

Editorial

Serienästhetik

In einer Pressemitteilung der Berlinale zu den kommenden Filmfestspielen wurde unlängst angekündigt, die noch junge Programmsektion «Berlinale Series» werde 2019 erneut im Zoopalast beheimatet sein, dem einstigen Uraufführungskino des glamourösen internationalen Wettbewerbs. Neu eingeführt wird im Rahmen des European Film Market und in Kooperation mit Berlinale Co-Production Market und Berlinale Talents die Marktplattform «Drama Series Days», deren Vorstellungen ebenfalls im Zoopalast stattfinden. Galten Kinovorführungen von neuen Serien noch vor wenigen Jahren als Sonderveranstaltungen unterschiedlicher Sektionen der Filmfestspiele – so wurde 2010 Dominik Grafs *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS* im Rahmen des Internationalen Forum des jungen Films vor ausverkauftem Haus uraufgeführt –, haben Serien inzwischen eine eigene Plattform erhalten. Das Festival von Cannes folgt diesem Beispiel und geht mit seiner Sektion «Canneseries» 2019 in die «zweite Staffel». Und in manchen europäischen Städten, darunter Lille (*Séries Mania*), Manchester (*Pilot Light TV Festival*) und München (*SerienCamp*), werden schon seit Jahren eigenständige Serienfestivals ausgerichtet, die in großen Kinosälen stattfinden.

Nach anfänglicher Diskussion und Kontroversen um ihren Ort, Werkstatus, Anspruch und ihre Legitimität als Programmformat des Mediums Fernsehens sind Serien heute zu einem Diskursgegenstand nicht allein auf Festivals, sondern insgesamt in der Medienkultur geworden. Die Beschäftigung mit dem televisuellen Format erhält eine neue Rahmung: Fernseh- oder vielleicht treffender: AV-Serien, insbesondere fiktionale, werden nunmehr als irgendwie «filmische» Werke und generell als ästhetische Gegenstände ernstgenommen und wertgeschätzt.

Nach der persistierenden, dabei durchaus umstrittenen Redeweise von «Quality TV» (vgl. Feuer et al. 1984; Thompson 1996; McCabe/Akass 2007; Blanchet 2010; Jahn-Sudmann/Kelleter 2012 u.a.) und «narrativer Komplexität» (Mittell 2012; 2015) hat sich das wissenschaftliche Interesse von der narratologischen Perspektive zunehmend auch den stilistischen, thematischen, kulturellen, aber eben auch den

industriellen, produktionslogischen und ökonomischen Aspekten von Serien zugewandt (z.B. Meteling et al. 2010; Kelleter 2012; Mikos et al. 2013; Mittell/Thompson 2013; Ernst/Paul 2015). So befragt man Serien auf ihre Ästhetik und ihre sinnlichen Qualitäten (Jacobs/Peacock 2013) – eine Perspektivierung, die John Caldwell (1995) Auseinandersetzung um «Televisualität», um die Spezifik des Mediums fortführt. Caldwell bezog sich dabei auch auf die amerikanische Krimiserie *MIAMI VICE* (NBC 1984–1989), die ihm als Beispiel für das durch neue Prä- und Postproduktionstechnologien ermöglichte sogenannte «style TV» im Gegensatz zum vermeintlichen «zero-degree-TV» diente (ibid.) – eine Referenz auf die in den 1960er- und 1970er-Jahren geführte Debatte um den vermeintlich transparenten Stil des Hollywood-Kinos gegenüber modernistischen Filmpraxen. Vergleichbar wurden vielen neueren Serien ein distinkter (audio-)visueller Stil attestiert, so *MAD MEN*, *BREAKING BAD*, *SHERLOCK*. Andererseits lässt sich dieser Trend zur stilistischen Spezifik auch lesen als Symptom einer Ablösung ebenjener Serien nicht allein von der definitorischen «Televisualität», sondern insgesamt vom Fernsehen als Dispositiv, als Institution und als kulturelle Agentur: Das von Glen Creeber einst gefeierte «big drama on the *small screen*» (2004, Herv. v. uns) kann und soll nunmehr auch auf der großen Leinwand stattfinden können. Auch der Diskurs um das «Cinematic TV» (vgl. Braidt 2011; Jaramillo 2013; Mills 2013) verweist auf die Agenda von Serienproduzenten, -kritikern wie auch -fans, Fernsehserien durch Zuschreibung eines vermeintlich filmischen Stils zu nobilitieren, bevor daraus Analyseparameter gewonnen wurden. Tatsächlich sind die Stile von Kinofilmen und Prestige-Serien durch ähnliche Aufnahme- und Postproduktionstechnologien heute kaum noch voneinander zu unterscheiden und spielt die Aufführungssituation, das Wiedergabegerät und die *screen size* nur mehr eine untergeordnete Rolle.

Sprachen wir in einer früheren Ausgabe von *Montage AV* noch vom «neuen Fernsehen» (21/1/2012), stellt sich derzeit die Frage, inwiefern Serien überhaupt noch im Fernsehen zu verorten sind. Das Fernsehen selbst scheint unter der Hand zu etwas anderem geworden zu sein, und diese Transformation wird wiederum am Gegenstand der Serie und ihren veränderten Distributions-, Aufführungs- und Rezeptionsweisen sichtbar. Serien – stammen sie nun von traditionellen Fernsehsendern oder von Streaming-Plattformen – sind heute auf unterschiedlichsten Screens präsent, vom kleinformatischen Display des Smartphones oder Tablets über den 4K-TV-Bildschirm bis hin zur Leinwand im IMAX-Kino. Serien, ehemals im Programmfernsehen beheimatete Formate,

werden im Rahmen unterschiedlichster Medientechnologien und dispositiver Ordnungen aufgeführt. Vor dem Hintergrund und als Produkte der digitalen Medienkultur vermitteln sie verschiedenste ästhetische Traditionen aus Film, Fernsehen, Computer/Web – mit der Folge, dass *das* Fernsehen ästhetisch/stilistisch, technologisch oder auch in Hinsicht auf das Dispositiv nicht länger mit sich selbst identisch ist. An der hybriden Ästhetik von Serien und ihrem gewandelten kulturellen Status lässt sich der Wandel des Fernsehens insgesamt nachvollziehen (vgl. Beil et al. 2016) – eine ähnliche Entwicklung betrifft auch den Film und das Kino als dessen angestammtes Dispositiv.

Die vorliegende Ausgabe von *Montage AV* widmet sich ästhetischen und stilistischen Aspekten sowie thematischen Zugriffen und diskursiven Rahmungen der Serie vor dem Hintergrund ihres veränderten Stellenwerts im televisuellen Medium, aber eben auch abseits davon. Über die strapazierten und wenig differenzierten Redeweisen von «Quality TV», «Cinematic TV» und «narrativer Komplexität» hinausweisend hinterfragt sie die immer noch anhaltende besondere Wertschätzung desjenigen Fernsehformats, das einstmals als paradigmatisch für die Serialität des Programms insgesamt stand, sich aber inzwischen am weitesten von seinem Primärmedium entfernt hat und heute in der zeitgenössischen Unterhaltungsindustrie und digitalen Medienkultur omnipräsent ist. Den einzelnen Beiträgen ist dabei gemein, dass sie sich in genauen Materialstudien auf je spezifische ästhetische Erscheinungsweisen und textuelle Register von Serien konzentrieren und damit zur weiteren Ausdifferenzierung der prosperierenden Serienforschung beitragen.

Mit einer Analyse der Form und Funktion des Serienvorspanns legt Jana Zündel dar, wie Fernsehserien den historischen Veränderungen des Mediums Rechnung tragen. Als Einführung und Schwelle zu jeder Folge erfüllt der Vorspann wesentliche informationelle und pragmatische Funktionen der Exposition und Initiation, zugleich setzt er stilistische, atmosphärische und weitere ästhetische Register. Wie sich Ansprache und Involvierung des Publikums ändern, lässt sich an Verschiebungen in den formalen Qualitäten der Titelsequenzen nachzeichnen.

Ariane Hudelet lenkt in ihrem Beitrag den Fokus auf die Montage und die oftmals vernachlässigte Tonebene serieller Erzählungen. Sie fragt danach, inwiefern die lange Dauer und episodische Form von Fernsehserien eigene ästhetische Potenziale hervorbringen. Mittels einer detaillierten Analyse staffelübergreifend «vererbter» Geräusche

und Töne in FARGO (FX) argumentiert sie für serienspezifische Strategien der Soundmontage, die dem episodischen Format zusätzlichen emotionalen Gehalt verleihen und damit einen Mehrwert schaffen.

Kathrin Fahlenbrach führt am Fall der Serie BLOODLINE (Netflix), deren topografischer Ort ein Hotel auf den von Wasser umschlossenen und bedrohten Florida Keys ist, vor, wie sich die ästhetische Erfahrung und Wertschätzung dieser «komplexen» Serie eben nicht nur der chronologisch verschachtelten, multiperspektivischen, enigmatischen Erzählung verdankt, sondern auch ihrem Raummodell. Im Zentrum ihrer Analyse dieser Serie um moralischen Zerfall und Schuld einer Familie stehen die Raumin szenierung und ihre vielschichtigen denotativen, symbolischen, emotionalen und expressiven Dimensionen. Im Verschmelzen topografischer und topologischer Eigenschaften, affektiver Atmosphären und Ausdrucksformen werden Serienräume als ästhetisch reichhaltig erlebt.

Die Bindung von Zuschauern an Serien wird oft als Sucht-Phänomen behauptet und pathologisiert (so in der Redeweise von den «Serienjunkies») – eine gewagte These, die über die Symbolhaftigkeit der Bindung ebenso hinwegsieht wie über ihre Offenheit zu kreativen Auseinandersetzungen mit Serienform und -inhalt. Dominik Maeders Überlegungen, exemplifiziert an MAD MEN (AMC), führt die Faszination auf Formen der Objektbindung zurück und schlägt vor, sie nicht in der Phänomenologie der Sucht, sondern der «Anhänglichkeit» zu konzipieren, einer rezeptionspsychologischen und -ästhetischen Kategorie, die sich als Pragmatik des Umgangs eines Rezipienten mit einem textuellen Objekt fassen lässt.

Selina Hangartner setzt in ihrem Aufsatz ähnlich an und fragt nach dem nostalgischen Gehalt aktueller Neuauflagen klassischer Fernsehserien auf Streaming-Plattformen. Am Beispiel von FULLER HOUSE (Netflix) beschreibt sie die Lust am Analogen, am Kitsch vergangener Medieninhalte als medienübergreifenden Trend in der digitalen Kultur. Hangartner argumentiert, dass die Remediationen von Texten und Seherlebnissen das digitale Format ans klassische Fernsehen rückbinden, wobei Ironie und Dekonstruktion zu Strategien werden, um alte Inhalte erneut genießerisch konsumierbar zu machen und zugleich kritische Distanz zum Vergangenen zu bezeugen.

Gegenüber diesen Beiträgen, die sich mit spezifischen ästhetischen Aspekten von Serien auseinandersetzen, folgt der Aufsatz von Florian Krauß dem Ansatz der Production Studies, dem *Montage AV* vor einiger Zeit ein eigenes Heft gewidmet hat («Produktion», 22/1/2013). Krauß skizziert anhand von Interviews und partizipierender Beobachtung

von Branchentreffen, wie sich deutsche Fernsehschaffende zu Produktionsmodellen der «Qualitätsserie» verhalten, die, aus den USA kommend, insbesondere im Bereich der Stoffentwicklung diskutiert werden.

Außerhalb des Schwerpunkts wird unsere Rubrik «Feministische Perspektiven» mit einem aktuellen Beitrag von Linda Waack fortgesetzt. Die Autorin widmet sich Paul Verhoevens Spielfilm *ELLE* (F/D 2016) mit Isabelle Huppert in der Titelrolle, der das Thema der Vergewaltigung auf ungewöhnliche Weise, als Komödie, behandelt. Waack diskutiert den Film im Kontext feministischer Debatten über sexualisierte Gewalt, Bilderverbote und sexuelle Fantasien. Jenseits von repressiven und liberalen Positionen der Frauenbewegung eröffnet der Film eine mögliche Alternative, weil er mehrfach metareflexiv verfährt: *ELLE* reflektiert das Problem der Gewaltdarstellungen, die immer in Gefahr stehen, die Gewalt im Akt des Zeigens zu wiederholen. Darüber hinaus referiert der Film feministische Positionen und verknüpft das Altern des weiblichen Körpers mit dem Altern des Mediums Kino.

In dieser Ausgabe gleichfalls fortgesetzt wird unsere Rubrik zu den audiovisuellen «Dispositiven». Guido Kirsten leitet in einen Artikel des französischen Filmwissenschaftlers Roger Odin ein, der sich mit der Spezifik der allgegenwärtigen Smartphone-Filme auseinandersetzt. Das Smartphone als Dispositiv unterscheidet sich nicht nur grundlegend vom Kino, indem es Aufnahme-, Empfangs- und Sendegerät zugleich ist. Mehr als über das häufig vertikale Bildformat besteht die Differenz zum Kino- wie auch zum Amateur- oder Familienfilm darin, dass erst mithilfe der digitalen Technologie Filme entstehen, die es ansonsten nie gegeben hätte. Odin legt dar, wie sich durch die Veralltäglichung dieser Praxis auch die «Filmsprache», Leitkonzept der frühen Filmsemiologie, nachhaltig verändert: Der Film nähert sich der mündlichen Kommunikation an.

Außerhalb von Heftthema und Reihen widmet sich Hans J. Wulff dem Konzept des «Icons», das er in Abgrenzung zu seiner verbreiteten naiven Verwendung (etwa die Redeweise von Jackie Kennedy als «Mode-Ikone»), vor allem aber zum Konzept des «Stars» und seines «Images» begrifflich zu schärfen sucht. Icons entstehen unabhängig von der Produktion und Verbreitung von Stars und Star-Images durch die Unterhaltungsindustrie; sie verdanken sich der Zirkulation kulturellen Wissens auf ganz unterschiedlichen Kanälen und wandeln sich im zeitlichen Verlauf. Als Beispiel eines «German Icon» dient dem Autor der NS-Wehrmachtsgeneral Erwin Rommel. Als «Wüstenfuchs»

bereits zu Lebzeiten verklärt, wird er früh zur dramatischen Figur in einer Vielzahl deutscher, aber auch internationaler Filme. Diese beziehen sich unterschiedlich auf Rommel als Bezeichnung einer «kulturellen Einheit», beschreibbar als Komplex unterschiedlicher, dabei auch höchst widersprüchlicher Assoziationen. Die historische Person wird gleichsam überschrieben, entrealisiert und verblasst schließlich gegenüber dem «Rommel des Wissens».

Am Ende dieses Heftes gedenken wir der französischen Filmwissenschaftlerin und Historikerin Michèle Lagny, Ideengeberin und Gesprächspartnerin in einer frühen Ausgabe von *Montage AV* zur Filmhistoriografie (5/1/1996). Das Interview mit ihr war überschrieben mit ihrem kategorischen «... man kann keine Filmgeschichte ohne Filme betreiben!» Nicht nur dieser Befund Lagnys besteht fort.

Für die Redaktion:

Jana Zündel (als Gastherausgeberin) und Britta Hartmann

Literatur

- Beil, Benjamin / Engell, Lorenz / Maeder, Dominik / Schröter, Jens / Schwaab, Herbert / Wentz, Daniela (2016) *Die Fernsehserie als Agent des Wandels*. Münster: LIT.
- Blanchet, Robert (2010) Quality-TV: Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer TV-Serien. In: *Serielle Formen: von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Hg. v. Robert Blanchet, Kristina Köhler, Julia Zutavern & Tereza Smid. Marburg: Schüren, S. 37–72.
- Braidt, Andrea (2011) Filmisches Wissen im Spiegel des «cinematic television». In: *Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*. Hg. v. Gudrun Sommer, Vinzenz Hediger & Oliver Fahle. Marburg: Schüren, S. 273–291.
- Caldwell, John T. (1995) *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Creeber, Glen (2004) *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*. London: BFI.
- Ernst, Christoph / Paul, Heike (Hg.) (2015) *Amerikanische Fernsehserien der Gegenwart: Perspektiven der American Studies und der Media Studies*. Bielefeld: Transcript.
- Feuer, Jane / Kerr, Paul / Vahimagi, Tise (Hg.) (1984) *MTM «Quality Television»*. London: BFI.

- Jacobs, Jason / Peacock, Steven (Hg.) (2013) *Television Aesthetics and Style*. New York: Bloomsbury.
- Jahn-Sudmann, Andreas / Kelleter, Frank (2012) Die Dynamik serieller Überbietung. Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality TV. In: Kelleter 2012, S. 205–224.
- Jaramillo, Deborah L. (2013) Rescuing Television from ‘the Cinematic’: The Perils of Dismissing Television Style. In: Jacobs/Peacock 2013, S. 67–75.
- Kelleter, Frank (Hg.) (2012) *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion*. Bielefeld: Transcript.
- McCabe, Janet / Akass, Kim (Hg.) (2007) *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*. London: Tauris.
- Meteling, Arno / Otto, Isabell / Schabacher, Gabriele (Hg.) (2010) *Previously on ...: Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. München: Fink.
- Mikos, Lothar / Eichner, Susanne / Winter, Rainer (Hg.) (2013) *Transnationale Serienkultur: Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden: Springer VS.
- Mills, Brett (2013) What Does It Mean to Call Television ‘Cinematic’? In: Jacobs/Peacock 2013, S. 57–66.
- Mittell, Jason (2012) Narrative Komplexität im amerikanischen Gegenwartfernsehen. In: Kelleter 2012, S. 97–122.
- / Thompson, Ethan (Hg.) (2013) *How to Watch Television*. New York: NYU Press.
- (2015) *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: NYU Press.
- Thompson, Robert J. (1996) *Television’s Second Golden Age. From HILL STREET BLUES to ER*. New York: Continuum.