

Isabell Otto

Die Fernsehserie jenseits des Fernsehens. Arte und die Web-Serie ADDICTS

2013

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1178>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Otto, Isabell: Die Fernsehserie jenseits des Fernsehens. Arte und die Web-Serie ADDICTS. In: *Navigationen - Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*, Jg. 13 (2013), Nr. 1, S. 127–141. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1178>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:467-8302>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DIE FERNSEHSERIE JENSEITS DES FERNSEHENS

ARTE und die Web-Serie *Addicts*

VON ISABELL OTTO

I. GUTE UND SCHLECHTE SÜCHTE

Wer im November 2010 die Serie *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013) nicht im Internet als Videostream gesehen oder sie sich gar als Download aus dem Netz gezogen, sondern als klassische Fernsehserie in der wöchentlichen Ausstrahlung auf ARTE rezipiert hat, konnte in der Unterbrechung der am 20. November ausgestrahlten Doppelfolge gegen 22.30 Uhr einem Trailer die Ankündigung einer neuen, interaktiven Web-Serie entnehmen: »Addicts, die Web-Serie, die süchtig macht – süchtig nach dem interaktiven Spiel mit dem Leben«¹ (vgl. Abb. 1). Die Web-Serie *Addicts* wurde koproduziert von ARTE France und ist seit Ende des Jahres 2010 auf arte.tv zu finden, der Internetsite des deutsch-französischen Kulturkanals².

In kurzen, in einer Windows-Optik Ästhetiken der Netzkultur zitierenden, Clips stellt der Trailer zunächst diese Protagonisten – die »Addicts« – vor und versieht sie im Voice-Over einer weiblichen Stimme mit Kurzportraits, die auf ihre unterschiedlichen Abhängigkeiten, Laster, Leidenschaften oder Schwächen verweisen: Saad, der immer wieder straffällig wird, die passionierte Filmemacherin Anna, die sich flüchtigen Liebesaffären hingibt, Damian, der zu zögerlich ist, um sich Saads schlechtem Einfluss zu entziehen und der aufstrebende Modedesigner Djibril, der den sozialen Aufstieg aus der Banlieue von Bordeaux schaffen will, dem aber sein Hang zum Drogenhandel und seine Spielsucht im Weg stehen.³ Der Trailer verweist dann auf einen weiteren Protagonisten und adressiert damit den Fernsehzuschauer direkt: »Hauptakteur ist jedoch, wer sich reinklickt in *Addicts* und mitbestimmt, wo's wirklich langgeht.«⁴

Der Trailer adressiert den ARTE-Zuschauer nach dem Prinzip der *recommendation engines*, dem Weiterempfehlungsprinzip des Netzes: Wer *Breaking Bad* mag, könnte sich auch für eine interaktive Web-Serie interessieren. Dass dies nahe liegt, belegt die Forschung zur Rezeption rezenter Serien: Ihre narrative Komplexität, so Erlend Lavik im Band *Relocating Television*, verlange einen aufmerksamen Betrachter, der immer wieder auf die eigene Konstruktionsleistung verwiesen wird. Der Zuschauer werde eingeladen, den seriellen Text nicht

1 ARTE: Trailer zur Web-Serie *Addicts*.

2 Vgl. zu den Möglichkeiten und Programmatiken eines europäischen Kulturfernsehens Rothenberger: Von elitär zu populär?

3 Vgl. auch Arte.tv: »Addicts – die Hauptpersonen«.

4 ARTE: Trailer zur Web-Serie *Addicts*.

ISABELL OTTO

nur als fiktionale Erzählung, sondern auch als formale Struktur zu rezipieren. Der Titel 24 (Fox, 2001-2010) referiere beispielsweise nicht auf die fiktionale Welt, sondern auf die formale Konstruktion der Serie.⁵ Es ist also nicht ungewöhnlich, den Zuschauer als Akteur zu adressieren, denn er ist nicht so sehr verschieden vom User, der sich in *Addicts* reinklickt.

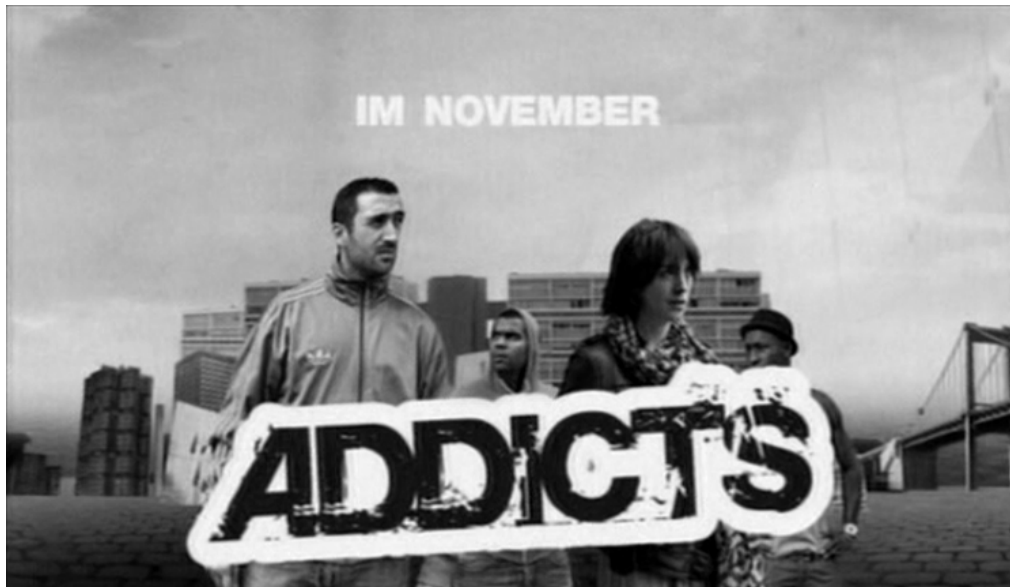


Abb. 1: Addicts-Trailer zwischen zwei Folgen der Serie *Breaking Bad*, ausgestrahlt in ARTE am 20. November 2010.

Ziemlich ungewöhnlich ist allerdings, dass der Trailer eine so positive Vorstellung von *Seriensucht* entwirft. Schließlich war die *Fernsehsucht* ein typisches Krankheitsbild, das besonders den Fernsehdiskurs des 20. Jahrhunderts bestimmt hatte – und das keineswegs nur in einem metaphorischen Verständnis. Als besonders betroffen galt der *Dauerkonsument*, der sich nicht mehr in der Lage sähe, das Gerät nach angemessener Zeit abzuschalten,⁶ oder die Zuschauerin der Soap Opera, weil sie ohne vernünftige Selektion konsumiere, schon nach kurzer Zeit in ein starkes Abhängigkeitsverhältnis gerate und zum sinnvollen Weiterleben auf die regelmäßige Dosis ihres Fernsehprogramms angewiesen sei.⁷

Seit es Fernsehserien auf DVD zu kaufen gibt, ist dieser Sucht des regelmäßigen Fernsehens, in englischsprachigen Diagnosen als *addiction* bezeichnet, eine neue Metapher des Medienmissbrauchs zu Seite gestellt: *bingeing*, die Serienre-

5 Vgl. Lavik: »Forward to the Past«.

6 Vgl. Bartz: »Telepathologien«; dies.: »Kabelfernsehen: soziale Integration oder Desintegration?«.

7 Vgl. Wiegard: Die »Soap Opera«, S. 23; MacDonald: »On the Slippery Slope to Soap Addiction«; die Soap-Sucht ist eine Diskursfigur, die sofort Gegenentwürfe auf den Plan ruft. So z.B. Brown: *Soap Opera and Women's Talk*.

zeption im Modus des *Komasaufens* oder *Fressexzesses*. Nicht die immer wieder ersehnte Injektion in zeitlichen Abständen, sondern das selbstdosierte Seriensehen, das zum schier endlosen Konsum von Folge um Folge, zum exzessiven Berauschen an Fiktionen in Serie führen kann. Die Ergänzung von *addiction* um *bingeing* ist eine Folge von medialem Wandel und sie geht mit einer semantischen Verschiebung einher: Nicht jede Fernsehserie, die im 20. Jahrhundert süchtig gemacht hat, eignet sich gegenwärtig zum Komasaufen. Charlotte Brunsdon unterscheidet die »bingeability«, also die *Möglichkeit* der exzessiven Rezeption, die Serien-DVDs bieten. Was ein Krankheitsbild war, wird zum Signal für narrative Komplexität: Die 1970er Jahre-Serie *Law and Order* (BBC2, 1978) sei zu eng an den politischen Kontext ihrer Erstaussstrahlung und an die Bedingungen des Broadcasting gebunden, als dass ihre Neuveröffentlichung auf DVD Zuschauern im Modus des Exzesses möglich mache. Ganz anders die Serie *The Wire* (HBO, 2002-2008), die mit ihrer narrativen Komplexität zu intensivem und wiederholtem Anschauen verführe.⁸ Die neue digitale Verfügbarkeit von Serien – nicht nur auf DVD, sondern auch als Stream oder Download im Internet – ändert also nicht nur ihre Rezeptionsweisen, sondern auch ihre formale Konstruktion und Ästhetik. Das Fernsehen ist, seit die Internetnutzung weit verbreitet ist, nicht mehr das, was es einmal war – so die nicht selten mit kulturkritischem Unterton hervorgebrachte Feststellung.⁹

Wenn der *Addicts*-Trailer eine gute, wünschenswerte Sucht verhandelt und damit für die neue Serie wirbt, scheint er ein Wissen über Süchte und Passionen zu Grunde zu legen, das Antoine Hennion theoretisch entfaltet hat, und zwar in seiner Auseinandersetzung mit dem Begriff des *attachement*, der innerhalb der Akteur-Netzwerk-Theorie seit den 1990er Jahren Verwendung findet. Hennion bezieht den Begriff auf das gesamte Feld der körperlichen Empfindungen oder Erprobungen (*éprouver*) von Zuneigung, Sucht, Liebhaberei oder Anhänglichkeit, auf angenehme und unangenehme Bindungen zwischen *anhänglichen* oder liebenden Subjekten und Objekten, die der Liebhaber sich selbst »»lieben macht«, sich also dazu bringt, sie zu lieben.«¹⁰ In Zusammenarbeit mit Émile Gomarts Forschungen zur *Clinique Bleue* in der Pariser Banlieue, in der Drogenersatzprogramme mit Methadon durchgeführt werden, hat Hennion die Verwandtschaft von Liebhaberei und Sucht (und ihrer Behandlung) herausgestellt:

8 Vgl. Brunsdon: »Bingeing on Box-Sets«.

9 Vgl. exemplarisch folgende Beschäftigungen mit einem *Fernsehen jenseits des Fernsehens* – in ganz unterschiedlicher Perspektive: Dennis/DeFleur: *Understanding Media in the Digital Age*; Gripsrud: *Relocating Television*; Hug: *Fernsehen ohne Zuschauer*; Ross: *Beyond the Box*; Shaviro: *Post Cinematic Affect*; Turner/Tay: *Television Studies after TV*.

10 Hennion: »Offene Objekte, Offene Subjekte«, S. 103. Ich greife hier, mit herzlichem Dank, einen Hinweis von Lorenz Engell zum Zusammenhang zwischen Verhandlungen von Fernsehsucht und Hennions Ausführungen auf.

Der Drogensüchtige erlebte [in der Clinque Bleue, I.O.] im Schlechten, was Amateure im Guten erleben: nicht eine Reihe kontrollierter Entscheidungen, die einer Welt stabiler Objekte entspringen, sondern das Durchlaufen eines Parcours, der aus Stationen der Selbstaufgabe in der Hingabe und der Selbstbefreiung besteht, und die nach und nach, Erfahrung um Erfahrung, andere Körper verfertigt.¹¹

Ist es vor diesem Hintergrund also durchaus nachvollziehbar, dass der *Addicts*-Trailer Seriensucht und Serienpassion in enge Beziehung setzt, so scheint er doch einen zentralen Aspekt des *attachements* misszuverstehen: Bindung oder Anhänglichkeit verweist, so Hennion, gerade auf eine »merkwürdige Grammatik, die sich quer zur Aktiv/Passiv-Achse verhält«¹². Die Anhänglichkeit stellt vielmehr jede Kausalität des Handelns oder des Bewirkens in Frage, sie betont die Reziprozität und verteilte Handlungsmacht. Das *attachement* verweist ebenso auf »Band, Fesseln, Fixierung, Abhängigkeit«, wie auf die »anhängliche Zuneigung«, bezieht sich aber in negativer und positiver Konnotation immer auch auf eine Passivität des Subjekts.¹³ Der passioniert-süchtige Serienzuschauer kann also niemals »Hauptakteur« sein, »der sich reinklickt«. Hier lässt sich vielmehr ein Versuch der Intervention des Fernsehsenders ARTE erkennen, in das filigrane Netz der wechselseitigen Bindungen zwischen Serienfan und Serie einzugreifen und Handlungsmacht zu verdichten. Der Trailer entwirft die seltsame Figur eines aktiven Zuschauers, dessen Seriensucht auf Grund eben dieser Aktivität nobilitiert ist. Diese Figuration reproduziert gerade in dieser paradoxen Zusammenfügung von Aktivität und Sucht die Unterscheidung von aktiven und passiven Fernsehzuschauern, von Fernsehen und Web und von guten und schlechten Süchten.

Im Folgenden möchte ich, auf der Spur des Oxymorons *aktiv Seriensüchtiger*, den der Trailer uns vorstellt, zeigen, dass ARTEs Web-Serie *Addicts* mitsamt ihren *Paratexten* – wie dem Trailer oder Ankündigungstexten im Internet – mit Unterscheidungslogiken operiert, die das Fernsehen als soziales Leitmedium in einem Prozess des medialen Wandels wieder verorten und stabilisieren, gerade indem die Netzkultur als Gegenüber entworfen und ein Konvergieren von alten und neuen Medien herausgestellt wird. Die Web-Serie *Addicts* ist insofern Reflexion und Projektion eines medialen Wandels, in den sie selbst inbegriffen ist. Sie entwirft sich als Fernsehserie jenseits des Fernsehens und verdeutlicht damit, dass es auch jenseits des Fernsehens noch Fernsehen gibt.

11 Ebd., S. 105; vgl. Gomart/Hennion: »A Sociology of Attachment«.

12 Ebd., S. 103.

13 Ebd., S. 96.

2. LINEARE UND NICHT-LINEARE ZEIT

Die Gegenüberstellung von *addiction* und *bingeing* verweist auf unterschiedliche Zeitlichkeiten des *attachement* zwischen Zuschauer und Serie. Die exzessive Rezeption des *bingeing* bezieht sich nicht mehr auf Kontinuität und Wiederholung einer regelmäßig ausgestrahlten, zeitlich begrenzten Serienfolge, sondern auf einen ausgedehnten, *zeitfressenden*¹⁴ Modus der Bindung zwischen Fan und Serie, der mit der Kapazität von digitalen Speichermedien, den Möglichkeiten der »Universellen Aufzeichnungsmaschine«¹⁵ in Verbindung steht. Die süchtig-machend interaktive Serie, die der *Addicts*-Trailer entwirft, verweist auf einen anderen Aspekt neuer Zeitordnungen des Digitalen, der einem linearen Serialitätsprinzip zumindest entgegenstehen kann: auf eine Zäsuren der Zeit in einzelne Zeiteinheiten – in Form von wenige Minuten langen Videoclips –, die in einer nicht zwingend linearen Abfolge zu betrachten sind.

Addicts weist durchaus Elemente einer chronologischen Narration auf. Der Zuschauer kann die Geschichte auch ganz klassisch im seriellen Ablauf der einzelnen, aus kurzen Videoclips oder »Modulen«¹⁶ zusammengesetzten Episoden ansehen, die im November und Dezember 2010 sogar nach und nach veröffentlicht, also gewissermaßen ausgestrahlt wurden. Gemessen an dieser Rezeptionsoption ergibt sich eine lineare Zeitlichkeit der Serie, ein sukzessives Nacheinander von kausal aufeinander bezogenen Ereignissen: Den einen Pol der Handlung bildet ein Überfall auf ein Einkaufszentrum in einer Vorstadtsiedlung von Bordeaux – in der Serie »Le Lac« genannt –, in den der gerade aus dem Gefängnis entlassene Saad seine Freunde Damien und Djibril hineinzieht. Ein Kind wird entführt, Personen verschwinden und 15 Millionen Euro werden gestohlen. Die Polizei befragt die Banlieue-Bewohner, ermittelt Strafanfälligkeit und Tatmotive. Den zweiten Pol bildet ein Filmprojekt der Protagonistin Anna, das gleichzeitig ein soziales Projekt ist. Damit will sie vor allem den jugendlichen Bewohnern der Banlieue die Gelegenheit geben, sich selbst und ihr Leben künstlerisch darzustellen. Anna organisiert hierzu Schauspielworkshops und lässt Szenen des Vorstadtlebens für die Kamera nachstellen. Die Jugendlichen vergleichen sich selbst mit großen Schauspielern, träumen von einer Karriere im Filmbusiness, von Hollywood. Das Filmprojekt scheitert jedoch, weil die Sponsoren wegen des Dramas um den Raubüberfall ihre Unterstützung entziehen. Die Geschichte um den Raubüberfall geht dagegen eher gut für die »Addicts« aus: Saad und seine Freunde entgehen der Verhaftung und Verurteilung, weil andere Bewohner des Viertels sie schützen oder ihnen zur Flucht verhelfen.

Doch dieser lineare Weg durch die Serienwelt der »Addicts« ist bei weitem nicht der einzig mögliche. Der *Addicts*-Rezipient kann sich auch auf einen einzel-

14 Vgl. Lachonis/Johnston: *Lost Ate my Life*.

15 Manovich: »Vom DV-Realismus zur Universellen Aufzeichnungsmaschine«.

16 Arte.tv: »Addicts – die Navigationsprinzipien«.

nen Protagonisten konzentrieren und z.B. die Geschichte ganz aus der Perspektive von Anna betrachten. Im Player angeordnet finden sich dann alle Handlungsmodule, in denen Anna eine zentrale Rolle spielt (vgl. Abb. 2). Oder die Ereignisse der Geschichte können über die unterschiedlichen, auf einem interaktiven Stadtplan markierten Handlungsorte angesteuert und als ortsbezogene Handlungsbündel abgespielt werden (vgl. Abb. 3). Die Serie veranschaulicht strukturell das Spannungsverhältnis zwischen Datenbank und Narration,¹⁷ stellt verschiedene Handlungsstränge nebeneinander zur Wahl, versammelt Handlungssegmente, die zum Teil gleichzeitig stattfinden bzw. nicht chronologisch geordnet sind. Serialität wird auf diese Weise gewissermaßen vertikalisiert, geschichtet – im Gegensatz zur horizontalen linearen Abfolge des televisuellen Prinzips.



Abb. 2+3: Navigation durch die Addicts-Handlung über die Perspektive der Protagonistin Anna (Abb. 2) bzw. geleitet von Handlungsorten, die auf einem interaktiven Stadtplan markiert sind (Abb. 3).

Addicts veranschaulicht neue Formen der Zeitlichkeit, die mit einem neuen Fernsehen jenseits des klassischen Broadcasting-Prinzips einhergehen. Das Konvergieren von televisuellen mit digitalen Technologien, die Verfügbarkeit von Fernsehsendungen als Download oder Stream im Netz mag die temporale Ordnung des Fernsehprogramms auflösen.¹⁸ Die Konsequenz ist jedoch keine Aufhebung jeglicher Zeitordnungen, sondern es treten neue Zeitrepräsentationen und Ordnungsprinzipien an die Stelle des televisuellen *Flows*: z.B. ist der zeitliche Verlauf der Rezeption innerhalb der einzelnen Module in *Addicts* durch den Fortschrittsbalken am unteren Rand des Players erkennbar.¹⁹ Zeit im Internet ist durch ein Nebeneinander sich wechselseitig überlagernder und sich möglicherweise störender Temporalitäten geprägt, die neue Zeitordnungen und neue

17 Vgl. Manovich: *The Language of New Media*, S. 228; Dowmunt: »Waves of Potentiality«.

18 Vgl. Brooker: »Television Out of Time«.

19 Vgl. Chamberlain: »Watching Time on Television«.

Ästhetiken der Zeitdarstellung hervorbringen.²⁰ Diese wiederum können auf das Fernsehen zurückwirken und die televisuelle Zeitrepräsentation prägen, so dass televisuelle und digitale Zeitästhetiken im aktuellen Fernsehen eng miteinander verflochten sind.²¹

In den Reflexionen des medialen Wandels, den die Web-Serie *Addicts* innerhalb der fiktionalen Welt unternimmt, stehen sich Zeitlichkeit des Fernsehens und Zeitlichkeit des Internets jedoch als klar getrennte Prinzipien gegenüber. Besonders deutlich wird dies in einem Modul der ersten Episode, in der Djibril von einem Fernseheteam interviewt wird, wobei nicht nur die Interviewszene zu sehen ist, sondern auch ihr Postproduktionsprozess im Schnittraum. Der 1:40 Minuten lange Clip ist durch eine nicht-chronologische Montage von Bewegtbildern geprägt, die nicht nur mit unterschiedlichen Authentizitätsmarkierungen operieren und verschiedenen Bildästhetiken folgen,²² sondern auch auf differente mediale Temporalitäten verweisen.

Erstens verwendet das Modul »Djibril est interviewé« Archivbilder, die der Vergangenheit und dem Fernsehen außerhalb der Serienwelt zugeordnet sind: Bilder von ARTE bzw. France 2, beide Logos finden sich am Bildrand (vgl. Abb. 4). Die immer gleichen Bilder von Krawallen in den Banlieues, so kommentieren die Editoren im Schnittraum, wo diese Bilder auf einem Computermonitor erscheinen. Es handelt sich um Bilder des Fernsehens als Nachrichtenmedium, vielleicht aus der Zeit der Höhepunkte der Banlieue-Unruhen im Jahr 2005.²³ Zweitens sehen wir Bilder des Fernseheteams in der fiktionalen Serienwelt: Djibril, der Vorstadtjüngliche und angehende Modedesigner, wird interviewt, um Klischees von gewalttätigen Jugendlichen mit Migrationshintergrund zu korrigieren. Diese Bilder finden sich auch im Schneidetisch, neben den Nachrichtenbildern angeordnet.

Neben diesen klar dem Medium Fernsehen zugeordneten Bildern, sehen wir schließlich drittens andere Bewegtbilder, deren Herkunft weniger deutlich ist. Sie sind von einem digitalen Realismus geprägt und suggerieren – darin den Nachrichtenbildern vergleichbar – Authentizität und Unmittelbarkeit: Schnelle Schwenks, verwackelte Bildausschnitte, sprunghafte Übergänge und Unschärfen kennzeichnen diese Bilder. Diesen DV-realistischen Bildern, gelingt es offenbar, die lineare Zeitordnung zu überwinden: Ihre schnellen Bewegungen vermitteln zwischen den Nachrichtenbildern des Fernseharchivs außerhalb der Serienwelt, der Ordnung der Bilder am Schneidetisch und der Herstellung der Bilder am

20 Vgl. Barker: *Time and the Digital*.

21 Booth: *Time on TV*.

22 Glen Creeber hat die Ästhetik von Online-Serien überzeugend von der filmischen Ästhetik der US-amerikanischen Qualitätsserien, die dem von John Caldwell beschriebenen »exzessiven Stil« folgen, abgegrenzt und mit einer »Cam Culture« der Webcams in Verbindung gebracht. Creeber: »Online-Serien«, S. 380; vgl. Caldwell: *Televisuality*, S. 3-31.

23 Vgl. bezogen auf die Pariser Banlieues Castel: *Negative Diskriminierung*.

ISABELL OTTO

DreHORT. Sie zeigen nicht nur die Praktiken des nicht-linearen Filmschnitts am Computer, sie übernehmen auch dessen Prinzip des nicht-chronologischen Aneinanderfügens unterschiedlicher Handlungssegmente. Damit stehen sie in unmittelbarer Verbindung zum strukturellen Prinzip der Serie *Addicts* selbst: der Kombination von Handlungssegmenten, die keiner linearen zeitlichen Ordnung folgt. Die DV-realistischen Bilder geben Ihren Herkunftsort durch einen Schwenk auf das Smartphone zu erkennen, das Djibril während des Interviews in seinen Händen hält (vgl. Abb. 6). In ihrer Ästhetik verweisen sie auf Amateurbilder, auf einen partizipatorischen Mediengebrauch auf der Ebene der Bildproduktion, auf die demokratisierte Möglichkeit Bewegtbilder durch leicht bedienbare und erschwingliche digitale Kameras oder Handys herzustellen und zirkulieren zu lassen.



Abb. 4-6: Konfrontation unterschiedlicher Bildästhetiken und medialer Zeitordnungen: Archivbilder des Fernsehens (Abb. 4), die Anordnung von Bildern im nicht-linearen, digitalen Filmschnitt am Computer (Abb. 5) und der Verweis auf das Smartphone als Ort von Amateurbildern, das eine Überwindung linearer Zeitordnungen durch Partizipation an digitaler Bildproduktion verspricht (Abb. 6).

Die Editoren des Fernseheteams im Schnittraum (vgl. Abb. 5) haben über diese Bilder keine Kontrolle. Als Agenten des Fernsehens und seiner Zeitlichkeit fügen sie die differenten Bilder in ein lineares Nacheinander, montieren sie zu einer Fernsehsendung mit klarer Abfolge von Handlungssegmenten, und zwar gerade durch die Möglichkeiten des digitalen, nicht-linearen Videoschnitts. Die Amateurbilder mit ihrer geschichteten, Zeitebenen überspringenden, digitalen Temporalität erscheinen nicht auf ihrem Bildschirm. Die Gegenüberstellung folgt einer Unterscheidungslogik zwischen einer linearen Zeitlichkeit des Fernsehens und einer nicht-linearen Zeitlichkeit des Internets. Sie unterscheidet das *alte* Medium Fernsehen von den *neuen* digital vernetzten Medien gerade durch die Konfrontation und das Konvergieren unterschiedlicher Bildästhetiken.

3. MASSENMEDIEN UND PARTIZIPATORISCHE MEDIEN

Mit den Amateurbildern ist darüber hinaus erneut die Akteurschaft als Gegenkonzept zu reinem Zuschauen aufgerufen, die den Trailer im ARTE-Programm prägt: Akteur ist hier nicht, wer sich *reinklickt* und so seine Seriensucht nobilitiert, sondern wer seine Bilder selbst herstellt und so einem Zusprechen des Fernsehens entgeht. Damit ist noch eine weitere Bedeutungskomponente von *addiction* ins Spiel gebracht, die sich mit Michel Serres genauer fassen lässt: Misstrauisch gegen Sucht, Saufgelage, Gastmähler und alles andere, was die Sinne anästhetisieren könnte, hat Serres darauf hingewiesen, dass das englische *addicted*, lateinisch *addictus*, nicht nur die Betäubung, Drogenabhängigkeit, sondern zugleich auch dem *dictum*, dem Wort hingegeben meint: dem Gesagten ausgeliefert, durch ein Zusprechen verurteilt.²⁴ Diese Doppeldeutigkeit findet sich auch bei den »Addicts«: Saad, Djibril, Anna und Damian, die alle in der Vorstadtsiedlung *Le Lac* leben, geben sich nicht nur auf unterschiedliche Weise einer (Sehn-)Sucht, einer Betäubung oder Passion hin sondern träumen auch vom großen Geld, vom besseren Leben, verfallen deshalb immer wieder in Kriminalität oder gehen amouröse oder geschäftliche Verwicklungen ein. Zudem sind sie alle gemeinsam einer Beurteilung oder einem Urteil ausgeliefert: und zwar als Bewohner der Banlieue, der Peripherie. Eine zentrale Frage der Serie lautet deshalb: Gelingt es den »Addicts« die Verurteilung, die Klischees einer Zusprechung als Angehörige der Banlieue umzuschreiben? Entscheidend für den Aspekt der Reflexion der Serie im medialen Wandel ist nun, dass diese zweite Form der *addiction* als Wechselspiel zwischen unterschiedlichen medialen Regimen bzw. zwischen unterschiedlichen Bildprogrammen ausgehandelt wird. Die Serie operiert mit einer Gegenüberstellung von Zentrum versus Peripherie, Massenmedien und partizipatorischen Medien.

Diese Gegenüberstellung geschieht auf mehreren Ebenen, denn *Addicts* erzählt auch die eigene Herstellung als Web-Serie, reflektiert also sich selbst:

24 Serres: Die fünf Sinne, S. 125.

Handys, Videobotschaften, SMS-Kommunikation, Internetchat, Schauspielworkshops und Dreharbeiten prägen nicht nur die Story-Welt der Serie als mediatisierte Welt. Aus dem Interaktionsfeld dieser – wenn man so will – sozialen Medien entsteht die Serie überhaupt erst. Auf arte.tv wird nicht nur die Geschichte der Serie, sondern auch die Geschichte ihrer Produktion erzählt: in Texten, aber auch in Videointerviews und anderen Backstage-Dokumentationen. Die Drehbuchautorin Lydia Havel, so das *Making Of*-Narrativ der Serie, bietet Ende 2008 Schreibwerkstätten in der Vorstadtsiedlung Aubiers in Bordeaux an. Zwei Jugendliche entwickeln hieraus ein Kurzfilmprojekt und erhalten mit Hilfe Havel's Kultur-Fördergelder von ARTE. Havel stellt weitere Kontakte her: Zu einer Produktionsfirma und dem Filmemacher Vincent Ravalec. Es entsteht das hochsubventionierte, auch von der französischen Regierung geförderte Projekt der Web-Serie *Addicts*: Das Drehbuch wird unter Mitwirkung der Vorstadt-Jugendlichen geschrieben, fast alle Rollen der Serie sind mit Bewohnern von Aubiers besetzt.²⁵

Doch nicht nur in der Art und Weise wie die Serie *Addicts* ihren eigenen Herstellungsprozess reflektiert, verschränken sich unterschiedliche Realitäts-ebenen. Die Serieninszenierung wird noch weitergetrieben: Saad, Damien, Djibril und Anna werden in der französischen Sprachversion der Website durch soziale Medien als Identitäten entworfen, die über die Serie hinausweisen. Kinder aus der Vorstadt Aubiers führen mit Hilfe von Handycameras Videointerviews mit ihnen. Die Serienfiguren twittern, schreiben Beiträge in Facebook und auf Blogs und verbinden so die Serienwelt mit den sozialen Netzwerken des Web 2.0. Davon abgesehen kann jeder kurze Videoclip und damit jedes Handlungsmodul exportiert oder über Facebook und Twitter weiterverbreitet werden.²⁶

Innerhalb der Serienfiktion und in ihren Paratexten, die teilweise die Grenzen der Serienwelt ausweiten, erzählt *Addicts* die Geschichte einer gelingenden Teilhabe: Durch partizipatorische Medien befreien sich die Serienfiguren nicht nur von den Vor-Verurteilungen als Teil der Peripherie. Diese Medien bergen auch das Versprechen, dass die *massenmedialen Zentren* für sie erreichbar werden. Das zeigt besonders gut der Clip »Los Angeles«, aus der letzten Episode. Djibril und die Internetcafé-Betreiberin Thalia vermissen einen gemeinsamen Freund, Leo, den sie von den Drahtziehern des Raubüberfalls gekidnappt wähen, doch er meldet sich zunächst via SMS, dann über Skype aus Los Angeles (vgl. Abb. 7).

25 Vgl. Arte.tv: »Addicts. Backstage«.

26 Vgl. Arte.tv: »Addicts. Timeline«.

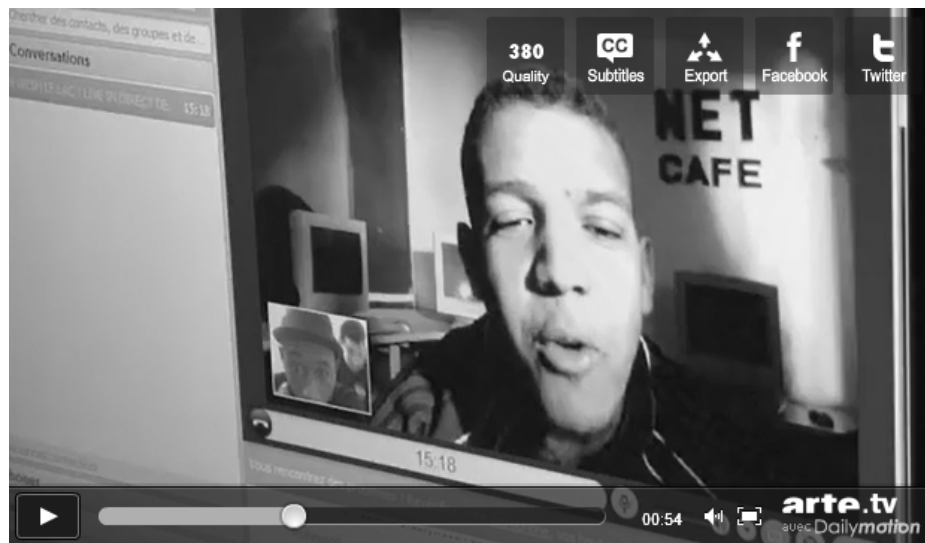


Abb. 7: Skype-Anruf aus Hollywood.

Es ist bezeichnend, dass *Hollywood* den Zielpunkt einer Erlösung von der doppelten *addiction* darstellt: Als Erlösung der Vorstadtjugendlichen von ihren eigenen Abhängigkeiten und Verwicklungen in kriminelle Machenschaften (Leo konnte sich vor den angeblichen Kidnappern nach Hollywood retten). Und als Erlösung von den *addictions*, die in den Fernsehnachrichten zirkulieren (Unruhen in den Banlieues), durch eigene Bildproduktionen (Hollywood als Sehnsuchtsziel der Jugendlichen, die an Annas Filmprojekt teilnehmen). Es ist auch bezeichnend für *Addicts*, dass diese Erlösungsfigur *Hollywood* als mehrfach medial codiertes Konzept erscheint: *In Hollywood Sein* wird im Modul »Los Angeles« mit einem selbst gemachten Video *bewiesen*, das Leo im Verlauf eines Videochats einspielt.

Das Projekt, sich von *addictions*, von Verurteilungen auch und gerade durch das Fernsehen durch Akteurschaft oder aktiven Mediengebrauch zu erlösen, ist also genauso paradox wie der Entwurf eines seriensüchtigen, aber aktiven Zuschauers, der den Trailer für *Addicts* im Abendprogramm von ARTE kennzeichnet. Einerseits handelt es sich um eine partizipatorische Bewegung, um eine Teilnahmen der Anteillosen, in diesem Fall: um Teilnahme an der Produktion und Zirkulation von Bewegtbildern; um die Formierung von emanzipierten, aktiven Zuschauern, die im Grunde keine Zuschauer mehr sind²⁷ – also um eine Bewegung, die gegen das Fernsehen gerichtet ist. Andererseits ist dieses Projekt gekennzeichnet durch gouvernementale Strategien, kulturelle und politische Subventionierungen, die die Anteillosen zu einer Teilnahme führen sollen.²⁸ *Teilnahme* wird hier zu einer Zumutung, die Subjekte formiert und Regierungspraktiken unterwirft bzw. sie zur freiwilligen Partizipation und damit Integration auffordert. Auf der Ebene der Produktion und in der Serienwelt der *Addicts* zeigt

27 Vgl. Rancière: Der emanzipierte Zuschauer.

28 Vgl. zum Wechselverhältnis von gouvernementalen Regierungstechnologien und den Möglichkeiten eines »neuen Fernsehens«: Stauff: »Das neue Fernsehen«.

sich, dass die Web-Serie eng auf das Fernsehen bezogen bleibt. Dieses wird in Abgrenzung zur Webkultur stabilisiert und neu verortet: als Machtzentrum, das kritischer mit den eigenen Bildern umzugehen hat, als Akteur mit sozialer Verantwortung, der partizipatorischen Mediengebrauch ermöglicht.

4. DER MEDIALE WANDEL ALS BEDINGUNG VON UNTERSCHIEDSPRAKTIKEN

In seiner prozessphilosophisch fundierten Untersuchung zu Zeitlichkeit und Digitalität hat Timothy Barker argumentiert, dass es wenig sinnvoll ist, Fernsehen und Internet als getrennte Einzelmedien einander gegenüberzustellen. In einem Prozess der Mediation, der aktuell entscheidend durch digital vernetzte Medien geprägt ist,²⁹ sind sie untrennbar miteinander verbunden: »I am not interested in the idea of the Internet, as a discrete new medium, that mediates television, as a discrete old medium. Media are never that stable; they are always conditioned and thus constituted by their associated milieus.«³⁰ Einzelmedien konstituieren sich vielmehr wechselseitig und in vielen Fällen gerade erst durch eine Differenzierung, die eine Gegenüberstellung und einen Vergleich ermöglicht.³¹ Die Serie *Addicts* und ihre Paratexte folgen also mit ihren Unterscheidungslogiken von guter und schlechter Sucht, nicht-linearer und linearer Zeit, partizipatorischen Medien und Massenmedien einer Programmatik der Konstituierung von distinkten Entitäten. Fernsehen und Internet treten auf diese Weise als Einzelmedien in Erscheinung: Fernsehen entsteht in Abgrenzung zum Web und umgekehrt. ARTE produziert die Web-Serie *Addicts*, *Addicts* produziert ARTE. Auch wenn die Web-Serie immer auf der positiven Seite der Unterscheidung verortet ist – sie ermöglicht die nobilitierte, da mit Interaktion verbundene Sucht, sie ist durch komplexere, vielfältigere Formen der Zeitlichkeit geprägt, sie verspricht die demokratischere Bildproduktion –, ist es doch letztlich das Fernsehen (genauer: der Kulturkanal ARTE) und sein sozialengagierter Umgang mit neuen Medien, das durch diese Logik stabilisiert und re-lokalisiert wird. Bedingung für die Unterscheidungspraktiken, die für die Serie *Addicts* kennzeichnend sind, ist ein Fernsehen, das sich in einem Prozess des medialen Wandels und jenseits einer ausschließlichen Bestimmung als Broadcast-Medium befindet, in einem Prozess, in dem televisuelle und digital vernetzte Medien nicht zu trennen sind. Dieser Prozess des Wandels bildet die Möglichkeitsbedingung der Unterscheidungspraktiken und er findet sich in den Selbst- und Medienreflexionen der Serie *Addicts* wieder. Sie bleibt auf das Fernsehen bezogen, als Web-Serie auf arte.tv in eine sich wandelnde Fernsehkultur eingewoben, eine Fernsehserie jenseits des Fernsehens.

29 Vgl. Hansen: »Medien des 21. Jahrhunderts«.

30 Barker: *Time and the Digital*, S. 11.

31 Vgl. Fohrmann: »Der Unterschied der Medien«.

LITERATURVERZEICHNIS

- Arte.tv: »Addicts. Backstage«, <http://addicts.arte.tv/fr/backstage/le-tournage-dans-la-cite>, 17.12.2012.
- Arte.tv: »Addicts – die Hauptpersonen«, <http://www.arte.tv/de/addicts-die-hauptpersonen/3475698,CmC=3475794.html>, 14.12.2012.
- Arte.tv: »Addicts – die Navigationsprinzipien«, <http://www.arte.tv/de/addicts-die-navigationsprinzipien/3475698,CmC=3475796.html>, 16.12.2012.
- Arte.tv: »Addicts. Timeline«, <http://addicts.arte.tv/fr/timeline>, 17.12.2012.
- Barker, Timothy Scott: *Time and the Digital. Connecting Technology, Aesthetics, and a Process Philosophy of Time*, Hanover, NH 2012.
- Bartz, Christina: »Kabelfernsehen: soziale Integration oder Desintegration? Ökonomische und medizinische Antworten auf eine Fragestellung«, in: Schneider, Irmela u.a. (Hrsg.): *Medienkultur der 1970er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945*, Bd. 3, Wiesbaden 2004, S. 41-56.
- Bartz, Christina: »Telepathologien. Der Fernsehzuschauer unter medizinischer Beobachtung«, in: Schneider, Irmela/Spangenberg, Peter (Hrsg.): *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945*, Bd. 1, Wiesbaden 2002, S. 373-386.
- Booth, Paul: *Time on TV. Temporal Displacement and Mashup Television*, New York 2012.
- Brooker, Will: »Television Out of Time. Watching Cult Shows on Download«, in: Pearson, Roberta (Hrsg.): *Reading Lost. Perspectives on a Hit Television Show*, London 2009, S. 51-72.
- Brown, Mary Ellen: *Soap Opera and Women's Talk. The Pleasure of Resistance*, Thousand Oaks u.a. 1994.
- Brunsdon, Charlotte: »Bingeing on Box-Sets: the National and the Digital in Television Crime Drama«, in: Gripsrud: *Relocating Television*, S. 63-75.
- Caldwell, John Thornton: *Televisuality. Style, Crisis, and Authority in American Television*, New Brunswick, NJ 1995.
- Castel, Robert: *Negative Diskriminierung. Jugendrevolten in den Pariser Banlieues*, Hamburg 2009.
- Chamberlain, Daniel: »Watching Time on Television«, in: *Flow TV*, Jg. 6, Nr. 4, 19.07.2007, <http://flowtv.org/2007/07/watching-time-on-television>, 16.12.2012.
- Creeber, Glen: »Online-Serien. Intime Begegnungen der dritten Art«, in: Blanchet, Robert u.a. (Hrsg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*, Marburg 2011, S. 377-396.
- Dennis, Everette E./DeFleur, Melvin L.: *Understanding Media in the Digital Age. Connections for Communication, Society, and Culture*, New York u.a. 2010.

- Downmunt, Tony: »Waves of Potentiality: Some Thoughts on Database Narratives and the Digital Dissemination of Audio-Visual Practice Research«, in: *Journal of Media Practice*, Jg. 8, Nr. 1, 2007, S. 39-48.
- Fohrmann, Jürgen: »Der Unterschied der Medien«, in: ders./Schüttpelz, Erhard (Hrsg.): *Die Kommunikation der Medien*, Tübingen 2004, S. 5-19.
- Gomart, Émilie/Hennion, Antoine: »A Sociology of Attachment: Music Lovers, Drug Addicts«, in: Law, John/Hassard, John (Hrsg.): *Actor Network Theory and After*, Oxford/Malden, MA 1999, S. 220-247.
- Gripsrud, Jostein (Hrsg.): *Relocating Television. Television in the Digital Context*, London/New York 2010.
- Hansen, Mark B. N.: »Medien des 21. Jahrhunderts, technisches Empfinden und unsere originäre Umweltbedingung«, in: Hörl, Erich (Hrsg.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*, Frankfurt a.M. 2011, S. 365-409.
- Hennion, Antoine: »Offene Objekte, Offene Subjekte. Körper, Dinge und Bindungen«, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, Nr. 1, 2011, Themenheft: »Offene Objekte«, S. 93-109.
- Hug, Reiner: *Fernsehen ohne Zuschauer. Die Kapitulation der Flimmerkiste vor dem Internet*, Zürich 2009.
- Lachonis, Jan/Johnsont, Amy J.: *Lost Ate my Life. The Inside Story of a Fandom Like No Other*, Toronto 2008.
- Lavik, Erlend: »Forward to the Past: the Strange Case of *The Wire*«, in: Gripsrud: *Relocating Television*, S. 76-87.
- MacDonald, Marianne: »On the Slippery Slope to Soap Addiction«, in: *The Independent*, 16.02.1996, <http://www.independent.co.uk/news/on-the-slippery-slope-to-soap-addiction-1319185.html#>, 14.12.2012.
- Manovich, Lev: »Vom DV-Realismus zur Universellen Aufzeichnungsmaschine«, in: ders.: *Black Box – White Cube*, Berlin 2005, S. 145-170.
- Manovich, Lev: *The Language of New Media*, Cambridge, MA/London 2001.
- Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009.
- Ross, Sharon Marie: *Beyond the Box. Television and the Internet*, Malden, MA u.a. 2008.
- Rothenberger, Liane: *Von elitär zu populär? Die Programmentwicklung im deutsch-französischen Kulturkanal arte*, Konstanz 2008.
- Serres, Michel: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, Frankfurt a.M. 1998.
- Shaviro, Steven: *Post Cinematic Affect*, Winchester/Washington 2010.
- Stauff, Markus: »Das neue Fernsehen«. *Machtanalyse, Gouvernementalität und digitale Medien*, Münster 2005.

Turner, Graeme/Tay, Jinna (Hrsg.): Television Studies after TV. Understanding Television in the Post-Broadcast Era, Abingdon/New York 2009.

Wiegard, Daniela: Die ›Soap Opera‹ im Spiegel wissenschaftlicher Auseinandersetzung, Marburg 1999.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: ARTE: Trailer zur Web-Serie Addicts, ausgestrahlt am 20.11.2010 im ARTE-Programm (eigener Mitschnitt), ©2010 ARTE G.E.I.E.

Abb. 2: Arte.tv: Addicts. Personen. Anna, die Passionaria, <http://addicts.arte.tv/de/personnage/anna>, 16.12.2012, ©2010 ARTE G.E.I.E.

Abb. 3: Arte.tv: Addicts. Gebiete, <http://addicts.arte.tv/de/gebiete>, 16.12.2012, ©2010 ARTE G.E.I.E.

Abb. 4-6: Arte.tv: Addicts, Episode 1/Djibril, »Djibril est interviewe«, <http://addicts.arte.tv/fr/personnage/djibril/?m=71>, 16.12.2012, ©2010 ARTE G.E.I.E.

Abb. 7: Arte.tv: Addicts, Episode 16/Djibril, Modul: »Los Angeles«, <http://addicts.arte.tv/fr/personnage/djibril/?m=427>, 18.12.2012, ©2010 ARTE G.E.I.E.