

Christine Mielke

### **Die funktionale Ordnung der Serie. Medienhistorische und narrative Entwicklung eines gesellschaftlichen Gedächtniselements**

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14289>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

#### **Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Mielke, Christine: Die funktionale Ordnung der Serie. Medienhistorische und narrative Entwicklung eines gesellschaftlichen Gedächtniselements. In: Corinna Müller, Irina Scheidgen (Hg.): *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben*. Marburg: Schüren 2007 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 15), S. 166–186. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14289>.

#### **Nutzungsbedingungen:**

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### **Terms of use:**

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

# Die funktionale Ordnung der Serie

## Medienhistorische und narrative Entwicklung eines gesellschaftlichen Gedächtniselements

### 1. Einführung

Serielles Erzählen zeichnet sich – über Mediengrenzen hinweg – zunächst durch seine Struktur der regelmäßigen Segmentierung und der Kontinuität aus, es kann jedoch auch funktional bestimmt werden. Im Sinne der Regel ‹form follows function› kann hierbei ein enger Zusammenhang mit der Präsentationsstruktur der Erzählinhalte vermutet werden.

Der ‹Alltag im Ausnahmezustand›, mit dem z. B. die Seifenopern und Telenovelas täglich am Nachmittag ein konstant breites (Stamm-)Publikum unterhalten, bezieht seinen Reiz zum einen aus der Vertrautheit mit den stereotypen Charakteren und Themen, zum anderen aber auch aus seinem Gewöhnungseffekt. Die Parallelisierung der Lebenszeit durch mediale Zeit erzeugt eine stabile Verlässlichkeit der Rezeption, die mit der melodramatisch aufbereiteten Alltagsthematik und den zyklisch strukturierten Narrationsmustern und Motiven der Soaps korrespondiert.

Für das endlose Erzählen der TV-Serien wurde dies in der Forschung bereits erkannt<sup>1</sup> – weit darüber hinaus kann jedoch ein intermediales Muster dieser Form- und Funktionsanalogie festgestellt werden.

Demzufolge erfüllt sowohl in der Literatur z. B. in der Gattung Rahmenzyklus wie auch im Feuilletonroman, im Hörfunk (Radio Soap) wie im Kino (Serials) die Rezeption von streng schematisierten Erzählsegmenten eine sinn-

1 Vgl. unter anderem Ien Ang: *Das Gefühl Dallas. Zur Produktion des Trivialen*. Bielefeld 1986; Lothar Mikos: «Übertragungserleben. Soziale Aspekte des Umgangs mit Familienserien.» In: Knut Hickethier (Hg.): *Fernsehen. Wahrnehmungswelt, Programminstitution und Marktkonkurrenz*. Frankfurt/M. 1992; Ders.: *Es wird dein Leben! Familienserien im Fernsehen und im Alltag der Zuschauer*. Münster 1994; Hanne Landbeck: *Generation Soap. Mit deutschen Seifenopern auf dem Weg zum Glück*. Berlin 2002; Tania Modleski: «Die Rhythmen der Rezeption. Daytime Fernsehen und Hausarbeit». In: *Frauen und Film*, Heft 42 (1987), S. 4–11; Knut Hickethier: *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg 1991; Ders.: «Unterhaltung ist Lebensmittel. Zu den Dramaturgien der Fernsehunterhaltung – und ihrer Kritik». In: *TheaterZeitschrift*, Heft 26 (1988), S. 5–16.

stiftende Ordnungsfunktion, die der identitätsstiftenden mythologischen Erzählung und ihrer rhapsodisch rhythmisierten bzw. ritualisiert geordneten Vortragsweise und Tradierung entspricht.<sup>2</sup>

Um diese transmediale Kontinuität einer Erzählfunktion zu belegen, soll im Folgenden zunächst die Tradierung der Serienstruktur diachron herausgearbeitet und im Kontext der medienhistorischen und vor allem der medientechnischen Entwicklung, die bis heute auf die Entwicklung der Serialität den größten Einfluss hat, dargestellt werden. Darauf aufbauend wird dann das Serienprinzip als medien- und gattungsübergreifende Struktur in seiner Kontinuität von zyklisch-seriellen Elementen rekonstruiert und seine spezielle Eignung für die Tradierung bzw. (soweit speichermedial möglich oder auch ökonomisch rentabel) für die Archivierung von gesellschaftlichen Lebenswelten herausgearbeitet werden.

Die Serie kann dann in ihrer Funktion und ihren intra- wie extratextuellen Bezügen zu einem realen Publikum wie einem fiktionalen Rahmenpublikum präsentiert werden; in diesem Zusammenhang jedoch weniger in der gut erforschten individuellen Rezeptionsmotivation, sondern in den Möglichkeiten der Archivierung der Serie als kultureller Speicher.

Die ›Königdisziplin‹ des Seriellen, die von ihrer Narrationsstruktur potenziell auf ein unendliches Erzählen hin angelegte Seifenoper, aber auch die narrativ geschlossene südamerikanische Verwandte, die Telenovela, liefern für diese These die eindrucklichsten Beispiele. Denn die Seifenoper stellt die am meisten konzentrierte Form des seriellen Prinzips dar, in ihr können alle Eigenschaften des Seriellen wie unter dem Brennglas beobachtet werden, wo sie in anderen seriellen Formaten oft an andere Genres – wie den Spielfilm oder die Dokumentation – angrenzen.

## 2. Traditionslinien

Für eine historische Einordnung und gegen die Betrachtung der Serie als fernsehspezifische Programmform argumentiert Hickethier: «Der historische Blick sucht differenzierter dem Gang der Serienentwicklung zu folgen, nimmt die gegenwärtige ›Serienschwemme‹ nicht als eine unabänderlich gegebene Programmentwicklung und als ihren Höhepunkt.»<sup>3</sup>

Die standardisierte Genealogie der heutigen Seifenoper lautet folgendermaßen: Aus dem europäischen Fortsetzungsroman seit Mitte des 19. Jahrhunderts und der amerikanischen ›Domestic Novel‹ um 1900 entsteht funktional

2 Vgl. hierzu besonders Hickethier: *Die Fernsehserie* (wie Anm. 1) sowie Günter Giesenfeld (Hg.): *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*. Hildesheim 1994.

3 Hickethier: *Die Fernsehserie* (wie Anm. 1), S. 7.

für die Werbekunden die US-Radio-Soap als bis heute stilbildendes Vorbild sowohl für die südamerikanische Telenovela, die britische Social-Soap wie die klassische Daily-Soap. Differenziertere Darstellungen beziehen die Entwicklung des Kino-Serials (Chapter plays) mit ein – aus dessen Serien der sprichwörtliche (audio)visuelle Cliffhanger stammt. Dieser ist jedoch eine Modifikation eines literarisch vorgeprägten ‹Inszenierungsbausteins› – dem kataphorischen Sprechen, also einem nach Bühler vorausweisenden Zeichengebrauch.<sup>4</sup>

Hinweise auf diese erweiterte Traditionslinie des Seriellen seit *1001 Nacht* geben bereits Hickethier<sup>5</sup> und auch Foucault<sup>6</sup> – jede Serie erweist demnach diesem Prototyp des Erzählens gegen den Tod ihre Referenz. Eine weitere Entwicklungsstufe wird von Jennifer Haywards und Hickethier angeführt. So kann als Vorläufer der Soap nicht nur der Fortsetzungsroman gesehen werden z. B. die *Pickwickerpapers* von Dickens, sondern auch der Comic Strip in Zeitungen, der ebenfalls in segmentierter Form erscheint und mit dem Stilmittel des Cliffhangers operiert.<sup>7</sup>

Die Genese des heutigen audiovisuellen seriellen Erzählens kann also historisch von zwei zeitlichen Punkten her betrachtet werden: zum einen ausgehend von der oralen Tradition, die heute vor allem symbolisch mit der verschriftlichten Form des indischen *1001 Nacht* und anderen orientalischen Zyklen verbunden wird. Seit dem 8. vorchristlichen Jahrhundert können unter Berufserzählern kursierende Stoffe nachgewiesen werden, die wir heute in so genannten Rahmenzyklen schriftlich vorliegen haben. Aus den orientalischen Zyklen entwickelt sich in der Renaissance die romanische Form des Zyklus wie im *Dekameron*, dem *Heptameron*, dem *Pentameron* und anderen zyklischen Werken. In den Erzählungen Scheherazades wurde bekanntlich keine Geschichte in einer einzigen Erzählsitzung vorgetragen, sondern jede wurde auf einem narrativen Höhepunkt abgebrochen, um den Spannungserhalt bis zum nächsten Abend zu garantieren. Diese Form bestand demnach aus einem zyklischen Rahmen, der allabendlichen Erzählsituation, und serialisierten Binnensegmenten, den einzelnen, als Fortsetzungsgeschichte angelegten Erzählungen.

4 Vgl. Martin Jurga: «Der Cliffhanger. Formen, Funktionen und Verwendungsweisen eines seriellen Inszenierungsbausteins». In: Herbert Willems (Hg.): *Inszenierungsgesellschaft*. Opladen 1998, S. 471–488.

5 Hickethier: *Die Fernsehserie* (wie Anm. 1), S. 17 f.

6 «Die arabische Erzählung – ich denke an Tausendundeine Nacht – [hat] das Nichtsterben zur Motivation, zum Thema und zum Vorwand: man sprach, man erzählte bis zum Morgengrauen, um dem Tod auszuweichen, um die Frist hinauszuschieben, die dem Erzähler den Mund schließen sollte. Die Erzählungen Scheherazades sind die verbissene Kehrseite des Mords, sie sind die nächtelangen Bemühung, den Tod aus dem Bezirk des Lebens fernzuhalten.» Michel Foucault: «Was ist ein Autor?» In: Fotis Jannidis u. a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000, S. 198–229, hier: S. 204.

7 Vgl. Jennifer Haywards: *Consuming Pleasure. Active audiences and serial fictions from Dickens to Soap opera*. Lexington 1997.

Diese dem oralen Erzählen und den ökonomischen Interessen der orientalischen Berufserzähler geschuldete Form<sup>8</sup> wurde in den romanischen Zyklen der Neuzeit abgewandelt und zugunsten einer verstärkten Zyklizität um serielle Elemente reduziert. Zyklen wie das *Dekameron* unterscheiden sich in ihrer Form ähnlich voneinander wie die ‚deutsche‘ Serien-Form von der amerikanischen: Innerhalb eines zyklisch strukturierten Programmrahmens werden täglich, wöchentlich, monatlich oder jährlich<sup>9</sup> zur selben Zeit einzelne Folgen einer zusammenhängenden Erzählung gesendet, die jedoch in sich narrativ abgeschlossen sind und die nach dem Schema Harmonie – Konflikt – Wiederherstellung der Harmonie funktionieren. Das amerikanische Serienformat hingegen funktioniert (vor allem in den Soap Operas, aber auch in vom Format verwandten Serien wie DALLAS<sup>10</sup> oder neueren in Deutschland erfolgreichen Serien wie DESPERATE HOUSEWIVES) nach dem Prinzip der narrativen Offenheit, das heißt, jede Folge endet mit einem Konflikt, nachdem der Mittelteil der Serie einen harmonischen Zustand in der narrativen Entwicklung herstellt.

In den romanischen Zyklen sowie in den deutschsprachigen nach 1800 werden (wie beim deutschen Serienprinzip) die einzelnen Erzählungen in abgeschlossener Form vorgetragen. Sie werden durch einen Handlungsrahmen (in dem sich Figuren ebendiese Geschichten erzählen) zusammengehalten und als Einheit von Rahmen plus Erzählungen publiziert. Die Erzählungen gehen dabei meist auf mündliche Ursprünge zurück, z. B. auf Sagenstoffe. Auch wenn die Einzelerzählungen meist eigenständige Titel tragen, so ist doch in den Titeln der Rahmenzyklen, wie Giesenfeld bemerkt, der numerische Aspekt des Seriellen äußerst dominant und das akribische Durchzählen der Geschichten und erzählten Tage erinnert bei den romanischen Zyklen, aber auch bei Wielands Zyklus *Das Hexameron von Rosenheim* stark an die heutigen Daily Soaps, in denen die Einzelfolgen nicht nach Titeln unterschieden werden (wie bei Mehrteilern oder klassischen TV-Serien), sondern durch die Nummerierung ‚Folge 1278‘ usw., in der Telenovela ‚Kapitel 1‘ usw.

Die Traditionslinie des gerahmten serialisierten Erzählens reicht also von ca. 800 v. Chr. bis ins 16. Jahrhundert und wird in der deutschsprachigen Literatur mit Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, dessen Referenztext Boccaccios *Dekameron* ist, wieder aufgegriffen. In der bisherigen For-

8 Vgl. Robert Irwin: *Die Welt von Tausendundeiner Nacht*. Frankfurt/M., Leipzig 1997; Mia Gerhardt: *The Art of Story-Telling. A Literary Study of the Thousand and One Nights*. Leiden 1963.

9 Im Fall der Serie *Die Unverbesserlichen* wurde von 1965-71 jährlich eine 90-minütige Folge in der ARD gesendet.

10 Die Erstausstrahlung von DALLAS markiert in Deutschland einen Wendepunkt in der Serienskultur, in dessen Kontext die Zumutbarkeit amerikanischer Serien für ein deutsches Publikum diskutiert wurde. Vgl. Hans-Dieter Kübler: «Serien-Zäsur Dallas? Einige Produktionsästhetische und rezeptionspezifische Anfragen an die Serienhistoriographie.» In: Giesenfeld: *Endlose Geschichten* (wie Anm. 2), S. 129–160.

<b>Recap: Strang A, B, C</b>	<b>Titelmusik Vorspann</b>	<b>Einstieg- Anschluss: Strang C</b>	<b>B 0.02</b>	<b>A 0.03</b>	<b>C 0.04</b>	<b>B 0.06</b>	<b>C 0.07</b>	<b>B 0.08</b>	<b>A 0.10</b>	<b>B 0.11</b>
<b>C 0.12</b>	<b>B 0.13</b>	<b>A 0.14</b>	<b>B+B Schein- lösung 0.15- 0.17</b>	<b>A 0.18</b>	<b>B 0.19</b>	<b>C 0.19</b>	<b>A 0.19</b>	<b>B-Prä- Cliffhan- ger 0.20</b>	<b>C- Cliffhan- ger 0.21- 0.22</b>	

Abb. 1 Exemplarischer Ablauf einer Soap Opera Folge (MARIENHOF Folge 2291, 19. 12. 2003)

schung wurde dagegen die Traditionslinie der heutigen TV-Serie lediglich bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts zum Feuilletonroman zurückverfolgt.<sup>11</sup>

Wird nun die Genealogie des seriellen Erzählens von diesen zwei zeitlich entgegengesetzten Richtungen kommend betrachtet, füllen die deutschsprachigen Zyklen genau jene Lücke von ca. 150-200 Jahren, die zwischen den romanischen Zyklen und dem Feuilletonroman besteht, die jedoch bisher nicht beachtet bzw. geschlossen wurde.<sup>12</sup> Zwischen diesen beiden, auch medial unterschiedlichen Genres scheint zunächst auch tatsächlich nur eine entfernte strukturelle Ähnlichkeit zu bestehen – vor allem durch die Art der Segmentierung: Im ersten Fall findet sich eine gerahmte Form des Geschichtenverbunds (meist mit abgeschlossenen Erzählungen oder zumindest Erzähleinheiten) versehen mit einer fiktionalen Erzählgesellschaft, die in aller literarischen Freiheit das Erzählen ritualisiert, begründet und reflektiert und so zu einer Form der zyklisch-seriellen Mischnarration stilisiert. Im zweiten Fall besteht eine strenge Segmentierung, die sich nach den Platzvorgaben des Mediums Zeitung richtet und meist mit dem bekannten Muster des Cliffhangers arbeitet – wenn nicht in jeder Ausgabe, so doch vor allem in der für die Zeitungsverleger wichtigen Phase des Reabonnements gegen Jahresende.

Um den Rahmenzyklus als Bindeglied von oraler und romanischer Erzähltradition und den massenmedialen Serien bestimmen zu können, ist also ein de-

11 Vgl. Landbeck: *Generation Soap* (wie Anm. 1), S. 34–41; Hickethier: *Die Fernsehserie* (wie Anm. 1), S. 17f.

12 Vgl. Christine Mielke: *Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie*. Berlin/New York 2006.

zidiert intermediales literatur- und medienwissenschaftliches Vorgehen notwendig – während der Rahmenzyklus in der Germanistik bisher lediglich im Bereich der Novellistik untersucht wurde und auch von der Medienwissenschaft – abgesehen von seiner Position an medientechnischen Umbruchstellen – kaum beachtet wurde (Abb. 1/Abb. 2).

Für die bisherige Forschung zur Gattung Rahmenzyklus kann des Weiteren festgestellt werden, dass die Frage der Rezeption nur am Rande beachtet wurde.<sup>13</sup> Gerade in Umkehrung dessen, was bei der medienwissenschaftlichen Erforschung des audiovisuellen Erzählens im Zentrum steht – also die Frage der Rezeption «wer schaut wann, warum, was und wie» und die Frage der Produktion, «wer fabriziert wie und warum» Fernsehserien.<sup>14</sup> Vielmehr wurde in Bezug auf die literarischen Texte intensiv betrieben, was wiederum im Bereich der TV-Serien und ganz besonders der Seifenopern als Desiderat bezeichnet werden muss, da es nur vereinzelt und verstreut betrieben wird: die qualitative Analyse von Motivkonstellationen, Erzählformen und internen Strukturen.

Der Rahmenzyklus, und daher das Bindeglied der Traditionslinie der Serie, wird 1795 (wieder) in die deutsche Literatur eingeführt. Auf den ersten Blick wird in diesem Genre scheinbar *nicht* seriell strukturiert: Eine sich zyklisch zusammenfindende Gemeinschaft erzählt meist abgeschlossene Geschichten. Ein Erzählen mit der spannungssteigernden und publikumsbindenden Technik des Cliffhangers wird (oft explizit mit Bezug auf die «schlechte Gesellschaft» in *1001 Nacht* wie in Goethes *Unterhaltungen Deutscher Ausgewanderten*<sup>15</sup>)

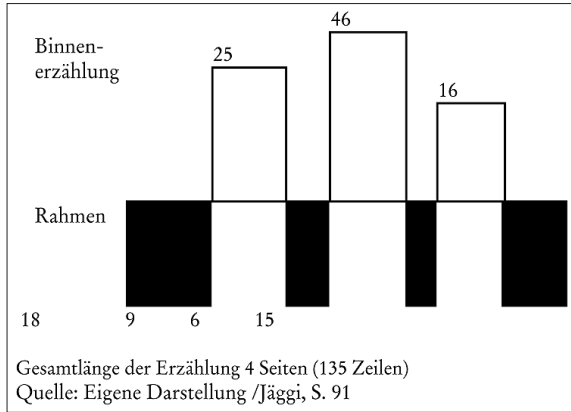


Abb. 2 Exemplarischer Ablauf eines Rahmenzyklus (Heinrich von Kleist: *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten*, 1810/11)

13 Vgl. Moritz Goldstein: *Die Technik der zyklischen Rahmenerzählungen Deutschlands. Von Goethe bis Hoffmann*. Berlin 1906; Fritz Lockemann: *Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle*. München 1957; Andreas Jäggi: *Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zur Technik und Funktion einer Sonderform der fingierten Wirklichkeitsaussage*. Bern 1994.

14 Vgl. zum Beispiel die materialreiche Studie von Udo Göttlich/Friedrich Krotz/Ingrid Paus-Haase (Hg.): *Daily soaps und daily talks im Alltag von Jugendlichen*. Opladen 2001.

15 Johann Wolfgang v. Goethe: «Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten». In: Ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 6: Romane und Novellen I*, hg. v. Erich Trunz. München 1988, S. 125–241, hier: S. 167.

abgelehnt. Dieses Diktum der abgeschlossenen Einheiten gilt interessanterweise auch für das bundesdeutsche Fernsehen bis zur Kommerzialisierung 1984 und ist der Grund dafür, dass es bis dahin keine Serien im Cliffhangerstil in Deutschland gab. Als vernünftige unterhaltsame Serienerzählstruktur galt das «deutsche» Prinzip: erzählt wurden in auf den Endpunkt angelegten Serien oder konzentrierter im Mehrteiler.

Erst mit dem Erfolg von DALLAS und DENVER und damit der Einführung des amerikanischen Erzählmusters knüpft das deutsche Fernsehen – unter Auslassung der Radio-Soap-Kultur der USA, aber auch Großbritanniens – z. B. mit der LINDENSTRASSE ab Dezember 1985 nach rund 100 Jahren an die Narrationsform des Feuilletonromans wieder an. Die im Ausland tradierte Erzählstruktur wird auch durch das Kopieren ausländischer Serien – aus Mangel an eigenen Erfahrungen mit seriellem Erzählen – deutlich, denn serielles Erzählen funktionierte in Deutschland bis dahin genau besehen als Mini-Filmreihe oder über mehrere Teile gedehnte Filmerzählung, in der die Hauptfiguren konstant blieben. Der Grund für diese indirekte Tradierung und die plötzlich einsetzende und bis heute – vor allem heute – immer dominanter werdende Cliffhanger-Serialität ist im deutschen Fernsehen derselbe wie in der deutschen Literatur. Die Untersuchung der Erzählstrukturen führt hier direkt zur Frage der Erzähl- oder Produktionsfunktion und bleibt bis heute untrennbar mit ihr verbunden.

### 3. Funktionen

Die Serie im Rahmenzyklus des 19. Jahrhunderts funktioniert nach dem Prinzip der Reihe, also eines Verbunds von Geschichten mit übergeordneter Programmatik. Kein Cliffhanger sorgt hier für eine gespannte Erwartungshaltung, nur ab und an wird kunstvoll und effektiv ein so genannter Rahmeneinbruch inszeniert und eine Geschichte durch außergewöhnliche Ereignisse in der Rahmung unterbrochen. Wir lesen von einem Publikum, das gefesselt Raum und Zeit vergessen hat und plötzlich aus seiner immersiven Selbstvergessenheit kaputpt wird (wie im besten Fall wir als Lesende vergessen haben, dass ein Rahmenpublikum existiert).<sup>16</sup> Dieses Stilmittel ist ein entschleunigter Überrest der Geschichten der Berufserzähler. Das Lesepublikum hat das Buch schon bezahlt, es muss nicht mehr für die Fortsetzung in gespannter Erwartung gehalten werden.

Gegen 1850 jedoch lässt sich feststellen, dass sich die Struktur der Zyklen allmählich verändert, um in die Mehrteilerstruktur überzugehen. Zeitgleich

16 Vgl. zum Stilmittel der Kontrastierung in Rahmenzyklen Jäggi: *Die Rahmenerzählung* (wie Anm. 13), S. 121–147.

zum bereits erfolgreichen Zeitungsroman wird das Erzählen der Reihe zum Erzählen des Mehrteilers, wie die Parodie des bewährten Zyklensautors Ludwig Tieck auf die kommerzialisierte Struktur der seriellen Unterhaltung aus dem Jahr 1822 zeigt:

Emmelinhypothenusios ging aus der Tür.  
Fortsetzung folgt.

Er sah sich um und rief:  
Fortsetzung folgt.

Ha!  
Fortsetzung folgt.

Denn er hatte einen Blick getan –  
Fortsetzung folgt.

In die Ewigkeit.  
Fortsetzung folgt.

Bis ihn eine Schwalbe wieder zum wirklichen Leben erweckte.  
Schluß nächstens.

Worauf er zurück in sein Haus ging.  
Beschluß.<sup>17</sup>

Die Gründe für diesen Formwechsel hin zur Serie, deren Muster offenbar schon so bekannt waren, dass eine Parodie möglich wurde, liegen – und damit wird der Blick von der Formtradition auf die medienhistorischen Analogien gerichtet – in der Entwicklung der Medientechnik und damit des Rezeptionsverhaltens.

1795, als die Tradition des Rahmenzyklus in der deutschen Literatur wieder aufgegriffen wird, ist die Almanachkultur, aber auch bereits die Kultur der literarischen Zeitschrift auf dem Höhepunkt.<sup>18</sup> Am Ende des 18. Jahrhunderts fand das statt, was medienhistorisch als eine «Verdichtung der Kommunikation»<sup>19</sup> bezeichnet wird: Dieser historische Umbruch war zum einen bedingt durch

17 Ludwig Tieck: «Der Geheimnisvolle». In: Ders.: *Schriften in 28 Bänden. Bd. 14. Erzählungen und Novellen*. Berlin 1829, S. 255–382, hier: S. 312 f.

18 Vgl. u. a. York-Gothart Mix (Hg.): *Almanach- und Taschenbuchkultur des 18. und 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1996.

19 Hans-Ulrich Wehler: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bd. 1: Vom Feudalismus des Alten Reichs bis zur defensiven Modernisierung der Reformära 1700–1815*. München 1987, S. 303.

die Modifikation des Mediums Zeitung vom Staatsanzeiger und Kaufmannsblatt zur Gelehrtenplattform, die das alte Medium Brief ersetzt, und schließlich – im Zuge der bildungsbürgerlichen Bestrebung nach öffentlicher Teilhabe – zum Unterhaltungs- und Informationsblatt breiter Bevölkerungsschichten wird. Zum anderen wurde zeitgleich die Drucktechnik ähnlich revolutioniert wie um 1500 durch die beweglichen Lettern Gutenbergs. Zwischen 1790 und 1846 setzte eine Mechanisierung und Automatisierung des Drucks mit dem Effekt der billigen Massenproduktion ein: die Erfindung der Papiermaschine, der Schnellpresse (1812) bis hin zum lange Zeit Maßstäbe setzenden Hochdruck-Rotationsdruck. Höhere Auflagen in Kombination mit einem Boom an Neugründungen von Druckereien und Zeitungen erforderten stetigen Nachschub an Inhalten: Diesem sich herausbildenden konsumistischen Unterhaltungsbedürfnis kamen literarische Kleinformen äußerst entgegen. Sie wurden für die Zeitschriften, Almanache und vor allem auch die Jahrestaschenbücher produziert und sorgten für die Herausbildung des Berufsschriftstellertums. Die lukrative Kurzprosa bot sich zudem für die Zweitverwertung im Buchdruck an: Indem ein Rahmen um eine Anzahl Novellen konstruiert wurde, konnten Neudrucke in Buchform entstehen, die der Form des Romans ähnlich waren. Vergleichbar ist heute die Zweitverwertung von Erfolgsserien, die staffelweise aufzukaufen sind. Nahezu Dreiviertel der Rahmenzyklen des 19. Jahrhunderts wurden in dieser Doppelstruktur publiziert.<sup>20</sup>

Einige bereits serialisierte Zyklen dieser Zeit, wie Tiecks *Klausenburg*<sup>21</sup>, tragen der medientechnischen Beschleunigung Rechnung und zeigen exakt den Übergang des seriellen Erzählens vom Genre des Rahmenzyklus zum Genre des Feuilletonromans an. Die Konversation betreibende Gesellschaft Tiecks erzählt nicht reihum mehrere Geschichten, sondern erzählt wird die Gruselgeschichte *Die Klausenburg* in segmentierter, an Spannungshöhepunkten unterbrochener Form. Der Autor der Parodie auf den Fortsetzungsroman passt sich an den Zeitgeschmack an. Gezeigt wird, als eine Spiegelung der realen Gesellschaft, das moderne Unterhaltungspublikum, das, gewöhnt an die beschleunigten Prozesse im Unterhaltungssektor, kürzere Aufmerksamkeitsspannen herausgebildet hat. Die lange und komplizierte Erzählung um eine verfluchte Burg kann das Publikum nicht mehr glaubwürdig an einem Abend als Einheit erzählt bekommen. Stattdessen erscheint es realistischer, dass die Gesellschaft die Erzählung in wohldosierten Segmenten erfährt, damit der Erzähler keine Rezeptionslücken riskieren muss. Um den dadurch entstehenden Mangel an

20 Vgl. zum doppelten Abdruck von Rahmenzyklen in Zeitschriften und Taschenbüchern: Mielke: *Zyklisch-serielle Narration* (wie Anm. 12), S. 168 ff.

21 Ludwig Tieck: «Die Klausenburg. Eine Gespenstergeschichte». In: Ders.: *Schriften in zwölf Bänden*. Hg. v. Manfred Frank u. a. Bd. 12. *Schriften 1836-52*. Hg. v. Uwe Schweikert. Frankfurt/M. 1986, S. 107–191.

Kontextbezogenheit zu kompensieren wird – wie in den Seifenoperen heute aus demselben Grund üblich – von Tieck an mehreren Stellen ein ›Was bisher geschah‹ zwischen einzelne Erzählsegmente geschaltet, das durch neu hinzu kommende Figuren motiviert ist.

In der Folge der veränderten technischen Möglichkeiten und der Rezeptionsgewohnheiten produzieren Schriftsteller Texte, die die Zeitungsverleger bereits mit markierten Sollbruchstellen erhalten – also den Stellen für mögliche Cliffhanger in den nächsten Ausgaben. Denn die Bindung eines Stammpublikums wird immer notwendiger: Im Jahr 1850 fällt das staatliche Werbemonopol, und Zeitungsverleger können nun ihre Einnahmen durch Werbeanzeigen verbessern und folglich die Preise senken und die Auflagen erhöhen. Dies kann als Beschleunigungsbewegung des gesamten kommunikationsmedialen Sektors gesehen werden, der bewirkt, dass Periodika mit großen Erscheinungsfrequenzen von den Tageszeitungen in ihrer Funktion abgelöst werden.<sup>22</sup>

Die Analogien zwischen dem Jahr 1850 und dem Jahr 1984 liegen auf der Hand, wurden bisher jedoch auffallend wenig beachtet: Der Fall des staatlichen Werbemonopols führte im Drucksektor, auch durch die medientechnische Beschleunigung dieser Zeit, zu einem ›Take off‹.<sup>23</sup> Das Ende des öffentlich-rechtlichen Sendemonopols spätestens mit dem 4. Urteil des Bundesverfassungsgerichts nach einer mehrjährigen Experimentierphase am 1. Januar 1984<sup>24</sup> führte durch die Kommerzialisierung des Programms, durch die Sender des Kabelfernsehens und schließlich durch die Aufnahme des 24-Stunden Sendebetriebs 1986 zu einem ebensolchen historischen Umbruch in der Medienlandschaft wie der Kommerzialisierungsschub in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Das serialisierte Erzählen zeigt sich in den medienhistorischen bzw. medientechnischen Umbruchphasen als ideales Vehikel der Unterhaltung. Es kann flexibel an die jeweils neuen Medien angepasst werden, seine Form erfüllt in leichten Abwandlungen ideal die Funktion der Publikumsbindung, die notwendig zur Etablierung eines neuen Mediums ist. So bedient sich der Buchdruck der mündlich tradierten Serie – *1001 Nacht* gehört mit zu den ersten gedruckten Büchern in Indien – ebenso wie sich die Zeitschrift, die Zeitung, das Kino, der Hörfunk (vor

22 Vgl. Mix: *Almanach- und Taschenbuchkultur* (wie Anm. 18); Helmut Schanze: «Mediengeschichte des Drucks». In: Ders. (Hg.): *Handbuch der Mediengeschichte*. Stuttgart 2001, S. 398–424; Michael Giesecke: *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit*. Frankfurt/M. 1991; Jochen Greven: «Grundzüge einer Sozialgeschichte des Lesers und der Leserkultur». In: Alfred Clemens Baumgärtner (Hg.): *Lesen – ein Handbuch. Lesestoff, Leser und Leseverhalten, Lesewirkungen, Leserziehung und Lesekultur*. Hamburg 1973, S. 117–133.

23 Kittler verwendet diesen Begriff für den medienhistorischen Umbruch ab dem 13. Jh., der sich vor allem in der Veränderung von Notationssystemen zeigt, an die die medientechnische Beschleunigung bis 1900 anschließt. Vgl. Friedrich Kittler: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig 1993, S. 149–160.

24 Vgl. Udo Michael Krüger (Hg.): *Programmprofile im dualen Fernsehsystem 1985–1990*. Baden-Baden 1992.

allem in Ländern mit kommerzialisiertem Rundfunksystem wie den USA) und das Fernsehen des seriellen Prinzips bedienen – sie installieren mit dem Seriellen eine Funktion der strukturellen wie temporalen Ordnung –, von Adorno als das zu verdammende Prinzip der Kulturindustrie schlechthin bezeichnet: «Nicht nur werden die Typen von Schlagern, Stars, Seifenopern zyklisch als starre Invarianten durchgehalten, sondern der spezifische Inhalt des Spiels, das scheinbar Wechselnde ist selber aus ihnen abgeleitet. [...] Es [das Cliché] zu bestätigen, indem sie es zusammensetzen, ist ihr ganzes Leben.»<sup>25</sup>

#### 4. Die Serie als Funktionsgedächtnis

Die Serie, und darauf zielt Adornos kulturpessimistische Kritik, begründet ihre Existenz durch die über Jahrhunderte hinweg nachzuverfolgende mediale Beschleunigungsbewegung was Herstellung, Erscheinungsfrequenz, Auflagenhöhe und teilweise auch Rezeption betrifft. Die Serie jedoch nur als billig d. h. industriell-serienmäßig herstellbare Unterhaltung zu sehen, die dem Auffüllen der Programmstruktur dient, greift bei weitem zu kurz. Natürlich kann dies von der Produktionsseite sowohl um 1900 im Feuilleton als auch seit 1984 im deutschen Fernsehen als Funktion (mit steigender Tendenz) beobachtet werden. Aber die fiktionale Serie erfüllt darüber hinaus soziale, kulturelle und psychologische Funktionen, die im Folgenden als Funktion der Gemeinschaftsbildung, der Identitätsstiftung und der alltagskulturellen Archivierung auch im historischen Vergleich dargestellt werden können.

Jede Serie erfüllt eine Ordnungs- oder Strukturierungsaufgabe. Das zeigt die schon seit langem festgestellte zunehmende Serialisierung des Programms: Nachrichtensendungen sind heute in ihrem zyklischen Rahmen ebenso als Fortsetzungsgeschichten angelegt wie Endlosserien. So durchbricht in der LINDENSTRASSE die Faktizität der Außenwelt als inszenierter Rahmeneinbruch die Fiktion und das reale Publikum blickt mit erwartbarem Schrecken auf das Serienpersonal am Wahlabend. Dass mittlerweile jedes Fernsehgenre von der Dokumentation bis zum Spielfilm an das Serienformat angepasst wird, ist zu großen Teilen auf die zerstreute Rezeption eines unüberschaubaren Programmangebots zurückzuführen. Um die Anschlusskommunikation des Publikums zu sichern, also neben der synchronen Unterhaltung den eigentlichen, mittelfristigen und sozialen Grund der Rezeption, bietet die Serie Verlässlichkeit und vorausschauende Planbarkeit. Wer die erste Folge von VERLIEBT IN BERLIN verpasst hat, kann sich in die Anschlusskommunikation mit der nächsten Folge einklinken und das Verpasste im Internet oder in der Zeitschrift zur Serie nachholen.

25 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Die Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt/M. 1998, S. 133.

Beobachtet werden kann hier eine Gemeinschaftsbildung, die nicht nur in der Rezeption von Jugendlichen eine große Motivation darstellt. Parasoziale Kontakte ermöglichen im Idealfall realsoziale oder auch medial-soziale z. B. in Foren und Chats. Auch wenn diese Zuschauergruppe von den Sendern weniger gerne genannt wird als die umworbene der 14- bis 29-Jährigen<sup>26</sup>, gilt dies auch für die Gruppe der über 49-Jährigen, die den größten Teil des Serienpublikums ausmacht und damit ein ähnliches Publikum darstellt, wie die Leserinnen des Fortsetzungsromans oder der ›Taschenbücher für Damen‹, die zuvor auch als Erstabdrucksort für die Novellen der späteren Rahmenzyklen geschätzt waren.

Hier finden sich neben den strukturellen und medienhistorischen Analogien zum 19. Jahrhundert nun auch kulturhistorische, die die Traditionslinie des Seriellen markieren: Denn die extramediale Gemeinschaftsbildung der Serien ist in den literarischen Texten noch medienintern, sie ist die eigentliche Aufgabe der Rahmenerzählung. In ihr wird dem von Schleiermacher, Herder und Schlegel ausgerufenen ›Zeitalter der Geselligkeit‹ Rechnung getragen.<sup>27</sup> Von der Forschung kaum beachtet, wird in den Rahmen eine strukturell an der Realität ausgerichtete Handlung und Gesellschaft etabliert, die sich durch das Erzählen die Zeit vertreibt. Neben den narratologisch interessanten Aspekten der Initiierung eines Erzählvorgangs oder der Rezeptionslenkung sind die Rahmen kulturhistorisch von größter Bedeutung: So wird gegen die Auflösung der Gemeinschaft und gegen den asozialen Umgang in Krisenzeiten anerzählt – das Erzählen dient der Festigung des sozialen Zusammenhalts und es wird zum lebendigen Prinzip des Erzählens gegen die «Ungeselligkeit von Friedhofspartellen»<sup>28</sup>, wie Volker Klotz es nennt, zu einem Erzählen gegen den somatischen und gegen den – noch weit schlimmeren – sozialen Tod. Neben diesem Großmotiv der tödlichen Bedrohung – das in direkter Linie mit den Erzählmotivationen aus *1001 Nacht* oder dem *Dekameron* verwandt ist – fungieren die Rahmenerzählungen jedoch heute als Spiegel der damaligen Gesellschaft, ihrer Gesprächskultur, ihrer Themenwahl, ihrer zeit- und kulturhistorischen Reflexionen. Wie mittlerweile gezeigt wurde, geschieht diese Inszenierung einer reoralisierten Kultur, einer um sozialen Zusammenhalt ringenden Gemeinschaft, die als pazifizierende oder eskapistische Beschäftigung das Erzählen wählt, zu einem Zeitpunkt, an dem das Zeitalter der Geselligkeit vorbei ist. Die im 18. Jahrhundert durch ein politisch ausgeschlossenem aufstrebendes Bürgertum motivierte öffentliche Privatheit des

26 Vgl. Programmdirektion Erstes Deutsches Fernsehen, Presse und Information (Hg.): *Programm 2003/2004. Vorabend*. o. O. 2003. (Stichwort VERBOTENE LIEBE, Stichwort MARIENHOF, o. S.)

27 Vgl. zum Zusammenhang von Geselligkeitskultur und Erzählen Mielke: *Zyklisch-serielle Narration* (wie Anm. 12), S. 134–152.

28 Volker Klotz: «Erzählen als Enttöten. Vorläufige Notizen zu zyklischem, instrumentalem und praktischem Erzählen». In: Eberhard Lämmert (Hg.): *Erzählforschung*. Stuttgart 1982, S. 319–334, hier: S. 332.

geselligen, überfamiliären, intellektuellen Zusammenschlusses ist, nicht zuletzt durch die Veränderung im Bereich der Unterhaltungs- und Informationsmedien im 19. Jahrhundert im Schwinden begriffen. Das Buch hat die orale Erzähltradition schon lange abgelöst, die Zeitung und die Zeitschrift stellten virtuelle Gemeinschaften her (*Das Caféhaus* usw.), die sich in der Kultur des Leserbriefs manifestierte. Den Rahmenhandlungen kann dieser Kampf um soziale Nähe ebenso entnommen werden wie eine explizite Medienkritik z. B. an der Zeitschrift für Damen in Storms *Am Kamin* – ein Zyklus, der in *Victoria. Illustrierte Muster- und Mode-Zeitung* 1862 erstabgedruckt wurde.

Diesen Großthemen steht eine enorme Anzahl von Alltagsthemen gegenüber, die mit dem Verlust der Rahmenkonstruktion durch die Zentrifugalkräfte der Medientechnik jedoch nicht ebenso verloren gehen. Stattdessen sorgt die Beschleunigung der Produktion dafür, dass in der wöchentlichen und bald täglichen Fortsetzung von Erzählungen das Rahmenpublikum in seine Erzählungen hinein katapultiert, d. h. fikionalisiert wird. Wer jeden Tag erzählen muss, so scheint es, hat keine Muse mehr für komplizierte Rahmen- und Binnenbeziehungen. Die meisten Feuilletonromane dieser Zeit zeigen dies überdeutlich: Ein unüberschaubares und – sobald die sukzessiv-lineare Rezeption vernachlässigt wird – im Nachhinein kaum entwirrbares Figurenpersonal aller Schichten, Charakteristika und Stereotypen erlebt im Grunde alles, was im späten 19. Jahrhundert zu erleben war und bildet so auf grotesk überzeichnete Art den Alltagszustand seiner Zeit ab.<sup>29</sup> Rahmenpublikum und Binnenerzählungen werden kongruent – eine narratologische Besonderheit, die auch auf die heutigen Endlosserien zutrifft: In der steigenden Zahl von Seifenopern – Telenovelas genauso wie Daily Soaps – wird akribisch auf eine Spiegelung von Alltagskultur geachtet, die bei Haarschnitten und Farbe der Fingernägel beginnt, über die Auswahl der Wohnungseinrichtungen und Hintergrundmusik reicht, bis zu den sprachlichen Codes der verschiedenen Milieus und Generationen und vor allem bis zur Handlungsführung.

In den Endlosserien erleben die Figuren das, was ihr Publikum erlebt, dort wird es ausagiert und weitergeführt zum <Alltag im Ausnahmezustand>: als Erleben des höchsten Glücks oder tiefsten Unglücks. Aus den Zyklen übernommen wurden das Motiv der Geselligkeit und der Gemeinschaft und sogar das Motiv des <Erzählten Erzählens>.<sup>30</sup> Die Soap zeigt das Ideal der Wohngemeinschaften, der Mehrgenerationenfamilie, die sich zum überfamiliären Verband ausweitet und vor allem anderen die Suche nach wahrer Freundschaft und Verlässlichkeit zum Ziel hat. Dabei wird trotz der Doppelstruktur des Audiovisu-

29 Das früheste und sehr bekannte Beispiel hierfür sind die Zeitungs-Fortsetzungromane Eugène Sues *Les Mystère de Paris* (1842/43) und *Le Juif errant* (1844/45).

30 Vgl. zur Gemeinschaftsbildung durch Serienkonsum und zur Tradition des <gerahmten> Rezipierens Mielke: *Zyklisch-serielle Narration* (wie Anm. 12), S. 546–557.

ellen vor allem geredet. Was oft auf die mangelnden schauspielerischen Fähigkeiten zurückgeführt wird, hat seine Gründe auch in der tradierten Oralität des Erzählens. So wie in den Zyklen Geschichten meist mündlich erzählt (und seltener gelesen oder vorgelesen) werden, so wird in den Soaps nur wenig gehandelt. Vielmehr wird ein einzelnes Ereignis durch das beginnende Weitererzählen und Reflektieren aller Figuren ins Unendliche potenziert. Die Soap ist dadurch die Erzählrunde schlechthin – sie erzählt sich und erzählt dem Fernsehpublikum in zyklischer Wiederkehr.

Die Sicherheit der Fortsetzung, die berühmten ›Rhythmen der Rezeption‹<sup>31</sup> (Modleski), eigentlich eine reine Werbestrategie, schaffen einen narrativen Bann, der heute wie vor Jahrhunderten die Teilhabe an den Vorgängen der Außenwelt medial ermöglicht (oder kritisch gesehen: virtuell konstruiert). Dabei ist es, wie Mikos und viele andere schon betonten, ganz gleich ob dies fiktionale oder auf Faktizität beruhende Serien sind: Auch wenn die primäre Motivation unterschiedlich und individuell ist, sind sowohl die TAGESSCHAU als auch der MARIENHOF Sendeformate, die die Einzelnen seriell an die Kommunikation einer Gruppe anschließen:

Im Modus des Erzählens liegt eine der wesentlichen Verbindungen des Fernsehens mit der Alltags- und Lebenswelt der Zuschauer. In der Lebenswelt spielt das Erzählen als Moment des sinnhaften Aufbaus der sozialen Welt im Prozeß der symbolischen Verständigung eine wichtige Rolle. [...] Erzählen dient nicht nur im Alltag der handelnden Subjekte dem Transfer von Erlebnissen und Erfahrungen, sondern auch im gesellschaftlichen Diskurs. In diesem Sinn erfüllt das Fernsehen die Funktion eines ›Barden‹, der Gegenwartskultur, wie Newcomb/Hirsch es nennen.<sup>32</sup>

Die Forschung schien an diesem Punkt seit Mitte der 1990er Jahre bereits abgeschlossen: Nach Analyse der melodramatischen Handlungsstrukturen z. B. von Ien Ang, der Stereotypenbildung oder der Feststellung eines mythologischen Erzählens<sup>33</sup> scheint das serielle Erzählen hauptsächlich für medienpädagogische

31 So der Titel des zum Schlagwort gewordenen Textes von Tania Modleski zur Fernsehnutzung von Hausfrauen aus dem Jahr 1983. Vgl. Tania Modleski: ›Die Rhythmen der Rezeption. Daytime-Fernsehen und Hausarbeit‹. In: Ralf Adelman u. a. (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*. Konstanz 2001, S. 376–387.

32 Lothar Mikos: *Es wird dein Leben! Familienserien im Fernsehen und im Alltag der Zuschauer*. Münster 1994, S. 54. Vgl. Horace M. Newcomb/Paul M. Hirsch: ›Fernsehen als kulturelles Forum. Neue Perspektiven für die Medienforschung‹. In: *Rundfunk und Fernsehen*, Jg. 34, H. 2 (1986), S. 177–190; Lothar Mikos: *Fernsehen im Erleben der Zuschauer. Vom lustvollen Umgang mit einem populären Medium*. München 1994.

33 Vgl. Ang: *Das Gefühl Dallas* (wie Anm. 1); Charles Derry: ›Television Soap Opera. Incest, Bigamy and Fatal Disease‹. In: Stuart M. Kaminsky/Jeffrey H. Mahan (Hg.): *American Television*

Fragen interessant. Dabei ist es gerade jetzt, da das Programm nicht nur serialisiert, sondern, wie die Doku-, Reality- und Celebrity Soaps zeigen, das seifenoperartige Genre zu einem dominierenden Unterhaltungsgenre wird, notwendig, dieses Genre in seinen internen Mechanismen und vor allem seinen Erzählinhalten wirklich ernst zu nehmen und systematisch, nicht nur in Einzelsendungen zu untersuchen, wie dies nach der basalen Beschäftigung mit Serialität in den 1990er Jahren momentan der Fall ist.

Vor allem in den aktuellen Doku-Soaps wird – ähnlich wie in den Anfangszeiten des kommerziellen Fernsehens das Krimi- und Actiongenre durch das Format des Reality-TV – die Soap weitergetrieben und zugleich um ihren mythologischen Kern wieder reduziert. Es fehlt die ›Urhorde‹ der Gemeinschaft, deren einzelne Mitglieder austauschbar sind, das Erzählen ist nicht auf potenzielle Unendlichkeit angelegt, sondern wird vom Thema her terminiert (bis die Führerscheinprüfung bestanden ist, das Haus eingerichtet, das Kind auf der Welt u. ä.). Gezeigt wird ein scheinbarer Alltag, der durch die Anwesenheit einer Kamera und die Ausstrahlung im Fernsehen zu etwas Besonderem wird. Hier tritt tatsächlich das ein, was Adorno bei der amerikanischen Soap schon befürchtete – eine Rezeption, die weder informativen Mehrwert noch ästhetischen oder wesentlich pädagogischen Mehrwert aufweist, sondern deren Unterhaltungswert tatsächlich darin besteht, den eigenen Nachbarn oder symbolisch sich selbst beim Leben zuzusehen, ohne dass dies narrativ und ästhetisch verdichtet werden würde:

Mit der Flucht aus dem Alltag, welche die gesamte Kulturindustrie in allen ihren Zweigen zu besorgen verspricht, ist es bestellt wie mit der Entführung der Tochter im amerikanischen Witzblatt: der Vater selbst hält im Dunkeln die Leiter. Kulturindustrie bietet als Paradies denselben Alltag wieder an.<sup>34</sup>

Die Seifenopergenres sind hier im Gegensatz zur Doku-Soap wesentlich flexibler und können ihre zwar zyklisch auftretenden Themen aktuellen oder langfristigen Strömungen anpassen und neue Themen aufgreifen. Ein Beispiel hierfür ist die Präsenz von homosexuellen Figuren, die vor einigen Jahren noch in Handlungssträngen auftraten, in denen ihre sexuelle Präferenz problematisiert wurde, und die mittlerweile in der Mitte der Gesellschaft angekommen ih-

*Genres*. Chicago 1985, S. 85–110; Hans J. Kleinsteuber: «Die Soap Opera in den USA. Ökonomie und Kultur eines populären Mediums». In: Irmela Schneider (Hg.): *Amerikanische Einstellungen. Deutsches Fernsehen und US-amerikanische Produktionen*. Heidelberg 1992, S. 136–156; Umberto Eco: «Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien». In: Ders.: *Im Labyrinth der Vernunft. Texte zu Kunst und Zeichen*. Leipzig 1989, S. 301–324.

34 Horkheimer/Adorno: *Dialektik der Aufklärung* (wie Anm. 25), S. 150.

re Homosexualität nur als ein Merkmal neben vielen anderen aufweisen – so wie dies auch der Fall ist bei der bekannten Homosexualität von Schauspielern und Politikern des realen Lebens.

Ein weiteres Beispiel für die mediale Verbreitung des gesellschaftlichen Trends weg von der Anti-Diskriminierungspraxis zum «Diversity Management» ist die Darstellung von ethnischen Minderheiten, Behinderten oder Kranken, die vor einigen Jahren noch ihre Besonderheit in der Figurencharakteristik als Problemfall einbrachten und heutzutage dieses Merkmal nur als Distinktionsmerkmal in Bezug auf andere Figuren aufweisen, jedoch ohne dass dies bei jedem Auftritt zum Kern einer Handlungseinheit werden müsste.

Ob diese Themenbehandlung die gesellschaftliche Realität wiedergibt oder ob sie in großen Teilen eher ein Wunschbild oder einen Erziehungsversuch der Serienmachenden bedeutet, ist dabei relativ nebensächlich. Vielmehr muss die Serie als ein Ort der Speicherung gesellschaftlicher Prozesse gesehen werden, in den die Alltagsrealität einfließt, damit sich die Zuschauerinnen und Zuschauer tagtäglich mit den Inhalten und Figuren identifizieren können; als ein Ort, der diese Inhalte medial überformt wiedergibt, damit eine, oft nur geringfügige Differenz zum eigenen Leben die Rezeption für das Publikum sinnvoll macht. In der Ähnlichkeit, die immer nur einen Schritt vom eigenen Leben entfernt ist, jedoch nie eine Kongruenz zulässt, besteht einer der Reize der Seifenopern. Die Anschlusskommunikation über die Serien kann zudem den schwindenden gesellschaftlichen Konsens ersetzen, der prinzipiell von Massenmedien gestützt und über mediale Rituale ausgebildet wird.

Neben dieser Untersuchung der Anbindung interner Serienelemente an externe Kontexte und die Rezeptinnsituation und -motivation<sup>35</sup> bestehen weitere noch zu vertiefende Forschungsfragen: Zunächst kann ganz basal die Konstruktion von Zeitebenen – also Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft – untersucht werden. Dabei ist feststellbar, dass in den Daily Soaps, bedingt auch durch das Zopfmuster ihrer drei Handlungsstränge, neben der deutlichen Linearität der seriellen Narration ein komplexes System mehrerer Vergangenheitsebenen existiert, das sich aus fiktionsinternen wie -externen Speichern speist.<sup>36</sup> Diese Ebenen einer latenten und einer manifesten Vergangenheit sind jedoch nicht unbedingt – wie erwartbar wäre – sinnvoll aufeinander bezogen. Eine im Geschehen aktualisierte Vergangenheit kann quasi aus dem Nichts kommen oder die latente Vergangenheit (überprüfbar in Videoaufzeichnungen oder Folgenarchiven<sup>37</sup>) massiv

35 Die bisher hauptsächlich in Bezug auf Jugendliche untersucht wurde und weniger für die anderen genannten Großgruppen der Serienrezeption.

36 Vgl. Heike Klippel: «Vergangene Zeiten – gute oder schlechte Zeiten? Zum Umgang mit der Vergangenheit in Seifenopern». In: *montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 11 (2002), Nr. 1, S. 135–148, hier: S. 140.

37 <http://www.tvundserien.de>; <http://www.dem-online.de>; <http://www.daserste.de/marie/>; <http://www.online-gzsz.de> u. v. m.

verändern bis zur Unkenntlichkeit. Vergangenheit wird im Prozess der Narrationsproduktion von Serienmachern (auch hier wieder eine sich erzählende Gruppe) immer wieder neu nach den Bedürfnissen aktueller und zukünftiger Ereignisse kreiert. Die temporale Struktur der Serien kann als vage und zyklisch charakterisiert werden. Motive und Figurenstereotype erscheinen, verschwinden, kommen wieder. Dadurch findet eine Mythologisierung der Lebenswelt statt, die die Ursprünge der Gruppen verschleiert, immer wieder umdeutet und anreichert. Selbst temporale Bezüge zur realen Außenwelt dienen deshalb nicht der zeitlichen Verortung. Diese scheinbaren externen Anschlüsse dienen im Gegenteil der Suggestion einer gleichförmigen Unendlichkeit des Erzählens. Weihnachten etwa wird in den Serien seiner gesamten christlichen Semantik entkleidet und zu einer unspezifischen, jahreszeitlich dekorierten Hochphase des Konsums stilisiert und zeichnet sich meist dadurch aus, dass Handlungsentwicklungen durch den Vorgang des Schenkens entstehen.

Ähnliches gilt für die Raumstrukturen der Serien, nicht nur der Soaps. Der Raum existiert nicht *per se*, sondern er ist handlungsgeneriert, d. h. die Sozietät der Gruppen fungiert als Raumgenerator. Orte entstehen, wenn konkretes Figurenhandeln sie notwendig macht. Der Serienraum ist deshalb ein streng begrenzter Mikrokosmos, hinter dessen Schranken sich ein fremdes, meist feindliches Nichts befindet. Figuren, die diesen Raum verlassen – wovon das Publikum meist indirekt erfährt – kommen entweder geläutert wieder oder sind tot. Diese Reziprozität von Raum und sozialem Leben stabilisiert die Gemeinschaft und stellt ihre Bedeutung als das in Wahrheit einzige Thema heraus. Denn alle anderen Themen und Motive treten immer nur in Bezug zum Stand und zur Verfasstheit der zentralen Gruppe auf. Die Figur des Einzelgängers gibt es nicht, da alle Handlungen in ihren Auswirkungen auf die Gruppe gezeigt werden und jede Veränderung sich in Wellenbewegungen bis in die entferntesten Mitglieder fortsetzt, so dass jede Serie im Prinzip ständig von der Integration oder dem Ausschluss von Menschen in und aus Gruppen erzählt.

In diesem Kontext wird dann auch deutlich, warum der soziale Tod wesentlich gravierender scheint als der biologische Tod. Denn gerade diese Thematik ist in fiktionalen Serien von erstaunlicher Komplexität. Der Tod ist für jede Serienfigur das größte Ereignis im Leben, da ja im Gegensatz zum realen Leben nach dem Tod weitererzählt wird<sup>38</sup>: Verstorbene Hauptfiguren bleiben durch serieninterne Erwähnungen, Erinnerungen und ganze Rückblicke sprachlich wie visuell narrativ präsent. Dies mag auch beim Sterben realer Personen der Fall sein, es existiert jedoch ein eindeutiger medial bedingter Unterschied: Leben und Sterben bedeutet in der Serie nur einen formalen Moduswechsel. Erst

38 Vgl. zur Todesmotivik in Seifenopern Mielke: *Zyklisch-serielle Narration* (wie Anm. 12), S. 595–654.

wer von den anderen Figuren vergessen wird, ist wirklich tot. Mediale Figuren haben zwar – im Unterschied zu literarischen fiktiven Gestalten – eine real sie darstellende Referenzperson, die in der Realität sterben kann und dadurch auch die Serienfigur meist sterben muss.<sup>39</sup> Wird als Beweis für ihre Existenz jedoch die visuelle Anwesenheit auf dem Filmbild angenommen, so sind die Merkmale *tot* oder *lebendig* keine Merkmale, die wie in der Realität Aufschluss über An- und Abwesenheit einer Figur geben, da auch visuell erinnerte verstorbene Figuren auf dem Filmbild (z. B. in Erinnerungssequenzen) materiell anwesend sind. Die Relevanz des sozialen Todes, also die lebendige Erinnerung im sozialen Umfeld überwiegt also bei weitem die Bedeutung des somatischen Todes. Vor allem auch, da die Häufigkeit des biologischen Todes – wäre das Gegenteil der Fall – zu verstärktem serieninternem Nachdenken über die Gründe für die hohe Mortalitätsrate in Seifenopern führen müsste.

Hingegen ist die Thematik des sozialen Todes, also auch des isolierten Vereinsamens von Figuren und ihr Vergessenwerden durch die soziale Seriengemeinschaft, eines der Hauptmotive in Seifenopern. In der reflektierten sozialen und weniger reflektierten somatischen Ausprägung ist das Todesmotiv eines der zyklisch wiederkehrenden Hauptmotive und tritt vor allem direkt im Ereignis des Sterbens von Figuren auf. Aber es begleitet auch jede Folge als Generalbass, indem über den Tod gesprochen wird und vor allem viele Folgen mit einer angedeuteten tödlichen Gefahr enden. Der letzte Spannungsbogen wird auf dem Höhepunkt abgebrochen und das Publikum starrt in die meist herangezoomten Augen einer bedrohten oder (manchmal sogar im Wortsinn) zu Tode erschrockenen Serienfigur – die Schlusseinstellung wird so zu einem täglichen *memento mori*. Nicht jedesmal stirbt diese Figur, aber *wenn* Figuren sterben, dann (oft sogar im Freeze Frame, dem scheinbar eingefrorenen Standbild) in der letzten Einstellung.<sup>40</sup>

In den Soaps, aber auch in anderen fiktionalen Serien, wird der Tod meist als Abschluss eines gelungenen Lebens dargestellt, auch und gerade bei sehr jungen Figuren. Die Gelungenheit entsteht dabei erst in den verschiedenen sozialen Trauerritualen der Gruppe. Kulturhistorisch interessant zeigen die Serien unkonventionelle soziale Rituale, die sich von den als unpersönlich empfundenen christlichen Beerdigungs- und Trauerriten abheben. Der Tod wird als ästhetisches Erlebnis inszeniert (wie zur Zeit der Romantik) und vor allem dient

39 Wie dies zum Beispiel in der LINDENSTRASSE mehrfach, bei den Figuren Pavarotti, Egon Kling und Berta Griese der Fall war sowie bei der Krankenschwester Simone im MARIENHOF. Allerdings können die Darsteller bei zentralen Figuren auch wechseln, wie etwa bei der inzwischen verstorbenen und nicht mehr erinnerten Figur Henning von Anstetten in VERBOTENE LIEBE, die vor ihrem Tod von drei verschiedenen Darstellern verkörpert wurde.

40 Vgl. Christine Mielke: «Still-Stand-Bild. Zur Beziehung von Standbild und Fotografie im Kontext bewegter Bilder». In: Andreas Böhn (Hg.): *Formzitat und Intermedialität*. St. Ingbert 2003, S. 105–144.

er im Vorgang der gemeinsamen Erinnerung der Stabilisierung der Seriengemeinschaft.

Wie schon das literarische serielle Erzählen zeigen auch die Serien eine überzeichnete, aber im Kern idealisierte Vorstellung einer Weltordnung des Sozialen. Die Serien greifen, sofern sie eine zeitgenössische Situierung haben, auf, wie Menschen leben, welche Vorstellung die Serienmacher von den Problemen des aktuellen gesellschaftlichen Alltags haben und welche realen Wünsche (nach sozialer, generationen- oder ethnienübergreifender Gemeinschaft) bedient werden könnten. Die strukturelle Ordnung korrespondiert dabei eng mit ihrer narrativen, motivlichen Ordnung. Die Serie kann als das wohlgeordnete Archiv, besser noch als das Funktionsgedächtnis für lebensweltliche kollektive Erfahrungen einer bestimmten Zeit angesehen werden. In der Terminologie Aleida und Jan Assmanns<sup>41</sup> zeichnet sich das Funktionsgedächtnis einer Gesellschaft durch seine sinnhafte Konfiguration aus, seine Leistung ist eine ‹bewohnbare Lebensgeschichte› und seine Unterstützung einer ‹Ich (bzw.) Wir-Identität›. Serien sind durch ihre strenge Narrationsstruktur und ihre funktionale Einbettung in den Programmablauf sinnhaft konfiguriert, durch die Alltagsnähe ihrer Erzählinhalte sowie die Zyklizität ihrer Produktion und Sendung stellen sie bewohnte Lebensgeschichte im doppelten Sinne dar – zum einen bezüglich des Serienpersonals, dessen Leben innerhalb der Soaps ungefähr im Zwei-Wochen-Rhythmus weiterentwickelt wird, zum anderen für das reale Publikum, das die eigene Lebensgeschichte mit der der Soaps synchronisiert, sie in seinen Alltag temporal und mental integriert. Daraus ergibt sich dann auch die Rolle der Serien als Element der Identitätsstiftung. Dies beginnt bei Äußerlichkeiten wie dem Aussehen von Serienfiguren als Vorbild für das eigene Aussehen, geht über zu Lebensumständen, Milieuzugehörigkeit, Verhaltensweisen, beruflichen und privaten Biografien von Figuren, die z. B. bei Jugendlichen stark als Rollenvorbilder dienen. Am Beispiel einzelner Serien ließe sich dies in exemplarischen Studien noch vertiefen; so hat z. B. die Serie ICH HEIRATE EINE FAMILIE (ZDF 1983–86) durch ihren Erfolg für eine verstärkte Akzeptanz von Patchworkfamilien gesorgt bzw. eine gesellschaftliche Tendenz aufgegriffen und in breiteren Schichten bekannt gemacht. Im Hörfunk finden sich neuere wie ältere Beispiele für die didaktische Funktion von Serien. Bekanntestes Beispiel ist die englische Radio-Soap *The Archers*, in der der Landbevölkerung nach dem 2. Weltkrieg narrativ verpackt Ratschläge zur optimalen Bewirtschaftung in Krisenzeiten gegeben wurden und wo mittlerweile der ökologische Landbau propagiert wird. In einer weiteren BBC-Serie namens *NEW HOME, NEW LIFE*, deren Ausstrahlung in Afghanistan 1994 begann, werden der Alltag und die Probleme der af-

41 Aleida Assmann/Jan Assmann: ‹Medien und soziales Gedächtnis›. In: Klaus Merten/Siegfried J. Schmidt/Siegfried Weischenberg (Hg.): *Die Wirklichkeit der Medien*. Opladen 1994, S. 114–140, hier: S. 122 und 123.

ghanischen Bevölkerung aufgegriffen und zugleich versucht, den Demokratisierungsprozess erzählerisch zu unterstützen.<sup>42</sup>

Weitere Merkmale des Funktionsgedächtnisses wie die Eigenschaft des strategischen Gebrauchs von Erinnerungen innerhalb der Erzählkonstruktionen oder ihrer Bedeutung als öffentliches Ritual lassen sich für Serien feststellen, z. B. wenn die LINDENSTRASSE die Folge in der Woche des Jahreswechsels mit einem Walzer um Mitternacht ausklingen lässt oder den Abend der Bundestagswahl zelebriert.

Einen bundesdeutschen Missstand bezeichnet jedoch die Tatsache, dass die Serie nur im Moment ihrer Ausstrahlung ein Teil des Funktionsgedächtnisses ist und oft – solange sie nicht in der Zweitverwertung der Sender als Kaufprodukt vorliegt – ins tatsächlich unbewohnte Speichergedächtnis verschoben wird. Die Archive der öffentlich-rechtlichen wie der kommerziellen Sender, in denen die Serien verschwinden, sind – überspitzt formuliert – das, was Assmanns residuale, unstrukturierte Orte des *«Es»* nennen, an denen eine *«Unantastbarkeit der Texte»* und ein *„autonomer Status der Dokumente“* etabliert wird und dessen Träger *«Individuen innerhalb der Kulturgemeinschaft»* an Institutionen wie Museen oder Archiven sind, statt *«kollektivierter Handlungssubjekte»* des Funktionsgedächtnisses, also statt der Rezipierenden der Serien. Das Speichergedächtnis kann als ein schwer zugänglicher Ort, eine Art verwildertes Gedächtnis bezeichnet werden, an dem die Gesellschaft ihre momentan nicht relevanten Elemente auslagert. Wird das Fernsehen als das Bewusste, Manifeste angesehen, so wären die Archive des Speichergedächtnisses das Unbewusste der Gesellschaft. Bei höchstem Bedarf können Elemente daraus wieder aktiviert werden, von denen jedoch zuvor meist niemand wusste, zu welchem Zweck sie gelagert wurden. Individuelle Interessen, so zeigt es die momentane Situation der (Un-)Zugänglichkeit von Archivmaterial, müssen dahinter zurückstehen, denn eine Rücküberführung von Elementen des Speicher- in das Funktionsgedächtnis ist vor allem durch die Motivation von ganzen Gruppen möglich und *«kann zum Korrektiv des Funktionsgedächtnis werden.»*<sup>43</sup>

Viele gesendete Serien sind für die meisten Zuschauenden ein präsentisches Ereignis, dessen Wiederholung kaum beeinflussbar ist. Ihre Bedeutung für die Gesellschaft haben sie deshalb auch im kommunikativen Gedächtnis, in der Mündlichkeit des Erzählens. Serienfolgen werden gemeinsam rezipiert, sie dienen der Anschlusskommunikation und sie werden erinnert – ganz unabhängig davon, ob sie medial offen zugänglich sind. Sie werden diskutiert, wirken auf die Gesellschaft ein und entstehen aus ihr. Die kommerziellen Vorzüge, die die Sender an Serien, ganz besonders an Soaps schätzen, unterstützen diesen Effekt

42 <http://www.unesco.org/education/educprog/lwf/doc/portfolio/case3.htm>.

43 Ebd., S. 127.

noch. Serien können nicht nur, sie müssen breite gesellschaftliche Schichten ansprechen und darum eine breite Palette an Identifikationsmöglichkeiten und Wiedererkennungswerten besitzen.

Und entgegen der pejorativen Haltung gehören Serien, wie in der knappen Darstellung der Entwicklung des seriellen Erzählens über Mediengrenzen hinweg gezeigt werden sollte, einer der ältesten Traditionen des Erzählens an, das wichtige Themen wie Liebe – Freundschaft – Tod durch das serielle Prinzip zu handhaben und zu ordnen versucht.