

Perspektiven

Christian Junklewitz und Tanja Weber

Die Vermessung der Serialität: Wie Fernsehserien zueinander in Beziehung stehen

Serien können auf vielfältige Weise miteinander in Verbindung stehen. Ein prägnantes Beispiel hierfür ist die Hauptfigur des Detective John Munch in der US-Krimiserie *Homicide: Life on the Street* (1993-1999). Nach dem Ende der Produktion wechselte die Figur in die Serie *Law & Order: Special Victims Unit* (1999-), die wiederum ein Spin-Off der Krimiserie *Law & Order* (1990-2010) ist, welche zum fraglichen Zeitpunkt bereits mehrere Crossover mit *Homicide* vollzogen hatte, wodurch Munch dem *Law & Order*-Publikum bereits bekannt war. Darüber hinaus tritt Munch auch in Episoden weiterer Serien auf, darunter *The X-Files* (1993-2002), *Arrested Development* (2003-2006, 2013-) und *The Wire* (2002-2008).

Spin-Off, Crossover, Remake – die zahlreichen Bezüge und Verwandtschaftsbeziehungen, die zwischen Serien bestehen können, verlangen nach einer begrifflichen Systematik, welche den analytischen Zugriff auf diese spezielle Form der Intertextualität erlaubt. Konstitutives Merkmal serieller Texte ist ihre Mehrteiligkeit. Eine Analyse serieller Intertextualität wird deshalb stets – und sei es nur implizit – den Verlaufscharakter dieser Texte berücksichtigen müssen: Serien gehen auseinander

hervor, ineinander über, berühren sich punktuell oder werden, vielleicht auch nur eine Zeit lang, parallel geführt.

Die aktuelle Forschung zur Serialität befasst sich vor allem mit Fernsehserien. Diese Untersuchungen lassen sich in unterschiedliche Kategorien einteilen. Nur wenige Wissenschaftler_innen beschäftigen sich mit der Historizität von Serien.¹ Dagegen ist die häufigste Form der Auseinandersetzung das von Kathrin Rothemund als „Reading TV“ (2012, S.14) bezeichnete Analysieren mehrerer Serien zu einem bestimmten Aspekt.² Eine weitere Debatte findet unter dem kritisch zu betrachtenden Schlagwort ‚Quality TV‘ statt. Den Begriff führte Robert J. Thompson 1996 in *Television's Second Golden Age* ein und bezeichnete damit Fernsehserien der US-amerikanischen Networks,

1 Exemplarisch für historische Analysen sei hier *Föderalismus in Serie: Die Einheit der ARD-Reihe Tatort im historischen Verlauf* (2014) genannt.

2 Für die Forschungsliteratur bis 2012 vgl. Rothemund 2012, S.14f. Neuere Beiträge sind zum Beispiel die Untersuchungen globaler Strukturen und Ästhetiken von europäischen Serien in *TV Global* (Schrauder 2014), die Analysen einzelner Genres wie in *Nordic Noir* (Mikos 2014) oder die zahlreichen Reader zu einer bestimmten Serie, wie etwa *Reading CSI: Crime TV Under the Microscope* (Allen 2007).

die sich von der Masse absetzen. Um die Unterschiede zum restlichen Serienprogramm deutlich zu machen, entwickelte er einen Merkmalskatalog (vgl. S.13-16), der aufgrund der veränderten Bedingungen durch das Aufkommen von Serien im Pay-TV und auf den Kabelkanälen von Robert Blanchet 2011 aktualisiert wurde. Der Begriff ‚Quality TV‘ wird aktuell häufig zur Nobilitierung von Fernsehserien gebraucht (vgl. Rothmund 2012, S.14). Einen vierten Ansatz stellen die Untersuchungen zur Kategorisierung von Serien dar. Eine der ersten stammt von Horace Newcomb, der bei *Magnum, P.I.* (1980-1988) eine episodенübergreifende Struktur identifizierte, die er „cumulative narrative“ (1985, S.24) nannte. Um und nach 2000 entstanden weitere Forschungsarbeiten, die Typologien von Fernsehserien entworfen haben (vgl. Rothmund 2012, S.10ff.). Darunter sind Forschungsarbeiten zu subsumieren, die sich der Komplexität von Serien widmen, die anderorts unter dem Stichwort ‚Quality TV‘ verhandelt werden. Sowohl Jason Mittell in *Complex TV* (2015) als auch Rothmund in *Komplexe Welten* (2012) analysieren die narrative Komplexität dieser Serien als grundlegende formale Struktur. Auch wir haben in unserem zurückliegenden Perspektiven-Beitrag „Das Gesetz der Serie“ (Weber/Junklewitz 2008) Serialität unter einer strukturalistisch geprägten Perspektive analysiert. Im Zentrum stand dabei die Frage, wie die Verbindungen zwischen den einzelnen Teilen (Episoden bzw. Folgen) beschaffen sind, welche uns von einer Serie sprechen lassen.

Aufbauend auf dem narratologischen Modell eines fluiden Kontinuums zwischen *series* (Episodenserie) und *serial* (Fortsetzungsserie), wie es erstmals von Sarah Kozloff (1992) vorgeschlagen und von Gaby Allrath, Marion Gymnich und Carola Surkamp (vgl. 2005, S.6) ausgearbeitet worden ist, haben wir hierfür das Konzept der ‚intraserialen Kohärenz‘ entwickelt.

Die intraserielle Kohärenz beschreibt das Gewebe, welches die einzelnen Teile zu einer Serie zusammenfügt. Dieses Gewebe besteht aus einer Vielzahl von narrativen (z.B. Titel, Handlung, Figuren, Musik, Setting) und distributiven (z.B. Sendeleitlinie, Ausstrahlungsrhythmus) ‚Fäden‘, welche sich zwischen den Folgen entspinnen. Die Verbundenheit, die sie herstellen, kann mehr oder weniger ausgeprägt sein: Bei einer Anthologienserie, welche – womöglich sogar ohne festen Programmplatz (z.B. *Weißblaue Geschichten* [1983-]) – abgeschlossene, für sich allein stehende Geschichten ohne wiederkehrendes Figurenensemble erzählt, ist die intraserielle Kohärenz am geringsten ausgeprägt. Hier fungieren allein der verbindende Titel und das thematische Konzept als der ‚Leim‘, der die Serie zusammenhält. Am größten ist die intraserielle Kohärenz bei einer regelmäßig ausgestrahlten Fortsetzungsserie, zum Beispiel einer Daily Soap wie *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* (1992-) mit folgenübergreifend erzählten Handlungssträngen und einem kontinuierlich auftretenden Figurenensemble.

Die intraserielle Kohärenz ist ein Gradmesser für den inneren Zusammenhalt von Serien. Was sie als

Analyseinstrument auszeichnet, ist ihre Fähigkeit, nicht allein die Handlung (episodisch abgeschlossen vs. fortgesetzt) als differenzierendes Merkmal zu Grunde zu legen, sondern die Vielzahl der Elemente in den Blick zu nehmen, welche darüber entscheidet, wie eng die Verknüpfung zwischen den einzelnen Folgen ist. Dabei spielt sowohl die Anzahl der Verbindungen als auch ihre Intensität eine Rolle.

Das Konzept der intraserialen Kohärenz ermöglicht auf diese Weise differenzierte Analysen der inneren Struktur von Serien. Analog dazu stellen wir im Folgenden mit der interserialen Kohärenz ein Instrument vor, mit dessen Hilfe sich in einem konzeptionell einheitlichen Rahmen die äußeren Verbindungen analysieren lassen, die zwischen Serien bestehen können. Leitende Idee ist dabei erneut, einen Gradmesser für den Zusammenhalt aufzuzeigen, der zwischen Serien in den verschiedenen intertextuellen Konstellationen existiert.

Es lässt sich leicht darlegen, dass der Grad der intraserialen Kohärenz Einfluss auf Verständnis- und Orientierungsleistungen des Publikums hat. Diegetische Verknüpfungen erhöhen den Anspruch an den kognitiven Apparat der Rezipient_innen, beispielsweise durch das Erfordernis, sich an fortlaufende Handlungselemente zu erinnern. Extradiegetische Verknüpfungen bedeuten hingegen eine Rezeptionserleichterung, da zum Beispiel ein fester Sendeplatz oder ein regelmäßiger Erscheinungstermin eine Orientierungshilfe für die Rezipient_innen darstellen.

Analog dazu ist anzunehmen, dass die unterschiedlich engen Verknüpfungen zwischen Serien, also der Grad der interserialen Kohärenz, ähnliche Folgen für die Rezeption hat. Mittell begreift Erzählungen als „systems of information management with revelations, enigmas, and ambiguities mobilized for emotional impact“ (2015, S.166). Fernsehserien halten die Zuschauer_innen dazu an, kognitive Karten der Story-Welten anzulegen, in denen Informationen unter anderem zu Figuren (Hintergründe, Beziehungen, Motivationen), Geografie, Geschichte und Regeln der betreffenden Serienwelt abgespeichert werden. Serien sind für Mittell deshalb „systems of knowledge“ (ebd.).

Fasst man Fernsehserien als Wissenssysteme auf, so folgt daraus, dass jede intertextuelle Verknüpfung von Serien auch eine Verknüpfung von Wissen bedeutet. Je nachdem, wie weitläufig oder eng die Verbindung ist, die zwischen zwei Serien hergestellt wird, erfolgt ein differenzieller Abruf, Abgleich und Aufbau von Wissen. So gesehen erscheint eine Kategorisierung verschiedener Formen serieller Intertextualität nach dem Grad ihrer interserialen Kohärenz durchaus sinnvoll.

Allerdings lassen sich die Parameter aus der Analyse der intraserialen Kohärenz nicht 1:1 auf die interserielle Ebene übertragen, da besonders Fragen der Diegese hier eine wesentlich größere Rolle spielen.

Im Folgenden stellen wir drei verschiedene Typen interserialer Verbindungen vor, welche wir aufsteigend nach dem Grad ihrer Kohärenz anordnen:

- 1) Extradiegetische Verbindungen, die durch dem Serientext äußere Merkmale wie Star, Creator oder Programm bedingt sind.
- 2) Parallelwelten, die durch Praktiken des Remakes und der Format-adaption entstehen.
- 3) Diegetische Referenzen, die vom Zitat bis zum Spin-Off reichen.

Anschließend widmen wir uns in einem gesonderten Abschnitt dem Phänomen transmedialer Serienwelten (z.B. Marvel Cinematic Universe). Unser Anspruch ist, ein begriffliches Instrument zur Analyse von Fernsehserien zu schaffen, welches unabhängig vom konkreten historischen und kulturellen Kontext universell anwendbar ist.

Extradiegetische Verbindungen

Extradiegetische Verbindungen sind außerhalb der erzählten Welt liegende Verknüpfungen zwischen Serien.³ Dabei lassen sich zwei Typen von Verbindungen unterscheiden: solche, welche die Auffindbarkeit der Serien tangieren, und solche, welche die Erwartungshaltung lenken. Die Auffindbarkeit von Serien wird insbesondere durch die Einbindung in programmliche Strukturen gefördert. Das Programm gruppiert Inhalte und stellt sie in eine zeitliche beziehungsweise thematische Ordnung. Die Zusammenstellung eines Programms kann nach ganz unterschiedlichen Prinzipien erfolgen. Werbefinanzierte TV-Sender

werden meist auf Programmstrategien setzen, welche einen größtmöglichen *audience flow* – also ein ‚Weiterreichen‘ des Publikums von einer Serie zur anderen – gewährleisten, etwa durch die Gruppierung thematisch gleichartiger Serien (vgl. Perebinosoff/Gross/Gross 2005, S.215ff.). Ein Beispiel ist die in den 2000er Jahren von RTL erfolgreich betriebene Blockprogrammierung am Dienstagabend, an dem vier Krimiserien – *CSI: Miami* (2002-2012), *House MD* (eine Arztserie, die vom Erzählprinzip wie eine Krimiserie funktioniert [2004-2012]), *Monk* (2002-2009) und *Law & Order* – hintereinander ausgestrahlt wurden. Im Gegensatz dazu ist es die leitende Idee in der Programmplanung öffentlich-rechtlicher Sender, unterschiedliche Sendungen aufeinanderstoßen zu lassen, um dem Publikum ein Höchstmaß an Vielfalt anzubieten. Eine Programmierung kann also unterschiedliche Grade der (zeitlichen) Nähe und damit der Kohärenz zwischen Serien herstellen.

Der zweite Typus von extradiegetischen Verbindungen betrifft die Beeinflussung der Erwartungshaltung auf Anbieter- wie Rezipientenseite. Serien können etwa durch Produktionsstudio, Sender, Creator und auch andere Mitwirkende, insbesondere die Schauspieler_innen, untereinander verbunden sein. Die US-amerikanischen Anbieter HBO und Netflix haben eine starke Markenidentität geschaffen, welche die öffentliche Wahrnehmung ihrer Serien prägt. Den Serien werden bestimmte gemeinsame Merkmale zugesprochen – bereits allein aufgrund der Tatsache,

³ Der Begriff ‚Diegese‘ wird im Abschnitt „Diegetische Referenzen“ näher bestimmt.

dass sie von dem jeweiligen Anbieter stammen.

Extradiegetische Faktoren stellen, wie gezeigt, Zusammenhänge und Gemeinsamkeiten zwischen Serien her, trotzdem erachten wir sie im Allgemeinen als die schwächste Form der interserialen Kohärenz. Die gemeinsame Einbettung in ein Programm oder ein gemeinsamer (institutioneller oder personeller) Ursprung können das Publikum einer Serie auf eine andere aufmerksam und neugierig machen. Die Kenntnis der einen Serie ist für die andere jedoch nicht zwingend verständnis- oder erlebnisrelevant. Darüber hinaus kommen die hier genannten extradiegetischen Merkmale als Verbindungsglieder zwischen den Serien nur vermittelt der Erwartungen zum Tragen, die sie im Hinblick auf die (inhaltlichen) Qualitäten der Serien wecken. Dass *Scandal* (2012-) eine Serie von Shonda Rhimes ist, spielt als Verbindungsglied zu *Grey's Anatomy* (2005-) nur insofern eine Rolle, weil es beim Publikum die Erwartung weckt, auf eine ähnliche Weise wie in *Grey's Anatomy* unterhalten zu werden.

Parallelserien

Unter der Bezeichnung der ‚Parallelserien‘ fassen wir die Verwandtschaftsbeziehungen von Serien zusammen, die in unterschiedlichen Abstufungen eine Multiplikation hinsichtlich ihrer Grundidee, ihrer Erzählstrukturen, ihrer Figuren und ihrer stilistischen Komponenten erfahren. Am besten

lassen sich diese Beziehungen mit dem Konzept der Familienähnlichkeit bei Ludwig Wittgenstein erfassen (vgl. [1953] 2013, S.57ff.). Die interserielle Kohärenz von Parallelserien entsteht nicht aus diegetischen Verbindungen zweier Serien, sondern aus der Kreation weiterer distinkter Serienwelten, die parallel neben der ersten existieren. Dabei werden – anders als beim Genre – nicht nur allgemeine Gruppenmerkmale aufgegriffen, sondern Charakteristika (z.B. in ästhetischer, thematischer oder dramaturgischer Hinsicht), die für eine ganz bestimmte Serie konstituierend sind. Für die Rezeption ist die Kenntnis etwaiger Parallelserien nicht notwendig, weder Textverständnis noch Unterhaltungserlebnis sind davon abhängig. Sind den Zuschauer_innen die Parallelserien bekannt, resultiert aus der Möglichkeit des Vergleichs jedoch eine zusätzliche Rezeptionsdimension, die von ganz unterschiedlicher Valenz sein kann. Die interserielle Kohärenz zwischen Parallelserien nimmt zu, je mehr Komponenten auf den anderen Text verweisen und zum Vergleich einladen. Hierunter fallen etwa auch Remakes, worunter hier stark verkürzt eine an die kulturellen oder zeitlichen Gegebenheiten angepasste Neubearbeitung eines Stoffes zu verstehen ist (Weber 2012, S.154f.).

Constantine Verevis hat drei Kategorien unterschieden, die sich zur Analyse von Remakes anbieten: 1.) eine industrielle Betrachtungsweise, die Fragen an die Produktion, die Industrie und die Autorschaft stellt, 2.) eine textuelle Perspektive, die den Plot und

die narrativen Strukturen untersucht und 3.) eine kritische Kategorie, die sich mit der Rezeption befasst, inklusive der Wiedererkennung durch Publikum und Institutionen (vgl. 2006, S.2).

Ein wichtiger Punkt, um die Beziehung von Premake und Remake (diese Begriffe hat Katrin Oltmann eingeführt [2008]) zu verstehen, ist der dialogische Aspekt: „The remake talks back to and thus potentially multiplies the meaning of the ‚original““ (Heinze/Krämer 2015, S.12).

Kulturelle Remakes von Serien werden im Fernsehbusiness als Formatadaptionen bezeichnet. Der Kauf einer Formatlizenz berechtigt den Lizenznehmer, eine nationale Fassung für den heimischen Fernsehmarkt zu produzieren (vgl. Weber 2012, S.145f.). Spätestens seit den 1990er Jahren hat sich der Formathandel als eine Möglichkeit der Zweitverwertung von Programmen (von Produzentenseite) wie auch als eine Art der Programmbeschaffung etabliert (vgl. Weber 2012, S.158f.). Die Zahl der parallel geführten Serien kann sich bei Formatadaptionen durch die Standardisierung des Handels signifikant erhöhen. So wurde zum Beispiel die kolumbianische Telenovela *Yo soy Betty, la Fea* (1999–2001) bisher in 18 lizenzierten Fassungen produziert. Aufgrund von Beschaffungs- und Sprachbarrieren sowie der großen Menge an Material – allein *Yo soy Betty, la Fea* besteht aus 335 halbstündigen Folgen – kann der Vergleich von Konstanten und Varianten nicht mehr von einzelnen Zuschauer_innen geleistet werden. Dass genau dieser

Vergleich aber ein Bedürfnis ist, zeigen nicht zuletzt die unzähligen Websites, auf denen Rezipient_innen ihr ‚system of knowledge‘ zu einer oder mehreren Serien zur Verfügung stellen, um sie miteinander vergleichen zu können.⁴ Der Abgleich kann in einem weiteren Schritt zu Unterscheidungsmerkmalen hinsichtlich der Familienähnlichkeiten führen. Im Fall der Versionen von *Yo soy Betty, la Fea* werden zum Beispiel Treue zur kolumbianischen Telenovela oder eine spezifisch europäische Ausrichtung diskutiert (vgl. Weber 2012, S.304f.).

Diegetische Referenzen

Im Folgenden geht es um die interserialen Verknüpfungen, welche auf Ebene der Diegese existieren. Vorher gilt es jedoch zu präzisieren, was wir unter Diegese verstehen. Die Diegese ist ein mentales Konstrukt, in dem unser gesamtes Wissen über die erzählte Welt zusammengefasst wird. Die Diegese umfasst alles, was das Publikum aus der Narration über die erzählte Welt erfährt (Setting, Figuren, Ereignisse usw.), und alles, was die Darstellung der erzählten Welt impliziert (z.B. die Existenz anderer Autofahrer bei der Schilderung eines Staus). Als extradiegetisch herausgefiltert werden dagegen alle Elemente des Plots, die nicht zur erzählten Welt gehören: zum Beispiel Titel- und Credit-Einblendungen oder auch die

4 Ein Beispiel für das Phänomen Betty stellt die Website „Ugly is the New Beautiful – An International Bettybase“ dar (<http://www.jerrblank.com/betty/ugly-betty.html>).

musikalische Untermauerung. David Bordwell und Kristin Thompson geben als Unterscheidungsmerkmal an, dass alles, was die Figuren, wenn sie denn real wären, in der Geschichte hören und sehen könnten, zur Diegese gehört (vgl. 2008, S.77). Anton Fuxjäger weist allerdings darauf hin, dass Informationen über die Story-Welt auch beispielsweise über Einblendungen (man denke an den Vorspann der *Star-Wars*-Filme) dem Publikum mitgeteilt werden, ohne dass diese von den Figuren wahrgenommen werden können (vgl. 2007, S.27ff.). Die Einblendung ist extradiegetisch. Die Informationen, welche sie transportiert, gehören jedoch zur Diegese.

Die Unterscheidung zwischen Diegese und Extradiegese ist deshalb vor allem eine ontologische: Alles, was – unabhängig von den Mitteln der Darstellung – die Wirklichkeit der erzählten Welt konstituiert, ist diegetisch. Alles, was dagegen außerhalb der Wirklichkeit des erzählten Kosmos liegt, ist extradiegetisch. Dass Narrationen mit dieser Unterscheidung häufig spielen, muss kaum eigens erwähnt werden. Nach Étienne Souriau schafft sich jeder Film sein eigenes Universum –, „mit den Figuren, den Wesen und Dingen, seinen allgemeinen Gesetzen sowie dem Raum und der Zeit, die ihm eigen sind“ (1997, S.142).

Die Serien-Universen können sich unterschiedlich zueinander verhalten. Der Grad der interserialen Kohärenz variiert je nachdem, ob die Serien – und sei es auch nur punktuell – eine gemeinsame Diegese bilden oder nicht. Ist die

Serienhandlung im selben fiktionalen Universum angesiedelt, können Figuren beider Serien miteinander interagieren. Spielen die Serien dagegen nicht im selben fiktionalen Universum, kann eine Serie die andere Serie nur als fiktionales Artefakt referenzieren.

Ein gutes Beispiel für letztgenannten Fall ist die US-Sitcom *The Big Bang Theory* (2007-). Die Hauptfiguren der Serie werden als Fans verschiedener Comic-, Kino- und Fernsehserien (vor allem aus den Genres Science Fiction und Fantasy) charakterisiert; sie werden dabei gezeigt, wie sie diese Werke konsumieren, darüber sprechen und sich als Fans dazu verhalten, etwa durch den Besuch von Conventions. Entscheidend ist, dass die Serien – egal ob *Doctor Who* (1963-), *Star Trek* (1966-1969) oder die *Indiana-Jones*-Filme (1981-) – in der Welt von *The Big Bang Theory* analog zur Realität der Zuschauer_innen als fiktionale Serien existieren. Mehrfach treten in der Sitcom Schauspieler_innen aus den Lieblingsserien der Protagonisten auf, allen voran Wil Wheaton, der Darsteller des Wesley Crusher aus *Star Trek: The Next Generation* (1987-1994). In *The Big Bang Theory* spielt Wheaton jedoch nicht seine Serienrolle aus *Star Trek*, sondern eine Figur namens ‚Wil Wheaton‘. Das, was aus Sicht von *Star Trek: The Next Generation* extradiegetisch ist, also die Existenz von Schauspieler_innen, welche so tun, als würden sie durchs Weltall fliegen, ist aus Sicht von *The Big Bang Theory* Teil der Diegese.

Es sind nicht nur zwei verschiedene fiktionale Universen, in denen *Star Trek: The Next Generation* und *The Big Bang Theory* spielen. Zitiert eine Serie eine andere als fiktionales Artefakt, geht dies automatisch mit dem Gestus einer ontologischen Herabstufung einher. Obwohl beide Serien fiktional sind, suggeriert die zitierende Serie im Akt des Zitierens, sie würde zur Realität des Publikums gehören, während die zitierte Serie ‚nur fiktional‘ ist. Damit kaschiert die zitierende Serie wiederum ihre eigene Fiktionalität, und Referenzen auf andere Serien werden mitunter ganz gezielt eingesetzt, um den eigenen Realitätsstatus zu akzentuieren: So heißt es etwa in einer Episode (S1E18) von *Dark Angel* (2000-2002), eine Figur hätte ‚zu viel Akte X geschaut‘.

Darüber hinaus erfüllt das Zitat von Serien in Serien noch verschiedene weitere Funktionen: Es erlaubt den Rezipient_innen, ihr Vorwissen einzubringen und das Vergnügen an der eigenen Expertise beim Erkennen und Verstehen der Serien-Zitate zu erleben. Außerdem stellt die Serie auf diese Weise eine Beziehung zum (medialen) Alltag des Publikums her. Die Serie signalisiert, dass sie in der gleichen Welt spielt, die den Zuschauer_innen aus ihrem täglichen Medienkonsum vertraut ist. Im günstigsten Fall befördert sie eine emotionale Nähe zu den Figuren, wenn diese dieselben Serien mögen (oder nicht mögen) wie die Rezipient_innen.

In seltenen Fällen verändern zwei Serien die Art ihrer Verknüpfung im

Laufe der Zeit – zum Beispiel vom Serienzitat in einer Serie zur Schaffung einer gemeinsamen Diegese. Dies führt zu einer ontologischen Paradoxie. In einer frühen Folge von *Homicide* erwähnt beispielsweise Detective Munch die Fernsehserie *The X-Files* als fiktionale Serie, tritt aber zwei Jahre später selbst in einem Crossover mit *The X-Files* (S5E3) auf. Zuerst existierte *The X-Files* im Universum von *Homicide* nur als Artefakt, später teilten beide Serien, wenn auch nur für eine einzige Episode, die Diegese miteinander. Sinnvoll auflösen lässt sich dieser Widerspruch nicht. Er illustriert jedoch, dass die interserielle Kohärenz keine Konstante ist, sondern im Verlauf der Serien Veränderungen unterliegen kann. Ein ähnlicher Fall wie bei *Homicide* und *The X-Files* liegt bei den Sitcoms *Mad About You* (1992-1999) und *Seinfeld* (1989-1998) vor, nur dass sich die Paradoxie in die umgekehrte Richtung vollzieht: In einer Folge von *Mad About You* (S1E8) gibt es ein Crossover mit *Seinfeld*: Kramer wohnt, wie sich herausstellt, in Pauls altem Apartment. Die beiden tauschen sich auch kurz über Pauls alten und Kramers gegenwärtigen Nachbarn Jerry (*Seinfeld*) aus. In einer späteren Folge von *Seinfeld* (S7E1) schauen sich jedoch zwei Figuren *Mad About You* im Fernsehen an, womit hier eben jener Ebenenwechsel vollzogen wird: von der gemeinsamen zur verschobenen Diegese.

Das Herstellen einer gemeinsamen Diegese von Serien ist auf unterschiedliche Weisen möglich. Viele Serienfans betrachten bereits die Erwähnung von

spezifischen Figuren-, Unternehmens- oder Ortsnamen aus einer Serie in einer anderen Serie als eine Form des Cross-overs, also als ein Kreuzen der Diegese. So finden etwa die fiktionale Fluglinie Oceanic und sogar der Flug Oceanic 815 aus der Serie *Lost* (2004-2010) Erwähnung in verschiedenen anderen Serien, darunter *FlashForward* (2009-2010) und *Fringe* (2008-2013), woraus sich der Schluss ziehen ließe, dass sie im selben Story-Kosmos angesiedelt sind. Für Figuren und Handlung von *FlashForward* und *Fringe* ist die Verbindung zu *Lost* jedoch ohne jede Konsequenz. Der intertextuelle Verweis auf die Serie bleibt daher augenzwinkernde Anspielung.

Referenzen dieser Art können allenfalls als eine Art Proto-Crossover angesehen werden. Ähnliches gilt für das so genannte *theming*, das von den US-Sendern bis in die 1990er Jahre hinein betrieben wurde. Dabei wurde die Handlung von Serien, die am selben Abend ausgestrahlt wurden, unter ein gemeinsames Thema gestellt. Am 3. November 1994 fand etwa auf NBC der Blackout Thursday statt: In einer Folge von *Mad About You* (S3E6) verursacht eine Figur einen stadtweiten Stromausfall in New York, welcher in der Handlung der anschließend ausgestrahlten Serien *Friends* (1994-2004, S1E7) und *Madman of the People* (1994-1995, S1E7) aufgegriffen wurde, allerdings ohne dort konkret auf die Handlung in *Mad About You* zurückgeführt zu werden. Für die Zuschauer_innen am betreffenden Abend musste es so aus-

sehen, als ob eine Aktion in *Mad About You* die Ursache für das gewesen ist, was in den nachfolgenden Serien geschah (vgl. Lorre 2014). Wer die Folgen später sah, dem erschloss sich dieser Zusammenhang allerdings nicht mehr (und er ist für das Verständnis der jeweiligen Folgen auch nicht erforderlich).

Voraussetzung für ein Crossover im eigentlichen Sinne ist unseres Erachtens, dass es zu einer signifikanten Interaktion zwischen den beiden Serien-Universen kommt. Das ist gegeben, wenn Figuren aus den verschiedenen Serien aufeinander treffen.

Dieses Treffen kann auf eine einzige Folge von einer der beiden Serien beschränkt sein, wie etwa der erwähnte Auftritt von Munch in *The X-Files*. Das ist die denkbar geringste Form des Crossovers. Auch hier gibt es Abstufungen: Das Crossover kann sich in Form eines kurzen Cameos vollziehen: In einer Folge der Sitcom *Caroline in the City* (1995-1999, S1E4) gibt es am Ende eine halbminütige Szene, in der die Figuren Niles und Daphne aus *Frasier* (1993-2004) einen von Carolines Comic-Strips lesen und kommentieren. Die Szene fungiert als Schlussgag der Episode – eine Handlungsrelevanz kommt ihr jedoch nicht zu.

Das Crossover kann aber auch im Mittelpunkt der Handlung stehen: Die dritte Folge von *Breakout Kings* (2011-2012, S1E3) etwa dreht sich um den Gefängnisausbruch von T-Bag, einer Figur aus der Serie *Prison Break* (2005-2009). Crossover können wiederholt stattfinden, wie etwa im Beispiel von

Homicide und *Law & Order*. Und sie können mehrere Folgen beider Serien umfassen: Die Handlung, die in der einen Serie begonnen wurde, findet ihre Fortsetzung in der anderen; eine über zwei Serien verteilte Doppelfolge sozusagen. Beispiele dafür gibt es viele: Von *Magnum, P.I.* (S7E8) und *Murder She Wrote* (1984–1996, S3E8) über *Martial Law* (1998–2000, S3E16) und *Walker, Texas Ranger* (1993–2001, S8E17) bis hin zu *Crossing Jordan* (2001–2007, S4E7) und *Las Vegas* (2003–2008, S2E8). Das Muster ist überall identisch. Meist werden die Crossover-Folgen in derselben Woche ausgestrahlt, manchmal sogar am selben Abend. Sendern, die Serien nachträglich für eine Zweitverwertung einkaufen, bereiten solche Crossover oft Probleme, weil aus Gründen der Programmplanung oder der Senderechte (wenn die Lizenzen bei unterschiedlichen Sendern liegen) eine koordinierte Programmierung der zusammengehörenden Folgen oft nicht möglich ist. Das klappt allenfalls, wenn die Sender zur selben Unternehmensgruppe gehören, etwa VOX und RTL (vgl. Eick 2007, S.132).

Ziel eines Crossovers aus Produzentensicht ist es, möglichst viele Zuschauer_innen der einen Serie auch für die andere zu interessieren (vgl. Perebinosoff/Gross/Gross 2005, S.231). Für das Publikum kann es unterdessen faszinierend sein, zu verfolgen, wie Figuren aus bisher getrennt erlebten Serien-Universen miteinander interagieren. Dass es geradezu eine Lust des Publikums daran gibt, Lieblings-

figuren aus unterschiedlichen Serien gemeinsam in Aktion zu sehen, lässt sich sehr gut anhand zahlreicher selbst hergestellter Fanvideos im Internet ablesen.⁵

Crossover ereignen sich oft zwischen ‚Verwandten‘, also Serien, die in einer Spin-Off-Beziehung zueinander stehen. Beispielhaft dafür ist die fünfteilige Crossover-Folge *Der Prozess* (2013) der fünf deutschen SOKO-Krimiserien *SOKO 5113* (1978-), *SOKO Köln* (2003-), *SOKO Wismar* (2004-), *SOKO Stuttgart* (2009-) und *SOKO Leipzig* (2001-). Gelegentlich überwinden sie sogar die Schranken unterschiedlicher Sender – dies war 1998 etwa bei *Ally McBeal* (1997–2002) und *The Practice* (1997–2004) der Fall – und Länder (im Beispiel von *SOKO Leipzig* und der britischen Serie *The Bill* [1984–2010]).

Crossover vereinen temporär auch die Diegese von höchst unterschiedlichen Serien, wie etwa in einer gemeinsamen Doppelfolge der Krimiserie *CSI: Crime Scene Investigation* (2000–2015) und der Sitcom *Two and a Half Men* (2003–2015). Für den begrenzten Zeitraum von wenigen Episoden schlägt das Crossover eine Brücke zwischen den Serien, ohne dass die Rezipient_innen jedoch erwarten dürfen, dass dadurch zwischen den Serien ein auf Dauer widerspruchsfreies, gemeinsames Universum entsteht. Das lässt sich anhand

⁵ Der Fanfilm *Wholock* (2013) zum Beispiel gehört zu einer ganzen Gruppe von Fanproduktionen, welche die Serien *Doctor Who* und *Sherlock* (2010-) als Mashup zusammenbringen (<https://www.youtube.com/watch?v=q3bGYljQ5Uw>).

des so genannten Tommy-Westphall-Universums aufzeigen: Die Krankenhausserie *St. Elsewhere* (1982-1988) hat im Laufe ihrer Produktionszeit zahlreiche Crossover mit anderen Serien gehabt, welche ihrerseits Crossover und Proto-Crossover mit weiteren Serien aufwiesen. Als im Serienfinale von *St. Elsewhere* nahegelegt wurde, dass die gesamte Handlung der Serie nur ein Tagtraum der autistischen Figur Tommy Westphall gewesen ist, entstand die Theorie vom Tommy-Westphall-Universum: Wenn die Handlung von *St. Elsewhere* nur ein Traum gewesen ist, müsste das, wenn man den Gedanken einer kontinuierlichen Diegese ernst nimmt, dann natürlich genauso für alle Serien gelten, mit denen *St. Elsewhere* ein Crossover hatte (und entsprechend auch für die Serien, mit denen jene wiederum Crossover hatten). Auf diese Weise ist mittlerweile eine Liste von 419 Serien zusammengekommen, deren Handlung sich nur in der Fantasie von Tommy Westphall ereignet haben könnte (<https://thetommywestphall.wordpress.com/the-master-list/>).

Kohärenz lassen nur Serien erwarten, die von vornherein darauf angelegt sind, dass sie in derselben Diegese spielen. In seltenen Fällen sind zwei Serien bereits von Beginn an daraufhin konzipiert, dass sie parallel nebeneinander im selben Universum existieren. Ein Beispiel dafür sind die britischen Serien *Cucumber* (2015) und *Banana* (2015), welche aus zwei unterschiedlichen Perspektiven die Schwulenszene in Manchester beleuchten – und dabei

fortwährend ihre Handlungsstränge überkreuzen.

Im Regelfall resultiert die Verwandtschaft von Serien daher, dass eine Serie aus einer anderen ausgekoppelt wird. Die ausgekoppelte Serie wird als Spin-Off bezeichnet. Unterscheiden lassen sich verschiedene Arten von Spin-Off: Beim *planted spin-off* wird einer Serie für den Zeitraum von meist nur einer Episode eine Gastfigur ‚eingepflanzt‘. Dieses Verfahren erlaubt den Produzent_innen, die neue Figur – und gegebenenfalls bereits die Serienidee – im Rahmen der etablierten Serie zu testen und dem Publikum vorzustellen. So fungierte beispielsweise für die Krimiserie *The Finder* (2012) eine einzelne Episode von *Bones* (2005-) als Sprungbrett (*backdoor pilot*). Zweifelhaft ist, wie hoch der Nutzen dieses Vorgehens ist: Vom Publikumserfolg des *backdoor pilots* lässt sich in der Regel kaum auf den zu erwartenden Erfolg der Spin-Off-Serie schließen. So ist *The Finder* beispielsweise nach nur 13 Folgen wieder eingestellt worden. Darüber hinaus besteht beim *planted spin-off* stets die Gefahr, dass das Publikum die einzuführende Figur als ein störendes Element wahrnimmt, welches die Bildschirmpräsenz der etablierten Hauptfiguren reduziert. Mitunter kann dies zu einer emotional aversiven Reaktion gegenüber der Gastfigur führen.

Das *planted spin-off* und die Ursprungsserie spielen im selben Universum. Die Figuren beider Serien können sich in Crossover-Folgen treffen beziehungsweise von einer Serie

zur anderen wechseln, wie dies etwa in den *CSI*-Serien *CSI: Crime Scene Investigation*, *CSI: Miami*, *CSI: NY* (2004–2013) und *CSI: Cyber* (2014–) geschieht. Alternativ zum *backdoor pilot* kann ein Spin-Off auch als eine Serie aufgesetzt werden, die lediglich vom Titel her, thematisch und/oder stilistisch an die Ursprungsserie angelehnt ist. Die bereits genannten *SOKO*-Serien sind dafür ein Beispiel. Im Unterschied etwa zu den *CSI*-Serien gehen die *SOKOs* nicht durch ‚Einpflanzung‘ der jeweiligen Spin-Offs auseinander hervor. Der Cast von *SOKO Leipzig* ist nicht erst in der *SOKO 5113* zu Gast gewesen, bevor die eigene Serie an den Start gegangen ist. Die Serien stehen damit in einer sehr viel loseren Verbindung zueinander. Sehr bezeichnend ist, dass das kurzlebige Spin-Off *SOKO Rhein-Main* (2006–2007) zunächst einen anderen Titel trug, und damit gar nicht als Spin-Off zu erkennen gewesen ist: *Die Spezialisten – Kripo Rhein Main*.

Die engste Beziehung – und damit die höchste interserielle Kohärenz – besteht zwischen Serien, die über ein *generic spin-off* miteinander verknüpft sind: Dabei werden ein oder mehrere etablierte Hauptfiguren aus einer Serie in eine neue Serie ausgelagert. Dies kann zu unterschiedlichen Zeitpunkten geschehen: Das Spin-Off kann ausgekoppelt werden, während die Ursprungsserie noch läuft. Ein Beispiel dafür ist die Vampirserie *Buffy the Vampire Slayer* (1997–2003), welche nach zwei Staffeln mit dem Spin-Off *Angel* (1999–2004) ergänzt wurde, in

dem mehrere Hauptfiguren aus *Buffy* eine eigene und größere Geschichte erhalten.

Laufen Ursprungsserie und Spin-Off, wie im Falle von *Buffy* und *Angel*, parallel zueinander, entstehen zahlreiche Gelegenheiten für Crossover und gegenseitige Verweise, welche dem Publikum den Eindruck einer engen Verzahnung beider Serien vermitteln. Alternativ kann sich das Spin-Off auch an das Ende der Ursprungsserie anschließen: *Boston Legal* (2004–2008) folgte auf *The Practice* und erzählte die Geschichte einer Figur aus der Ursprungsserie weiter. Analog verfährt aktuell auch *Better Call Saul* (2015–) als Spin-Off von *Breaking Bad* (2008–2013) – mit dem Unterschied, dass in der später produzierten Spin-Off-Serie die Vorgeschichte einer Hauptfigur aus *Breaking Bad* erzählt wird.

Interserielle Kohärenz und Transmedialität

Geschichten werden oft nicht allein in einem Medium, sondern über verschiedene Medien hinweg verteilt erzählt. Im Anschluss an die Arbeiten von Henry Jenkins (2006) hat in der Medienwissenschaft deshalb eine breite Beschäftigung mit dem Phänomen des transmedialen Erzählens eingesetzt. Im Folgenden möchten wir überprüfen, ob und inwiefern Transmedialität in einer Beziehung zu dem von uns entwickelten Begriff der interseriellen Kohärenz steht.

Grundlegend für das transmediale Erzählen ist nach Lisbeth Klastrup und

Susana Tosca die Etablierung transmedialer Welten; diese werden als „abstract content systems from which a repertoire of fictional stories and characters can be actualized or derived across a variety of media forms“ (2004) beschrieben. Die transmedialen Welten sind also durch Eigenschaften gekennzeichnet, welche ihnen unabhängig von einer konkreten Erzählung zukommen: „Thus, for example, subjects are able to judge if a novel that expands the story of one of the supporting characters in a film (like the *Star Wars* canteen novels) fits into the *Star Wars* universe or not; or are able to discern that swearing is out of place in the *Lord of the Rings* world“ (ebd.).

Eine transmediale Welt geht in der Regel auf einen Ursprungstext zurück, welcher die zentralen Parameter festlegt, nach denen sich die Erzählwelt formt – und mit dem alle weiteren (transmedialen) Ausformungen abgeglichen werden. Klastrup und Tosca benennen drei Kernelemente, durch die sich transmediale Welten auszeichnen: Mythos, Topos und Ethos. Der Mythos enthält das zu Grunde liegende Wissen über Figuren, Konflikte und die Hintergrundgeschichte der Welt. Der Topos beschreibt die raumzeitliche Verortung der Welt – mit den dazugehörigen Gesetzmäßigkeiten. Der Ethos gibt Auskunft darüber, wie sich die Figuren typischerweise verhalten: Wie sieht der moralische Kompass der ‚Guten‘ und der ‚Bösen‘ aus? Jede neue Geschichte, die in der transmedialen Welt spielt, kann diese Parameter erweitern oder verschieben, riskiert bei größeren Veränderungen jedoch, dass die Erzählung

von den Rezipient_innen nicht als Teil der betreffenden Welt akzeptiert wird.

Neben den Kategorien Mythos, Topos und Ethos spielt für die Beurteilung der interserialen Kohärenz, also der Nähe von Serien zueinander, im Falle medienübergreifend erzählter Serien insbesondere ein Faktor eine Rolle, den man in Anlehnung an die Systematik von Klastrup und Tosca als Chronos bezeichnen könnte. Wir meinen damit den kontinuierlichen Ablauf der erzählten Zeit innerhalb einer Serie, die Continuity. Die Fernsehserie *Game of Thrones* (2011-) und die zu Grunde liegenden Romane von George R. R. Martin spielen in derselben Story-Welt: Fernseh- und Romanserie stimmen im Mythos (der Kampf um den Eisernen Thron als zentraler Konflikt), Topos (die Königreiche auf dem fiktionalen mittelalterlichen Kontinent Westeros) und Ethos (das mitunter extrem amoralische Verhalten der Figuren) überein. Im Chronos gehen sie jedoch auseinander, weil sie im Sinne von Marie-Laure Ryan (vgl. 2013, S.95) eine transmediale Adaption darstellen: Im Fernsehen wird eine gegenüber den Romanen modifizierte Ereigniskette erzählt (Ereignisse werden umgestellt, Figuren zusammengefasst). Im Kopf der Rezipient_innen entstehen damit zwei unterschiedliche mentale Modelle der Geschichte. Ähnlich, wie wir dies bereits für die kulturellen Adaptionen beschrieben haben, vollzieht sich auch bei der medialen Adaption eine Multiplikation der Diegese – und eine Bildung von (medialen) Parallelserien, welche zum ständigen Abgleich einladen. Auch wenn es sonst dieselbe Welt ist, in der die medial dif-

ferenzierten Serien spielen, so hat jede von ihnen eine eigene, parallel verlaufende Continuity, eine eigene Zeitlichkeit, einen eigenen Chronos.

Im Unterschied dazu gibt es allerdings auch den Fall, dass transmedial erzählte Serien eine Continuity miteinander teilen. Hervorstechendes Beispiel hierfür ist das Marvel Cinematic Universe (MCU), welches sich aus mehreren seit 2008 produzierten Kinofilm-, Fernseh- und Comicserien zusammensetzt. Die Serien sind nach den Namen der jeweils im Mittelpunkt stehenden (Super-)Helden benannt, wie etwa Iron Man oder Captain America. Genauso gut ließe sich das MCU jedoch als eine einzige Mega-Serie begreifen, welche – ungeachtet aller Sprünge zwischen den Medien – eine einheitliche Diegese mit einer durchgehenden Continuity aufbaut. Akzentuiert wird diese durch die bereits erläuterten Verfahren des Crossovers und des Spin-Offs: So erhielt etwa der als Nebenfigur aus den Kinofilmen bekannte Agent Coulson mit *Marvel's Agents of S.H.I.E.L.D.* (2013-) eine eigene Fernsehserie.

Diese Art des transmedialen Erzählens steht immer vor einem Problem, welches Mittell mit dem Gegensatz zwischen balanciertem und unbalanciertem transmedialem Erzählen umschreibt (vgl. 2015, S.294ff.). Balanciertes transmediales Erzählen verteilt eine Geschichte gleichmäßig über alle beteiligten Medien hinweg, was zur Folge hat, dass das Publikum die Erzählung in allen medialen Ausspielkanälen verfolgen muss. Das Risiko, dabei Rezipient_innen zu verlieren, ist sehr hoch, weshalb balanciertes

transmediales Erzählen nur selten eine kommerzielle Anwendung findet. Unbalanciertes transmediales Erzählen nimmt eine ungleichmäßige Verteilung vor: Alle zum Verständnis der Geschichte relevanten Informationen werden in einem medialen Kanal gegeben. In den anderen Medien finden sich dagegen Angebote, welche lediglich der Ergänzung und Anreicherung des Rezeptionserlebnisses dienen. Diese Art der transmedialen Erzählung ist auch als das ‚Mutterschiff-Beiboot-Modell‘ bekannt (vgl. ebd., S.295). Das Risiko bei dieser Form der transmedialen Erzählung besteht darin, dass die Rezipient_innen von den ‚Beibooten‘ enttäuscht werden, wenn diese nicht die erhoffte Relevanz für das Verständnis der (Haupt-) Geschichte haben.

Bilden Serien in unterschiedlichen Medien eine gemeinsame Diegese mit einer übergreifenden Continuity, dann ist der transmediale Aspekt für die Analyse der interserialen Kohärenz unerheblich. In diesem Fall macht es nämlich keinen Unterschied, ob die Geschichte auf verschiedene Medien verteilt ist oder nicht. Haben die Serien keine gemeinsame Continuity, dann lassen sie sich als Parallelwelten begreifen.

Fazit

Grundlegend für Serien ist das Prinzip der Mehrteiligkeit, welches unabdingbar die Frage nach der strukturellen Verbundenheit der seriell organisierten Glieder evoziert. Die Begriffe der intra- und interserialen Kohärenz

eröffnen einen gemeinsamen, systematischen Zugang zum Aufbau serieller Phänomene, indem sie den Blick auf Art und Umfang der zwischen den jeweiligen Segmenten bestehenden Verknüpfungen lenken, dabei jedoch eine hohe Flexibilität des analytischen Zugriffs erlauben. Die Verknüpfungen, welche den Zusammenhang innerhalb einer Fernsehserie ebenso wie zwischen verschiedenen Serien herstellen, lassen sich auf unterschiedlichen erzähltheoretischen Ebenen sowie auf eine beliebige Anzahl von Strukturelementen hin untersuchen.

Wir denken, dass unser hier vorgelegtes Konzept der interserialen Kohärenz auch für andere Bereiche der Medienwissenschaft von Nutzen ist. Vorstellbar ist eine Anwendung auf andere Medien (Roman, Hörspiel, Film etc.) wie auch ein Einsatz in den Fan Studies. Da ein Fandom häufig keine Einheit darstellt, sondern sich insbesondere im Fall großer Serienwelten wie von *Star Trek* oder *Doctor Who* aus den Fandoms unterschiedlicher Serien

zusammensetzt und somit *per definitonem* einen Hang zum Crossover aufweist, wäre es interessant zu erfahren, inwiefern sich Fanwerke kohärent zu den unterschiedlichen Serienuniversen verhalten (können). Auch die Verständigung innerhalb von Fancommunities über bestimmte Aspekte (Fanon), die nicht von den Serienuniversen vorgegeben wurden, aber kohärent unter den Fans reproduziert werden, wäre ein gewinnbringendes Forschungsfeld. Dass manche Rezipient_innen mehrere Serien miteinander verknüpfen, kann auch rückbezüglich wieder interessante Impulse für die Untersuchung der Nähe-Ferne-Relation der zugrundeliegenden Serien (z.B. Wholock) bieten.

Insbesondere liefert die Betrachtung der Zu- und Abnahme der intra- und interserialen Kohärenz einen wertvollen Beitrag zur Untersuchung des Wissensmanagements, welches auf Seiten von Produzent_innen wie Rezipient_innen betrieben wird und welches die Basis für das Verständnis von und das Vergnügen an seriellen Texten ist.

Literatur

Allen, Michael (Hg.): *Reading CSI: Crime TV Under the Microscope*. London: I.B. Tauris, 2007.

Allrath, Gaby/Gymnich, Marion/Surkamp, Carola: „Introduction: Towards a Narratology of TV Series.“ In: dies. (Hg.): *Narrative Strategies in Television Series*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005, S.1-43.

Blanchet, Robert: „Quality-TV: Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien.“ In: ders./Smid, Tereza/Köhler, Kristina/Zutavern, Julia (Hg.): *Serielle Formen: Von den frühen Film-Seriels zu aktuellen Quality-TV- und Onlineserien*. Marburg: Schüren, 2011, S.37-70.

- Bordwell, David/Thompson, Kristin: *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2008.
- Eick, Dennis: *Programmplanung: Die Strategien deutscher TV-Sender*. Konstanz: UVK, 2007.
- Fuxjäger, Anton: „Diegese, Diegesis, diegetisch: Versuch einer Begriffsentwicklung.“ In: *montage AV* 16 (2), 2007, S.17-37.
- Gamela, Lea/Mikos, Lothar: *Nordic Noir: Skandinavische Fernsehserien und ihr internationaler Erfolg*. Konstanz: UVK, 2014.
- Heinze, Rüdiger/Krämer, Lucia: „Introduction: Remakes and Remaking – Preliminary Reflections.“ In: dies. (Hg.): *Remakes and Remaking: Concepts – Media – Practices*. Bielefeld: transcript, 2015, S.7-19.
- Hißnauer, Christian/Scherer, Stefan/Stockinger, Claudia: *Föderalismus in Serie: Die Einheit der ARD-Reihe Tatort im historischen Verlauf*. Paderborn: Fink, 2014.
- Jenkins, Henry: *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York UP, 2006.
- Klastrup, Lisbeth/Tosca, Susana: „Transmedial Worlds – Rethinking Cyberworld Design.“ In: *IEEE – International Conference on Cyberworlds*, 2004. <http://www.researchgate.net/publication/4109310> (13.11.2015).
- Kozloff, Sarah R.: „Narrative Theory and Television.“ In: Allen, Robert (Hg.): *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*. New York: Routledge, 1992, S.67-100.
- Lorre, Rose Maura: „Revisiting ‚Blackout Thursday,‘ NBC’s Epic 1994 Promo Stunt“ (2014). <http://www.esquire.com/entertainment/tv/a30592/revisiting-blackout-thursday/> (04.01.2016).
- Mittell, Jason: *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York UP, 2015.
- Newcomb, Horace M.: „Magnum: The Champagne of TV?“ In: *Channels of Communication* 5 (1), 1985, S.23-26.
- Oltmann, Katrin: *Remake | Premake: Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930-1960*. Bielefeld: transcript, 2008.
- Perebinosoff, Philippe/Gross, Brian/Gross, Lynne S.: *Programming for TV, Radio, and the Internet: Strategy, Development, and Evaluation*. Burlington: Focal Press, 2005.
- Rothemund, Kathrin: *Komplexe Welten: Narrative Strategien in US-amerikanischen Fernsehserien*. Berlin: Bertz + Fischer, 2012.
- Rothemund, Kathrin: „Serielle Textproduktionen – Zeitgenössische Fernsehserienforschung.“ In: *MEDIENwissenschaft* 29 (1), 2012, S.8-21.

Ryan, Marie-Laure: „Transmediales Storytelling und Transfiktionalität.“ In: Renner, Karl N./Hoff, Dagmar/Krings, Matthias (Hg.): *Medien – Erzählen – Gesellschaft: Transmediales Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2013, S.88-117.

Schrader, Sabine/Winkler, Daniel (Hg.): *TV Global: Europäische Fernsehserien und transnationale Fernsehformate*. Marburg: Schüren, 2014.

Souriau, Étienne: „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie.“ In: *montage AV* 6 (2), 1997, S.140-157.

Thompson, Robert J.: *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. New York: Syracuse UP, 1996.

Weber, Tanja: *Kultivierung in Serie: Kulturelle Adaptionstrategien von fiktionalen Fernsehserien*. Marburg: Schüren, 2012.

Weber, Tanja/Junklewitz, Christian: „Das Gesetz der Serie – Ansätze zur Definition und Analyse.“ In: *MEDIENwissenschaft* 25 (1), 2008, S.13-31.

Verevis, Constantine: *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2006.

Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen* [1955]. Frankfurt: Suhrkamp, 2013.