

Katharina Schulz

Geschichte, Rezeption und Wandel der Fernsehserie

Abstract

Since the 1990s, television series are in transition from low-budget productions towards complex and costly projects that can easily compete with blockbuster movies. First of all, the following essay will outline this development and attempt to illustrate the history of serials beginning with soap operas. Another part focuses on the social relevance of this particular TV format and the changes that were introduced by the technological progress of the last ten years. Finally, the term ›Quality TV‹ will be explained and discussed. In addition, the resulting changes in the consumers' view of televised serials will be portrayed and examined.

Seit Anfang der 1990er Jahre gewinnt die Fernsehserie immer mehr an Bedeutung. Schon längst ist das Format ein fester Bestandteil der modernen Fernsehlandschaft und konkurriert mittlerweile mit Kino und Fernsehfilmen. Der erste Teil dieser Arbeit zeigt die Entwicklung der Fernsehserie von der Seifenoper bis hin zu Quality-TV-Formaten auf. Anschließend wird die Serialität des Fernsehprogramms und deren Wirkung auf den Rezipienten ergründet. Der Fokus des dritten Abschnittes liegt auf der gesellschaftlichen Relevanz serieller Fernsehformate, die durch den technischen Fortschritt der letzten zehn Jahre einen Wandel durchlaufen haben, der neue Möglichkeiten eröffnet hat. Im Vordergrund steht dabei die Klärung des Begriffs ›Quality TV‹. Abschließend wird der daraus resultierende moderne Serienkonsum dargestellt und untersucht.

1. Einleitung

Wenn das Fernsehen sich über eine spezifische Form definieren lässt, so ist es die Serie. Bei näheren Betrachten fällt jedoch auf, dass die Fernsehserie nicht nur ein essenzieller Pfeiler der Programmstruktur ist, sondern auch eine bedeutende Wirkung auf den Rezipienten ausübt. Dabei spielt nicht nur Wahrnehmung, sondern auch Integration in den Alltag eine große Rolle. Im Folgenden ist es wichtig, die Fernsehserie im Wandel der Zeit zu betrachten, denn Produktionstechniken, Inhalt und Vertrieb haben sich fundamental verändert. Durch die rasante Entwicklung und Popularisierung des Internets entstehen neue Konditionen, Tücken, aber auch Vorteile für den Empfang des Fernsehens im Allgemeinen und der Serie im Besonderen.

2. Geschichte und Aufbau der Fernsehserie

Historisch gesehen gibt es eine lange Tradition des fortsetzenden Erzählens. Hickethier (1991) sieht darin ein Grundbedürfnis menschlicher Unterhaltung und führt als älteste Beispiele die Gesänge Homers und die Erzählungen aus Tausendundeine Nacht an. Direkte Vorgänger der Fernsehserie sind allerdings Fortsetzungsromane, die regelmäßig in Zeitungen und Radiosendungen veröffentlicht wurden. Laut Cippitelli (2001) erfreute sich das Genre der *daytime serials* im amerikanischen Radio der dreißiger Jahre besonders bei Hausfrauen höchster Beliebtheit. Ein Jahrzehnt später begann der Eroberungszug der Fernsehserien, die in den 1960er Jahren schließlich die Radio-Soaps endgültig verdrängten.

Die klassische Fernsehserie folgt im Kern einem immer gleich bleibenden Muster. Nach Hickethier (1991) lassen sich Serien als Ketten von Zeiteinheiten definieren, die in regelmäßigen Abständen in einem Programmzusammenhang auftreten. Durch diese Vorgehensweise wird versucht, den Zuschauer an die Sendung zu binden und gleichzeitig eine Habitualisierung zu erzeugen. Die an das kommende Geschehen anknüpfende Struktur der einzelnen Folge unterstreicht den Charakter der Beständigkeit einer Geschichte, die mit einer Gruppe von Protagonisten, die nur selten ausgetauscht werden, immer weiter fortgesetzt wird. Die Erzählform schürt die Erwartung des Rezipienten auf ein Ende oder eine Lösung der Geschichte. Abhängig von der Laufzeit der Serie wird allerdings eher umstrukturiert bzw. -kombiniert, anstatt die Handlung abzuschließen. Die Übersichtlichkeit spielt im Geschehen dabei keine bedeutende Rolle. Ein Fokus liegt hingegen auf einzelnen Aktionen der Charaktere. Ein weiteres Merkmal der Serie, das von Hickethier (1991) aufgeführt wird, ist die Konstruktion von emotionalen Konflikten, die aus der Darstellung von wiederkehrenden, sich gleichenden Gefühlsregungen resultieren. Kennzeichnend für das Genre werden Probleme nicht durchs Handeln, sondern durchs Reden gelöst.

Sichtermanns (1999) These, dass die Entwicklung des Fernsehens zum Tagesbegleitmedium eine Wandlung der Zuschauer zu Zuhörern bewirkt hat, illustriert diesen Aufbau. Der Handlungsverlauf ist nicht zuletzt auch von dem jeweiligen Format abhängig. In einer episodisch strukturierten Serie wird ähnlich einem Kreislauf in jeder Folge eine neue Handlung eingeführt, durchlebt und abgeschlossen. Fortsetzungsgeschichten hingegen haben eine voranschreitende Handlung, die allerdings durch einen zeitlichen Rahmen beschränkt ist. Signifikant sind hierbei auch die länderabhängigen Produktionsstrukturen. Da die Werbeunterbrechungen im deutschen Fernsehen viel seltener sind als vergleichsweise im amerikanischen, wie Durzak (1979) hervorhebt, können die Zeitabschnitte der einzelnen Folgen völlig unterschiedlich verwertet werden.

3. Wirkung auf den Rezipienten

Die Wirkung der Fernsehserie auf den Rezipienten manifestiert sich in zahlreichen Aspekten, welche auf wirtschaftlicher, psychologischer und kultureller Ebene erfasst werden können. Cippitelli (2001) führt aus, dass das Konzept der Fernsehserie ökonomisch gesehen eine langfristige Bindung an das Programm zu bewirken versucht. Dies ist nicht zuletzt im amerikanischen Fernsehen von größter Relevanz, da Serien oftmals rund um die Werbung konstruiert werden und somit eine Vermittlungsposition einnehmen.

Die eigentliche Paradoxie des Genres beschreibt Jäckel (2001) jedoch mit der Konstruktion von Zufällen in der Handlung, die bei den Zuschauern den Realismuseindruck erwecken und verstärken sollen. Gemäß Hickethier (1991) erlaubt die Serie ihren Zuschauern Zugang zu ihnen noch unbekanntem Welten, ungeachtet der Tatsache, dass es sich hierbei um Fiktion handelt. Diese nur auf dem Bildschirm existierenden Leben verlaufen parallel zu ihrer persönlichen Realität.

Ausschlaggebend für die Identifikation des Rezipienten mit dem Inhalt sind aus dem Alltag wieder erkennbare Handlungsprinzipien, wie Faulstich (1994) festgestellt hat. Er argumentiert weiterhin, dass die Fernsehserie durch ihre repetitive Grundstruktur von immer gleichbleibenden Handlungen und Akteuren psychologischen Halt gibt und sich somit in die natürliche Struktur des Lebens einfügt, die ebenfalls auf seriellen Abfolgen basiert. Das resultiert in einem konfliktfreien Raum, denn der Rezipient nimmt die Problematiken des Serienalltags aus der Distanz wahr und bekommt dennoch das Gefühl vermittelt, sich direkt im Geschehen zu befinden. Jurga (1999) schrieb, dass der Zuschauer durch die stattfindende Emotionalisierung stark am Inhalt Anteil nimmt. Ferner ist der Rezipient sogar kreativ an der Deutung des Inhaltes beteiligt.

4. Gesellschaftliche Relevanz

Die gesellschaftliche Relevanz der Serie lässt sich nicht nur durch ihre Wirkung und Machart erfassen, sondern auch mit Blick auf die Entwicklung des Fernsehens. Eine rasche technische Optimierung machte den Fernsehapparat der Masse zugänglich und in diesem Zug passte sich auch das Programm dem Rezipienten an. Es wurde fortan rund um die Uhr ausgestrahlt. Sichter-
mann (1999) hebt hervor, dass das Fernsehen meist selektiv genutzt wird und sich somit perfekt in den Alltag integrieren lässt. Die Transformation vom Ereignismedium zum Gegenstand der Gewöhnung bietet ein ideales Fundament für serielle Strukturen, die aus wiederkehrenden Ritualen und Mustern bestehen. Am Beispiel des deutschen Fernsehens verdeutlicht Durzak (1979), dass die Einführung der Serie das Fernsehprogramm publikumsnäher gestaltete. Zuvor wurde versucht, den Geschmack des Rezipienten durch als lehrreich geltende Programme wie anspruchsvolle Theateraufführungen zu formen.

Als Anfang 1978 schließlich die ersten Fernsehserien im Abendprogramm auftauchten, war das Publikum mehr als empfänglich für diese neue Art der Unterhaltung, denn sie knüpfte an die Tradition der Radio-Serien an. Der Autor akzentuiert jedoch auch die Stärkung des ökonomischen Vertrauensverhältnisses zwischen den Fernsehgesellschaften und industriellen Sponsoren durch die Stabilisierung der Sehbeteiligung, die eine Fernsehserie im Idealfall hervorruft.

Jurga (1999) sieht die Bedeutung der Serie hingegen in der Flexibilität und unmittelbaren Kommunikation mit dem Zuschauer. Dieser widmet dem Programm je nach Rezeptionssituation unterschiedliche Aufmerksamkeitsgrade und entscheidet, ob er das Gezeigte aktiv verfolgt oder sich daneben noch anderen Tätigkeiten widmet. Typisch für das Genre sind große Interpretationsfreiräume, die den Zuschauer zu Spekulationen über den weiteren Verlauf und zur Anteilnahme animieren. Derselbe Ansatz wurde auch von Schneider (1994) verfolgt. Sie ist der Meinung, dass die Generationen seit der Kommerzialisierung des Fernsehens vorrangig durch ebendieses sozialisiert werden. Es ist ein stabiles Element, auf das sich der Zuschauer verlassen kann. Weiterhin bezeichnet die Autorin Serien als Konsumgüter, die folglich der Befriedigung von Bedürfnissen dienen. Der Zusammenhang lässt sich durch Winklers (1994) Ausführungen zur industriellen Massenherstellung von Produkten, die erst durch Gewöhnung Akzeptanz fand, erklären. Die Fernsehserie hat einen Sonderstatus in unserer ohnehin seriell geprägten Welt, denn sie verspricht durch Visualisierung eine starke Verbindung zum Leben. Diese werden laut Faulstich (1994) wiederum durch Verweise auf bestehende Wertesysteme verstärkt.

Nach Hickethier (1991) lassen sich an Fernsehserien sogar Phasen der gesellschaftlichen Entwicklung ablesen. Sie dienen als kulturelles Forum, das den Zuschauer zur Meinungsbildung und Kommentierung animiert. Auf unterhaltsame Weise vermitteln Serien diverse Verhaltensmodelle und bilden

einen Orientierungsrahmen. Darüber hinaus wird das Interesse des Rezipienten auch auf Themen gelenkt, die er nicht aus seiner unmittelbaren Umgebung oder Erfahrung kennt. Dieser Vorgang wird von Hickethier (1991) als Teil des stetig voranschreitenden gesellschaftlichen Modernisierungsprozesses beschrieben, der eine Verhaltensmodellierung voraussetzt.

5. Wandel der Fernsehserie

Dass die Fernsehserie keineswegs ein festgefahrenes oder anspruchsloses Format ist, zeigt sich seit den 1990ern deutlich. Die Rede ist vom so genannten *Quality TV*. Dieser Begriff verdeutlicht die aktuellen Entwicklungen im Fernsehen, die sich insbesondere an der neuen Serienkultur illustrieren lassen. Laut dem Fernsehkritiker David Bianculli (2007) ist das jedoch keineswegs ein neues Phänomen. Bereits in den 1950ern gab es schon einige wenige Formate, die mit den Konventionen der standardisierten Serienproduktion brachen. Nur gab es noch nicht die heute vorherrschende Vielfalt und Masse derartiger Erzeugnisse. Feuer (2007) sieht die Ursprünge dieser Tendenz in den frühen Fernsehspielen, die Assoziationen mit dem gesellschaftlich hoch angesehenen Theater erlaubten. Fernsehserien liefen dagegen immer Gefahr, mit den täglichen Soaps in Verbindung gebracht zu werden, welche einen wesentlichen Teil zur Stigmatisierung des Fernsehens als reines Unterhaltungsmedium ohne jeglichen Anspruch beitrugen. In *Quality TV* sieht die Autorin dagegen ein neues Genre mit eigenen Identifikationskriterien.

Dunne (2007) beschreibt als eines der Hauptprobleme der Fernsehserien aus den 1990ern mangelnde oder schlichtweg nicht vorhandene Kooperation zwischen Schreibern und Regisseuren. Letztere hatten in der Regel das letzte Wort und konnten die Handlung nach Belieben ändern und umstrukturieren, worunter die Beständigkeit der Serie oft litt. Dies stieß wiederum auf wenig Verständnis bei den Zuschauern. Aufwändigere Sendungen scheiterten oftmals nicht an unzufriedenstellenden Quoten, sondern an den horrenden Produktionskosten, die oftmals ausschlaggebend für die Absetzung waren. Heute strebt die Industrie dagegen eine andere Qualität an, die hauptsächlich auf Technologie basiert und durch verfahrensorientierte Formate wie zum Beispiel *CSI* betont wird. Mordfälle werden weniger von den flachen Charakteren gelöst, sondern durch die von ihnen bediente Technik, die eine aufwändige Rekonstruktion der Geschehnisse für den Zuschauer erlaubt. Nach Cardwell (2007) erkennen wir qualitativ hochwertige Fernsehformate an bestimmten ästhetischen und inhaltlichen Merkmalen. Selbst wenn der Inhalt nicht interessant erscheint, wird die Sendung dennoch als niveauvoll gewertet.

Diese Abwandlung der klassischen Kriminalserie schafft ein völlig neues Seherlebnis. Dunne (2007) sieht darin eine natürliche Entwicklung. Ihm zu Folge handelt es sich um einen periodisch wiederkehrenden Rückwärts-

trend zu Prinzipien und Anspruch. Im Fall der Fernsehserie war dies jedoch erst nach der Einführung gebührenpflichtiger Sender möglich, welche seiner Meinung nach die Tore für das, was wir heute als *Quality TV* wahrnehmen, öffneten. Bis dahin hatten die Fernsehgesellschaften das Programm mit standardisierten Sendungen gefüllt, die beliebig oft kopiert und wiederholt werden konnten. Dies kam zwar dem weltweiten Vertrieb der Serien entgegen, konnte das Publikum aber weder begeistern noch binden. Erst die Erkenntnis, dass Qualität nicht aus Profit resultiert, sondern andersherum, erlaubte es der Fernsehserie, eine neue Richtung einzuschlagen.

Die Entwicklung wird zum Beispiel am Slogan des Senders HBO deutlich, den Feuer (2007: 154) Teil ihrer Analyse gemacht hat: »It's not TV, it's HBO«. Damit wird dem Rezipienten vermittelt, dass er Teil einer Erfahrung ist, die nichts mehr mit dem ursprünglichen Fernsehen zu tun hat. Es handelt sich hierbei um etwas ganz Innovatives, das sich trotz der großen Vielfalt an Formaten im Kern dennoch gleicht. Der Werbespruch interpretiert sich so gesehen selbst als Kunstkino, wie Feuer (2007) schrieb. Die daraus resultierenden Serien beanspruchen Gefühlswelt gleichermaßen wie Intellekt. Cardwell (2007) führt als Kriterien für qualitativ hochwertiges und gutes Fernsehen, die von Christina Lane ausgearbeiteten Hauptmerkmale an. Die neuen Serien bedienen sich des Stilmittels der Ambiguität, das oftmals auf mehreren Handlungsebenen eingesetzt wird. Inhaltlich werden komplexe, anspruchsvolle Themengebiete wie Leben, Tod oder auch der Zusammenhang zwischen Körper und Geist ausgeschöpft. Dreidimensionale Charaktere fordern mentales Engagement vom Zuschauer, der sich auf den Inhalt konzentrieren muss, um die Handlung zu verstehen. Cardwell (2007) zieht daraus ebenfalls den Schluss, dass die neuen Serien wie Kunst-Filme aufgebaut sind. Der Zuschauer kann sich nicht mehr berieseln lassen, sondern muss Interpretationsarbeit leisten.

Laut Feuer (2007) erscheint jede Episode wie ein kleiner Film. Ausschlaggebend ist auch der atypische Aufbau des Inhaltes. Es findet keine Rekombination bereits bekannter Handlungsstränge statt, sondern das konsequente Verfolgen eines weit vorausgeplanten Plots. Nicht selten ist die Geschichte im Vorfeld der Produktion bereits ausgearbeitet und abgeschlossen, wie Pearson (2007) am Beispiel der Serie *Lost* aufzeigt. Weiterhin beschreibt Feuer (2007: 153) den »magic realism« als ein beliebtes Werkzeug, das die Grenzen zwischen Träumen und Wirklichkeit verschwinden lässt. Erstere werden explizit dargestellt, ebenso wie Geister, die dazu dienen, den inneren Monolog der Charaktere widerzuspiegeln.

Lange Zeit herrschte das Vorurteil, das Fernsehen könne niemals cineastisches Niveau erreichen, wie Nelson (2007) hervorhebt. Entgegen allen Erwartungen übernimmt das Fernsehen heute jedoch Produktionstechniken des Films. Dies rührt unter anderem von der Verfügbarkeit digitaler Technologien her, die nun auch für Fernsehproduktionen erschwinglich sind. Der Wandel lässt sich nicht zuletzt an der Tatsache ablesen, dass Regisseure, die vorher nicht für das Fernsehen gearbeitet hätten, nun in der Serienproduktion

tätig werden, wie zum Beispiel Quentin Tarantino, der 2005 eine Doppelfolge *CSI* produzierte. Pearson (2007) geht sogar einen Schritt weiter, indem sie schreibt, dass das Fernsehen den kulturellen Status des Kinos mittlerweile vielleicht sogar überholt. Der Pilot einer Fernsehserie wird heute oftmals genauso aufwändig produziert, wie ein Spielfilm und bedient sich der gleichen Schneide- und Tontechniken wie das Kino.

6. Moderner Serienkonsum

Die neuen Konzepte und technischen Möglichkeiten, die sich die Macher von Fernsehserien zu Eigen gemacht haben, wirken sich nicht nur auf den Rezipienten aus, sondern auch auf den Aufbau der Formate. Nach Gripsrud (2004) ist diese Entwicklung ein Resultat der voranschreitenden Digitalisierung des Fernsehens. Pearson (2007: 241) bezeichnet diese Phase der Fernsehgeschichte als »post-network era«, die sich durch digitale TV-Systeme wie *TiVo* und insbesondere durch die Konvergenz zwischen Fernsehen und Internet auszeichnet. Obwohl zeitversetztes Fernsehen bereits vorher durch Videorekorder und Kassetten möglich war, hat die Einführung des Internets die Rezeptionsgewohnheiten der Fernsehzuschauer in eine neue Richtung gelenkt.

Parks (2004: 134) sieht in dieser aktuellen Entwicklung eine Mutation, aus der das »flexible microcasting«, eine effiziente und individualisierbare Art des Rundfunks, hervorgeht. Durch das Internet ist es möglich, neue kulturelle Räume zu schaffen, Nischen zu bedienen und somit Marktlücken zu schließen. Diese Erkenntnis entstammt der generellen Annahme, dass das Fernsehen die Masse bedient, während man einen Computer beinahe endlos individualisieren kann. Die Fusion zwischen Internet und Fernsehen wird in Amerika zum Beispiel durch das Entstehen von Multimediaportalen zwischen großen Sendegruppen und Internet-Providern deutlich. Diese lenken die Aufmerksamkeit des Zuschauers automatisch auf den online verfügbaren Inhalt, der sich nicht nur auf Programmankündigungen konzentriert, sondern auch durch zusätzliche Informationen auszeichnet. Der Zuschauer kann sich nun über das Internet aktiv in die Gestaltung seines Fernsehprogramms einbringen, wodurch es nach Forman und Wippersberg (2007) zu einer Kommunikation mit dem Medium kommt.

Für die Fernsehserie bedeutet dies konkret, dass der Zuschauer jetzt nicht mehr an einen fixen Ausstrahlungstermin gebunden ist, sondern seine Lieblingsserie problemlos in den Alltag integrieren kann. Damit kommt die von Gripsrud (2004) als Basisfunktion bezeichnete Tages- und Wochenrhythmusvorgabe des Fernsehens ins Schwanken – dies bringt aber zugleich Vorteile mit sich. Nach Nelson (2007) fällt das traditionelle Merkmal der erzwungenen leichten Verständlichkeit, dem Fernsehserien bisher unterlagen, weg. Die Annahme, das Fernsehen könne keine komplexen Texte und Inhalte vermitteln, erweist sich dem Autor zufolge als unwahr, denn durch On-Demand-

Modelle, DVDs und das Internet können sich die Sender erlauben, anzuecken, indem die gesendeten Formate auf eine multimediale Wahrnehmung ausgerichtet werden.

Das Paradebeispiel eines solchen Konzeptes ist die Fernsehserie *Lost*, die von 2004 bis 2010 produziert wurde. Für Pearson (2007) beginnt der kommerzielle Erfolg des Ausnahmeprojektes mit dem Autor J.J. Abrams, dessen Name eng mit der Marke *Lost* verbunden ist. Seinen Bekanntheitsgrad und die Tatsache, dass er schon mehrere erfolgreiche Serien für das amerikanische Fernsehen konzipiert hatte, machten es für den Sender einfacher, abzuschätzen, wie das neue Projekt bei den Zuschauern ankommen würde, denn das hohe Vertrauen, das Abrams entgegengebracht wurde, ist keineswegs die Regel. Die Serie durchlief nicht das sonst übliche einjährige Auswahlverfahren des Senders, sondern wurde schnell genehmigt und innerhalb von vier Monaten wurde bereits der Pilotfilm mit einem überdurchschnittlich hohem Budget produziert.

Pearson (2007) betont, dass die Serie exemplarisch ist für eine Produktion, die sich perfekt für den globalen Vertrieb eignet. Durch eine internationale Besetzung steigt nicht nur der Realitätsgrad der Handlung, sondern auch die Identifikationsmöglichkeiten für ein Publikum, das sich auf die ganze Welt erstreckt. Der Vermarktungsapparat der Serie ist allgegenwärtig, allein schon durch eine Abmachung zwischen *Apple* und *Disney*, die es den Fans erlaubt *Lost* direkt im *iTunes* Store zu erwerben und dann auf ihrem *iPod* zu schauen.

Auffällig war weiterhin die dichte Erzählstruktur und Komplexität der Handlung. Nach Marschall (2009) leistet die vielschichtige Zeitstruktur, die auf Rückblicken basiert, einen erheblichen Beitrag zur Vermarktbarkeit der Serie. Die Idee der Überlebenden eines Flugzeugabsturzes, die auf einer Insel ums Überleben kämpfen, basiert auf der klassischen Robinsonade und wird durch den Einsatz von »magic realism« auf eine neue Ebene der Geschichtenerzählung gebracht, die dem Genre des *Quality TV* gerecht wird. Durch zahlreiche Anspielungen und Referenzen auf Literatur, Geschichte und Philosophie entsteht ein Universum, das sich nicht nur auf die unmittelbar in den Episoden gezeigte Handlung erstreckt, sondern darüber hinaus operiert und somit die Fantasie der Zuschauer anregt. Beabsichtigte Leerstellen in der Erzählstruktur werden zum Beispiel durch nach und nach veröffentlichte Kurzfilme geschlossen. Diese sind kompatibel mit Mobiltelefonen und bestätigen durch ihren Inhalt die Spekulationen der Zuschauer oder lenken sie in eine andere Richtung. Hartgesottene Anhänger werden dazu animiert, Zusatzmaterial zu studieren und untereinander zu diskutieren, um so ein besseres Verständnis für den Inhalt zu entwickeln. Dies erfolgt idealerweise über Fan-Communities im Internet, offizielle Foren, an denen die Macher schnell die Tendenzen der Zuschauer erkennen und auswerten können.

Die Vielschichtigkeit des Erzählten involviert den Zuschauer von Anfang an und erfordert so seine gesamte Aufmerksamkeit. Wer eine Folge verpasst hat, gerät dadurch eher in Versuchung, entweder die DVD zu erwerben

oder im Internet danach zu suchen, wie Pearson (2007) feststellt. Diese Angebote dienen vorsätzlich der Wiederholung oder der Ergänzung, denn das Konzept in all seiner Komplexität provoziert ein mehrmaliges Anschauen. Die multimediale Omnipräsens erhöht außerdem die Popularität des Formates und erleichtert den Zugang dazu. Menschen, die zufällig beim Surfen auf ihrem Mobiltelefon oder im Internet auf die Serie stoßen, bekommen die Möglichkeit, schnell alle vorhandenen Folgen zu *streamen* oder *herunterzuladen*, ohne auf eine Wiederholung im Fernsehen warten zu müssen.

Das bedeutet aber nicht, dass sich die Zuschauer gänzlich vom Fernsehen abwenden und ihre Lieblingsserien ausschließlich online anschauen. Obwohl das von Nelson (2007) beschriebene *appointment viewing* den Konsumenten mit wenig Zeit ermöglicht das Fernsehen ihrer Agenda anzupassen anstatt sich nach festen Ausstrahlungsterminen zu richten, ersetzt es nicht den gewohnten Rhythmus des eigentlichen Fernsehprozesses. Gripsrud (2004) beruft sich aus eben diesem Grund auf die Verlegung der traditionsreichen englischen Serie *Doctor Who*, die ähnlich dem deutschen *Tatort* jahrzehntelang stets am Wochenende zu einer bestimmten Zeit gesendet wurde, auf einen Wochentag. Zwar konnte man die Folge aufnehmen, am Wochenende abspielen und damit der Veränderung trotzen, doch das Gefühl, live bei der Erstaussstrahlung dabei zu sein wie viele andere Zuschauer auch, konnte nicht suggeriert werden.

7. Fazit

Nach einer kurzen Phase der Ungewissheit, während der nicht klar war, ob das Internet eine Konkurrenzstellung zum Fernsehen einnehmen oder es möglicherweise sogar ersetzen würde, erfolgte ein Zusammenschluss zwischen zwei Mediengiganten, die im Endeffekt voneinander profitieren. Die Fernsehserie zeichnet sich durch ihre Vielseitigkeit aus, die lange Zeit von den Spielregeln der Industrie unterschätzt wurde, und entfaltet sich in einer Symbiose von Fernsehen und Internet. Allein durch den immensen Erfolg solcher Produktionen wie *Lost*, die alle Möglichkeiten der neuen Technik vereinen, zeigt sich das Potential des *Quality TV*, das sich ins Leben seiner Zuschauer drängt und ihnen das Multitasking während des Fernsehens durch anspruchsvolle Geschichten und beeindruckende Bilder wieder abzugewöhnen versucht. Das Fernsehen steht nun nicht mehr im Schatten des großen Kinos, sondern bildet eine modernisierte Instanz der täglichen Unterhaltung, die auf die Bedürfnisse der Rezipienten eingeht und auch in Zukunft darauf eingehen muss, um sie an sich zu binden. Neue Erfindungen wie zum Beispiel *Apple TV* versuchen durch ein endgültiges Verschmelzen zwischen Fernseh- und Computermonitor, ein weiteres Kapitel in der *post network era* einzuleiten – wann und ob diese Konzepte vom breiten Publikum angenommen werden, ist noch unklar. Welche weiteren Formen die Fernsehserie in Zukunft annehmen wird,

bleibt ebenfalls abzuwarten. Fest steht aber, dass die aktuellen Formate dem Fernsehen zu einem neuen Image verholfen haben.

Literatur

- BIANCULLI, DAVID: Quality TV. A US TV Critic's Perspective. In: MCCABE, JANET; KIM AKASS (Hrsg.): *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*. London [Tauris] 2007, S. 35-37
- CARDWELL, SARAH: Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgement. In: MCCABE, JANET; KIM AKASS (Hrsg.): *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*. London [Tauris] 2007, S. 19-33
- CIPPITELLI, CLAUDIA: Soap Operas im TV. In: CIPPITELLI, CLAUDIA (Hrsg.): *Pickel, Küsse und Kulissen. Soap Operas im Fernsehen*. München [Fischer] 2001, S. 11-16
- DUNNE, PETER: Inside American Television Drama. Quality is Not What is Produced, But What it Produces. In: MCCABE, JANET; KIM AKASS (Hrsg.): *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*. London [Tauris] 2007, S. 98-110
- DURZAK, MANFRED: Kojak, Columbo und deutsche Kollegen. Überlegungen zum Fernseh-Serial. In: KREUZER, HELMUT; KARL PRÜMM (Hrsg.): *Fernsehsendungen und ihre Formen*. Stuttgart [Igel Verlag] 1979, S. 71-93
- FAULSTICH, WERNER: Serialität aus kulturwissenschaftlicher Sicht. In: GIESENFELD, GÜNTER (Hrsg.): *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*. Hildesheim [Olms] 1994, S. 46-54
- FEUER, JANE: HBO and the Concept of Quality TV. In: MCCABE, JANET; KIM AKASS (Hrsg.): *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*. London [Tauris] 2007, S. 145-157
- FORMAN, NINA; JULIA WIPPERSBERG: Formen von Interaktivität im Fernsehen. In: SCOLIC, REINHARD (Hrsg.): *Was ist neu am neuen Fernsehen? Technik, Nutzung, Inhalt – digital, mobil, interaktiv*. Wien [LIT] 2007, S. 55-72
- GRIPSRUD, JOSTEIN: Broadcast Television. The Chances of its Survival in a Digital Age. In: SPIGEL, LYNN; JAN OLSSON (Hrsg.): *Television after TV. Essays on a Medium in Transition*. Durham [Duke UP] 2004, S. 210-223
- HICKETHIER, KNUT: *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg [Universitätsverlag] 1991
- JÄCKEL, MICHAEL: Ein endloses Thema. Zur Akzeptanz von Unterhaltungsangeboten und Serien. In: CIPPITELLI, CLAUDIA (Hrsg.): *Pickel, Küsse und Kulissen. Soap Operas im Fernsehen*. München [Fischer] 2001, S. 39-47
- JURGA, MARTIN: *Fernsehtextualität und Rezeption*. Wiesbaden [Westdeutscher Verlag] 1999

- MARSCHALL, SUSANNE: Lost in *Lost*. Die Robinsonade im amerikanischen Quality-TV. In: BIEBER, ADA; STEFAN GREIF; GÜNTER HELMES (Hrsg.): *Angeschwemmt – fortgeschrieben. Robinsonaden im 20. Und beginnenden 21. Jahrhundert*. Würzburg [Königshausen & Neumann] 2009, S. 253-266
- NELSON, ROBIN: Quality TV Drama. Estimations and Influences Through Time and Space. In: MCCABE, JANET; KIM AKASS (Hrsg.): *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*. London [Tauris] 2007, S. 38-51
- PARKS, LISA: Flexible Microcasting. Gender, Generation, and Television-Internet Convergence. In: SPIGEL, LYNN; JAN OLSSON (Hrsg.): *Television after TV. Essays on a Medium in Transition*. Durham [Duke UP] 2004, S. 133-153
- PEARSON, ROBERTA: Lost in Transition. From Post-Network to Post-Television. In: MCCABE, JANET; KIM AKASS (Hrsg.): *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*. London [Tauris] 2007, S. 239-256
- SCHNEIDER, IRMELA: Transkulturelle Wirklichkeiten. Zu US-amerikanischen Serien im deutschen Fernsehprogramm. In: GIESENFELD, GÜNTER (Hrsg.): *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*. Hildesheim [Olms] 1994, S. 114-128
- SICHTERMANN, BARBARA: Vom Medienerlebnis zum Tagesbegleitmedium. In: MÜNKER STEFAN; ROESLER, ALEXANDER (Hrsg.): *Televisionen*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1999, S. 113-126
- WINKLER, HARTMUT: Technische Reproduktion und Serialität. In: GIESENFELD, GÜNTER (Hrsg.): *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*. Hildesheim [Olms] 1994, S. 38-45