

Vincent Fröhlich
Lisa Gotto
Jens Ruchatz (Hg.)

Fernsehserie und Literatur

Facetten einer Medienbeziehung

et+k

edition text + kritik

Fernsehserie und Literatur

Facetten einer Medienbeziehung

Fernsehserie und Literatur

Facetten einer Medienbeziehung

Herausgegeben von

Vincent Fröhlich, Lisa Gotto und Jens Ruchatz

et+k

edition text + kritik

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-86916-665-0

E-ISBN 978-3-96707-202-0

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2019
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Umschlaggestaltung: Victor Gegiu

Umschlagabbildung: Vincent Fröhlich

Satz und Bildbearbeitung: Claudia Wild, Konstanz

Druck und Buchbinder: Laupp & Göbel GmbH, Robert-Bosch-Straße 42, 72810 Gomaringen

Inhalt

Vincent Fröhlich / Lisa Gotto / Jens Ruchatz

Einleitung 7

I. Fernsehserie als Literatur?

Vincent Fröhlich / Jens Ruchatz

Teil 1: Die Fernsehserie als Roman des 21. Jahrhunderts?

Roman und televisuelle Narration im Vergleich 25

Christian Hißnauer

Der »Fernsehroman« als Nobilitierungsversuch der Serie
in den 1960er Jahren. SO WEIT DIE FÜSSE TRAGEN und

AM GRÜNEN STRAND DER SPREE 62

Hans Richard Brittnacher

Western als Drama und Theater: DEADWOOD 83

Vincent Fröhlich / Jens Ruchatz

Teil 2: Die Zeitschrift als Fernsehen des 19. Jahrhunderts?

Serielle Formen in Fernsehen und Zeitschrift im Vergleich 111

II. Adaptionen und Transformationen

Kay Kirchmann

»Im Ganzen nicht mehr als ein Dreigroschenroman ...«.

Rainer Werner Fassbinders BERLIN ALEXANDERPLATZ

im Spannungsfeld von Medien und Formen 139

Matthias Däumer

A Pattern of Timeless Moments. Das Serielle im Spannungsfeld

zwischen Saga und TV in Michael Hirsts VIKINGS 162

Ralf Adelmann

Populärkulturelle Automatismen und Sherlock Holmes.

Eine Studie in Rot Grün Blau 188

Arno Meteling

Fantasyserien. Zu Realismus, Nostalgie und dem Wunderbaren

in GAME OF THRONES und JONATHAN STRANGE & MR NORRELL 204

Inhalt

Vincent Fröhlich

Figur & Form. Die lazarinische Tendenz serieller Narration
am Beispiel von JUSTIFIED 223

III. Intertextuelle Bezüge und intermediale Konfigurationen

Torsten Hahn

»We King Lear now?«. Oder: Wie geht man mit den expliziten
Referenzen in EMPIRE um? 255

Jens Schröter

Zur Selbstreflexion der Science-Fiction.
Literatur in STAR TREK – THE NEXT GENERATION 272

Marco Lehmann

Die Poesie des Quality-TV. Lyrische Konfigurationen
im seriellen Erzählen 281

Tobias Haupts

Approaching Babylon. JMS, BABYLON 5 und die Space Opera 311

IV. Televisuelle Reflexionen des Schreibens

Uwe Wirth

New Yorker Verhältnisse. Der Fall des Bestsellerautors
Richard Castle 341

Vera Cuntz-Leng

Sichtbar werden. Zur Wechselbeziehung von Fanfiction
und Fernsehserie 360

Lisa Gotto

Einschreiben, Umschreiben, Weiterschreiben.
MR. ROBOTS digitale Schreiboperationen 382

Einleitung

Medienbeziehungen zu untersuchen ist nicht neu. Spätestens seit Marshall McLuhans These, der Inhalt eines Mediums sei stets ein anderes Medium,¹ war der Grundstein für ein Verständnis gelegt, nach dem sich Medien aufeinander beziehen, sich aneinander abarbeiten, sich wechselseitig konditionieren, instrumentalisieren und operationalisieren. In Auseinandersetzung mit McLuhans medientheoretischer Provokation hat man freilich auch erkannt, dass Medienbeziehungen nicht allein technisch konditioniert werden, sondern sich in ihrem Wechselspiel zur Kultur und im historischen Wandel, d. h. in je spezifischen Konstellationen, herausbilden. In diesem Rahmen lässt sich beobachten – und erklären –, dass bestimmte Medienbeziehungen stärker den Blick auf sich gezogen haben als andere. Während das Verhältnis von Fernsehen und Literatur nur sehr wenig betrachtet worden ist, gehört die Relation von Film und Literatur zu den breit behandelten Klassikern.² Der Diskurs dieser vor allem seitens der Literaturwissenschaft viel bearbeiteten Wechselbeziehung ist so umfangreich, dass er selbst inzwischen eine längere Geschichte hat.³ Nicht zuletzt war die Literaturverfilmung – zusammen mit dem Hörspiel – eine derjenigen Erweiterungen der Literaturwissenschaft, welche die Begründung der Medienwissenschaft als selbstständiges Fach vorbereiteten. Der Medienwechsel bot Anhaltspunkte, um auf einer formanalytischen Ebene Mediendifferenz in den Blick zu bekommen.⁴

Angesichts der großen Bedeutung, welche die Wechselbeziehung zwischen Film und Literatur für die Betrachtung von Mediendifferenzen in verschiedenen Disziplinen hatte und noch immer hat, erstaunt es, dass das Medienverhältnis von Literatur und Fernsehserien bisher kaum eine Rolle spielt – und das trotz der ungeheuren Popularität televisueller Narrationen, obwohl Romane als Stofflieferanten auch für dieses Erzählmedium äußerst beliebt sind und zudem häufig behauptet wird, die neueren Fernsehserien könnten gar selbst wie ein Roman sein. Der vorliegende Band will bei dieser Leerstelle ansetzen und zur Auseinandersetzung mit der facettenreichen Medienbeziehung zwischen Fernsehserie und

- 1 McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York: McGraw-Hill 1964.
- 2 Grundlegend: Paech, Joachim: *Literatur und Film*, Stuttgart: J. B. Metzler 1997. Im englischsprachigen Raum u. a.: Stam, Robert / Raengo, Alessandra (Hg.): *A Companion to Literature and Film*, Malden, MA: Blackwell 2008.
- 3 Pietsch, Volker: *Verfolgungsjagden. Zur Diskursgeschichte der Medienkonkurrenz zwischen Literatur und Film*, Bielefeld: transcript 2018.
- 4 Schneider, Irmela: *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*, Tübingen: Niemeyer 1981.

Literatur anregen. Dabei geht es nicht nur um ein eher abstrakt gelagertes medien-theoretisches Problem, sondern auch ganz konkret um die historisch variablen Formbildungen, insbesondere die Verfahren literarischer und televisueller Serialisierung, ihre wechselseitige Durchdringung und Rückkopplung. Die Beschäftigung mit dem Verhältnis von Fernsehserie und Literatur möchten wir insofern nicht auf eine Seitenlinie der Forschung zur Literaturverfilmung reduzieren, sondern als eine eigenlogische und formspezifisch besonders komplexe Medienbeziehung herausstellen, die deutlich mehr umfasst als die Audiovisualisierung eines literarischen, also schriftgebundenen Textes. Die Zeit für eine solche Fokussierung scheint günstig, insofern, wie der Literaturwissenschaftler Moritz Baßler festhält, komplexe Serien einerseits als »das narrative Format der Stunde«⁵ gewürdigt werden, die Beziehung zur Literatur dabei andererseits jedoch wesentlich bleibt, ohne bislang differenziert ausgeleuchtet zu werden.

Die Kombination der Begriffe »Fernsehserie« und »Literatur« ist spezifischer als bei den Kategorien Film und Literatur, zumal sie asymmetrischer ausfällt. Auf der einen Seite steht hier ein bestimmtes technisches Massenmedium, das Fernsehen, zudem eine spezifische Form, die Serie, die sich in diesem Medium findet; gemeint sind außerdem fiktionale Erzählungen und nicht dokumentarische Fernsehserien. Auf der anderen Seite befindet sich der weniger spezifizierte Oberbegriff »Literatur«, der sowohl bestimmte Textformen als auch die operative Dimension des Literarischen umfasst. Auf der allgemeinsten Ebene kann als Literatur alles verstanden werden, was in schriftlich fixierter Form vorhanden ist.

Die Konstellation der beiden Medien mitsamt ihren Ausformungen wirft Fragen nach der Spezifik ihrer Verfasstheit auf. Anhaltspunkte dafür lassen sich zum Beispiel in Rezeptionserfahrungen und Bestimmungsversuchen von Literaten und Wissenschaftlern finden. Der Schriftsteller Thomas Hettche hält in seinen Essays fest, was für ihn das werkhafte Buch ausmacht: »Wie alle künstlerischen Formen ermöglicht es [d.i. das Buch] ganz bestimmte Inhalte, bestimmte Erfahrungen, bestimmte Erkenntnisse. Seine Abgeschlossenheit in dem Moment, in dem wir uns einlassen auf das, was es erzählt, bedingt seine genuine künstlerische Erfahrung.«⁶

Frank Kelleter, Amerikanist und Serialitätsforscher, hebt die besonderen methodischen Anforderungen für die wissenschaftliche Beschäftigung mit Serien

5 Baßler, Moritz: »Einführung«, in: Moritz Baßler / Martin Nies (Hg.), *Short Cuts. Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*, Marburg: Schüren 2018, S. 7–19, hier S. 7.

6 Hettche, Thomas: *Unsere leeren Herzen. Über Literatur*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2017, S. 138f.

hervor, wenn er »[d]ie ostentative Kommerzialität und reduzierte Werkhaftigkeit« als Grund dafür nennt, dass Fernsehserien überhaupt nur in ihrer seriellen Form angemessen rezipierbar sind. »Sich Einzeltexte anzuschauen, ergibt oft keinen Sinn; sie bleiben in ihren elementaren Praxen unverständlich, wenn sie als Werke gelesen werden, eben weil sie sich nicht wie Werke verhalten.«⁷ Natürlich soll hier keiner dichotomen Einteilung der Weg bereitet werden – im Gegenteil: Stattdessen soll hervorgehoben werden, dass Literatur und Fernsehserie unterschiedliche Charakteristiken aufweisen, in ihren Rezeptionserfahrungen als äußerst verschieden wahrgenommen werden und darum auch für die Wissenschaft zahlreiche Herausforderungen bereithalten, die für die vorliegende Publikation maßgeblich waren.

Dieser Band betrachtet daher die eigene Art des Erzählens von Fernsehserien und ihre medienästhetische Spezifik in der thematischen Fokussierung auf die Wechselbeziehung mit Literatur. Im Folgenden soll dargestellt werden, welche methodisch-theoretischen Vorarbeiten zu diesem Forschungsfeld bereits vorliegen und welcher systematischen Erweiterung sie bedürfen.

Die Literaturforschung als Folie für die Fernsehserienforschung

Frühe Fernsehserienforschung wurde vornehmlich in der Germanistik betrieben.⁸ Im Vorwort seines Sammelbandes zu Analysen deutscher Fernsehserien bemüht Friedrich Knilli bereits 1972 den Vergleich mit dem Roman: Die moderne Fernsehserie habe das Erbe der sogenannten Trivialliteratur des 19. Jahrhunderts angetreten.⁹ Die seit den 1960er Jahren verstärkte literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Trivialliteratur fungierte dabei als Folie, vor der die Fernsehserie überhaupt als ästhetisches Phänomen in den Blick geraten konnte.

Fernsehserienforschung entsteht insofern als Verlängerung literaturwissenschaftlicher Gegenstände, Fragestellungen und Methodiken.¹⁰ Hintergrund der

7 Kelleter, Frank: »Populäre Serialität. Eine Einführung«, in: Frank Kelleter (Hg.), *Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion*, Bielefeld: transcript 2014, S. 11–48, hier S. 15.

8 Frühe germanistische Studien zu Fernsehadaptation, die allerdings nicht auf Serien Bezug nehmen, sind: Elghazali, Saad R.: *Literatur als Fernsehspiel. Veränderungen literarischer Stoffe im Fernsehen*, Hamburg: Hans-Bredow-Inst. 1966; Berg, Helmuth O.: *Fernsehspiele nach Erzählvorlage*, Düsseldorf: Bertelsmann 1972.

9 Knilli, Friedrich (Hg.): *Die Unterhaltung der deutschen Fernsehfamilie. Ideologiekritische Kurzanalysen von Serien*, München: Hanser 1972, S. 11 ff.

10 Das gilt nicht nur für Deutschland, sondern auch die USA. Vgl. Newcomb, Horace: »Reflection on TV. The Most Popular Art«, in: Gary R. Edgerton / Brian G. Rose (Hg.), *Thinking Outside the Box. A Contemporary Television Genre Reader*, Lexington: University Press of Kentucky 2005, S. 15–36.

germanistischen Beschäftigung mit der Fernsehserie waren die Auswirkungen eines erweiterten Literaturbegriffs, die Tatsache, dass Schriftsteller zunehmend auch als Autoren für Film und Fernsehen arbeiteten und zudem Formen wie das Hörspiel – sowohl als Text als auch als auditive Umsetzung – als literarische Gattung bereits anerkannt waren. So schienen die auf geschriebenen Vorlagen basierten narrativen Darstellungsformen in Film, Hörfunk und Fernsehen als geradezu selbstevidentes Terrain einer literaturwissenschaftlichen Forschung, die sich zunehmend medienbewusst zeigte.

Zu den frühen Vertretern eines solchen Forschungsinteresses gehören neben Friedrich Knilli auch Helmut Schanze und Helmut Kreuzer. Schanze betont etwa, dass sich anhand der Fernsehserie wichtige Fragen der Literaturwissenschaft erörtern ließen wie beispielsweise die der »medialen Möglichkeiten«,¹¹ die Zeit der Vorherrschaft des Buches sei letztendlich – welche schöne serielle Metapher – nur eine Episode. Ähnlich wie Knilli und Schanze plädiert auch Helmut Kreuzer dafür, die Fernsehserie als Forschungsgegenstand auf eine Stufe mit der Literatur zu stellen, wobei eine gesteigerte Aufmerksamkeit für die Serialität und für literarische Produktion jenseits des Höhenkamms forschungsleitend sei: »Serienhaftigkeit ist ein Merkmal legitimer epischer Formen, die selbstverständlich trivialisierbar sind, aber nicht *notwendig* trivial.«¹² Die Kultur des 20. Jahrhunderts zu verstehen, setze voraus, dass man sich auch mit der Vielfalt, den Interdependenzen und gegenseitigen Beeinflussungen der Medien beschäftige. »Der Literaturhistoriker, der das 20. Jahrhundert erforschen und erfassen will, kann nicht so tun, als setze dieses das 19. einfach fort.«¹³ Die Fernsehserie tritt als ästhetischer Gegenstand also zunächst innerhalb eines erweiterten Literaturbegriffs in Erscheinung.¹⁴

11 Schanze, Helmut: »Fernsehserien: Ein literaturwissenschaftlicher Gegenstand. Überlegungen zu einer Theorie der medialen Möglichkeiten«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 2 (1972), S. 79–94, hier S. 82.

12 Kreuzer, Helmut: »Fernsehen als Gegenstand der Literaturwissenschaft«, in: *Veränderungen des Literaturbegriffs. Fünf Beiträge zu aktuellen Problemen der Literaturwissenschaft*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1975, S. 27–40, hier S. 34.

13 Ebd.

14 Geht es Schanze und Kreuzer hauptsächlich um eine Erörterung, inwiefern die Fernsehserie ein legitimer Gegenstand für die Literaturwissenschaft sei, versucht der Germanist Rolf Geißler zeitgleich bereits die Anwendung literaturwissenschaftlicher Instrumentarien zur Analyse von Fernsehserien. Vgl. Geißler, Rolf: »Mannix- oder Freytag-Abend bürgerlich«, in: *Diskussion Deutsch* 4 (1973), S. 254–267.

Adaptionsforschung

Ansetzend bei dem Medienverhältnis von Film und Literatur lassen sich Publikationen nennen, die sich einzelnen Literaturverfilmungen zuwenden, die Perspektive des Medienvergleichs jedoch eher peripher behandeln.¹⁵ Für den vorliegenden Band in seiner Gesamtausrichtung relevanter sind die *adaptation studies*, deren Forschungsansatz Fragestellungen zu intermedialen und transmedialen Konfigurationen integriert.¹⁶ Im Vordergrund stehen hier mehr die Ergründung der *Discours*-Ebene sowie die Beantwortung übergreifender Fragestellungen, etwa: Welche Erzähltechniken und Strukturen werden von den unterschiedlichen medialen Erzählungen verwendet?¹⁷ Dabei bilden Überlegungen zur Medialität und zu narratologischen Gesichtspunkten den Fokus. Immer wieder reiben sich die Diskussionen an der Grundannahme Seymour Chatmans, dass es unterschiedliche Medien des Erzählens gibt und Medien dem Erzählen eine spezifische Form gäben, Narration an sich aber eine Tiefenstruktur bilde, die relativ unabhängig vom jeweiligen Medium vorhanden sei.¹⁸ Wie an Chatmans Titel »What Novels Can Do That Movies Can't (and Vice Versa)« sowie den zahlreichen Aufsätzen, die auf Chatmans These Bezug nehmen, wie Anne Gjelsviks »What Novels Can Tell That Movies Can't Show«, ersichtlich, deuten die *adaptation studies* über die primären Untersuchungsgegenstände hinaus auf Fragen der Medienspezifik.

Im großen Feld der *adaptation studies*, das unter anderem von der *Association of Adaptation Studies* und ihrem Organ, dem *Journal of Adaptation Studies*, repräsentiert

- 15 Gast, Wolfgang (Hg.): *Literaturverfilmung*, Bamberg: Buchner 1993; Albersmeier, Franz-Josef: *Literaturverfilmungen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994; Braun, Michael/Kamp, Werner (Hg.): *Kontext Film. Beiträge zu Film und Literatur*, Berlin: Schmidt 2006; Spedicato, Eugenio/Hanuschek, Sven (Hg.): *Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008; Bohnenkamp-Renzen, Anne/Lang, Tilman (Hg.): *Literaturverfilmungen*, Stuttgart: Reclam 2012; Maiwald, Klaus: *Vom Film zur Literatur. Moderne Klassiker der Literaturverfilmung im Medienvergleich*, Stuttgart: Reclam 2015.
- 16 Im englischsprachigen Raum grundlegend: Bluestone, George: *Novels into Film*, Baltimore, London: Johns Hopkins University Press 1957. Im deutschsprachigen Raum: Estermann, Alfred: *Die Verfilmung literarischer Werke*, Bonn: Bouvier 1965; I. Schneider: *Der verwandelte Text*; Hurst, Matthias: *Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen*, Tübingen: Niemeyer 1996; Hermann, Jasmin L.: *Literaturverfilmung und die Grammatik der Transformation. Über Erzählstrukturen, filmische Äquivalenzen und Intertextualität*, Hamburg: disserta Verlag 2015.
- 17 Hagenbüchle, Walter: *Narrative Strukturen in Literatur und Film. Schilten ein Roman von Hermann Burger, »Schilten« ein Film von Beat Kuert*, Bern, Frankfurt/M., Paris: P. Lang 1991.
- 18 Vgl. Chatman, Seymour: »What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)«, in: W. J. T. Mitchell (Hg.), *On Narrative*, Chicago: The University of Chicago Press 1981, S. 117–136, hier S. 117. Gjelsvik, Anne: »What Novels Can Tell That Movies Can't Show«, in: Jorgen Bruhn/Anne Gjelsvik/Eirik Frisvold Hanssen (Hg.), *Adaption Studies. New Challenges, New Directions*, London: Bloomsbury 2013, S. 245–264.

wird,¹⁹ nimmt das Medienverhältnis zwischen Fernsehserie und Literatur jedoch bisher einen äußerst geringen Raum ein. Zu nennen sind hier hauptsächlich die Arbeiten von Paul Kerr²⁰ und Sarah Cardwell.²¹ Wenn in der deutschsprachigen Forschung Literaturadaptionen im Fernsehen untersucht werden, so handelt es sich in der Regel um die Umsetzung als Fernsehspiel, nicht um die kulturell schlecht beleumundeten seriellen Formate.²² Selbst also in den wenigen Studien, die sich mit dem Verhältnis zwischen Fernsehen und Literatur beschäftigen, wird entweder Fernsehfilmen der Vorrang gegeben oder aber nicht ausreichend zwischen seriellen und nicht-seriellen Formaten unterschieden.

Angeichts immer heterogenerer Serialitätskomplexe und vielschichtigerer transmedialer Verweisstrukturen werden in der Adaptionsforschung zunehmend die Definition und Anwendung des Begriffs ›Adaption‹ problematisiert. Wesentlich auf Jason Mittells Arbeiten²³ aufbauend betrachtet beispielsweise Yvonne Griggs in Fallstudien, inwiefern einige Fernsehserien der letzten Jahre eine Herausforderung für die Adaptionsforschung darstellen:

I argue that these serialised TV reconceptualisations of existing narratives serve as a provocation: they posit a reassessment of our understanding of adaptation as a cultural, theoretical and creative process by inviting us to rethink questions of

- 19 Als aktuelle Kartierung des Feldes, die aufzeigt, dass der Medienwechsel von Literatur zum Film nicht mehr das Zentrum der Forschung bildet, sondern das gesamte Feld intermedialer Beziehungen aufgefächert wird, siehe Cutchins, Dennis / Krebs, Katja / Voigts, Eckart (Hg.): *The Routledge Companion to Adaptation*, London / New York: Routledge 2018. Auch in diesem Band widmet sich kein Aufsatz spezifisch dem Fernsehen.
- 20 Bei Kerr stehen nicht die Form und das Medium, sondern die institutionelle, soziale und ideologische Bedeutung von Serien im Vordergrund. Dabei geht es ihm im Besonderen um die Frage, welchen Status britische Miniseries haben, die vornehmlich die seriellen literarischen Romanklassiker von britischen Autoren adaptieren und damit ein Genre schaffen, das er als »classic serial« bezeichnet (Kerr, Paul: »Classical Serials – To be Continued«, in: *Screen* 23 [1982], S. 6–19).
- 21 Cardwell behandelt die medienspezifischen Kontexte von Fernsehadaptionen (sie hebt besonders die Fernsehästhetik heraus), vernachlässigt aber den Unterschied zwischen Fernsehfilm und Miniserie, obwohl sie Vertreter beider Formen betrachtet (Cardwell, Sarah: *Adaptation Revisited. Television and the Classic Novel*, Manchester: Manchester University Press 2008). Siehe auch: Cardwell, Sarah: »A Dickensian Feast: Visual Culture and Television Aesthetics«, in: Julie Grossman / R. B. Palmer (Hg.), *Adaptation in Visual Culture. Images, Texts, and Their Multiple Worlds*, Cham: Palgrave Macmillan 2017, S. 119–138.
- 22 Vgl. z. B. Schanze, Helmut / Zimmermann, Bernhard: »Fernsehen und Literatur«, S. 54–59, sowie die entsprechenden Aufsätze in Schanze, Helmut (Hg.): *Fernsehggeschichte der Literatur. Voraussetzungen – Fallstudien – Kanon*, München: Fink 1996. Auch im sehr facettenreichen Überblick des *Handbuchs Medien der Literatur* fällt auf, dass es einen eigenen Beitrag zur Literaturverfilmung gibt, wohingegen die Fernsehadaption unter dem Rubrum »Literatur im Fernsehen« nur gestreift und Serialisierung als Phänomen gar nicht aufgegriffen wird; Binczek, Natalie / Dembeck, Till / Schäfer, Jörgen (Hg.): *Handbuch Medien der Literatur*, Berlin / Boston: De Gruyter 2013.
- 23 Vor allem: Mittell, Jason: *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York / London: New York University Press 2015.

authorship and ownership of narrative and to take into account both the impact of media-specific industrial production contexts, and of sociocultural influences at play in the reconfiguration of pre-loved stories.²⁴

Aktuell werden Adaptionen häufig im Rahmen einer allumfassenden »Convergence Culture« situiert, in der Erzählungen und Erzählwelten offen angelegt und für transmediale Erweiterungen anschlussfähig konzipiert werden.²⁵

Medienkomparatistik, Transmedialität und Serialitätsforschung

Die beiden Medien Literatur und Film werden nicht nur innerhalb der Adaptionsforschung und Literaturwissenschaft, sondern auch abseits davon in Bezug gesetzt. Die sich in ihnen und durch sie vollziehenden Austauschrelationen – in einer eher ontologisch grundierten Ausprägung der Medienkomparatistik als »wechselseitige Erhellung der Künste« gefasst²⁶ – teilen beide Perspektiven als Erkenntnisinteresse; abseits der Adaptionsforschung stehen sie aber noch mehr im Vordergrund. Wenngleich »[d]er Fokus auf die Literaturverfilmung [...] nach wie vor eine große Vielfalt weiterer Bezüge, die sich gewinnbringend zwischen den beiden Künsten herstellen lassen«,²⁷ vernachlässigt, wird der Medienvergleich doch ebenso auf einem abstrakteren Level fruchtbar gemacht, statt nur um die auf den literarischen Stoff ausgerichtete Analyse zu kreisen. So wird in der Filmtheorie von Anfang an nicht zuletzt auf Literatur als Vergleichsmedium zugegriffen, um die mediale Spezifik des Films zu konturieren.

In jüngster Zeit mehren sich Veröffentlichungen, die auch Fernsehserien einbeziehen, um Erzähltechniken und Strukturen von Filmen und Büchern umfassender und genauer analysieren zu können. Beispielsweise geht der Sammelband von Moritz Baßler und Martin Nies dem »Verfahren« der *short cuts* in Büchern,

24 Griggs, Yvonne: *Adaptable TV. Rewiring the Text*, Cham: Palgrave Macmillan 2018, S. 2.

25 Siehe dazu bspw. Bourda, Mélanie: »Following the Pattern: The Creation of an Encyclopaedic Universe with Transmedia Storytelling«, in: *Adaptation* 6.2 (2013), S. 202–214, sowie Poore, Benjamin: »Sherlock Holmes and the Leap of Faith. The Forces of Fandom and Convergence in Adaptations of the Holmes and Watson Stories«, in: *Adaptation* 6 (2013), S. 158–171.

26 Diese Formulierung prägte bereits 1917 der Kunsthistoriker Oskar Walzel, an den die literaturwissenschaftliche Intermedialitätsforschung anschließt; vgl. Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*, Tübingen/Basel: Francke 2002, S. 8 u. 41.

27 V. Pietsch: *Verfolgungsjagden*, S. 403.

Filmen und Fernsehserien nach.²⁸ Teilweise werden auch intertextuelle Verweise von Fernsehserien auf Stoffe und Mythen hervorgehoben.²⁹

Auch in der Serialitätsforschung werden Fernsehserien und Literatur zunehmend zusammengedacht. Jason Mittells einflussreiche Publikationen zur Spezifik zeitgenössischer Fernsehserien sind sowohl im Zuge des allgemeinen gestiegenen Interesses an visueller Narration als auch im Zusammenhang mit einer verstärkten Aufmerksamkeit für die Fernsehästhetik zu sehen.³⁰ Gerade, weil Mittell Gemeinsamkeiten mit anderen Medien skeptisch gegenübersteht, bedient er sich des Medienvergleichs zur Literatur, um die Spezifik der Fernsehserie herauszukristallisieren.³¹ Wenn die Ästhetik der Fernsehserie, ihre narrativen Strukturen³² und Techniken³³ in einem historischen Rahmen verortet werden, dann ist es schlechterdings unvermeidlich, auf serielle Literatur in Form der Fortsetzungs- und Feuilletonromane zu sprechen zu kommen. Die differenzierte Untersuchung jener transmedialen Verfahren und Stoffe, die zwischen literarischen und televisuellen Erzählungen verortet sind, steht zwar noch am Anfang, ist allerdings unverzichtbar, um aus dem medienkomparatistischen Zugriff auf Fernsehserie und Literatur mehr zu gewinnen als Allgemeinplätze. Der vorliegende Band hofft, hier erste Ansätze zu liefern.

Facetten der Medienbeziehung – Versuch eines Panoramas

Das Feld Literatur und Fernsehserie umspannt einen weiten und vielgestaltigen Phänomenbereich, den wir im Folgenden grob abstecken wollen. Dabei geben wir Hinweise darauf, welchen Untersuchungsinteressen einzelne Aufsätze des vorliegenden Bandes bereits nachgehen, und zeigen zugleich auf, wie weit sich dieses bisher noch nicht umfassend kartierte Feld erstreckt; dies geschieht gleichzeitig in dem Bewusstsein, dass die folgenden Assoziationen zum Forschungsfeld

- 28 Baßler, Moritz / Nies, Martin (Hg.): *Short Cuts. Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*, Marburg: Schüren 2018.
- 29 Schneid, Bernd: »The ancient Egyptians postulated seven souls ...«. Die Poetik einer transformativen Intertextualität bei den *Sopranos*«, in: Claudia Bath / Marlene S. Deines / Uwe Durst et al. (Hg.), *Wie die Sopranos gemacht sind. Zur Poetik einer Fernsehserie*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2017, S. 249–286.
- 30 Siehe: Jacobs, Jason / Peacock, Steven (Hg.): *Television Aesthetics and Style*, New York: Bloomsbury Academic 2013.
- 31 J. Mittell: *Complex TV*, S. 33 u. 37.
- 32 Mielke, Christine: *Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie*, Berlin: de Gruyter 2006.
- 33 Fröhlich, Vincent: *Der Cliffhanger und die serielle Narration. Analyse einer transmedialen Erzähltechnik*, Bielefeld: transcript 2015.

Fernsehserie und Literatur bisher nicht viel mehr sein können als eine bloße Sammlung, die noch keinerlei Systematik und Ausdifferenzierung bereithält.

Man kann dabei an die zahlreichen aktuellen Fernsehserien denken, in denen Literatur ein wichtiges Bezugsmedium ist: In *STAR TREK – THE NEXT GENERATION* (1987–1994),³⁴ *THE WIRE* (2002–2008), *TRUE DETECTIVE* (2014–), *EMPIRE* (2015–)³⁵ werden immer wieder explizite Bezüge zu Romanen, Kurzgeschichten und Theaterstücken hergestellt; die Buchreihe *A Song of Fire and Ice* (1996–), auf der *GAME OF THRONES* (2011–) basiert, ist vor allem dank der Fernsehserie zum weltweiten Bestseller geworden; *SHERLOCK* (2010–) lebt von diversen intertextuellen Bezügen, nicht nur zu Conan Doyles Erzählungen, sondern auch allgemein zur Rezeptions- und Adaptionsgeschichte der Sherlock-Holmes-Geschichten.³⁶ Auch *DEXTER* (2006–2013), *TRUE BLOOD* (2008–2014), *ORANGE IS THE NEW BLACK* (2013–), *OUTLANDER* (2014–), *BOSCH* (2014–), *AMERICAN GODS* (2017–) und viele weitere Serien beruhen auf literarischen Vorlagen, die sie über den medialen Umweg der seriellen Umsetzung popularisieren. Das ökonomische Prinzip dahinter ist offensichtlich: Unter der Bedingung der Medienkonvergenz kalkulieren die Produzenten ein, dass Vorlage und Adaption ökonomisch voneinander profitieren. Geschaffen werden transmediale Erzählwelten, die damit auch Sparten vertikal integrierter Medienkonzerne umfassen.³⁷ Bei seriellen Vorlagen haben sich zudem Geschichte, Figuren und Grundkonstellation bereits als seriell tragend bewährt.³⁸ So wichtig aber offenbar die ökonomische Dynamik ist, so zahlreich die stofflichen Referenzen zu Romanen sind, so häufig auch in Analysen dieser Fernsehserien Bezug auf die literarischen Vorlagen genommen wird,³⁹ so wenig wurde bisher das Relationsspektrum zur Literatur aufgefächert und systematisiert. Deutlich wird dabei, dass die Betrachtung der Beziehung zwischen Fernsehserie und Literatur bisher fast ausschließlich auf den Roman beschränkt

34 Siehe dazu den Beitrag von Jens Schröter, S. 272

35 Siehe dazu den Beitrag von Torsten Hahn, S. 255

36 Siehe dazu den Beitrag von Ralf Adelmann, S. 188

37 Voigts, Eckart/Nicklas, Pascal: »Introduction: Adaptation, Transmedia Storytelling and Participatory Culture«, sowie Bourda, Mélanie: »Following the Pattern«. The Creation of an Encyclopaedic Universe with Transmedia Storytelling, in: *Adaptation* 6.2 (2013), S. 139–142 bzw. S. 202–214; Ryan, Marie-Laure/Thon, Jan-Noël (Hg.): *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*, Lincoln, NE: University of Nebraska Press 2014.

38 Historisch zeigt sich dieses Verfahren besonders bei den US-amerikanischen Kinoserien, deren Stoffe und Figuren oftmals bereits aus seriellen Romanen oder Comics übernommen wurden. Vgl. V. Fröhlich: *Der Cliffhanger und die serielle Narration*, S. 344.

39 Siehe z. B.: May, Markus et al. (Hg.): *Die Welt von »Game of Thrones«*. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf George R. R. Martins »*A Song of Ice and Fire*«, Bielefeld: transcript 2016; Busse, Kristina/Stein, Louisa E. (Hg.): *Sherlock and Transmedia Fandom. Essays on the BBC Series*, Jefferson, N. C.: McFarland 2012.

war.⁴⁰ Berücksichtigt man weitere literarische Formen, kann festgestellt werden, dass Fernsehserien wie im Fall von *VIKINGS* (2013–) auf frühe Annalen und Chroniken sowie im 13. Jahrhundert niedergeschriebene Sagas Bezug nehmen;⁴¹ dass erstaunlich häufig Lyrik eine tragende Rolle für einzelne Episoden und ihre Titelbenennung (bspw. *MAD MEN* [2007–2015]) spielt;⁴² und dass sich die Muster des Dramas in den Gestaltungsaufbau von Serien einschreiben (*DEADWOOD* [2004–2006]).⁴³

Man kann dabei die in den letzten Jahren vielfach geäußerte Behauptung anführen, die aktuelle, komplexe Fernsehserie sei der legitime Nachfolger des Gesellschaftsromans.⁴⁴ Hier wird das ausführliche Erzählen als originäre Domäne des Romans gefasst, die sich in das populärere Medium Fernsehen zu verlängern scheint. Der Vergleich der Fernsehserie mit dem Roman reicht freilich noch weiter zurück und hat sich beispielsweise im Namen der lateinamerikanischen Ausprägung serieller Fortsetzungserzählung, der *telenovela*, die an die vorherige *radio-novela* anschließt, niedergeschlagen.⁴⁵ Auch in Deutschland bedient man sich in der Frühzeit des Fernsehens des entsprechenden Begriffs ›Fernsehroman‹, hier allerdings auch, um in mehreren Teilen ausgestrahlte Literaturadaptionen zu bezeichnen.⁴⁶ Die Analogisierung von Fernsehen und Roman erfolgt hier stärker über den Stoff als über die Erzählstruktur.

Man kann aber auch sehr viel enger und konkreter die als Mehrteiler umgesetzten Romane einbeziehen, die wie die legendären Francis-Durbridge-Krimis (z. B. *DAS HALSTUCH* [1962]) unterbrochen im Fernsehen ausgestrahlt werden, um die Spannung zu verstärken und einen – im Vergleich zur Verfilmung – längeren Handlungsbogen zu realisieren. Literarische Klassiker wie *Berlin Alexanderplatz* (1929),⁴⁷ *Krieg und Frieden* (1867) oder jüngst *The Handmaid's Tale* (1985), aber auch Kinder- und Jugendromane wie *Timm Thaler* (1962), *Madita* (1960), *Nesthäkchen*

40 Zu der bisherigen Einseitigkeit von Untersuchungsansätzen gehört auch, dass die Medien, in denen serielle Literatur und Fernsehserie meist auftreten, nämlich Zeitschrift und Fernsehen, noch nie vergleichend betrachtet wurden. Siehe dazu im vorliegenden Band den Aufsatz von Vincent Fröhlich und Jens Ruchatz, S. 25.

41 Siehe dazu im vorliegenden Band den Aufsatz von Matthias Däumer, S. 162.

42 Siehe dazu im vorliegenden Band den Aufsatz von Marco Lehmann, S. 281.

43 Siehe dazu im vorliegenden Band den Aufsatz von Hans Richard Brittnacher, S. 83.

44 Siehe dazu im vorliegenden Band den Aufsatz von Vincent Fröhlich und Jens Ruchatz, S. 25.

45 Vgl. Michael, Joachim: *Telenovelas und kulturelle Zäsur. Intermediale Gattungspassagen in Lateinamerika*, Bielefeld: transcript 2010, S. 189–195; Estill, Adriana, »The Mexican Telenovela and its Foundational Fictions«, in: Paz-Soldán, Edmundo / Castillo, Debra A. (Hg.), *Latin American Literature and Mass Media*, New York / London: Garland 2001, S. 169–190, hier S. 169 f.

46 Siehe dazu im vorliegenden Band den Aufsatz von Christian Hißnauer, S. 62.

47 Siehe dazu im vorliegenden Band den Aufsatz von Kay Kirchmann, S. 139; nur äußerst kurssorisch zur Serialisierung von Hochliteratur: H. Schanze / B. Zimmermann: »Fernsehen und Literatur«, S. 54–59.

(1913–1925) oder *Silas* (1967) wurden in dieser televisuell-serialisierten Form umgesetzt.⁴⁸ Seit Jahren erscheinen ziemlich unregelmäßig im Abendprogramm der ARD die abgeschlossenen Fälle von Commissario Brunetti, die im Fernsehen kurioserweise unter dem Reihentitel DONNA LEON, also unter dem Namen der Autorin der Buchvorlagen, lanciert werden. Ein lockereres Verhältnis zur literarischen Vorlage unterhalten die Episoden der deutsch-schwedischen Krimiserie KOMMISSAR BECK (1997–), die sich zunächst sechs der zehn von 1965 bis 1975 von Maj Sjöwall und Per Wahlöö verfassten Romane der Reihe *Roman über ein Verbrechen* als Vorlagen bedienten, dann die Hauptfigur aber weiterentwickelten und sie zahlreiche weitere Fälle lösen ließen.⁴⁹ Gerade aktuell lässt sich feststellen, dass die Adaptionen noch weitergehen und, wie etwa in der Fernsehserie SHERLOCK, die Folie der als mehr oder minder bekannt vorausgesetzten literarischen Vorlagen nutzen, um mit dieser zu spielen, neue Bedeutungshorizonte aufzuspannen oder den narrativen Komplex zu erweitern.⁵⁰ Schließlich kann man das Genre des episodisch erzählten Krimis überhaupt als literarische Erfindung ansehen, die Ende des 19. Jahrhunderts mit der von Arthur Conan Doyle entworfenen Figur des Sherlock Holmes erstmals systematisch ausgearbeitet wurde.⁵¹ Aber auch andere Genres wie die Science-Fiction (BABYLON 5 [1994–1998])⁵² oder der Gothic Horror (PENNY DREADFUL [2014–2016]) nutzen den Verweis auf ihre eigene Geschichtlichkeit, um eine Erzähltradition zu revitalisieren, die variiert, moduliert oder gebrochen werden kann.

48 Zu den literaturbasierten Weihnachtsserien siehe Hißnauer, Christian: »Timm Thaler«, in: Ders./Thomas Klein (Hg.), *Klassiker der Fernsehserie*, Stuttgart: Reclam 2012, S. 133–141.

49 Auch die US-amerikanische Familienserie LITTLE HOUSE ON THE PRAIRIE (1974–1983) schließt eher locker an die ebenso serialisierte Vorlage der von Laura Elizabeth Ingalls Wilder zwischen 1932 und 1943 publizierten autobiografisch grundierten Jugendromane an. Einen Extremfall stellt die in den USA von 1964 bis 1965 ausgestrahlte Serie PEYTON PLACE dar, die – als erste *prime time soap* – aus lediglich zwei Romanen eine mehr als 500 Folgen fortgesetzte Handlung ableitete; vgl. Murphy, Carin: »Selling the Continuing Story of *Peyton Place*. Negotiating the Content of the Primetime Serial«, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 33.1 (2013), S. 115–128; Binotto, Johannes, »Continuing *Peyton Place*. Das Melodrama und seine Bastarde«, in: Ivo Ritzer/Peter W. Schulze (Hg.), *Transmediale Genre-Passagen. Neue Perspektiven der Medienästhetik*, Wiesbaden: Springer 2016, S. 269–288.

50 Vgl. B. Poore: »Sherlock Holmes and the Leap of Faith«, S. 158–171. Bei THE HANDMAID'S TALE, einem weiteren aktuellen Exempel, erweitert die Adaption die Geschichte – in Kooperation mit der Romanautorin Margaret Atwood – um weitere Handlungsebenen, um dann sogar eine zweite und dritte Staffel hinzuzufügen. Siehe zu diesen dem aktuellen Imperativ der Komplexität angepassten Adaptionenformen Barnet, David: »TV is rewriting the book on how to adapt novels«, in: *The Guardian Online* vom 4.5.2017, <https://www.theguardian.com/books/books-blog/2017/may/04/tv-book-adaptations-novels-handmaids-tale-american-gods>.

51 Siehe dazu im vorliegenden Band den Aufsatz von Ralf Adelmann, S. 188, sowie Wiltse, Ed: »So Constant an Expectation«. Sherlock Holmes and Seriality«, in: *Narrative* 6.2 (1998), S. 105–122.

52 Siehe dazu im vorliegenden Band den Aufsatz von Tobias Haupt, S. 311.

Man kann aber auch bemerken, dass es natürlich längst nicht mehr so ist, dass nur Literatur Fernsehserien beeinflusst. Sei dies nun wie im Fall von JUSTIFIED (2010–2015), dass dem Autor Elmore Leonard die Interpretation seiner Figur Raylan Givens in der Serie so gut gefallen hat, dass er zu einem neuen Roman inspiriert wurde,⁵³ sei dies in Form von Fanfiction oder Novelization; oder sei dies dadurch, dass einige moderne Autoren und Autorinnen TV-Serien als Inspirationsquelle für ihre Romane angeben.⁵⁴

Man denke in Ergänzung zum letztgenannten Punkt auch an die zahlreichen literarischen Buchreihen, die bereits stark seriell angelegt sind und daran, dass die Fernsehserien oder Filmreihen diese Serialität aufnehmen, verändern und ausdehnen: Die Krimireihe von Henning Mankell um Kurt Wallander, die gleich mehrfach als Fernsehfilmreihe umgesetzt wurde, oder die Buchreihe von Arne Dahl, die als Fernseh- und Kinofilmreihe publiziert wurde, haben an sich schon zahlreiche fortgesetzte Elemente. Man kommt dann unweigerlich zur Buchreihe *A Song of Fire and Ice* von George R. R. Martin, der zuvor hauptsächlich als Autor von Fernsehserien tätig war. Die HBO-Serie GAME OF THRONES eilt inzwischen der Produktion der Romane voraus: Die letzten zwei geplanten Bücher sind noch nicht erschienen, die Fernsehserie aber spinnt die Handlung auch ohne veröffentlichte Vorlage fort, indem sie besonders die serielle Konzeption der Vorlage nutzt und aus dieser Anlage weitere Staffeln entwickelt.⁵⁵

Man kann auch berücksichtigen, dass Fernsehserien »geschrieben« werden, dass ihre Handlung also eigentlich schreibend (und nicht etwa beim Dreh) erschaffen wird. Diese verdeckte Literarizität ist in letzter Zeit in den Blickpunkt gerückt, insofern es vornehmlich Drehbuchautoren sind, die als Künstler für den aktuellen Fernsehserienboom stehen.⁵⁶ Literatur steht aber nicht nur normalerweise vor der audiovisuellen Erzählung, sondern kann ihr auch nachfolgen, so wie Fans die abgebrochene Erzählung der Episodenreihe STAR TREK (1966–1969) weitergeführt haben, indem sie Fanfiction geschrieben und damit in schriftlicher Form die vor-

53 Siehe dazu im vorliegenden Band den Aufsatz von Vincent Fröhlich, S. 223.

54 Beispielsweise nennt Jennifer Egan als Inspiration für ihren Roman *A Visit From the Goon Squad* [2010] vor allem THE SOPRANOS [1999–2007].

55 Siehe dazu im vorliegenden Band den Aufsatz von Arno Meteling, S. 204; außerdem: Shacklock, Zoë: »A reader lives a thousand lives before he dies«. Transmedia Textuality and the Flows of Adaptation«, in: Jes Battis / Susan Johnston (Hg.), *Mastering the Game of Thrones. Essays on George R. R. Martin's »A Song of Ice and Fire«*, Jefferson, N. C.: McFarland 2015, S. 262–280.

56 Es ist allerdings bemerkenswert, dass – anders als beim Film – bislang noch zu keiner Fernsehserie komplette Drehbücher als Bücher, also als eigenständige Literatur, veröffentlicht wurden. Und dies, obwohl die aktuelle Nobilitierung der Fernsehserie über die Figur des Drehbuchautors erfolgt; siehe hierzu: Dreher, Christoph (Hg.): *Autorenserien. Die Neuerfindung des Fernsehens*, Stuttgart: Merz et Solitude 2010.

liegende Geschichte um eigene Ergänzungen erweitert haben.⁵⁷ Das Weiter-schreiben kann zudem im Buch zur Serie erfolgen, das zusätzliche Episoden erzählt oder bestimmte *story lines* vertieft, wie etwa die Romanreihe zur Jugendserie BEVERLY HILLS 90210 (1990–2000).⁵⁸ Stärker noch in Richtung auf ein genuin transmediales Erzählen bezogen, lassen sich Buchpublikationen nennen wie *The Secret Diary of Laura Palmer* (1990) oder *The Autobiography of FBI Special Agent Dale Cooper: My Life, My Tapes*, mit denen 1991 in der Fernsehserie TWIN PEAKS vorkommende Versatzstücke zu eigenen Texten ausgebaut wurden, die aber Teil an der übergreifenden Erzählung hatten. Hier wäre als ein weiteres Beispiel der *Bro-Code* (2008) aus HOW I MET YOUR MOTHER (2005–2014) hinzuzufügen.⁵⁹ Die durch solche Ableger geschaffenen transmedialen Erzähluniversen, in denen die einzelnen, auf verschiedene Medien verteilten Elemente stets hinreichend Leerstellen und mögliche Berührungspunkte schaffen, an denen weitere Erzählungen ansetzen können, bilden weitere und sehr eigene Spielarten der Fernsehserien-Literatur-Beziehung. Gerade bei abgesetzten oder ausgelaufenen Serien initiieren die Print-Erweiterungen eine Fortführung oder Ausdehnung des Narrativs.

Auch die fiktionalen Krimipublikationen des Protagonisten der Fernsehserie CASTLE (2009–2016) lassen sich – außerfiktionale Realität geworden – im Buchladen erwerben,⁶⁰ ebenso wie der in CALIFORNICATION (2007–2014) nur beschriebene Erstlingsroman des fiktiven Hank Moody, während die ältere Fernsehserie MURDER, SHE WROTE (1984–1996) aus den Fällen besteht, die eine fiktionale Schriftstellerin erlebt und aus denen sie ihre Romane schöpft. Fernsehserien greifen gerne das Herstellen von Literatur als Thema auf und reflektieren auf diesem Weg auch ihren eigenen Status – als Folge von Drehbuchliteratur, die wiederum oft separat als Literatur publizierte Vorlagen adaptiert. Der literarische Autor oder die Autorin werden in zahlreichen Fernsehserien als phantasievolle Einzelkämpfer präsen-

57 Siehe dazu im vorliegenden Band den Aufsatz von Vera Cuntz-Leng, S. 360, sowie klassisch Jenkins, Henry: »Star Trek Rerun, Reread, Rewritten«, in: Ders., *Fans, Bloggers and Gamers. Exploring Participatory Culture*, New York / London: New York University Press 2006, S. 37–60.

58 Zwischen 1991 und 1999 erschienen insgesamt 19 Bände, die auf dem Cover mit dem Etikett »based on the hit TV series« geschmückt wurden. Alle Bände wurden auch ins Deutsche übersetzt. Als Autor fungierte zunächst meist der auch als Drehbuchautor tätige Mel Gilden, aber auch andere Autoren und Autorinnen halfen den Publikationsfluss aufrechtzuerhalten.

59 Zu solchen buchförmigen Erweiterungen von Fernsehserien als Strategie von Qualitätsserien siehe Lavery, David: »Read Any Good Television Lately? Television Companion Books and Quality TV«, in: Janet McCabe / Kim Akass (Hg.), *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*, London / New York: I. B. Tauris 2007, S. 228–236.

60 Siehe dazu im vorliegenden Band den Aufsatz von Uwe Wirth, S. 341, sowie Schlicker, Alexander: *Autor – TV-Serie – Medienwandel. (De-)Figurationen serieller Autorschaft*, Marburg: Schöningh 2016.

tiert. Indem die Serien den Schreibprozess⁶¹ auf einen einzelnen Schriftsteller oder eine Schriftstellerin projizieren und damit figurespezifisch personifizieren, setzen sie der Produktionswirklichkeit von Seriendrehbüchern, die zumindest in den USA von der Arbeitsteiligkeit im sogenannten *writers' room* gekennzeichnet ist, in gewisser Weise ein romantisches Bild des Autors entgegen.⁶²

Man kann umgekehrt herausarbeiten, inwiefern Fernsehserien auch in Romanen, Theater oder Lyrik vorkommen.⁶³ Man kann aber auch die fiktiven Romane in Serien zu dieser Themensammlung hinzufügen, die häufig als innerdiegetische Spiegel oder Inspirationen der Handlung verwendet werden. In *THE AFFAIR* (2014–) ist man sich als Zuschauer unsicher, ob die Romane des Protagonisten Noah Solloway Verarbeitung und Verdichtungen seiner Erlebnisse sind oder der Autor mehr oder weniger bewusst mit seinen Handlungen zu neuen Romanideen inspiriert werden möchte. In *THE FOLLOWING* (2013–2015) ist der Literaturprofessor und Schriftsteller ein Serienkiller, der inspiriert durch die Werke Edgar Allan Poes mordet und schreibt, zugleich wiederum einen Kult um sich selbst und seine Morde entfacht. Insofern ist in diesen Serien der Schreibprozess der innerdiegetischen Autoren eine veritable Spiegelungsfläche für die fortwährende (Schreib-)Produktion der Serienautoren: Nach einem Roman muss in der nächsten Staffel bereits der nächste geschrieben werden. Romane sind hier im Grunde nicht mehr als Episoden oder Staffeln im Leben eines Autors: Immer lastet der Druck des Nächsten und der Erfolg des Letzten auf ihnen. Mag der Roman an sich auch abgeschlossen sein, so ist er auf das Leben des Autors bezogen doch Teil einer Folge.

Der Band

Das Spannungsfeld von Literatur und Fernsehserie kann nicht in seiner ganzen hier aufgefächerten Vielfalt von einem Sammelband abgedeckt werden. Vielfältig ist der Band aber sehr wohl und bewusst, da er die im Untertitel angekündigten

61 Siehe zu einem anders gelagerten Schreibprozess in der Fernsehserie *MR. ROBOT* (2015–) auch den Beitrag von Lisa Gotto, S. 382.

62 Ein solches Schreiben im Team zeigen hingegen die Arbeitsplatzszenen der *DICK VAN DYKE SHOW* (1961–1966): Hier werfen sich die drei Autoren die Gags zu, die sie für eine fiktive *variety show*, *The Alan Brady Show*, verfassen.

63 Erstaunlich ist bei den wenigen bisherigen Veröffentlichungen zu diesem Thema, dass die Fernsehserie erneut kaum eine Rolle spielt: Krieger, Janina U.: *Fernsehen in der Literatur* (Unveröffentlichte Masterarbeit: Universität Mannheim/University Waterloo, 2017), https://uwspace.uwaterloo.ca/bitstream/handle/10012/12294/Krieger_Janina.pdf; Ackermann, Kathrin (Hg.): *Transpositionen des Televisiven. Fernsehen in Literatur und Film*, Bielefeld: transcript 2009; Seibert, Peter (Hg.): *Fernsehen als Medium der Literatur*, Kassel: Kassel Univ. Press 2013.

»Facetten« des Medienverhältnisses in der Gesamtheit der Aufsätze als Stärke explizit macht: Behandelt werden nicht allein televisuelle Adaptionen von Literatur, sondern auch Rückwirkungen der Fernsehserie auf die Literatur; gerade also das reziproke Verhältnis sowie die medialen Interdependenzen von Fernsehserie und Literatur stehen hier im Vordergrund. Weiterhin werden literarische Konfigurationen und serielle Konstellationen sowie strukturelle Analogien und intertextuelle Verweise in beiden Medien untersucht.

Dabei wollen wir die Offenheit des Begriffs »Literatur« mit der genaueren Ausformung des Begriffs »Fernsehserie« kombinieren und die sich daraus ergebende Verbindung für den Band fruchtbar machen: In den Bezugnahmen zur Literatur soll die Bandbreite dieses Begriffs und damit insgesamt der Facettenreichtum der Wechselbeziehungen zur Fernsehserie Raum erhalten. Mit dem Begriff der Fernsehserie wird hingegen eingegrenzt, dass gerade die serielle Form und das jeweilige Medium im Vergleich in den Vordergrund treten sollen. Die wechselseitige Konstitution der Medien im Zusammenhang, in der Durchdringung und im Vergleich serieller und werkförmiger Formatierungen bildet damit das primäre Erkenntnisinteresse. Daraus ergeben sich die zwei wichtigsten Fragestellungen des Bandes: erstens, wie sich Fernsehserien und Literatur affizieren, und zweitens, welche je spezifischen Serialitätsformen in Produktion, Rezeption und Distribution durch den Blick des einen Mediums auf das andere sichtbar werden. Ziel dieser Fragestellungen ist es, strukturelle Erkenntnisse anhand von exemplarisch ausgewählten Fernsehserien und literarischen Werken zu gewinnen.

Um diesem Ziel strukturiert näher zu kommen, wurden die Beiträge nach vier thematischen Facetten des Medienverhältnisses sortiert. Erstens stehen die oftmals gezogenen Vergleiche im Vordergrund, die davon ausgehen, dass Fernsehserien an sich (oder wenigstens ihre anspruchsvolleren Vertreter) mit einer bestimmten literarischen Erzählform, nämlich dem Roman, geradezu gleichgesetzt werden könnten. In diesem Zusammenhang geht es explizit um die mediale Vergleichsebene zwischen narrativen Formen in Fernsehen und Literatur. Zweitens liegt der Fokus auf Fernsehserien, die auf bestimmten literarischen Quellen basieren. Hier werden die Transformationen von Texten im Medienwechsel untersucht, die das reziproke Verhältnis von Inhalt und Struktur medienspezifisch in Szene setzen und dadurch die Besonderheiten serieller Fernsehnarration sichtbar machen. Drittens sollen die Bezugnahmen aufgedeckt und analysiert werden, die es in einigen Fernsehserien zu literarischen Werken gibt und die Literatur als einen kulturellen Horizont aufspannen, in den sich Fernsehserien intertextuell eingliedern. Schließlich wird betrachtet, wie Fernsehserien die Prozessualität des Schreibens reflektieren und damit auch eine Praxis betrachten, die Teil ihrer eigenen Produktionsgeschichte ist.

I. Fernsehserie als Literatur?

Teil 1: Die Fernsehserie als Roman des 21. Jahrhunderts?

Roman und televisuelle Narration im Vergleich

1. Einleitung

Bereits 1995 bezeichnet Charles McGrath die Fernsehserie metaphorisch als »prime-time novel«. In der Art seiner Formulierung ist allerdings erkennbar, dass er selbst den Vergleich eher als Behelf sieht: »These [TV] shows are flourishing [...] and have grown in depth and sophistication into *what might be thought of as a brand-new genre: call it the prime-time novel* [Hervorhebung: VF/JR].«¹ Im deutschsprachigen Raum einflussreicher als McGrath ist der Zeitungsartikel des Literaturkritikers Richard Kämmerlings zur DVD-Ausgabe von *THE WIRE* (2002–2008), der mit den Sätzen beginnt: »Kein Roman der vergangenen Jahre hat mich so sehr beschäftigt wie die amerikanische Fernsehserie *THE WIRE*. Ganze Nächte habe ich durchgeschaut, wochenlang wollte ich mit Freunden und Kollegen über nichts anderes reden.«² Seitdem Fernsehserien zu einem vom Feuilleton und in der Gesellschaft viel diskutierten Gegenstand geworden sind, seitdem in der Wissenschaft heuristische Begriffe wie »quality TV«, »narrative complexity«, »tv3« und »third golden age of television« zur Legitimierung des vermehrten Interesses an der Fernsehserie herangezogen werden, ist die Behauptung noch häufiger anzutreffen, die moderne Fernsehserie sei der Roman des 21. Jahrhunderts oder zumindest wie ein Roman.

Nun muss ein Feuilletonartikel keinen durch und durch medienreflektierten Vergleich bieten. Überspitzte Analogien mögen im essayistischen Kontext hilfreich und erkenntnisbildend sein, weil sie den subjektiven Eindruck der Autoren gerade in der Zuspitzung auf den Punkt bringen und den Lesern ein bekanntes Vergleichsobjekt anbieten.³ Beide angeführten Verfasser markieren ihren Ver-

1 McGrath, Charles: »The Prime-Time Novel; The Triumph of the Prime-Time Novel«, in: *New York Times Magazine* vom 22.10.1995.

2 Kämmerlings, Richard: »Ein Balzac für unsere Zeit«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 8.5.2010, S. 33.

3 Schon länger sind Stimmen hörbar, die diesen Vergleich teilweise vehement kritisieren: »*THE WIRE* is like a Victorian novel — this facile, cocktail-party insight has been cropping up a lot lately, although it's hard to see why someone who truly loves both the HBO series about life

gleich als subjektiv, sprechen immer wieder von sich selbst und ihrer Rezeptionserfahrung – Kämmerlings beginnt sogar mit der zitierten Beschreibung seiner eigenen ›addiktiven‹ Rezeptionsweise von *THE WIRE*. Der Vergleich zwischen Roman und Fernsehserie ist mittlerweile jedoch sehr verbreitet; er hat das Verständnis von heutigen Fernsehserien geprägt und wird auch in wissenschaftlichen Arbeiten so selbstverständlich gebraucht, dass diese Analogie im Folgenden auf den Prüfstand gestellt wird: Wie kommt es überhaupt zu diesem Vergleich, und was sagt er wirklich aus? Welche Charakteristiken von Fernsehserien legt er tatsächlich offen? Einen Schritt zurückzugehen, weg von dem subjektiven Rezeptionsempfinden, die moderne Fernsehserie sei wie ein Roman, bedeutet zugleich zu untersuchen, was überhaupt an Fernsehserien als literarisch empfunden wird. Im Folgenden wird also weniger gefragt, ob die Fernsehserie wirklich der Roman des 21. Jahrhunderts *ist*, als vielmehr analysiert, welches Bild von Roman und Fernsehserie sich durch diese Analogiesetzung ergibt und welche Erkenntnismöglichkeiten hier ein differenziert angelegter Vergleich bietet.

2. Historische Herleitung

Die Vorstellung, dass das Fernsehen seine künstlerischen Potenziale am ehesten als ›writer's medium‹ heben könne, beginnt noch früher als mit dem 1995 von Charles McGrath veröffentlichten Aufsatz. In den Anfängen des Fernsehens, als man aus technischen Gründen primär live senden musste, orientierte sich die Ästhetik fiktionaler Fernseherzählungen vor allem am Theater. »The theatrical model was a natural one for the new medium to turn for programming. Plays unfold live and they're performed in a confined space, both made-to-order features for early television.«⁴ Für das erste ›golden age‹ des US-amerikanischen Fernsehens stehen dementsprechend vor allem Anthologieserien, die ihre Medienreferenz sogar im Titel tragen, wie *KRAFT TELEVISION THEATER*, *LUX VIDEO THEATER*, *PLAYHOUSE 90* oder *PHILCO TV PLAYHOUSE*. Hier wurden meist live in einem Fernsehstudio gespielte, in sich geschlossene ›teleplays‹, Fernsehspiele, gezeigt.⁵ Die Theaterreferenz wurde im Übrigen aus dem Radio übernommen,

and crime in contemporary Baltimore and the fiction of 19th-century England would insist upon it.« Miller, Laura: »THE WIRE« is NOT like Dickens. Stop comparing the HBO series to Victorian novels, already!«, in: [www.salon.com](http://www.salon.com/2012/09/13/the_wire_is_not_like_dickens/) vom 13.9.2012, https://www.salon.com/2012/09/13/the_wire_is_not_like_dickens/ [letzter Zugriff: 27.3.2018].

4 Thompson, Robert J.: *Television's Second Gold Age. From Hill Street Blues to ER*, New York: Continuum 1996, S. 22.

5 Vgl. Roman, James: *From Daytime to Primetime. The History of American Television Programs*, Westport, CT: Greenwood Publishing Group 2005, S. 149–153; Mittell, Jason: *Television and Ameri-*

in dem man ›radioplays‹, Hörspiele, aufgeführt hatte, unter anderem in EARPLAY, im LUX RADIO THEATER, im CAMPBELL PLAYHOUSE oder auch im MERCURY THEATER ON THE AIR von CBS, in dessen Rahmen 1938 Orson Welles' legendäres Hörspiel WAR OF THE WORLDS ausgestrahlt worden war.⁶ Inszeniert wurden in diesen Radio- oder Fernsehtheatern Broadwaydramen, eigens angefertigte Adaptionen von Romanen oder Kurzgeschichten sowie Originalstoffe.⁷

In Deutschland war die Situation ähnlich, insofern man mit dem Live-Fernsehspiel, das ans Hörspiel anschließt, die Kunstform des Fernsehens gefunden zu haben glaubte. Die über den Hörfunk hergestellte Beziehung zum Theater ist es, mit der die Ästhetik des Fernsehens gegenüber dem offenkundig verwandten, da ebenfalls audiovisuellen Medium Film differenziert wird. In seinem Versuch zu einer Ästhetik des Fernsehens arbeitet Gerhard Eckert Ähnlichkeiten des Fernsehspiels mit dem Theater, des Fernsehprogramms mit der Familienzeitschrift, des Dispositivs und der Zeitform mit dem Hörfunk heraus, betont indes, dass sich »[e]ine Analogie zum Film [...] unter gar keinen Umständen aufrecht erhalten«⁸ lasse. Mit dem als televisueller Variante des Kammerspiels imaginierten Fernsehspiel beanspruchte man die für ein Massenmedium kontraintuitive Möglichkeit, intime Begegnungen mit den ins Heim der Zuschauer transportierten menschlichen Figuren zu erleben. Vermittelt über das Theater ist die Literatur auch hier im Spiel, aber eben nicht der Roman, sondern das Drama, dessen Klassiker es zu popularisieren galt.⁹

Spätestens mit der Möglichkeit zur audiovisuellen Magnetaufzeichnung schien die ästhetische Fixierung auf die Liveness eher aus der Not geboren, denn gerade Fernsehfiktion wurde bald nur noch aufgezeichnet ausgestrahlt. Mit serialisierten

can Culture, New York: Oxford University Press 2010, S. 36; Hilmes, Michelle: *Only Connect. A Cultural History of Broadcasting in the United States*, Boston: Wadsworth Cengage Learning 2011, S. 188–191; Sturcken, Frank: *Live Television: The Golden Age of 1946–1958 in New York*, Jefferson, NC: McFarland 1990; Everett, Anna: »Golden Age« of Television Drama«, in: *The Museum of Broadcast Communications – Encyclopedia of Television*, <http://www.museum.tv/eotv/goldenage.htm> [letzter Zugriff: 20.3.2018].

6 Vgl. M. Hilmes: *Only Connect*, S. 112 f. u. 115 f.

7 Allerdings wurde die anfangs populäre Praktik, Romane und Theaterstücke für die Anthologieserien zu adaptieren, später dadurch gebremst, dass Hollywood sich die Rechte an besonders populären Stoffen sicherte und dem rivalisierenden Medium den Zugang verwehrte. Vgl. A. Everett: »Golden Age« of Television Drama«.

8 Eckert, Gerhard: *Die Kunst des Fernsehens*, Emsdetten: Lechte 1953, S. 12. Zur Debatte um das Live-Fernsehspiel siehe Hickethier, Knut: *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Themen, Form, Struktur, Theorie und Geschichte, 1951–1977*, Stuttgart: Metzler 1980, S. 39–45.

9 Siehe Hickethier, Knut: *Geschichte des deutschen Fernsehens*, Stuttgart: Metzler 1998, S. 148–153; Schanze, Helmut / Zimmermann, Bernhard: »Fernsehen und Literatur. Fiktionale Fernsehsendungen nach literarischer Vorlage«, in: Dies. (Hg.), *Das Fernsehen und die Künste* [= Helmut Kreuzer / Christian W. Thomsen (Hg.), *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*, Bd. 2], München: Wilhelm Fink 1994, S. 19–66.

Fernsehfilm nach Romanvorlagen wie *SO WEIT DIE FÜSSE TRAGEN* (1959) und *AM GRÜNEN STRAND DER SPREE* (1960), die man als »Fernsehromane« etikettierte, wurde die Orientierung an der literarischen Erzählung kunstfähig.¹⁰ Bis der Vergleich mit dem Roman auch in der wissenschaftlichen Diskussion über die Fernsehserie erprobt wurde, dauerte es allerdings noch eine Weile – nicht zuletzt auch, weil die narrative Ästhetik seriellen Erzählens, zumal im Fernsehen, erst gegen Ende der 1960er Jahre überhaupt als legitimer Forschungsgegenstand entdeckt wurde. Da das Interesse an der Fernsehserie sich auch aus der Literaturwissenschaft heraus entwickelte, lag es damals nahe, die serielle Fernseherzählung medienkomparativ vor der Vergleichsfolie des Romans zu betrachten. Dementsprechend schreibt der ursprünglich als Literaturwissenschaftler ausgebildete Horace Newcomb in seiner Programmschrift *TV: The Most Popular Art*, die eine ästhetische Neubewertung des televisuellen Erzählens betreibt: »[T]he real relationship with other media lies not in movies or radio, but in the novel.«¹¹ Die Verbindung, die Newcomb zwischen literarischer und televisueller Erzählung herstellt, liegt vor allem auf der Ebene der Zeit, die in beiden Medien relativ frei als Ressource zur Ausgestaltung einer »dichten«, detailreichen diegetischen Welt genutzt werden kann. Der Entwurf dieser Welten wird angesichts des *small screen* des Fernsehens von Newcomb weniger auf der Ebene der visuellen *Mise en Scène* als vielmehr auf der Ebene der Narration vermutet. Insofern liegt es nahe – wie es häufig in der Wissenschaft und im Feuilleton geschieht und beispielsweise auch von McGrath vorgenommen wurde –, den Kunststatus von Fernsehproduktionen über diejenigen zu legitimieren, die Figuren und Handlung entwerfen, also die Drehbuchautoren und *creators*: »It became conventional to say that television was the writer's medium, theatre was the actor's and film was the director's«, blickt der

10 Siehe dazu den Beitrag von Christian Hißnauer in diesem Band. Der ungefähr zeitgleich in Lateinamerika auftauchende Begriff der Telenovela hat allerdings nichts von diesem nobilitierenden Zug, sondern bezeichnet das populärste Genre des dortigen Fernsehens überhaupt. Das Romanhafte wird hier assoziiert mit einer auf längere serielle Fortsetzung angelegten, aber doch auf Abschluss, meist vor Ablauf eines Jahres, hinzielenden Erzählung. Diesen intermediären Bezug übernahm die Telenovela von den seit den 1930er Jahren populären Radionovelas; vgl. Michael, Joachim: *Telenovelas und kulturelle Zäsur. Intermediale Gattungspassagen in Lateinamerika*, Bielefeld: transcript 2010, S. 189–192.

11 Newcomb, Horace: *TV. The Most Popular Art*, Garden City, NY: Anchor Press 1974, S. 256. Für einen Rückblick auf die Genese dieser Perspektive siehe Newcomb, Horace: »Reflection on *TV: The Most Popular Art*«, in: Gary R. Edgerton / Brian G. Rose (Hg.), *Thinking Outside the Box. A Contemporary Television Genre Reader*, Lexington: University Press of Kentucky 2005, S. 15–36. Nicht ganz schlüssig ist die Abgrenzung zum Hörfunk, der auf Endlosigkeit hin angelegte serielle Soap-Formate der Erzählung bereits in den 1930er Jahren erprobte.

britische Fernsehautor Alan Plater 1993 auf die 1960er Jahre zurück.¹² Jonathan Bignell ordnet diese Wertschätzung für das Schreiben zwar als eine vor allem britische Tradition ein,¹³ doch als Wertmaßstab hat Robert J. Thompson Literarizität ebenso für die US-amerikanische Produktion seit den 1980er Jahren in Anschlag gebracht: »Quality TV tends to be literary and writer-based. The writing is usually more complex than in other types of programming.«¹⁴

Der heutigen Gleichsetzung von Fernsehserie und Roman war damit mindestens gedanklich ein Stück weit der Boden bereitet. Das feuilletonistische wie auch das wissenschaftliche Interesse an der Fernsehserie als einer Kunstform ließ allerdings noch bis in die 2000er Jahre auf sich warten. Auch Kämmerlings' Artikel von 2010 stand zumindest für den deutschsprachigen Raum noch relativ am Anfang einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit neueren Fernsehserien. Die journalistischen Texte waren, wie so häufig, schlicht schneller als wissenschaftliche Veröffentlichungen zum selben Thema, weshalb es kaum verwundert, dass in deutschen Fachartikeln auf Kämmerlings' herausfordernde These Bezug genommen wurde.¹⁵ Außerdem hat der Erfolg der Identifizierung von Fernsehserie und Roman auch damit zu tun, dass der Boom der Fernsehserienforschung sich nicht allein, wahrscheinlich nicht einmal primär, aus der Medienwissenschaft speist, sondern zu einem großen Teil aus der Literaturwissenschaft, aus Komparatistik, Anglistik, Amerikanistik und Germanistik.

- 12 Plater, Alan: »Speaking to Nations (The 1993 Lira Lecture)«, in: Thomas Elsaesser / Jan Simons / Lucette Bronk (Hg.), *Writing for the Medium. Television in Transition*, Amsterdam: Amsterdam University Press 1994, S. 118–130, hier S. 122. In diesem Sammelband taucht die Formel »writer's medium« noch in zwei weiteren Beiträgen (von Thomas Elsaesser und Fay Weldon) auf.
- 13 Bignell, Jonathan: »Seeing and Knowing. Reflexivity and Quality«, in: Janet McCabe / Kim Akass (Hg.), *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*, London: I. B. Tauris 2007, S. 158–170, hier S. 158.
- 14 R. J. Thompson: *Television's Second Golden Age*, S. 15. Zugleich führt Thompson als ein Kriterium auch an: »Quality TV usually has quality pedigree. Shows made by artists whose reputations were made in other, classier media, like film, are prime candidates.« (Ebd., S. 14) Dies gelte beispielsweise für David Lynch, während Steven Bochco sich das Renommee allein als creator im Fernsbereich erarbeitet habe.
- 15 Bspw.: Schneid, Bernd: *Die Sopranos, Lost und die Rückkehr des Epos. Erzähltheoretische Konzepte zu Epizität und Psychobiographie*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 10; Fröhlich, Vincent: *Der Cliffhanger und die serielle Narration. Analyse einer transmedialen Erzähltechnik*, Bielefeld: transcript 2015, S. 17; Schleich, Markus / Nesselhauf, Jonas: *Fernsehserien. Geschichte, Theorie, Narration*, Tübingen: A. Francke Verlag 2016, S. 88.