

Serielle Anhänglichkeit

Sucht, Serie und die Ästhetik von Objektbeziehungen¹

Dominik Maeder

One more

Bevor sie zu einer Geburtstagsfeier aufbrechen, entscheidet sich das junge Mittelschichtspaar, eben noch eine Episode *BATTLESTAR GALACTICA* (Sci-Fi 2004–09) zu schauen: «just one». Sie legen die DVD in das Laufwerk ein, das Serienlogo erscheint auf dem Flachbildfernseher, während wir die ersten Klänge der markanten Titelmelodie vernehmen. Schnitt, 45 Minuten später rollen die *end credits* über den Bildschirm, das gebannte, enthusiasmierte Paar akklamiert der Serie ausgiebig («So well done!») und fragt sich prompt: «Do we have time to watch one more?» Der raschen Bejahung folgt eine erneute Iteration dieser Sequenz: Schnitt, 45 Minuten in die Zukunft ans nächste Episodenende, das Paar verleiht seiner Bewunderung abermals Ausdruck, ersetzt den Besuch der Geburtstagsfeier durch eine rasch getippte SMS und gemahnt sich an die Notwendigkeit, am nächsten Morgen früh aufstehen zu müssen: «So let's get in our PJs and then we'll watch one more», schlägt sie vor. «Okay, one more», stimmt er ohne zu zögern zu.

Die Iteration dieser Sequenz beschleunigt sich in der Folge: Die Zeit springt zunächst acht, dann nochmals zehn, 24 Stunden, zwei, dann vier Tage, schließlich eine ganze Woche voran. Ordnungsmaßstäbe verschieben sich («One more season?») und lösen sich schließlich

1 Dieses Kapitel stellt einen überarbeiteten Auszug aus der an der Universität Bonn eingereichten Dissertation «Die Regierung der Serie. Poetologie televisueller Gouvernamentalität der Gegenwart» dar.

bis zur Verwahrlosung des Paares auf, das soziale Interaktion, berufliche Pflichten, Ernährung und Körperpflege vollständig aufgibt. Im Verlauf der Woche transformiert es sich so – ablesbar an der buchstäblichen Vermüllung des Wohnzimmers – von einem prototypischen urbanen *dink*-² in ein arbeitsloses *white-trash*-Paar. Von der Couch getrieben wird es nur vom Erkenntnishorror, das «satisfying series finale» gesehen zu haben, das allein ob seiner Endlichkeit das Gegenteil von Befriedigung für die beiden «Serienjunkies» darstellt.

Die Komik dieser Sequenz aus der Folge «One Moore Episode»³ (S2E2) der Sketch-Comedy-Serie PORTLANDIA (IFC 2011–18) liegt offenkundig im Umstand, dass die intensive temporale Immersion der Serienrezeption ganz gezielt und überzogen in den Darstellungsmustern der Sucht dargestellt wird. PORTLANDIA dekliniert hier systematisch suchttypische Merkmale visuell durch: von fehlender Selbststeuerung in Bezug auf den Konsum der Suchtsubstanz selbst (Kriterium 1 der Suchtdiagnostik im DSM-5: «the individual may take the substance in larger amounts or over a longer period than was originally intended» [DSM-5, 483]), über Ernährung, Hygiene, Körperpflege, einer totalen mentalen Fokussierung auf die abhängig machende Substanz (Kriterium 3: «virtually all of the individual's daily activities revolve around the substance»), die Vernachlässigung von sozialen Verpflichtungen (Kriterium 5: «failure to fulfill major role obligations at work, school, or home») über soziale Isolation (Kriterium 7: «Important social [...] activities may be given up») und wissentliche Selbsttäuschung («just one more»; Kriterium 9: «may continue substance use despite knowledge of having a [...] problem») bis hin zum Entzugssyndrom (Kriterium 11).

Die Serie greift entsprechend einen Modus des Serienkonsums auf, der im Englischen in Anlehnung an exzessiven Alkoholkonsum, das *binge drinking*, oft als *binge watching* beschrieben wird und im Zuge der staffelbasierten Distribution von Serien via DVD oder Streaming-Plattform gar zum «dominant mode of TV consumption» (McCormick 2016, 101)⁴ zumindest im Bereich der Fernsehserie geworden ist. PORTLANDIA problematisiert dieses Phänomen kompulsiven Serienkonsums jedoch nicht nur, sondern schlüsselt in der eingangs

2 Akronym für: *double income no kids*, d.h. finanz- und vor allem zeitsouveräne Paare.

3 Der Episodentitel verweist auf den Produzenten Ronald D. Moore, den das Paar in der Folge aufspürt und um weitere Folgen nötigt.

4 Newman (2009) macht darauf aufmerksam, dass der Serienkonsum en bloc jedoch schon wesentlich länger zum televisuellen Dispositiv – etwa durch geblockte Ausstrahlung von Wiederholungen – gehört.

beschriebenen, Serienrezeption kondensierenden Sequenz, die sich auf die Minimalinteraktionen in den Rezeptionspausen beschränkt, auch die Lust serieller Erfahrung als Dialektik von Unterbrechung und Fortsetzung auf: Während die Protagonisten ganz dem notorischen Diskurs des «Quality TV» folgen und die ästhetische Hochwertigkeit von *BATTLESTAR GALACTICA* («not just regular science fiction, it's actually ... good») ostentativ hervorheben, bezieht sich *PORTLANDIA* in der Fokussierung auf die kurzen Zeitsegmente zwischen den Episoden auf die genuine Serialität dieser temporal immersiven Erfahrung. Der Fokussierung der Suchtsubstanz (dem «Quality TV») begegnet *PORTLANDIA* mithin mit einer Hervorhebung der (seriellen) Form des Suchtprozesses.

Der Witz resultiert dabei nicht primär aus der Gleichförmigkeit, sondern aus einem präsupponierten Abstand von Serien- und Drogensucht: Die Übernahme der Suchtmetaphorik *verbatim* zeigt nicht nur die Homologie von Serien- und Suchterfahrung, sondern führt eine Metaebene ein, in der sich die Serienzuschauer von *PORTLANDIA* selbst als potenziell Abhängige zu beobachten vermögen. Dieses Verhältnis von Serie und Sucht steht einerseits der gängigen positiven Gleichsetzung von Sucht und Serie in Serienmarketing,⁵ -kritik und auch -wissenschaft (vgl. Nesselhauf/Schleich 2013) entgegen, in deren Zuge sich ein «reframing of the discourse of addiction and an assertion of the process as active and intentional» (McCormick 2016, 104) ereignet. Andererseits hebt es sich aber auch von der Zurückweisung der Sucht als bloßer Metaphorik von Medienwirkung (vgl. Mittell 2000) andererseits ab. *PORTLANDIA* lotet so eine Affinität von Sucht und serieller Form aus, die Abstand und Nähe von Serie und Droge im Spiel des Komischen austariert.

Mit *PORTLANDIA* lässt sich so eine erste Vermutung über den Zusammenhang von Sucht und Serie artikulieren: Nicht der Inhalt von Serien ist entscheidendes Charakteristikum für ihre Nähe zur Phänomenologie der Sucht, sondern ihre Form. Sie ist der seriellen Formbildung inhärent durch die genuine Rhythmik von Absenz und Präsenz, Entzug und Fortführung und weist so eine morphologische Affinität zu Suchtprozessen auf. Diese Affinität wäre jedoch weder mit einer Wirkung («Serien machen süchtig») noch mit bloß metaphorischer Beliebigkeit von Rezeptionsdiskursen zu verwechseln.

5 Dies gilt etwa auf der Ebene des Marketings: Kompulsiver Serienkonsum ist etwa für Netflix «integraler Bestandteil der Selbstvermarktung» (Zündel 2017, 32).

Sucht in Serie

Liest man dergestalt die Rede von der Seriensucht als epistemisch produktive Allusion, lässt sich auch eine serientheoretisch einträgliche Perspektive auf die Darstellung von Suchtprozessen in zeitgenössischen Serien gewinnen. Diegetische Verhandlungen von Drogen und Sucht sind so ubiquitär geworden, dass von einem ganzen Panorama an Suchtpoetiken in der Fernsehserie der Gegenwart zu sprechen ist. So werden zum einen zahllose Hauptcharaktere neuerer Serien vollständig oder zeitweise als Süchtige porträtiert; dies betrifft etwa den schmerzmittelabhängigen Arzt Gregory House aus *HOUSE M.D.* (FOX 2004–2012), in *FLASH FORWARD* (ABC 2009–2010) den zunächst trockenen, dann rückfälligen Alkoholiker Mark Benford, den alkoholkranken Colonel Tigh in *BATTLESTAR GALACTICA*, *LOSTs* (ABC 2004–2010) heroinabhängigen Charlie Pace, die Alkoholiker Dr. Webber in *GREY'S ANATOMY* (ABC 2005 ff.) und Bree Vandekamp aus *DESPERATE HOUSEWIVES* (ABC 2004–2012) sowie eine ganze Reihe weiterer Beispiele: Jack Bauer (Heroin) aus *24* (FOX 2001–2010), *THE WEST WING* (NBC 1999–2006) mit seinem Chief of Staff Leo McGarry (Alkohol, Valium), *HOUSE OF CARDS*' (Netflix 2013 ff.) Doug Stamper (Alkohol), in *TRUE DETECTIVE* (HBO 2014 ff.) den Ermittler Rustin Cohle (Alkohol), in *THE KILLING* (AMC/Netflix 2011–2014) den Detektiv Stephen Holder, der regelmäßig Treffen der Selbsthilfegruppe Narcotics Anonymous aufsucht, in *NURSE JACKIE* (Showtime 2009–2015) die Protagonistin gleichen Namens (diverse Arzneimittel), Malcolm Ducasse (Heroin) aus *JESSICA JONES* (Netflix 2015 ff.) und viele andere mehr.

Zum anderen thematisieren zahlreiche Serien Drogenabhängigkeit auf der Handlungsebene hinsichtlich Produktion, Distribution sowie allfälliger Strafverfolgung. Neben dem auf Methamphetamin (Crystal Meth) spezialisierten *BREAKING BAD* (AMC 2008–2013) wäre hier die Comedyserie *WEEDS* (Showtime 2005–2012) mit ihrem nachbarschaftlichen Marijuananahandel ebenso zu nennen wie das in der Prohibitionszeit angesiedelte und von den Verwicklungen zwischen illegaler Alkoholproduktion und Politik handelnde *BOARDWALK EMPIRE* (HBO 2010–2014) sowie selbstredend *THE WIRE* (HBO 2002–2008), das die soziale Topografie der Stadt Baltimore anhand des Drogenhandels kartiert. Ebenso rahmt der Umsatz von Betäubungsmitteln das direkt im mafiösen Milieu situierte *THE SOPRANOS* (HBO 1999–2007) und bildet die Crack-Epidemie der 1980er-Jahre den Hintergrund für *SNOWFALL* (FX 2017 ff.). Auch *TRUE BLOOD* (HBO 2008–2014) porträtiert zu gewichtigen Teilen Produktion, Konsumtion und Extraktion

der fiktiven Droge V (Vampirblut) und stellt Vampire als biologisch abhängige Körper dar. Die trifft in ähnlicher Weise auf die Zombies aus *THE WALKING DEAD* (AMC 2010 ff.) als somatischen Figuren existenzieller Abhängigkeit zu. Mit *NARCOS* (Netflix 2015–2017) und *EL CHAPO* (Univision/Netflix 2017–2018) widmen sich zudem gleich ganze Serien den Biografien bekannter Drogenbarone, während die Gefängnisserie *ORANGE IS THE NEW BLACK* (Netflix 2013 ff.) auf verschiedenen Ebenen Drogenschmuggel und -sucht verhandelt und sich *OZARK* (Netflix 2017 ff.) vor allem auf die Geldwäsche fokussiert.

Diese beinahe obsessiv zu nennende Thematisierung von Suchtstoffen, -prozessen und -ökonomien legt eine zweite Vermutung nahe: Drogen, Süchte und Abhängigkeiten sind zu herausgehobenen Motiven zeitgenössischer Serien geworden, weil sie sowohl in der televisuellen Erzählung als auch in der Verhandlung von Rezeptionspraktiken (*binge watching*) als veritable Reflexionsinstanzen für die Eigendynamik serieller Formbildung fungieren. Zeitgenössische Serien konzipieren so über das diskursive Register der Abhängigkeit eine agentielle Eigenschaft ihrer Formbildung, die ganz grundlegend die Frage nach der Handlungsmacht von Dingen – seien dies Drogen oder mediale Formen – aufwirft. Im Register der Sucht operationalisieren Serien so grundlegend die Frage nach der genuinen Handlungsmacht ihrer Serialität.

Schon das *binge watching*, der Serienkonsum im Modus der Sucht, verschränkt dabei in zuweilen paradoxer Weise Subjektivierung und Entsubjektivierung, Gabe und Entzug von Handlungsmacht. Die freiwillige Seriensucht, die intentionale Kompulsion stellt einen kontrollierten Kontrollverlust dar, in dem sich das handelnde Subjekt – der selegierende Zuschauer – einem anderen Akteur, der Serie nämlich, willentlich unterwirft. Ein Subjekt mithin, das wesentlich über seine Befähigung zur Passivität charakterisiert werden kann.

Das Zusammenfließen und die Überlagerung menschlicher und medialer Handlungsmacht lässt sich besser als mit dem klinischen Begriff der Sucht dabei mit einem Vorschlag Antoine Hennions als «Anhänglichkeit» (frz. *attachement*; vgl. Hennion 2011) konzipieren. In seiner vergleichenden Beschreibung von Musikliebhabern und Drogenkonsumenten erweist sich dabei die Passion – genauer: die «active passion» (Gomart/Hennion 2005, 211) – als zentrale Figur zur Bestimmung der gemeinsamen Handlungslogik von ästhetischer und pharmakologischer *Anhänglichkeit*:

The attachment each involves takes the form of a surprising consensual self-abandonment. Both have to do with entering into a world of

strong sensations; of accepting that «external» forces take possession of the self; of being «under the influence» of something else; of bracketing away one's own control and will in order to be expelled or rendered «beside oneself» (ibid.).

In dieser Perspektive schließen sich Aktivität und Passivität,⁶ Subjektivierung und Desubjektivierung, Mensch und Ding aber gar nicht mehr aus oder wären einander entgegengesetzt. Die Passion führt vielmehr zu einem Denken des Dazwischen, einer «mediation in action» (ibid., 244), die als basale Komponente jeglicher ästhetischer Erfahrung – nicht bloß ihrer rhetorischen «Konstruktion» – eminent materielle Geltung beansprucht:

What is at stake is not the consumption of an expensive white powder or the validation of an opera member's card, but the user's tentative encouragement of shifts between states of being. Music or drugs constitute their *beings*, transform them irreversibly, and thus lead them to happiness or distress (ibid.).

Die Anhänglichkeit schreibt nicht nur die Symmetrie menschlicher und nicht-menschlicher *agency* sowie die Problematik der Zuschreibung von Kausalität in einem Akteursgeflecht an, sondern ermöglicht vor allem eine Bezugnahme auf jene Passivität im Objektbezug, ohne die Ästhetik wohl überhaupt nur schwer zu denken wäre: Den «Objekten ihre *agency*» zuzugestehen, so Hennion, heißt auch, «den Passionierten ihre *patience* wiederzugeben».⁷ Die «co-formation» (Hennion 2007, 101) von Subjekt und Objekt vermag die Sucht mithin einem existenziellen Bereich des Wirklichen zuzuordnen, in dem Abhängigkeiten immer auch *Anhänglichkeiten* sind, Fesseln wie Sicherungsleinen gleichsam Bindungen darstellen.⁸

Dies erweist sich, so die folgende Argumentation, für die Serienanalyse unter dem Blickwinkel der Seriensucht als fruchtbar: Serien entwerfen nämlich nicht nur eine Poetologie der Sucht, sondern multiple

6 «The user passes between active and passive. That is between «I am manipulated» (because I agree to it) and «I manipulate» (an object which is stronger than myself). This «passing» is at the heart of a theory of attachment. It emphasizes the force of things as the locus of an event, of an emergence» (ibid., 243).

7 Hennion 2011, 98. Mit der «patience» ist dabei vor allem auch eine zeitliche Dimension aufgerufen, die Geduld nämlich.

8 Zuschauer zu «fesseln» ist wohl nicht zufällig eine gängige Trope in der populären Rezeptionsästhetik.

Ästhetiken der Objektbeziehung, die im Register der «Anhänglichkeit» zu lesen sind. In Serien manifestiert sich in ästhetisch exponierter Weise eine zärtliche Bindung und Verwiesenheit auf Dinge, allen voran auf Drogen, die nicht nur Eigenmacht entwickeln, sondern sich darin auch genießen lassen.

No Satisfaction

Ein *long shot* eines Hallenbades; am fernen Beckenrand der männliche Körper Don Drapers, der nach kurzem Innehalten entschieden in das klare Wasser hineinspringt, rasch wieder auftaucht und mit kräftigen Kraulzügen direkt der am gegenüberliegenden Beckenrand positionierten Kamera entgegenschwimmt: «They say as soon as you have to cut down on your drinking, you have a drinking problem», sinniert Draper in einer für *MAD MEN* (AMC 2007–15) ganz ungewöhnlichen Voice-over. Die Stimme trägt die Szene über einen Schnitt hinweg zum Close-up eines Blanko-Notizbuches, in das das Datum «6/15/65» schnell eingetragen wird: «My mind is a jumble.» Schrift und Voice-over bleiben asynchron, während die Kamera langsam hinauszoomt, dabei nur knapp über Tischhöhe verharret und so kurz den dünnen Rauch einer am Aschenbecher abgelegten Zigarette einfängt, bevor sie nach oben schwenkt, um das Gesicht Don Drapers in Großaufnahme zu zeigen. Während der Protagonist kurz an seinem Kaffee nippt, denkt seine Voice-over über die habituelle Unfähigkeit nach, «more than 250 words» am Stück zu schreiben, kulminierend im ausgedrückten Bedauern darüber, nicht die Schule abgeschlossen zu haben: «Everything could have been different.»

Hallenbadgeräusche dringen aus der extradiegetischen Ferne in die Szene, lagern sich über die letzten Bilder vom Schreiben, bis die Kamera schließlich zu einem Tracking Shot des schwimmenden Don Draper, der, als die Kamera zu ihrer ursprünglichen Position am Beckenrand zurückkehrt, schließlich am anderen Ende des Beckens ankommt. Er atmet schwer, hustet mehrmals und greift schließlich erschöpft nach einer Halterung, um sich abzustützen: «Are you okay, Sir?», fragt eine Figur aus dem Off. Schnitt zu einem Medium Shot von Don Draper, der, immer noch sichtbar erschöpft, Ellbogen auf den Knien, auf einer schmalen Bank im Umkleideraum sitzt, nur ein Handtuch um seine Hüfte geschlungen. Der Kader zeigt am linken Rand einen Mann mittleren Alters in kariierter Badehose, der seinen Spind öffnet und ein kleines Taschenradio hervorholt, welches er neben Don Draper auf der Bank abstellt (Abb. 1). Dieser schaut es kurz leicht verwundert

an, während wir anfangen, zunächst gedämpfte, jedoch allmählich klar werdende Klänge und schließlich vertraute Akkorde elektrischer Gitarren zu hören, bis Mick Jaggers unverkennbare Stimme einsetzt: «I can't get no ...».

Synchron zum nächsten Schnitt verschiebt sich der Song von der intra- auf die extradiegetische Ebene, dabei erheblich lauter werdend: Ein nur von einer kurzen eröffnenden Totale unterbrochener Medium Shot zeigt Don Draper, nun wieder im vertrauten Anzug, das Jackett lässig über die Schultern geworfen, wie er den elitären New York Athletic Club verlässt, seine Aviator-Sonnenbrille aufsetzt und eine Zigarettenschachtel aus seiner Hemdtasche zieht. Fußgänger und ein gelbes New Yorker Taxi passieren ihn, während eine weitere Nahaufnahme zeigt, wie er die Zigarette zum Mund führt (Abb. 2) und anzündet, als die Voice-over wieder einsetzt: «Summer's coming. I smelled it. I kind of thought I smelled corn, which is impossible.» Schnitt zu einer Profilaufnahme: Don Draper atmet Zigarettenrauch aus, als zwei junge Frauen, eine von ihnen selbst rauchend, auf ihn zukommen (Abb. 3). «There it was again – perfume», fährt die Voice-over fort, während die beiden Frauen, von seinen Blicken verfolgt, eng an ihm vorbeigehen: «I can't get no – girlie action», singt Mick Jagger simultan dazu.⁹

In prägnanter Weise den sichtbaren Zigarettenrauch mit der auditiven «girlie action» verschaltend sowie in eine Reflexion über Suchtprozesse einbettend, vermag diese dichte Einführungssequenz aus der MAD MEN-Episode «The Summer Man» (S4E8)¹⁰ als emblematische Zusammenführung von Ästhetiken der Objektbeziehung dienen, die für die Serie charakteristisch sind. Die Rhetorik des *rehab*, der Entziehungskur, in der Voice-over evozierend, erschließt sich die sichtbare körperliche Erschöpfung Don Drapers nämlich just als Ergebnis jenes exzessiven Alkohol- und Zigarettenkonsums,¹¹ dessen unablässige

9 Ein Teil der Episode widmet sich folgerichtig zwei Dates, die Don Draper wahrnimmt.

10 Alle vorangegangenen und folgende nicht-markierte Zitate *ibid*.

11 Alkoholismus steht auch im weiteren Folgenverlauf von «The Summer Man» thematisch im Vordergrund: Die Texte versuchen verzweifelt, einen neuen Cocktail zu kreieren, Don Draper sinniert über das habituelle Trinken bei Geschäftsmeetings, verweigert seiner Sekretärin, seinen Scotch-Vorrat im Büro aufzufüllen, nur um am nächsten Morgen nach einem enttäuschenden Telefonat direkt wieder zur Flasche greifen zu wollen, seine Ex-Frau wird von ihrem neuen Ehemann nach ausgiebigem Weinkonsum als *wino* bezeichnet. Suchtverhalten – im Besonderen in Bezug auf Alkohol und Zigaretten – ist jedoch noch weitergehend visuelles Distinktionsmerkmal der gesamten Serie seit ihrer Pilotfolge, in der die Werbeagentur eine neue Kampagne für den Tabakkonzern Lucky Strike aufsetzt.



MAD MEN S4E8:
«The Summer
Man»

1 «I can't get
no ...»



2 «... satis-
faction»



3 «... girlie
action»

Wiederkehr den prägnanten visuellen Stil der Serie zum Teil ausmacht. Der melancholische Unterton, der den Monolog zunächst auszeichnet und potenzielle Veränderung bzw. prinzipielle Kontingenz («everything could have been different») in Aussicht stellt, verschwindet abrupt mit dem Auftauchen des Taschenradios, das so für die Handlungsmacht von Dingen – genauer: Medien – überhaupt lesbar wird. Mit dem Sound der Rolling Stones, der sich von der intradiegetischen Quelle löst und sich extradiegetisch über das gesamte Bild lagert, transformiert sich auch der erschöpfte, nackte, männliche Körper in jene uniformierte Figur, der das habituelle Begehren nach dem weiblichen Körper ebenso zur Natur geworden scheint wie Maßanzug und Zigarette. Don Draper ist dergestalt als Figur lesbar, die gerade über die in der Zigarette sich verdichtende, zwanghaft wirkende Wiederholung von Gesten, Begehren und Dingen selbst zum Objekt serieller Anhänglichkeit wird.

Auf dem Spiel steht in diesem Narrativ der Entziehungskur, das die Eingangssequenz von «The Summer Man» bestimmt, nicht nur die figurenpsychologische Kontingenz von Don Draper, sondern die Bindungskraft, die Anhänglichkeit der Serie selbst, die mit der Tilgung von Rauschmitteln aus ihrer Diegese auch sich selbst bis zur Unkenntlichkeit transformieren, ihre eigene Wiederholungslust aufheben würde. Genauso sehr die Titelfigur in DEXTER (Showtime 2006–13) gemäß der Logik seriellen Genießens Serienmörder zu bleiben hat (vgl. Cuntz 2010, 204), weil ihre serielle Mordlust in die Serialität der Serie selbst transponiert wird (vgl. Seither 2010), gibt es in MAD MEN ein Verlangen danach, dass Don Drapers Ausnüchterung misslingt, weil sein repetitives Begehren nach Alkohol, Zigaretten und Sex die Wiederholungslust der Serie *tout court* abbildet.¹² Die angedeutete Ahnung langfristiger Ausnüchterung wird folgerichtig von der Serie nicht nur suspendiert. Noch den introspektiven Gestus der Tagebuchführung lässt sie ihren Protagonisten später – und abermals im Register der Geschlechterdifferenz – mokieren: «I sound like a little girl».

Der Topos habituellen Rauschmittelkonsums, der in MAD MENS immergleichen Szenen beiläufigen Alkohol- und Tabakkonsums aufgerufen wird, muss daher vor der Folie serieller Strukturgenese gelesen

12 Auch Jason Mittell konzediert, dass entgegen der Betonung von *character development* «most television characters are more stable and consistent rather than changeable entities» (Mittell 2015, 133), verweist jedoch mit Bezug auf Smiths Typologie der Figurenbeziehungen (vgl. Smith 1995) darauf, dass sich die «allegiances» (Mittell 2015, 134), also die Qualität und Evaluation der Beziehungen zu den Charakteren sehr wohl zu ändern vermögen (vgl. *ibid.*, 134 ff.).

werden, da ein Wesensmerkmal der Sucht selbst ihre Serialität, d.h. ihre Selbstverstetigung und Steigerung qua Wiederholung darstellt. Das potenziell selbstzerstörerische, zugleich repetitive wie sich steigernde Verlangen nach Drogen bietet daher eine äußerst adäquate, selbstreferenzielle diegetische Rahmung für jene ästhetischen Modi der Objektbeziehungen, die Serien qua Genese ihrer temporalen Strukturen selbst hervorbringen.

Wie Lorenz Engell – nicht zufälligerweise anhand der Zigaretten in *MAD MEN* – argumentiert, ist dem Suchtobjekt eine eigene Zeitlichkeit eingeschrieben, die nicht anders als seriell zu nennen ist. Denn nicht nur beschreibt jede Zigarette eine für jede ihrer Episoden standardisierte Dauer – wie etwa in der Rede von der Zigarettenpause deutlich wird –, sondern beinhaltet immer schon den temporalen Verweis auf die Zukunft, auf die nächste Zigarette: «Die Operation des Rauchens folgt dem Index als linearem Zeitvektor, den das Objekt immer schon in der Form des Bedürfnisses enthält, das es verkörpert» (Engell 2013a, 76). Zigaretten fungieren so als serielle, also strukturidentische und austauschbare Objekte, die ein Verlangen, einen Genuss produzieren, durch den sie sich selbst verstetigen. Denn das den Objekten selbst einbeschriebene Begehren nach Wiederholung und Fortsetzung löst die serielle Operation des Rauchens aus und schreibt sie fort, ohne aber dass diese permanent ausgeführt werden müsste (ibid.): Der Raucher raucht nicht unablässig, sondern «Kette», d.h. mit Abständen zwischen den Episoden, deren Status und Dauer auch darüber bestimmt, ob er Gelegenheitsraucher ist, der variable, zum Teil ausgedehnte Zeitabstände zwischen jeder Episode des Rauchens erträgt, oder ob er als Suchtraucher die Pausen zwischen jeder Episode als vollständig vom Verlangen nach der nächsten Zigarette determiniert erlebt. Auch dies wäre folglich nicht deterministisch im Sinne einer Wirkung zu verstehen: Die Zigarette braucht für die Wirksamkeit ihrer seriellen Handlungsmacht immer auch den Raucher, der sich ihrer *agency* als Abhängiger oder Anhänglicher unterwirft. Wie der Verzehr des «Serienjunkies» nicht mehr mit einzelnen Episoden, sondern am compulsiven «Verschlingen» ganzer, gerne in Boxen gelieferter Staffeln bemessen wird, quantifiziert sich im Übrigen auch die Sucht des Nikotinabhängigen nicht mehr an einzelnen Objekten (Zigaretten), sondern an übergeordneten Einheiten (Schachteln), die mit der Serialität alltäglicher Zeitrhythmik verrechnet werden (Schachteln pro Tag).¹³ Für die

13 Gemeint ist hier die kulturelle Definition der Sucht und ihre Bemessung im Alltagsjargon – nicht die klinische Definition.

Tabaksucht erweist sich so der graduelle Unterschied zwischen den seriellen Intervallen, den Zeitabständen zwischen den individuellen Objekten und ihrem Verzehr als erhebliche Größenordnung. Sucht wäre so ganz maßgeblich eine Frage der Serialität; und zwar des Seriellen als temporalem Gefüge der Anhänglichkeit, das einzelne Objekte zu Objektketten verschleißt.

Serielle Anhänglichkeit

Insofern Sucht als Motiv, Thematik und Formprinzip in Seriendiegesen Einzug erhält, fungiert die Epistemologie der Abhängigkeit poetologisch als Epistemologie des Seriellen selbst: In der Reflexion auf die Sucht denkt die Serie immer auch über sich selbst nach. Die besondere Affinität der Serie zur Logik der Sucht läge mithin in ihrem Vermögen, qua ihrer temporalen Ausdehnung Wahrnehmungskapazitäten über ihre bloße Anwesenheit als wahrnehmbares Objekt hinaus zu binden. Dies wird offensichtlich grundiert durch die prinzipielle serielle Natur der Sucht, die all ihren Formen nicht nur auf dem Exzess, sondern als «repetitive behavior» (DSM-5, 481) fundamental auf Wiederholungszusammenhängen basiert: Serialität stellt die Form von Suchtprozessen dar.

Aus der positiven Konnotierung der Seriensucht ergibt sich wiederum das Potenzial, die im Suchtbegriff pathologisch gefasste Desubjektivierung durch und mit Serien positiv zu wenden. Der affirmative Diskurs der Seriensucht ruft beinahe dazu auf, unser Verhältnis zu den Dingen, unsere affektiven Bindungen an Objekte auch und vor allem dann näher zu betrachten, wenn sich diese unserer Verfügung entziehen, wenn sie die Handlungsmacht des Subjekts aussetzen und diese Passivität selbst unhintergebarer Bestandteil des ästhetischen Genusses wird. Über die Sucht ließe sich so ein existenzieller Erfahrungsbereich aufschließen, der die Abhängigkeit wieder an die Affektion rückbindet und Desubjektivierung folglich entpathologisiert. Albert Memmi spricht in der vergleichenden Betrachtung von Trinkern und Liebenden¹⁴ etwa von der «prinzipiell positiven Natur der Abhängigkeit» (Memmi 2000, 24), die Hennion als Anhänglichkeit fasst.

Mit dieser Restituierung eines medialen Bereichs entpathologisierter *attachements*, ohne die eine ästhetische Erfahrung zumindest von

14 Auch die Liebe zählt selbstredend zu jenen Verhaltensmustern zwanghaften Verlangens, die in den Verdacht der Suchtdiagnostik gelangt sind, vgl. Reynaud et al. 2010.

Serialität in ihrer Verschränkung von Aktivität und Passivität nicht zu denken wäre, eröffnet sich folglich die Option, Seriensucht als eine Form der genusshaften Bindung im Sinne der *Anhänglichkeit* zu denken.¹⁵ Dies bedeutet dann aber, die Seriensucht weder ausschließlich über die Objektqualitäten der Serie noch die Serie als prinzipiell beliebigen Gegenstand eines sich unterwerfenden subjektiven Verhaltenszugriffs zu bestimmen. Die Seriensucht treibt in dieser Perspektive vielmehr die «distinctive potency» (Schüll 2012, 17) serieller Morphogenese hervor, die in der Serie in spezifischer Weise als «reservoir» (Hennion 2007, 101) aber auch hinterlegt, wenngleich nicht *per se* offenbar ist. Ein erster Ansatzpunkt für diese Recodierung compulsiven Serienkonsums war hier die Ästhetik der Objektbeziehungen in *MAD MEN*, in der sich diese *Anhänglichkeit* über die Ästhetik der Zigarette und das mit ihr verschaltete Begehren zeigte.

In einer zweiten Volte der Engführung von Sucht und Serie ließe sich die Serie aber auch als Form des Prozesses der *Anhänglichkeit* bestimmen. Insofern das *attachement* nämlich weder exklusiv im Objekt noch im Subjekt verortet wird, sondern in wiederholten Mediationsakten Mensch und Ding sich einander offenbaren, wäre noch die Ausbildung ästhetischen Geschmacks an eine Pragmatik gebunden, deren Form die Serie darstellt: «It is not perceiving or feeling on the basis of what one knows, but discovering oneself as a taster through worked and repeated contact with that which was not perceived» (Hennion 2004, 141). Anhänglichkeiten sind in der Tat nur schwer als singuläre, einmalige und unwiederbringliche Ereignisse zu denken, sondern erfordern geradezu eine Wiederholung in der Zeit zu ihrer Konstituierung, Perpetuierung und Intensivierung. Zugleich sind Anhänglichkeiten aber strukturell infinit: Sie erfüllen sich nicht in ihrem Vorübersein, sondern in ihrer Persistenz durch die Zeit. Wenn die Ausbildung des Geschmacks als einer anderen Form der Anhänglichkeit also an Wiederholungsakte gebunden ist, in denen sich Differenzen ausbilden, die den Schmeckenden prozessual miterzeugen, dann wäre Serialität eben als temporale Form der Anhänglichkeit selbst zu begreifen. Und Serien sind dann nicht nur beliebige Objekte des ästhetischen Geschmacks, sondern falten einen Prozess der Anhänglichkeit aus, der auch das Subjekt der Anhänglichkeit, den «Serienjunkie», miterzeugt.

15 In Konsequenz wäre die ethische Option dann auch nicht mehr die Subjektivierung, die Suspensionierung von Bindung, sondern die fallspezifische Begutachtung der Bindungen, in die wir immer schon verstrickt sind, also nicht «sich selbst zu befreien, sondern eine Wahl zwischen den guten und den schlechten Anhänglichkeiten zu treffen» (Hennion 2011, 102).

In PORTLANDIA wird folgerichtig die einzige ‹Lösung› für das Problem der Seriensucht auch ihre Fortführung mit anderen (Sucht-) Mitteln sein: Von BATTLESTAR GALACTICA wechselt das Paar auf die 36 Staffeln von DOCTOR WHO (BBC 1963–89; 2005 ff.) über.

Literatur

- American Psychiatric Association (2013) *DSM-5 Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. 5. Aufl. Washington/London: American Psychiatric Publishing.
- Cuntz, Michael (2010) Miami Ice oder die ästhetische Schule des legitimen Tötens. Serienmord, Serialität und Zeitlichkeit in DEXTER. In: «*Previously on ...*». *Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. Hg. v. Arno Meteling, Isabell Otto & Gabriele Schabacher. München: Wilhelm Fink, S. 179–204.
- DSM-5. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. 5. Aufl. (2013) Hg. v. American Psychiatric Association. Washington/London: American Psychiatric Publishing.
- Engell, Lorenz (2013) Zur Zeit der Dinge. Bemerkungen über MAD MEN. In: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 13,1, S. 67–84.
- Gomart, Emilie / Hennion, Antoine (2005) A Sociology of Attachment: Music Amateurs, Drug Users. In: *Actor Network Theory and After*. Hg. v. John Law & John Hassard. Oxford: Blackwell, S. 220–247.
- Hennion, Antoine (2004) Pragmatics of Taste. In: *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*. Hg. v. Mark Jacobs & Nancy Hanrahan. Oxford: Blackwell, S. 131–144.
- (2007) Those Things That Hold Us Together: Taste and Sociology. In: *Cultural Sociology* 1,1, S. 97–114.
- (2011) Offene Objekte, Offene Subjekte? Körper und Dinge im Geflecht von Anhänglichkeit, Zuneigung und Verbundenheit. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, 1, S. 93–110.
- McCormick, Casey J. (2016) «Forward is the Battle Cry»: Binge-Viewing Netflix's HOUSE OF CARDS. In: *The Netflix Effect. Technology and Entertainment in the 21st Century*. Hg. v. Kevin McDonald & Daniel Smith-Rowsey. New York/London: Bloomsbury, S. 101–116.
- Memmi, Albert (2000) *Trinker und Liebende. Versuch über die Abhängigkeit*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Mittell, Jason (2000) The Cultural Power of an Anti-Television Metaphor: Questioning the «Plug-In Drug» and a TV-Free America. In: *Television & New Media* 1,2, S. 215–238.
- (2015) *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York / London: New York University Press.

- Nesselhauf, Jonas / Schleich, Markus (2013) Die erhöhte narrative Dosis. BREAKING BAD im Rausch der Erzählgeschwindigkeit. In: *Journal of Serial Narration on Television* 3, S. 17–24.
- Newman, Michael Z. (2009) «TV Binge». In: *Flow.tv. A Critical Forum on Television and Media Culture* [<https://www.flowjournal.org/2009/01/tv-binge-michael-z-newman-university-of-wisconsin-milwaukee> (letzter Zugriff am 17.05.18)].
- Reynaud, Michel / Karila, Laurent / Blecha, Lisa / Benyamina, Amine (2010) Is Love Passion an Addictive Disorder? In: *The American Journal of Drug and Alcohol Abuse* 36, S. 261–267.
- Schüll, Natasha Dow (2012) *Addiction by Design. Machine Gambling in Las Vegas*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- Seither, Hendrik (2010) Die Serialität des Tötens. Zur Homologie zwischen Serienmord und Fernsehserie am Beispiel DEXTER. In: *Killer/Culture. Serienmord in der populären Kultur*. Hg. v. Stefan Höltgen & Michael Wetzel. Berlin: Bertz und Fischer, S. 78–89.
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.
- Zündel, Jana (2017) Netflix und die Remediativierung des Fernsehens auf Streaming-Plattformen. In: *Montage AV* 26,1, S. 29–47.