

Rezension zu

Susanne Eichner, Lothar Mikos, Rainer Winter (Hg.): Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien.

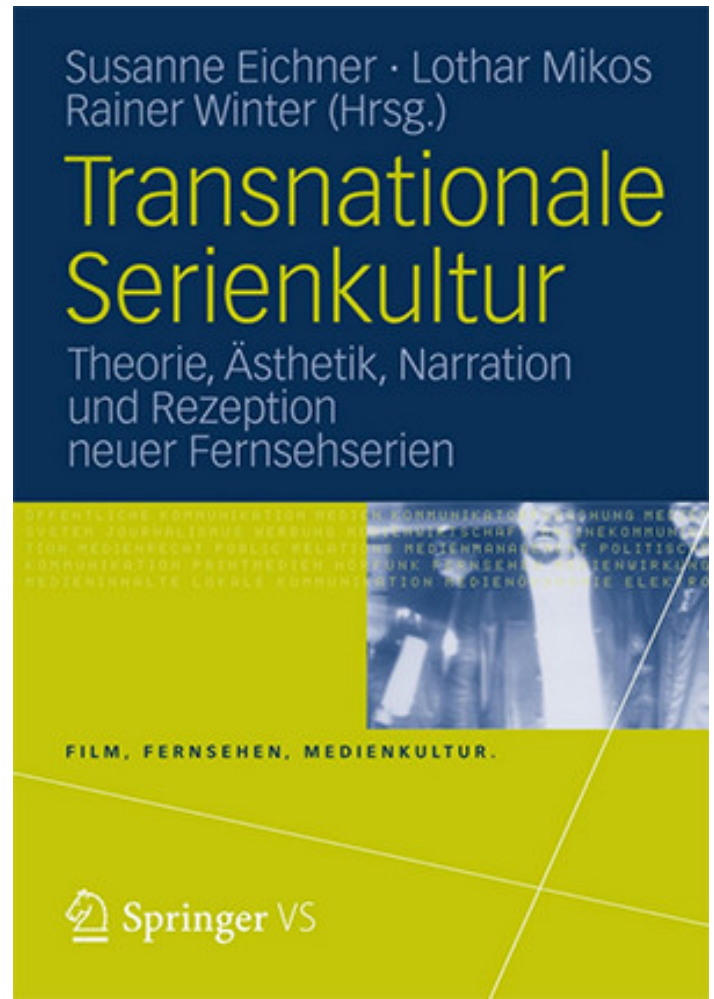
Wiesbaden: Springer 2013. ISBN:
978-3531-17868-4 420 S. Preis: € 49,99.

von **Florian Wagner**

Ästhetik und Narration neuerer Fernsehserien sowie ihrer Rezeption widmen sich die insgesamt 22 Beiträge des in der Schriftenreihe "Film, Fernsehen, Medienkultur" erschienenen Sammelbandes. Der im Titel *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien* suggerierten Fragestellung wird der Sammelband aber eigentlich nur in seinem Kernkapitel gerecht, in dem es um die kolumbianische Telenovela *Yo soy Betty, la fea* geht.

Untersucht werden Differenzen und Gemeinsamkeiten der unzähligen Adaptionen zwischen preußischem Ernst (*Verliebt in Berlin*) und US-amerikanischer Comedy (*Ugly Betty*). "Während die spanische Adaption stärker den Telenovela-Aspekt betont, die deutsche Adaption sehr nah an der Mischung des kolumbianischen Originals bleibt, geben die amerikanische und die russische Adaption den komödiantischen Elementen mehr Gewicht" (S. 264), schreiben Lothar Mikos und Marta Perrotta.

Tanja Weber steuert – ausgehend von *Yo soy Betty, la fea* – einen sehr lesenswerten Beitrag zu Ausformung und historischer Transformation des internationalen Handels mit TV Formaten bei. Anhand der "Forsthaus Falkenau-Entscheidung" (https://www.jurion.de/Urteile/OLG-Muenchen/1990-03-15/29-U-4346_89) des OLG München und



dem rechtlichen Disput um die allzu sehr an die britische Sitcom *The Office* erinnernde deutsche Serie *Stromberg* lotet Weber die Ambivalenzen umstrittenen geistigen Eigentums aus und versucht geeignete Begrifflichkeiten zur Auseinandersetzung mit der Thematik zu entwickeln.

Der tschechischen Adaption von *Yo soy Betty, la fea* widmet sich der Beitrag von Irena Carpentier-Reifová. Interessant ist die Adaption aufgrund der gleichzeitigen An- und Abwesenheit der realsozialistischen Vergangenheit. Während die Armut der weiblichen Hauptfigur wiederholt mit der sozialistischen Vergangenheit in Beziehung gesetzt wird, bleibt der Ursprung des familiären Reichtums hinter dem Modeimperium und wie dieser sich in wenigen Jahren derart anhäufen konnte, weitgehend im Dunklen. Die "privilegierte Welt [ist] nicht nur reich, sondern außerdem vollkommen in die neue Zeit des Kapitalismus eingetaucht und von der Vergangenheit strikt

getrennt" (S. 313), so Carpentier-Reifová, aus deren Sicht Hauptfigur Katrin in der Serie zur "Heldin eines utopischen Kapitalismus" (S. 324) wird.

Die Beiträge abseits des Kernkapitels sind von unterschiedlicher Qualität und Relevanz – zwischen medienwissenschaftlicher Pflichtübung und tatsächlich Erkenntnisreichem. Sehr positiv hervorzuheben ist der Text von Herbert Schwaab, der sich ausgehend von Debatten über vermeintliches Quality-TV mit der vergleichsweise glanzlosen Qualität britischer Comedy-Formate beschäftigt. Schwaab entlarvt den Begriff "Quality TV" gekonnt und bezeichnet das, was darunter verstanden wird, in Anlehnung an Debatten aus der soziologischen Stadtforschung treffend als "das gentrifizierte Fernsehen" (S. 208), welches einem tendenziell bildungsbürgerlichen Publikum zur kulturellen Selbstversicherung dient. Auch ironische Formate wie *Scrubs*, *Sex and the City* oder *How I Met Your Mother* böten diesem Publikum "zu sehr die Möglichkeit einer Distanz, die [...] das Gefühl gibt, gefordert zu werden", letztlich aber wiederum nur "eine sichere Position als Betrachter vermittelt" (S. 208). Den Begriff der Qualität wirft Schwaab dabei keineswegs über Bord, sondern versucht ihn neu zu füllen. Qualität sollte sich, so Schwaab, "auf Sendungen beziehen, die stärker im Fernsehen selbst verankert sind, statt auf Sendungen, die dazu neigen, Fernsehen zu ignorieren oder gar zu verleugnen und sich damit vom Publikum des Fernsehens dissoziieren" (S. 211). Qualitätsfernsehen sei demnach nicht jenes, das versucht, möglichst wenig an Fernsehen zu erinnern, sondern eines, das zu einem besseren Verständnis des Fernsehens beiträgt.

Als Anschauungsbeispiele dienen ihm *The Office* und *Spaced*. Wie bei vielen anderen britischen Sitcoms stehen bei *The Office* die Schmerzhaftigkeit und die Scham, die durch das Nicht-Funktionieren sozialer Interaktion ausgelöst werden, im Vordergrund. Das Rezeptionserlebnis ähnelt (Stichwort: Fremdschämen) dem von Reality-TV. Letzteres bildet für *The Office* – einer Mockumentary über den Büroalltag – die direkte formale Vorlage. Die Figuren werden in *The Office*, wie in vielen anderen im starken öffent-

lich-rechtlichen Sektor des Vereinigten Königreichs produzierten Sitcoms, "als widersprüchliche Produkte ihres sozialen Umfelds" begriffen "und nicht als Produkte psychischer Dispositionen, die in so vielen amerikanischen Formaten in einer Flashbackstruktur erforscht werden und vorgeben, das Geheimnis einer Figur zu ergründen" (S. 217). Schwaab spricht treffend von der Glanzlosigkeit britischer Fernsehserien, denen es aber gerade dadurch gelingt "sich auf beides zu beziehen, auf die 'wirkliche' Welt und auf die Wirklichkeit (und Geschichte) des Fernsehens – als ein Medium, das unser Leben überwacht (wie in *The Office*) und als ein Medium, das versucht über den Platz des Mediums in der Alltagskultur nachzudenken (wie in *Spaced*)" (S. 221).

Auch die im Buch veröffentlichte empirische Studie von Sarah Kumpf, die sich mit Distinktion durch Serienaneignung bei AkademikerInnen beschäftigt, ist lesenswert. In Anlehnung an Pierre Bourdieu beschreibt sie, wie bourgeoise Ästhetik von Distanzierung und populäre Ästhetik von Beteiligung geprägt ist. Die Vermarktung von Fernsehen als Quality TV macht dem bürgerlichen Publikum ein neues Angebot: "Auch als Akademikerin oder Akademiker muss man sich nun nicht mehr schamvoll als Serienrezipient outen, sondern kann intellektuell von der hohen Qualität des *Quality TV* schwärmen" (S. 351). Die Verschiebungen in Bezug darauf, wie RezipientInnen populärkulturelle Produkte deuten und deren Konsum legitimieren, sind dabei zweifellos aufschlussreich. AkademikerInnen tendieren demnach dazu, von ihnen konsumierte TV-Serien in den Bereich vermeintlicher Hochkultur zu rücken; sie grenzen sich "von denjenigen Rezipierenden ab, die das gewöhnliche Fernsehprogramm rezipieren" (S. 363f.). Das Selbstbild der AkademikerInnen ist davon geprägt, zugleich die eigene Rezeption als höherstehend zu legitimieren und sich "von anderen abzugrenzen, die in ihren Augen zu intensiv Fernsichtexte rezipieren und [sich] aneignen" (S. 364). Was Identifikationsstrukturen betrifft, unterscheiden sich jene mit Immatrikulationshintergrund recht wenig von jenen ohne. Auch die "Intellies", wie Kumpf akademisch gebildete SerienrezipientInnen mehr oder we-

niger liebevoll nennt, neigen dazu, Themen und Probleme ihres Lebens mithilfe der Serienwelt zu verhandeln und legitimieren damit wiederum ihren Serienkonsum.

Insgesamt versammelt *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien* trotz des weitgehenden Fehlens einer eindeutigen und stringent verfolgten Fragestellung mehrere interessante und lesenswerte Beiträge, die sowohl für SerienrezipientInnen als auch für FernsehwissenschaftlerInnen Erkenntnisgewinn versprechen. Gegliedert in die Bereiche "Theoretische Aspekte der Serienkultur", "Ästhetik und Narration" sowie "Rezeption" bietet der Sammelband neben dem Kernkapitel zu *Yo soy Betty, la fea* auch eine allgemein brauchbare, wenn auch nur begrenzt transnationale Einführung in eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit TV-Serien.

Soviel zum Inhalt, abschließend zur Preispolitik: Es gibt Bücher, die den Eindruck erwecken, ihre HerausgeberInnen würden wirklich alles dafür tun, damit sie von möglichst niemandem gelesen werden. *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narrati-*

on und Rezeption neuer Fernsehserien kostet fast 50 Euro, weshalb auch ich es nicht gekauft, sondern ein Rezensionsexemplar bestellt habe.

Hintergrund derart absurder Preispolitiken ist folgender trauriger Umstand: Verlage und HerausgeberInnen wissenschaftlicher Bücher verfolgen heutzutage nicht primär das Ziel, dass ihre Bücher von möglichst vielen Menschen gekauft und gelesen werden. Stattdessen wird darauf gesetzt, diese Bücher primär an mit Steuergeldern finanzierte öffentliche Bibliotheken zu verkaufen, um damit die Kosten des Verlages zu decken. Im konkreten Fall werden so öffentliche Gelder an einen privaten Medienkonzern umverteilt und – so sie sich von ihrem Verlag nicht gänzlich über den Tisch haben ziehen lassen – zumindest zu einem geringen Teil an HerausgeberInnen und AutorInnen. Menschen, die nicht in der Nähe einer wissenschaftlichen Bibliothek wohnen und bereit sind, 50 Euro für ein Buch auszugeben, welches fairerweise für maximal 20 Euro im Handel erhältlich sein sollte, haben dann eben Pech gehabt. Das ist schade, trägt es doch letztlich zur Selbstmarginalisierung kritischer Kulturwissenschaft bei.

Autor/innen-Biografie

Florian Wagner

Mitherausgeber der Sammelbände *(K)ein Ende der Kunst. Kritische Theorie, Ästhetik, Gesellschaft* (LIT 2014) und *How I Got Lost Six Feet Under Your Mother. Ein Serienbuch* (Zaglossus 2013). Seit 2012 engagiert er sich im Verein zur Förderung Kritischer Theater-, Film- und Medienwissenschaft (<http://krittfm.blogspot.com>). Von März 2009 bis Juli 2011 war er Tutor am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft.