

Lea Gamula, Lothar Mikos

Nordic Noir

Skandinavische Fernsehserien
und ihr internationaler Erfolg



Alltag, Medien und Kultur

Herausgegeben von Joachim von Gottberg, Lothar Mikos,
Elizabeth Prommer, Claudia Wegener

Band 15

In dieser Reihe werden in erster Linie empirische, aber auch theoretische Arbeiten veröffentlicht, die den Zusammenhang von Alltag, Medien und Kultur aus der Perspektive der gesellschaftlichen Akteure, der Mediennutzer thematisieren. Mit ihrer mediensoziologischen Orientierung und interdisziplinären Ausrichtung trägt die Reihe zum Dialog zwischen Medienpraxis, Medien- und Kommunikationswissenschaft, Medienpädagogik und Jugendschutz sowie zur Diskussion um die gesellschaftliche Bedeutung der Medien im 21. Jahrhundert bei.

Lea Gamula, Lothar Mikos

Nordic Noir

**Skandinavische Fernsehserien
und ihr internationaler Erfolg**

UVK Verlagsgesellschaft · Konstanz und München

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

ISSN 1864-4058

ISBN 978-3-86496-393-3

© UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz und München 2014

Einband: Susanne Fuellhaas, Konstanz

Coverfoto: © DR. Danish Broadcasting Corporation

Satz und Layout: Karin Dirks, Berlin

Druck: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm

UVK Verlagsgesellschaft mbH

Schützenstr. 24 · D-78462 Konstanz

Tel. 07531-9053-0 · Fax 07531-9053-98

www.uvk.de

Inhalt

Danksagung	7
Einleitung	9
Eine kurze Seriengeschichte	15
Fernsehserien als Quality-TV	25
Der Begriff »Quality-TV«	32
Skandinavien und das Quality-TV	37
Die Produktion von Fernsehserien im Kontext des globalen Fernsehmarktes	39
Die amerikanische Produktionsweise	42
Vorüberlegungen zum Erfolg skandinavischer Serien	46
Innovation und Effizienz – der skandinavische Weg der Serienproduktion	49
Das Fernseh drama in Skandinavien	50
Skandinaviens Medienproduktion	51
Internationalisierung des Contents	55
Dänemark: Annäherung, Adaption und Innovation	58
Das Prinzip der Double Stories/Double Narration	61
Nachwuchsförderung und Autorenausbildung	63
Das Produktionssystem in Schweden und Norwegen	66

Erfolgreiche skandinavische Fernsehserien – von »Kommissarin Lund« über »Lilyhammer« bis »Borgen«	73
Die skandinavischen Serien	76
Der Anfang: die Polizei-Trilogie	77
Der Erfolg: Scandinavian Crime	81
»Forbrydelsen«	81
»Bron«/»Broen«	85
»Borgen«	88
»Lilyhammer«	90
Die Besonderheiten der skandinavischen Serien	95
Mehrdimensionalität und multithematischer Ansatz	101
Dramaturgie und Narration	106
Formatwahl: Miniserie	110
Exkurs: Frauencharaktere im Fokus	114
Realismus und Authentizität	115
Ästhetik und Gestaltung	117
Der internationale Erfolg	122
Auswertung in anderen Ländern	131
Internationale Adaptionen skandinavischer Serien	135
Scandinavian Crime und Nordic Noir	140
Quellen	149
Filmografie	163
Serien	163
Weitere Serien (Auswahl)	163
Filme (Auswahl)	166

Danksagung

Zwei Forschungsaufenthalte in Göteborg haben das Interesse der Autorin und des Autors für die skandinavische Medienlandschaft im Allgemeinen und für Fernsehserien aus dem nördlichen Teil Europas im Besonderen geweckt. Zahlreiche Kontakte zu Kolleginnen und Kollegen in Dänemark und Schweden waren sehr hilfreich, um sich dem Thema wissenschaftlich zu nähern. Besonderer Dank für die Unterstützung bei der Recherche und die Diskussion von Thesen gilt: Gunhild Agger (Aalborg), Stina Bengtsson (Stockholm), Göran Bolin (Stockholm), Katharina Brummer (Uppsala), Hanne Bruun (Aarhus), Monika Djerf-Pierre (Göteborg), Maria Edström (Göteborg), Pia Majbritt Jensen Azzolini (Aarhus), Anne Jerslev (Kopenhagen), Jakob Isak Nielsen (Aarhus), Eva Novrup Redvall (Kopenhagen), Ingrid Thornell (Göteborg), Patrick Vonderau (Stockholm), Anne Marit Waade (Aarhus) und Ingela Wadbring (Sundsvall). Ingolf Gabold, dem ehemaligen Head of Drama des dänischen öffentlich-rechtlichen Senders Danmarks Radio (DR), gebührt Dank für die ausführliche Erläuterung der Prinzipien der dänischen Serienproduktion. Ein besonderer Dank geht an die skandinavischen Experten des »European TV Drama Series Lab«, das jährlich vom Potsdamer Erich Pommer Institut veranstaltet wird, für ausgesprochen interessante Einblicke in die skandinavische Serienproduktion: Piv Bernth (Head of Drama DR), Anne Bjørnstad (Erfinderin und Koautorin von »Lilyhammer«), Sven Clausen (Produzent von »Kommissarin Lund«), Thomas Gammeltoft (Kopenhagen Film Fund), Nadia Kløvedal Reich (Head of Fiction DR) und Klaus Zimmermann (Produzent der Serie »Borgia«). Großer Dank geht auch an Cia Edström (Chefin des Nordic Film Market beim Internationalen Filmfestival Göteborg), die die Teilnahme an der jährlichen Veranstaltung »TV Drama Vision« ermöglichte. Ein Dankeschön geht auch an die Kolleginnen und Kollegen, mit denen wir die Serienproduktion in Europa und den USA diskutieren konnten: John Thornton Caldwell, Matilde Delgado Reina, Susanne Eichner, Andrea Esser, Iliana Ferrer, Timo Gössler, Ben Harris, Christian Junklewitz, Richard Kilborn, Edward Larkey, Denise Mann, Robin Nelson, Hugh O'Donnell, Marta Perrotta, Anna Tous Roviroso und Elke Weissmann. Bedanken möchten wir uns auch bei allen Freunden und Verwandten, die uns während der Arbeit an diesem Buch unterstützt haben. Karin Dirks hat wie immer zuverlässig Lektorat und Layout besorgt – danke.

Berlin und Köln im Frühjahr 2014

Einleitung

»Amerikanerne fortæller gode historier, der er moderne fortalt
og har gode karakterer. Hvorfor skulle vi ikke kunne gøre det?«¹
(Rumle Hammerich in Nordstrøm 2004, S. 21)

Gemeinhin sind es die US-amerikanischen Fernsehserien, die große Beachtung erfahren – sowohl im internationalen Programmhandel als auch bei Publikum und Kritik. Sie sind neu, sie sind gut, und sie sind nach Auffassung mancher Zuschauer und der Fernsehkritik besser als viele der europäischen Serien, die es häufig nicht über die Landesgrenzen hinaus schaffen; sie sind, so heißt es: Quality-TV. Auf der ganzen Welt? Nein, ein kleiner Teil Europas wehrt sich gegen diese vermeintliche Allmacht des Fiktional-Seriellen aus amerikanischer Hand: Skandinavien gelang es in den letzten Jahren, erstaunlich erfolgreiche, bei Publikum, Kritik und auf dem Programmmarkt beliebte Serien zu konzipieren und zu produzieren.

Skandinavien ist vornehmlich bekannt für seine Kriminalliteratur und, besonders in Deutschland, für deren Fernsehadaptationen: »Wallander«, »Kommissar Beck« und viele andere bezeugen neben Kinofilmen wie der »Millennium«-Trilogie die Bandbreite der kriminalistischen Literatur und ihren großen Erfolg. In den letzten Jahren hat das auch die Aufmerksamkeit von Journalisten und Wissenschaftlern erregt, die einige Bücher über skandinavische Krimis verfasst haben (vgl. Agger/Waade 2010, Forshaw 2012, Nestingen 2008, Nestingen/Arvas 2011, Peacock 2013). Der britische Kritiker Barry Forshaw nutzte ob der oft dunklen Atmosphäre den Begriff »Nordic Noir« als Sammelbegriff für skandinavische Kriminalliteratur und deren Verfilmungen sowie für Krimiserien im Fernsehen (vgl. Forshaw 2013). Der Begriff hat sich inzwischen als Genrebezeichnung durchgesetzt. So betitelt selbst der schwedische Fernsehsender SVT eine Dokumentation über das Phänomen mit »Nordic Noir«.

Die neuen Serien basieren jedoch auf keiner literarischen Vorlage. Sie ähneln zudem visuell und dramaturgisch eher den zuvor erwähnten High-Quality-Prime-time-Serien US-amerikanischer Machart. Längst sind es aber keine reinen Kriminalserien mehr: Zahlreiche Genres, breit gefächerte Themen- und Personenspektren, globale Diskurse und multiperspektivische Ansichten brechen das gewohnt Düs-

1 »Die Amerikaner erzählen gute Geschichten, modern erzählt und mit guten Charakteren. Warum sollten wir das nicht können?«

tere auf. Werden die Literaturadaptionen noch dem Scandinavian Crime oder sogenannten Nordic Noir zugerechnet, bildet sich über den aktuelleren Serien eine neue Dachmarke: Scandinavian Fiction. Warum und wie gelingt es gerade Skandinavien, diese erfolgreichen Serien herzustellen? Wie erklärt sich deren Beliebtheit?

Der Erfolg korreliert mit zahlreichen Veränderungen in der skandinavischen Fernsehproduktion: Es scheint, als sei sowohl eine technische Orientierung an dem US-amerikanischen Produktionssystem als auch eine ästhetisch-dramaturgische Annäherung an das Quality-TV ausschlaggebend. Doch vieles spricht dafür, dass auch der Aspekt des Nordic Noir, die Nische des Krimigenres, das den ersten Erfolg Skandinaviens begründet, Grundlage des Alleinstellungsmerkmals der Scandinavian Fiction ist. Außerdem scheint sich der Erfolg aus dem Zusammenspiel vom Image Skandinaviens und der Universalität und Aktualität der behandelten Themen zu generieren. Doch was genau sind die Ursachen des Erfolgs? Inwiefern lässt sich die Entwicklung in Skandinavien mit der des Quality-TV in den USA vergleichen? Welche Gemeinsamkeiten oder Unterschiede lassen sich finden?

Gegenstand der vorliegenden Studie sind die zeitgenössischen skandinavischen Fernsehserien, die auf keiner Literaturvorlage basieren und international ausgewertet werden. Es werden mögliche Gründe und Voraussetzungen für den internationalen Erfolg skandinavischer (vorwiegend dänischer) Serien dargelegt. Zum einen geht es also darum, produktionstechnische Gegebenheiten wie beispielsweise Stoffentwicklung und Formen der Produktion oder die veränderte Wahrnehmung der Rolle des Autors etc. zu untersuchen. Zum anderen sollen die daraus resultierenden ästhetischen, dramaturgischen sowie narrativen Alleinstellungsmerkmale der Serien analysiert werden, um diese dann in Beziehung zum US-amerikanischen Quality-TV und der möglichen Generierung eines skandinavischen Metagenres oder einer Marke zu setzen. Wichtig hierfür sind natürlich weiterhin die Rezeption und der Bedarf in den entsprechenden Auswertungsländern. So sind skandinavische Literaturverfilmungen beispielsweise in Deutschland sehr beliebt, Großbritannien dagegen hat eine lange Tradition des Fernsehromans. Ziel ist es, einen Überblick über die skandinavischen Serien und ihren Erfolg darzulegen sowie verschiedene mögliche Erfolgsfaktoren bezüglich der Produktionsweise und -umgebung in ihrer Korrelation zu ästhetischen, inhaltlichen sowie formattechnischen Eigenheiten zu überprüfen.

Der internationale Erfolg fiktionaler und nonfiktionaler Fernsehformate ist Gegenstand zahlreicher Untersuchungen. Besonders die scheinbare Überlegenheit der USA, ihre Vormachtstellung in der kulturellen Medienproduktion und die Befürchtung einer damit einhergehenden Amerikanisierung entfachen zahlreiche Diskussionen, die ihrerseits in den Globalisierungsdiskurs eingebettet sind. Doch verändert sich die Sicht zusehends, andere Globalisierungskonzepte werden entworfen: Kritik an der These der amerikanischen Dominanz wird lauter (vgl. Miller et al.

2005). Vergessen wird hierbei häufig, sowohl in der öffentlichen Diskussion als auch in der Wissenschaft, dass anderen Ländern und Kulturregionen ganz eigene Momente attestiert werden können, der Blickwinkel der westlichen Welt mitunter etwas einseitig bleibt. Michael Curtin versucht in seiner Studie zur chinesischen Medienwelt die Globalisierung von Fernsehen und Film im asiatischen Raum darzulegen und aufzuzeigen, dass das chinesische bzw. asiatische Publikum quantitativ das westliche übersteigt, daher nicht mehr unbedingt zwingend von »cultural homogenization or Western hegemony« gesprochen werden kann (Curtin 2007, S. 9 ff.). Im asiatischen Sprachraum dominiert Japan in vielen Bereichen; ein Beispiel ist die Mangakultur, die längst in andere asiatische (und westliche) Regionen expandiert ist und dort adaptiert wird (vgl. Iwabuchi 2002). Doch auch andere Regionen bzw. Kulturkreise verfügen über dominante Medienmärkte, etwa Indien mit seinen Bollywoodfilmen oder Nigeria als »Nollywood«, kleines Hollywood. Auch der Frage, warum es gelingt, in manchen Regionen funktionierende Produktionszentren aufzubauen, in anderen wiederum nicht, wird von den genannten Autoren nachgegangen. Inzwischen geht man zwar immer noch vom dominanten Flow amerikanischer Filme und Fernsehserien aus, man konstatiert aber auch sogenannte Contraflows, indem audiovisuelle Produkte wie Telenovelas, Bollywoodfilme und japanische Animes eine weltweite Verbreitung finden (Thussu 2007, S. 15 ff.). Nicht mehr Dominanz allein ist das Thema, sondern es wird von wechselseitigen Beziehungen ausgegangen, wie Elke Weissmann (2012) an den britisch-US-amerikanischen Beziehungen in der Produktion von fiktionalen Fernsehserien gezeigt hat.

Im europäischen Kontext wird der Globalisierungsdiskurs ähnlich verhandelt: Mette Hjort spricht von einer »counter-globalisation« in kleineren Staaten, u.a. in Dänemark. Der Fall Dänemarks zeige, dass nicht unbedingt staatliche Eingriffe oder ökonomische Voraussetzungen ausschlaggebend sind, sondern »certain highly effective forms of counter-globalisation may instead depend on the presence of supremely talented directors« (Hjort 2006, S. 128). Während sich zahlreiche internationale Untersuchungen mit dem Export und Erfolg von Fernsehformaten beschäftigen, sind es wenige, die den internationalen Erfolg europäischer Medienprodukte konkret analysieren. Den aktuellen Serien, die im Folgenden Gegenstand der Analyse sind, wird bisher meist nur im jeweiligen Genrekontext Beachtung geschenkt, weniger im global-transnationalen Umfeld. Vielfach wird allein das Kriminalgenre als konstituierend für den Erfolg angesehen, als skandinavische Nische (vgl. Forshaw 2012).

Es gibt im skandinavischen Raum und in Deutschland umfangreiche Untersuchungen zu skandinavischer Kriminalliteratur und zu Literaturverfilmungen. Daniel Brodén (2008) beschäftigt sich in seiner Dissertation mit dem Kriminalgenre in Fernsehen und Kino und dessen Genreevolution, Gunhild Agger (2005, 2010a,

2010b) in mehreren Veröffentlichungen mit dem dänischen Fernseh-drama und dessen Erfolg. Skandinavien ist überdies in anderen Gebieten erfolgreich: Im Verhältnis zur Größe der Länder wurden und werden in Skandinavien, besonders in Schweden, überdurchschnittlich viele erfolgreiche Fernsehformate entwickelt. Den Erfolg skandinavischer Fernsehformate diskutiert Yngvar Kjus (2008) in seiner Dissertation, und auch Pia Jensen geht in ihrer australisch-dänischen Fallstudie ausführlich darauf ein (Jensen 2007). Ähnlich inflationär wie die Publikationen zu nationalen Adaptionen internationaler Fernsehformate sind die Auseinandersetzungen mit amerikanischen Fernsehserien. Die zeitgenössische Fernsehserie ist prominentes Thema in der aktuellen Fernsehforschung, zahlreiche Publikationen und Sammelbände beschäftigen sich mit dem internationalen Erfolg von Fernsehserien (vgl. Blanchet et al. 2011; Eichner et al. 2013; Hammond/Mazdon 2011; Meteling et al. 2010; Rothemund 2013). Schwerpunkt sind meistens amerikanische Prime-time-Serien wie »Dexter«, »Lost«, »Mad Men«, »The Sopranos«, »The Wire« und andere. Studien und Untersuchungen, Definitionen und Analysen zum amerikanischen Quality-TV gibt es sowohl im amerikanischen als auch im deutschen Sprachraum (Jahn-Sudmann/Kelleter 2012; Jahn-Sudmann/Starre 2013; McCabe/Akass 2007; Thompson 1996). Bedauerlicherweise wird selten Rekurs auf europäische Serien genommen, noch seltener werden diese, abgesehen von wenigen britischen Produktionen, in die Nähe des Quality-TV gerückt.

In Dänemark hat sich allerdings, ausgehend von den Universitäten in Aalborg, Aarhus und Kopenhagen, ein neuer Schwerpunkt gebildet, in dem fiktionale Medienprodukte im Kontext ihrer Produktion analysiert werden. So forscht beispielsweise Eva Novrup Redvall (2010) zum Wandel im dänischen Mediensystem durch die veränderte Ausbildung im Bereich der Dramaturgie und des Drehbuchschreibens. Das »Second Golden Age of Danish TV-Drama« (Dam 2012) wird in Dänemark momentan viel beachtet und diskutiert, eine internationale Perspektive – aus den Rezeptionsländern – fehlt indes noch. Für Pernille Nordstrøm (2004) zieht sich das erste goldene Zeitalter der dänischen Fernsehserie von 1994, dem Start von Lars von Triers »Riget« (»[Hospital der] Geister«), bis zu den aktuellen Fernsehserien, dem zweiten goldenen Zeitalter. In Stockholm gibt es unter der Leitung von Patrick Vonderau Ansätze einer ganzheitlichen Betrachtungsweise. Auf einer Konferenz mit dem Titel »Lights! Tystnad! Azione! Practices, Sites and Careers in European Film Production« wurde 2011 erstmals die Richtung der Production-Studies im europäischen Kontext vertieft und diskutiert. John Thornton Caldwells Buch »Production Culture« (2008) diente hierbei als Ausgangspunkt. Eine ausführliche Studie zur dänischen Serienproduktion, die auf teilnehmender Beobachtung und Interviews basiert, hat kürzlich Eva Novrup Redvall (2013) vorgelegt.

In Deutschland finden sich dagegen kaum Veröffentlichungen, die die Produktionsumgebungen von Medienprodukten im Fokus haben, noch viel seltener

werden die Produktionsumstände und die Produktionen als solche mitsamt ihren visuellen, thematischen und dramaturgischen Interdependenzen berücksichtigt. Entweder gibt es die Produktion oder das Produkt, geffissentlich werden Wechselwirkungen ignoriert. Der Ansatz der Production-Studies, wie ihn beispielsweise Caldwell vertritt, findet bisher selten Beachtung, soll aber im Folgenden Berücksichtigung erfahren. Caldwell (2008) untersucht zum einen die während einer Produktion entstehenden Texte, die durch Partizipierende und Arbeitende der Medienbranche produziert werden und in denen diese sich selbst und die Produktionen reflektieren und analysieren. Zum anderen forscht er zum Zusammenhang und den Wechselwirkungen veränderter Produktionsweisen und der Ästhetik des Produkts, wie er ihn der Entwicklung des US-amerikanischen Fernsehens in den 1980er Jahren attestiert (vgl. Caldwell 1995). Dies dient u.a. in vorliegender Untersuchung als Anregung für eine neue Herangehensweise bei der Beobachtung der skandinavischen Entwicklungen.

Der Zusammenhang zwischen dem jeweiligen Produktionssystem und dem Erfolg einer Medienproduktion darf nicht isoliert von anderen möglichen Erfolgsfaktoren betrachtet werden. Welche anderen Faktoren den Erfolg der skandinavischen Fernsehserien ausmachen, soll hier Beachtung finden. So wird auch eine kulturwissenschaftliche Perspektive mit einfließen, die die Wahrnehmung Skandinaviens in den Auswertungsländern umfasst.

Diese Untersuchung versucht, die skandinavischen Serien multiperspektivisch und in einer interdisziplinären Herangehensweise zu analysieren und zu verorten. Sowohl die Fernsehserien als künstlerische Produkte sollen bezüglich ihres Erfolgspotenzials, ihrer Alleinstellungsmerkmale und ihrer Nähe zum Quality-TV untersucht werden als auch die Voraussetzung, die eine solche Entwicklung erst ermöglicht: das Produktionssystem.

Im Folgenden werden wir zunächst kurz die Geschichte der Fernsehserien darstellen, bevor wir uns mit Fernsehserien als Quality-TV auseinandersetzen. Wie bereits erwähnt, wurde bisher der Produktionskontext von Fernsehserien, insbesondere die Autorenschaft, wenig beachtet. Daher schließt sich ein Kapitel zur Produktion von Fernsehserien im Kontext des globalen Fernsehmarktes an. Danach schildern wir ausführlich den skandinavischen Weg der Serienproduktion. Erfolgreiche skandinavische Fernsehserien werden beschrieben und ihre Besonderheiten analysiert. Die letzten Kapitel befassen sich mit dem internationalen Erfolg und mit der Adaption skandinavischer Fernsehserien vor allem in den USA. Das abschließende Kapitel behandelt die Etablierung von Scandinavian Crime und Nordic Noir als international erfolgreiche Marken. Die Geschichte des Erfolgs skandinavischer Fernsehserien ist damit jedoch längst nicht zu Ende. Die Fortsetzung folgt – im Fernsehen.

Eine kurze Seriengeschichte²

Fernsehserien kommen zwar nur im Fernsehen vor – auch wenn sie mittlerweile über sogenannte Video-on-Demand-Plattformen auf den heimischen Bildschirm gelangen, der nicht mehr notwendigerweise ein Fernsehgerät sein muss, sondern auch der Screen eines Laptops sein kann. Die Erzählweisen, die den Serien zugrunde liegen, haben allerdings Tradition (vgl. Mielke 2006). Serielle Erzählungen sind zunächst in oralen Kulturen nachweisbar, bevor sie nach der Erfindung des Buchdrucks auch in gedruckten Medien auftauchen. Bereits zu dieser Zeit wurden die Erzählungen teilweise mit Bildern verknüpft. Es entstanden Bilderserien, die zunächst in Zeitungen gedruckt wurden, bevor sie später als Comics eine eigenständige Mediengattung bildeten, von »Asterix« zu »Micky Maus«, von Cartoons bis hin zu japanischen Mangas. Die elektronischen Medien und der Film griffen die Erzählform auf. Während bereits in den 1910er Jahren Filmserials populär waren, wanderten die seriellen Erzählungen in den 1920er Jahren ins Radio, die sogenannte Radio-Soap war entstanden. Das Fernsehen griff auf diese tradierten Formen zurück, die Daily Soap und die Familien-, Krimi-, und Westernserien wurden geboren. Kaum hatte sich das Internet massenhaft durchgesetzt, wurden die sogenannten Webserien geboren, die in vielen kurzen Episoden ihre Geschichten erzählen. Gemeinsam ist den Serien in allen verschiedenen Medien die Art der Erzählung: das serielle Erzählen oder, wie es Christine Mielke (2006, S. 2) genannt hat, die zyklische-serielle Erzählform bzw. Narration.

»Hauptkennzeichen der zyklisch-seriellen Erzählformen im weitesten Sinne ist die Zusammengehörigkeit mehrerer Erzählungen oder Erzähleinheiten in einem real oder fiktional erkennbar gerahmten Modus, sei es durch eine Programmstruktur oder durch die Kommunikationsakte eines fiktionalen bis (massen-)medial vereinten Publikums. Ihre Hauptmotive sind der Tod und die Gemeinschaft, die als polare Gegensätze inszeniert werden, zwischen denen sich die literarische Darstellung eines lebensweltlichen Phänomens und seine vitale sprachliche Diskursivierung entspannt. Sowohl die Rahmenzyklen wie die Endlosserien erzählen von der Irreversibilität des Todes und den Gegenstrategien, die die poetische Sprache bietet. Ihre Funktion ist die Demonstration des Erzählens als Vorgang eines fiktionalen

2 Der Überblick kann hier nur kursorisch sein und erhebt keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit bei der Nennung von Fernsehserien. Es geht vor allem darum, bestimmte Tendenzen in der Produktion und Ausstrahlung aufzuzeigen.

Weltentwurfs, als Ablenkung und krisenhafter Zeitvertreib in einer motivischen Verbindung mit einer Erzählgemeinschaft als Instanz und Garant der sozialen Weltkonstruktion« (ebd.).

Bereits Scheherazade hatte die Wirkung von Fortsetzungsgeschichten erkannt und zog damit den Sultan in ihren Bann, um ihren Tod aufzuschieben. Die Geschichten aus »Tausendundeine Nacht« gelten allgemein als Urform des seriellen Erzählens (ebd., S. 49 ff.; Mikos 1994a, S. 130). Sie enthalten die wesentlichen Merkmale: Es geht um Leben und Tod, den Urstoff dramatischer Geschichten, und es geht darum, das Publikum (den Sultan) an die Geschichte und seine Erzählerin zu binden. Heute »sind serielle Erzählverfahren Teil eines wechselseitigen Bedingungsgefüges von industriellen Produktions- und technischen Reproduktionsprozessen sowie nicht zuletzt Ergebnis eines Geschäftskalküls, das auf die langfristige Bindung breiter Rezipientengruppen an ein Produkt zielt« (Wedel 2012, S. 22). Zwar reicht die Geschichte der Fernsehserien bis in die Anfänge des Mediums zurück, doch bekommen sie im 21. Jahrhundert unter den Bedingungen der Digitalisierung und der dadurch ausgelösten Ausdifferenzierung von Sendern und Fernsehprogrammen bei gleichzeitiger Fragmentierung des Publikums eine noch wichtigere Rolle. Geht es doch für die Produzenten und Sender darum, in der Vielzahl der Fernsehkanäle Aufmerksamkeit zu generieren und das Publikum zu binden. Die Zuschauer, die von einer Serie fasziniert sind, schauen immer wieder zu – und das nicht nur im klassischen linearen Fernsehen, sondern auch auf DVD und Blu-Rays sowie auf den Video-on-Demand-Plattformen und in Mediatheken. Für den ökonomischen Gewinn ist wichtig, dass die Zuschauer dabeibleiben, auf welchem Vertriebsweg auch immer.

Dieses Prinzip war bereits für die Zeitungen wichtig. Der sogenannte Feuilletonroman gilt als moderne Inkarnation seriellen Erzählens, auch wenn es zuvor schon Fortsetzungsgeschichten in der Kolportageliteratur des 17. Jahrhunderts gab, aus denen die heutigen Heftrromanserien hervorgegangen sind. Doch erst im 19. Jahrhundert wurde die Serie zu einer dominanten Form der narrativen Präsentation (vgl. Hagedorn 1988, S. 5). Die Fortsetzungsgeschichten standen in den französischen Zeitungen im unteren Drittel der Seite, quasi im Erdgeschoss (Neuschäfer et al. 1986, S. 2). Honoré de Balzac war der Verfasser des ersten Feuilletonromans mit dem Titel »La Vieille Fille« (»Die alte Jungfer«), der im Oktober und November 1836 in der Tageszeitung LA PRESSE erschien (vgl. Hagedorn 1988, S. 6; Schwendemann 1976, S. 262 ff.). Doch erst ein paar Jahre später erlebten die Fortsetzungsgeschichten eine wahre Blütezeit. Die wohl bekanntesten Feuilletonromane dieser Zeit sind »Les Mystères de Paris« (»Die Geheimnisse von Paris«) von Eugène Sue, »Le Comte de Monte-Cristo« (»Der Graf von Monte Christo«) von Alexandre Dumas und »Les Mystères de Londres« (»Die Geheimnisse von London«) von Paul Feval. Diese Romane dienten vor allem dem Zweck, die Auflage der