reading* der Neuen Serien. Auch ein mit dem hermeneutischen Zirkel vertrautes Lesen, das vermeintliche Sicherheiten jederzeit im Blick aufs Ganze relativiert und im Detail die Signatur des Ganzen erkennt, erweist sich als hilfreich, um die inhaltlichen Details und formalen Eigentümlichkeiten der häufig sogar über Staffelgrenzen hinweg gespannten Handlungsbögen wahrzunehmen. Der an langwierigen Narrationen erprobte philologische Blick ist nicht der einzige, um den Neuen Serien gerecht zu werden, aber seine spezifische Kompetenz verschafft sich im Chor der vielen Stimmen, die sich augenblicklich an diesem Diskurs beteiligen, zunehmend Geltung.¹²

Hinzu kommt, dass die *showrunner* der Serien – wie z. B. David Chase für **THE SOPRANOS**, Amy Sherman-Palladino für **GILMORE GIRLS**, Vince Gilligan für **BREAKING BAD**, um nur einige zu nennen – in der Regel mit allen Wassern der Künste

11 Friedrich Nietzsche: Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurteile. In: Ders.: Werke in sechs Bänden. Hg. von Karl Schlechta. München 1980, S. 1009–1279, hier S. 1016.

12 Als Beispiele für sozialwissenschaftliche, rezeptionsempirische, genderorientierte und kulturwissenschaftliche Studien seien folgende Titel genannt: *Gilmore Girls – mehr als eine Fernsehserie? Sozialwissenschaftliche Zugriffe*. Hg. von Maria Anna Kreienbaum / Katharina Knoll. Opladen 2011; Annekatrin Bock: *Fernsehserienrezeption. Produktion, Vermarktung und Rezeption US-amerikanischer Prime Time-Serien*. Wiesbaden 2012; Brett Martin: *Difficult Men. Behind the scenes of a creative revolution. From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*. London 2013; *The Wire. Analysen zur Kulturdagnostik populärer Medien*. Hg. von Jörn Ahrens u. a. Wiesbaden 2014.

vertraute Allrounder sind, deren Belesenheit, mögen sie dies auch im Einzelnen immer wieder abstreiten, zugunsten der Fama vom genialen, ganz den Eingebungen des Augenblicks verpflichteten Künstler, fast durchweg Traditionen und Mustern folgen, die zunächst von der Literatur erprobt wurden und sich dort, oft jahrhundertelang, bewährt haben. Das betrifft die Architektur der Erzählbögen, das gilt für Generationen- oder Geschlechterkonflikte – dem Urgestein der Literaturgeschichte –, für den Kampf David gegen Goliath und überhaupt für alle in der Bibel und der antiken Mythologie verwendeten Archetypen, die sich in der Literaturgeschichte als Prägestöcke erwiesen haben. So wie gegen Ende des 19. Jahrhunderts der literarische Blick *avant la lettre* schon filmisch wird und damit eine neue Konvention zeichenhafter Symbolisierung ausbildet,¹³ die das ikonische Medium Film später übernehmen wird, so hat die literarische Postmoderne mit dem Cross-over unterschiedlicher Genrekonventionen geradezu eine Blaupause für die Genrehybridisierung der Neuen Serien beliefert, wo Cowboys mit Sternenkriegern oder Argonauten mit Zombies kämpfen. Vom impliziten Bezug auf die Literatur zeugen die Namen der Helden, die auf mythologische Bestände zurückgreifen, die Episodentitel, die aus dem Thesaurus der Literatur schöpfen; er prägt die Sprache der Figuren, deren Jargon nicht selten literarische Vorbilder hat; und sogar die literarischen Erfahrungen einzelner Figuren können, nicht anders als im Bildungsroman, zu Schlüsselerlebnissen werden, die ihren Schatten auf das weitere Agieren der Figuren werfen. Im Kontext des in der englischsprachigen akademischen Welt weiter verbreiteten *reading television* und der *television studies* sind Verfahren der Film- und Fernsehkritik systematisiert worden, die sowohl auf inhaltlicher, metaphorischer, formaler als auch poetologischer Ebene ein *close reading* von Serien empfehlen, das durchweg dem Muster philologischer Interpretation folgt.¹⁴

Mit diesem philologischen Verständnis von Serien versuchen die folgenden 17 Beiträge unterschiedliche Facetten verschiedener Serien aus ganz verschiedenen televisuellen Kulturen im Kontrast oder Vergleich zu analysieren. Einleitend reflektieren Elisabeth K. Paefgen und Wolfgang Bernard das Verhältnis von Literatur und Neuer Serie zunächst allgemein, dann sehr speziell. Während Elisabeth K. Paefgen *THE SOPRANOS*, *THE WIRE*, *MAD MEN* und *BREAKING BAD* auf ihre jeweils spezifische Form der Unterbrechung, der Episoden- und Staffelgestaltung bzw. die tonal-musikalische Ausgestaltung hin untersucht, konzentriert sich Wolfgang Bernard auf einen der frühesten, aber immer noch fundamentalen lite-

13 Vgl. dazu die immer noch einschlägige Studie von Joachim Paech: Literatur und Film. 2. überarb. Aufl. Stuttgart 1997.

14 Vgl. Schleich/Nesselhauf (wie Anm. 5), S. 73f.

raturtheoretischen Texte, die *Poetik* des Aristoteles, und bringt ihn in einen fruchtbar-ergiebigen Dialog mit den *GILMORE GIRLS*, die – so gelesen – in einem neuen, tragischen Licht erscheinen.

Im nächsten Kapitel folgen serielle Bilder, die ein Amerika fern der großen Metropolen zeigen. Zwei Autoren nehmen sich aus unterschiedlichen Perspektiven der dreistaffligen Serie *FARGO* an, die inspiriert von dem Film *FARGO* (1996) der Brüder Coen eine einzigartige, durch eine Vielzahl intertextueller Verweise verdichtete Mischung aus Provinzgroteske und zynischer Kapitalismuskritik in Szene setzen. Jürgen Heizmann macht die Verdüsterung des amerikanischen Traums deutlich und liest *FARGO* als einen grimmigen Kommentar zur Lage Amerikas im ausgehenden 20. Jahrhundert: Unter der pittoresken Oberfläche des *minnesota nice* herrscht ein von Habgier angetriebener und von Hass zerfressener Subtext rücksichtsloser Kriminalität, dessen Exzesse gelegentlich jene bizarre Effekte generieren, die sich als kuriose Meldungen auf den letzten Seiten der Tageszeitungen niederschlagen. Achim Küpper fragt vor allem nach den Möglichkeiten, die sich aus der Interaktion von Serie und Film ergeben. Dass neben Gegenständen aus der Welt amerikanischer Gewalt und Kriminalität wie Pfeil und Bogen oder Schusswaffen auch vermehrt Artefakte wie Schreibmaschinen vorkommen, dass Episodentitel an die literarischen Väter der existentialistischen Absurdität, Beckett, Kafka und Camus, denken lassen, ist ein erster Hinweis auf das selbstreferenzielle Potenzial der Serie und lenkt den Blick auf ein so trickreiches wie hintersinniges Spiel mit Zitaten und Metaphern.

Volker Pietsch greift in seinem Beitrag über *BOARDWALK EMPIRE* auf einen Topos der amerikanischen Gangstermythografie zurück, auf Gewalt und Glamour im Atlantic City der Prohibitionszeit. Im Vergleich der Stadtbilder der Serie mit literarischen Vorbildern der großen französischen, englischen und amerikanischen Roman-Literatur wird deutlich, wie unterschiedlich Ortsgestaltungen in der alten Literatur und in den neueren Serien vorgenommen werden. Dass dieser Beitrag auch noch einen kurzen Ausflug nach *BABYLON BERLIN*, eine aktuelle deutsche Serie unternimmt, verbindet die Bilder aus Amerika abschließend mit Bildern aus Berlin und regt zum Vergleich national grundverschiedener televisueller Formate und ihrer produktionstechnischen Voraussetzungen an.

Im Teil über neue Helden und Heldinnen liefert David Frühauf einen Beitrag, der den inzwischen schon klassisch-kanonisch gewordenen *Tony Soprano*¹⁵ in Kontakt bringt mit dem jungen Hacker Elliot Alderson aus *MR. ROBOT*. Beide

15 Frank Kelleter: Populärkultur und Kanonisierung: Wie(so) erinnern wir uns an *Tony Soprano*? In: *Wertung und Kanon*. Hg. von Matthias Freise/Claudia Stockinger. Heidelberg 2010, S. 55–76.

›Helden‹ leiden an Depressionen, aber Frühauf zeigt auf, dass im Vergleich zur ausweglosen schizophren-postmodernen Existenz des Computer-Nerds Elliot, der sich auf keine Erinnerung an Vergangenes mehr verlassen kann, der Vorstadtmafioso Tony Soprano noch eine nostalgische Variante der mentalen Verzweiflung erlebt. Beide verbindet aber immerhin, dass sie sich mit ihren jeweiligen Mitteln zwar kurzfristig der ungewissen Welt entziehen können, dass sie ihr aber langfristig nichts entgegenzusetzen haben.

Eine der ersten, ganz sicher eine der wirkungsmächtigsten Serienfiguren der Literaturgeschichte ist der Detektiv Sherlock Holmes, der nach seiner literarischen Premiere in den Romanen und Erzählungen von Arthur Conan Doyle nicht nur in zahllosen Filmen und Graphic Novels weiterlebte, sondern auch in der BBC-Serie *SHERLOCK* eine Wiedergeburt erfuhr. Hier ist der Held der Serie nicht länger ein spleeniger Engländer des ausgehenden 19. Jahrhunderts, sondern ein, wie er sich selbst bezeichnet, hochfunktionaler Soziopath, dessen Hirn mit der Schnelligkeit und Präzision moderner Datenverarbeitungsanlagen konkurrieren kann. Michael Rohrwasser untersucht die extreme Beschleunigung, die nicht nur das Verhalten des Protagonisten und seine Redeweise betreffen, sondern auch die betulichen Plots der literarischen Vorlagen, die in rasanten Montagen zu einem Hyperplot verdichtet werden, in dem die Protagonisten auf dem neuesten forensischen und technologischen Stand ermitteln und sich über Blogs und Smartphones verständigen. In dieser Modellierung bildet sich auch eine veränderte Rezeption ab, die nicht länger auf ein homogenes Lesepublikum zielt, sondern auf die heterogenen Bewohner moderner großstädtischer Biotope, die mit den Strategien der Social Media vertraut sind.

Ein anderer aus der Kriminalliteratur bekannter Heldentypus ist der des Anwalts – allerdings verhilft auch dieser literarisch eher biederer Gestalt der Modernisierungsschub der Neuen Serien zu einem neuen Format: Er ist, wie Hans Richard Brittnacher in seinem Beitrag zu der amerikanischen Serie *DAMAGES* zeigt, nicht länger der Halbgott im schwarzen Talar, der mit Scharfsinn und rhetorischer Brillanz unschuldige Mandanten freipaukt, sondern der Funktionär eines Systems, in dem Geld als universelles Äquivalent alles regelt, auch die Gerechtigkeit. Hier agiert eine Anwältin, die als Expertin in Entschädigungsklagen keinen Gerichtssaal mehr betreten muss, sondern als knallharte Frau die Männerwelt ihrer Branche das Fürchten lehrt und hinter geschlossenen Türen exorbitante Summen erstreitet. Freilich wird auch hier – unter Rückgriff auf Einsichten des Mythos und der Literatur – deutlich, dass der soziale Erfolg (selbst)mörderische Konsequenzen hat. Der nervöse, zwischen Pro- und Analepsen oszillierende Erzählstil der Serie zeigt seine Heldinnen als von Flashbacks gepeinigte Seelen, die auf der Suche nach einer kohärenten Form von Wahrheit sein mögen, in

ihrem Irren und ihren Positionswechseln aber nur die Unzuverlässigkeit von Erinnerungen und den Konstruktionscharakter von Wahrheit zeigen.

Einer traditionellen Figur der Kriminalliteratur, dem Detektiv, aber einem erst in den letzten Jahrzehnten epidemisch gewordenen neuen Tätertyp, dem Serienkiller, widmet sich Nadja Israel in ihren Reflektionen zu der Serie *MINDHUNTER*. Sie liefert in der auf dokumentarischem Material und Autobiografien der ersten sogenannten Profiler fußenden Serie Einblick in eine neue detektorische Praxis, die zugleich zu einem Ausflug in die finstere Seele Amerikas wird. Die von ›totalen Institutionen‹ (Goffmann) regulierte, reibungsfreie Fassadenwelt will nichts wissen von den Gestehungskosten dieser funktionalen Effizienz, die in der bizarren Grausamkeit der Serienmörder ihr dunkles Reversbild findet. In dem Maße, in dem der Held der Serie in die Seele der psychisch gestörten Täter vordringt, kommt ihm seine eigene Menschlichkeit abhanden.

Auch in dem Teil, der sich Genderfragen widmet, werden eher unbekanntere Serien thematisiert. So bezieht sich Melanie Lörke mit ihrer Studie auf die zweistafflige Serie *ONE MISSISSIPPI*, die eine im konservativen Süden Amerikas angesiedelte Geschichte um die Selbstfindung der weiblichen Hauptfigur Tig Bavaro erzählt. Lörke legt ihrer Untersuchung eine genderorientierte Narratologie zugrunde, um zu zeigen, wie durch die narrative Auseinandersetzung Subjekte konstituiert werden und das Erzählen innerhalb einer Welt des verordneten oder von Angst und Scham regierten Schweigens zur Heilung führen kann. Die Orientierung an Erkenntnissen der Queer Studies, die sich gegen gesellschaftlich festgelegte Regeln und Normen richten und die sichere Identitätszuschreibungen in Frage stellen, erlauben eine so noch nicht erzählte Kontextualisierung einer Heldenin.

Wenn Hans Blumenbergs Definition zutrifft, wonach Mythen »Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit« erzählen,¹⁶ dann hat Alfred Hitchcock mit seinem *PSYCHO* einen zentralen Mythos der modernen Welt und ihres Kinos geschaffen. Birgit Ziener erinnert in ihrem Beitrag zu *BATES MOTEL* an diesen Mythos, der seine Geschichte nach Sequels, Prequels, Remakes schließlich auch noch in einer Serie weitererzählt. Das Konzept der Überlegenheit heteronormativer Männlichkeit wird durch den notorischen Mord in der Dusche, bei dem der Täter als alte Frau agiert, maßlos irritiert. Unter dem Eindruck der Genderdebatten hat die Permissivität der Geschlechtergrenzen zunehmende Selbstverständlichkeit gewonnen und sucht nach einem neuen ästhetischen Ausdruck. In *BATES MOTEL* findet Ziener Spuren dieser ludischen Neukalibrierung eines Mythos in einem von intertextuellen Verweisen gesättigten Szenario, das nicht nur das vermeint-

16 Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/Main 1986, S. 40.

lich Pathologische normalisiert, sondern vor allem das Normale in seiner destruktiven Bereitschaft zur Pathologisierung in Verantwortung nimmt.

Dass die meisten Beiträge sich Dystopien und Utopien zuwenden, demonstriert ein nicht nachlassendes Interesse an diesem Genre, dem wissenschaftlich-technische Entwicklungen zu besonderer Aktualität verholfen haben. Dabei beschäftigt sich Matthias Hurst mit dem STARK-TREK-Kosmos und bringt Ordnung in ein inzwischen 50 Jahre altes Universum, das aus einer unübersichtlichen Anzahl von Serien- wie Film- und Roman-Teilen besteht und ein vielzitiertes popkulturelles Phänomen geworden ist. Hurst spricht von einem »multimedialen Megatext«, mit dem sich aus gutem Grund unterschiedlichste Disziplinen befassten; dass die philologische Praxis Erhellendes beizutragen hat, zeigt sein Beitrag in diesem Band. Dasselbe gilt für die Arbeit von Jost Eickmeyer, der mit philologischer Akribie die gerade mal acht Folgen der nur aus einer Staffel bestehenden, unvollendet gebliebenen Serie *FIREFLY* analysiert. Dabei wird mit editorischer Genauigkeit vorgegangen, wird gezeigt, dass es sich lohnt, einen Serientext genauso pedantisch unter die Lupe zu nehmen wie einen klassisch-kanonischen Text. Wer *FIREFLY* noch nicht kennt, kann es durch diesen Beitrag kennenlernen.

Die Androiden-, Cyborg- und Roboterfantasien der fantastischen Literatur warnen seit Mary Shelleys *Frankenstein* und E. T. A. Hoffmanns Automatenbraut Olympia vor der bedrohlichen Ermächtigung künstlicher Menschen – eine Horrorfantasie, die angesichts der Rasanz biotechnologischer Wissenschaften in einer von zunehmend älteren Menschen bewohnten Welt reiche Nahrung findet. Die schwedische Serie *ECHTE MENSCHEN* (im Original: *ÄKTA MÄNNISKOR*), die von Iulia-Karin Patrut kommentiert wird, hat sich, wohl vor dem Hintergrund der derzeit lebhaft geführten Diskussionen über das Transhumane, für ein anderes Szenario entschieden: die Hubots (*human rebots*) stellen wirklichen Menschen zum Verwechseln ähnliche Replikate dar, die dank der Implantation eines speziellen Chips in der Lage sind, Emotionen, Kognitionen und Interaktionen eigenständig zu erleben. In der Interaktion der Hubots, wie sie die Serie vorführt, werden zwar die Gründungsmythen der monotheistischen Religionen aufgegriffen, aber zugleich neu codiert, d. h. um eine weibliche Handlungsmacht bereichert. Die Serie zeigt zudem die fatalen Konsequenzen eines Identitätskonzepts, das als Inklusionsmarker missbraucht wird. Von dieser Kritik sind auch sämtliche biologistischen und deterministischen Humanitätsvorstellungen betroffen – eine Dystopie, die nicht das Fehlschlagen utopischer Konzepte thematisiert, sondern aus dem Scheitern bisheriger Kulturkonzepte für ein Überdenken unserer Vorstellungen von Identität und Humanität plädiert.

Unmissverständlich ist hingegen der gesellschaftliche Pessimismus in der erfolgreichen Serie *THE WALKING DEAD*, den Markus May und Richard Mathieu

vor dem Hintergrund des in Literatur und Film seit einigen Jahren populären Zombiebooms untersuchen. Die Grundkonstellation von Dominanz und Unterwerfung erklärt die Eignung des Zombienarrativs für politische, sozioökonomische und Geschlechterkonflikte und seine Metaphorisierung für Konfliktfelder wie den Kolonialismus, eine konsumorientierte Massengesellschaft, die Furcht der Privilegierten vor einem Aufstand der Unterschichten oder Migranten. In den Rivalitäten und Konkurrenzen der Überlebenden entwickelt sich der Mensch selbst zu einer Bestie, der den Zombies nicht länger moralisch überlegen ist.

Franz Kröber hingegen widmet sich einem für die auf Sichtbarkeit setzenden filmisch-seriellen Formen eigentlich naheliegenden, aber lange Zeit wenig berücksichtigten Thema, nämlich der unübersehbaren Raum- und Ortsinszenierung. Er konzentriert sich dabei auf die dystopische Serie *THE MAN IN THE HIGH CASTLE* und zeigt das Erkenntnispotential auf, das mit einem auf den diegetischen Raum fokussierten Blick einhergeht: Aus narratologischer Perspektive wird deutlich, dass diegetische Teilräume nicht nur die Handlung bestimmen, sondern in Verbindung mit seriellen Erzählverfahren sogar den Fortbestand einer Serie beeinflussen können.

Auf einen populären Stoff der schauerromantischen Tradition der Literatur zeigt auch Dr. JEKYLL zurück, auf Robert Luis Stevensons *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Jonas Nesselhauf rekonstruiert die stationenreiche Rezeption dieser Erzählung, die dank der vielen Leerstellen des Hypotextes auch viele Konjekturen ermöglichte. Die Serienversion hingegen zeichnet sich durch eine prononcierte Texttreue aus und kann so die Möglichkeiten ausreizen, die in der ambivalenten Gestaltung des Dr. Jekyll liegen – stärker als die bisherigen filmischen und literarischen Adaptionen, die auf einer strikten Unterscheidung der beiden Persönlichkeitsanteile bestanden. Der Serie gelingt es so, am Doppelwesen Jekyll auch Züge der Empathie, des Leidens, sogar der Liebe freizulegen und einer literarischen Figur die Komplexität zurückzugeben, die in einer vornehmlich an Schauereffekten orientierten filmischen Tradition verloren zu gehen drohte.

Für Bilanzen ist es noch zu früh. Soviel aber ist sicher: Die teils bevormundenden, teils anbiedernden Tendenzen des Fernsehens vergangener Jahrzehnte, die dem Zuschauer den Anblick einer tröstlichen heilen Welt beschert haben, sind vorbei. Das ist nicht zuletzt das Verdienst der Neuen Serien, die so erfolgreich werden konnten, weil sie die Komplexität des Erzählens wiederentdeckt haben – dazu gehört nicht nur ein mehrsträngiges Erzählen, das über die erzähltechnischen und zumeist auch moralischen Simplifizierungen des einen Falls, des einen Helden und des einen Bösewichts hinausgreift, sondern auch die Entdeckung der Ambivalenz, die als anthropologische Grundtatsache anerkannt und als Provokation

der Empathie eingesetzt wird. Lessings Theorem des gemischten Charakters hatte Erfolg auf dem Theater des späten 18. Jahrhunderts, weil er dem auf Vorbildlichkeit eingeschworenen Publikum doch nahe genug war, um ihn im Unglück bemitleiden zu können. Dieses elementare wirkungsästhetische *Apriori* ist in den antiillusionistischen Paradigmenwechseln verschwunden – Gestalten wie Tony Soprano, Walter White oder Don Draper belegen seine ungebrochene Gültigkeit.

Alle in diesem Band besprochenen Serien knüpfen an die Virtuosität der Verflechtung von Handlungsfäden und die Sensibilität bei der Konzeption originärer Charaktere an und zeigen ästhetischen Mut, indem ihre selbstreferenziellen und intertextuellen Hinweise für ihre Texte und Bilder Anspruch auf einen Platz im Ensemble der erzählenden Genres anmelden, zu dem sie sich affirmativ oder kritisch, alarmiert oder verspielt verhalten. Sie können sich die Partizipation an der Moderne, einer zunehmend digitalisierten und unübersichtlich gewordenen Welt, erlauben, weil das Erzählen als ästhetische Praxis auch eine Welt, die aus den Fugen gerät, für die Dauer der ästhetischen Erfahrung zusammenzuhalten vermag, ohne damit an beschwichtigenden Illusionen teilzuhaben – außer vielleicht der, dass die Kraft der Poesie der Erzählung, der Serie so gut wie des Romans, allemal zum Sieg über die banale Wirklichkeit ausreicht.

Entstanden ist die Idee für diesen Band in vier Seminaren, die die beiden Herausgeber im Masterstudienprogramm der Neueren Deutschen Literatur an der Freien Universität gemeinsam durchgeführt haben. Während wir uns anfangs eher allgemein an das Thema herangetastet haben, wurden wir im Verlauf dieses Prozesses entschiedener und kundiger: von ›Serielles Erzählen‹ im Wintersemester 2014/15 über ›Markante Episoden‹ hin zu ›Tod in Serie‹ im Wintersemester 2017/18. Wir möchten uns an dieser Stelle bei den zahlreichen Teilnehmerinnen und Teilnehmern dieser Seminar-Serie bedanken; die Studentinnen und Studenten haben uns immer wieder überrascht mit ihren Kenntnissen, ihrer Neugierde und ihrer Fantasie, ihr im literaturwissenschaftlichen Studium erworbenes Wissen in Beziehung zu den Neuen Serien zu setzen. Ohne ihre kooperative und aufgeschlossene Mitarbeit hätte das Seminarprojekt nicht durchgeführt werden können, wäre dieser Band wahrscheinlich nicht entstanden. Wir danken aber auch allen Beiträgerinnen und Beiträgern, die freudig und bereitwillig auf die Einladung zur Mitarbeit an diesem Buch reagiert und sich couragiert der Herausforderung gestellt haben, ›ihre‹ jeweilige Serie aus philologischer Sicht neu zu sehen und neu zu beschreiben. Nicht zuletzt gilt unser Dank Johannes Plehn, der mit der kritisch-umsichtigen Lektüre der Manuskripte den Prozess der Fertigstellung des Bandes begleitet und erleichtert hat.