

Erzähl es noch einmal

Sicherheit in einer unüberschaubaren Welt – oder weshalb uns Serien nicht mehr loslassen

DANIEL STEIN

Wer kennt das nicht: Man nimmt sich vor, nur eine Folge von «Game of Thrones» oder «Arrested Development» (2003–2006/2013) zu schauen, und befindet sich drei Stunden später immer noch vor der Flimmerkiste. Auf der Suche nach «closure», dem Gefühl der abschliessenden Befriedigung und Satisfaktion, wird man so schnell nicht fündig. Und doch verführen komplexe Charaktere, vertrackte Handlungsstränge und cineastische Bildästhetik der Serien zum unendlichen Weiterschauen. Oder man bleibt beim Zappen bei einer Reality-Show hängen, die man eigentlich gar nicht sehen wollte, über die aber alle reden und bei der man irgendwie mitreden will. In solchen Fällen begegnen wir uns selbst als einem Wesen, das in modernen kapitalistischen Mediengesellschaften weit verbreitet ist. Der homo serialis konsumiert Unterhaltung kaum mehr nur als Freizeitbeschäftigung, sondern liefert sich ihr häufig mehr oder weniger freiwillig aus und fällt ihr bisweilen sogar anheim.

Man spricht im Kontext des anspruchsvollen Fernsehens mit durchaus pathologischem Unterton vom Binge-Watching, dem suchtartigen Immerweiterschauen einer Serie auf DVD oder auf Online-Plattformen wie Netflix, wo das neuste Format die «full-drop season», die auf einen Schlag komplett ins Netz gestellte Staffel, ist. Wer – zumindest in bestimmten sozialen Umfeldern – nicht out sein will, kommt daher kaum umhin, sich den zeitlichen, emotionalen und intellektuellen Herausforderungen komplexer Serienerzählungen zu stellen, die uns das vielfach amerikanisch geprägte Fernsehen seit dem Erfolg der HBO-Serie «The Sopranos» (1999–2007) auferlegt.

Das Phänomen ist nicht ganz neu, was Bekenntnisse über Lese- und Rezeptionserfahrungen verdeutlichen, die bis ins 19. Jahrhundert zurückreichen – etablierte Erzählformen passen sich an die veränderten Bedingungen des digitalen Zeitalters und einer global operierenden und transmedial expandierenden Medienökonomie an. Bereits Mitte der 1850er Jahre hatte der deutsche, nach Amerika ausgewanderte Ludwig von Reizenstein in seinem Zeitungsroman «Die Geheimnisse von New Orleans» die Serienliteratur seiner Zeit als Epidemie bezeichnet, durch die alles und jeder infiziert werde. Der EC-

Comics-Verlag nannte seine Fans in den 1950er Jahren «addicts», Süchtige also, die ohne ihre Dosis an einschlägiger Unterhaltung von Entzugserscheinungen geplagt würden. Wie diese Beispiele verdeutlichen, üben serielle Erzählungen eine nicht unerhebliche Macht über ihre Rezipienten aus, indem sie ihnen Kaufentscheidungen nahelegen, Aufmerksamkeiten steuern und späteren sozialen Austausch – das Reden über das Gesehene – generieren.

Gesellschaft und Kultur

Serien tendieren dazu, Rezipienten in Fans zu verwandeln, die Teilhabe am Erzählten einfordern und sich mit dem Erzählten auf eine Weise identifizieren, die selbst in zunehmend atomisierten Gesellschaften auch dort noch Gruppenidentität schaffen kann, wo unterschiedliche Nationalitäten, ethnische Zugehörigkeiten oder religiöse Überzeugungen das Entstehen von Gemeinschaftlichkeit erschweren.

Doch was macht Serien zu einer solch populären Erzählform, die aus unserer heutigen Welt nicht mehr wegzudenken ist? Wie schaffen es fiktionale kommerzielle serielle Erzählungen seit mehr als 150 Jahren, bürgerliche Öffentlichkeit in modernen kapitalistischen Mediengesellschaften immer wieder neu herzustellen? Die Anfänge moderner populärer Serienkultur lassen sich auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts datieren, als technologische Neuerungen den massenhaften und billigen Druck von Zeitungen ermöglichten. Durch den Ausbau der Infrastruktur im Zuge von Industrialisierung und Verstädterung wurden immer grössere Lesezirkel immer schneller erreichbar.

Serielle Unterhaltung wie der Feuilletonroman, der seinen Ursprung im Europa (und hier vor allem im Frankreich) der 1830er und 1840er Jahre hat, wurde dadurch nicht nur rentabel. Es wurde hiermit auch ein öffentliches Forum begründet, durch das sich Autoren und Leser über ihr gesellschaftliches Zusammenleben austauschen und sich als Teil einer politischen Gemeinschaft wiedererkennen konnten, ohne notwendigerweise einer Meinung zu sein.

In diesem Sinne bilden Serien die Gesellschaft nicht einfach ab, und sie halten ihr auch nicht nur einen Spiegel vor: Sie gestalten Gesellschaft und machen Kultur. Sie tun das unter ande-

rem dadurch, dass sie bestimmte Gesellschaftsentwürfe erst erkennbar und bisweilen sogar spürbar machen. Die sozialkritischen Romane von Eugène Sue und Harriet Beecher Stowe sind Beispiele für eine Verschränkung politischer Meinungsäusserung und populärer serieller Unterhaltung, deren Bedeutung für die Konstitution kontroverser Öffentlichkeit keinesfalls unterschätzt werden sollte. Denn Stowes «Uncle Tom's Cabin» (1851–1852, zu Deutsch: «Onkel Toms Hütte») wird nicht zu Unrecht nachgesagt, die amerikanische Bevölkerung auf den Bürgerkrieg eingestimmt, ihn vielleicht sogar mit vorbereitet zu haben. In Sues über die Grenzen Frankreichs hinaus populärem Roman «Les Mystères de Paris» (1842–1843) sehen manche einen Wegbereiter für die revolutionären Umbrüche von 1848. Und auch für die amerikanische HBO-Serie «The Wire» (2002–2008) wird häufig reklamiert, sie habe zu einer Reihe von lokalpolitischen Veränderungen am Schauplatz ihrer Handlung, der Stadt Baltimore, geführt.

Solche Effekte sind gerade in heterogenen Gesellschaften von grosser Bedeutung, weil die Menschen über sich selbst und über die anderen durch Zeitungslektüre, über die Literatur oder vor dem Fernsehgerät etwas erfahren. Serien erfüllen somit eine gesellschaftspolitische Funktion. Sie bauen ein enges Verhältnis zum Rezipienten auf, können auf aktuelle Entwicklungen reagieren und binden ein grosses Publikum in den Erzählfluss ein. So wird aus individuellen Rezipienten eine Gemeinschaft, deren Mitglieder sich als Teil des Ganzen erkennen und aus dieser Erkenntnis heraus mit der Serie und ihren Inhalten zu interagieren beginnen. Dies kann beispielsweise dadurch geschehen, dass sie mit anderen Rezipienten über Figuren und Handlungsverläufe diskutieren, Leserbriefe an Autoren oder Herausgeber schreiben oder eigene Fortsetzungen laufender Serien erstellen und diese mit anderen Rezipienten teilen.

Handlungsoptionen inklusive

Serien ermöglichen ihren Rezipienten, sich in den Fortgang der Erzählung einzuklinken. Vor allem ergebnisoffenes Erzählen, bei dem das Ende nicht vorbestimmt ist, zeichnet sich durch eine zeitliche Verschränkung von Produktion und Rezeption aus und offeriert Zu-

schauern ein gewisses Mass an Teilhabe und Mitbestimmung. Lob oder Kritik an dem bereits Erzählten und Forderungen bezüglich des Fortgangs der Erzählung gehören damit zu den Handlungsoptionen, die serielles Erzählen anbietet.

Daher ist es auch nicht überraschend, dass serielle Erzählformen in kapitalistischen Gesellschaften besonders erfolgreich sind. Denn der wiederholte Konsum ist bereits in ihrer Struktur angelegt. Hat eine Serie ein Publikum einmal in ihren Bann gezogen, ist die Nachfrage nach neuen Folgen so lange garantiert, wie es ihr gelingt, Leser- oder Zuschauerwünsche zu befriedigen. Weil sich Produktion und Rezeption überlappen, können Serien sich im Laufe ihrer Geschichte immer besser auf diese Wünsche einstellen: Sie unterziehen sich einem permanenten Optimierungsprozess, der neben den genannten Vorteilen einige narrative Herausforderungen mit sich bringt. Denn je länger eine Serie läuft, desto spezifischer werden meist die Ansprüche, die vonseiten ihrer Rezipienten an sie herangetragen werden. Je grösser die Zahl der Rezipienten wird, desto heterogener – und damit schwerer umsetzbar – werden diese Forderungen. Um all dies erfolgreich bewerkstelligen zu können, müssen Serien ihre Rezeption ernst nehmen: sich abzuschotten und das einmal vorgefertigte Programm einfach nur abzuspielen, funktioniert in der Regel nicht.

Nicht zuletzt aus diesem Grund bleibt es selten bei einer populären Serie. Auf Sues «Les Mystères de Paris» folgten Dutzende von Geheimnisromanen in Europa und den USA, die erfolgreiche Erzähltechniken, Inhalte und Figurenensembles an neue Kontexte anpassten und damit neue Leserschichten erreichten. «Uncle Tom's Cabin» inspirierte neben zahlreichen Spin-off-Erzählungen anderer Autoren auch Theateraufführungen, Illustrationen, Songs und Spielzeug und kann damit als Vorreiter transmedialer Franchises wie «Star Wars» gelten. Eine ähnliche Entwicklung finden wir in den späten 1930er und 1940er Jahren, wo sich nach der erfolgreichen Comicserie «Superman» innerhalb von wenigen Jahren Hunderte von neuen Serienheldengeschichten auch in Radio, Fernsehen und später im Kino ausbreiteten.

Umberto Eco hat diese Entwicklung als Dialektik von Wiederholung und Variation beschrieben: als eine wiederkehrende Begegnung mit Bekanntem und Vertrautem in leicht abgewandelter Form, als Mischung aus routinierter Gewohnheit und spannender Innovation, sowohl innerhalb einzelner Serien als auch innerhalb ganzer Genres und transmedialer Universen. Serien geben somit Orientierung, auch wenn sie von der Unüberschaubarkeit der Welt erzählen. Vielleicht sind sie auch gerade jetzt so unheimlich populär, weil sie in

Zeiten wirtschaftlicher, sozialer und politischer Unsicherheiten die, wenn auch fragile, Sicherheit eines immer wiederkehrenden Narrativs suggerieren. Im Moment gefühlter Entmachtung durch nationale und supranationale Bürokratien scheint dies attraktiver denn je.

Daniel Stein lehrt an der Universität Siegen nordamerikanische Literatur- und Kulturwissenschaft.