

TINA GRAWE

Neue Erzählstrategien in US-amerikanischen Fernsehserien

Von der Prime-Time-Soap
zum Quality TV



Neue Erzählstrategien in US-amerikanischen Fernsehserien

Tina Grawe

Neue Erzählstrategien in US-amerikanischen Fernsehserien

Von der Prime-Time-Soap zum Quality TV



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.

AVM - Akademische Verlagsgemeinschaft München 2010
© Thomas Martin Verlagsgesellschaft, München

Umschlagabbildung: © 5im0n - Fotolia.com

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urhebergesetzes ohne schriftliche Zustimmung des Verlages ist unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Nachdruck, auch auszugsweise, Reproduktion, Vervielfältigung, Übersetzung, Mikroverfilmung sowie Digitalisierung oder Einspeicherung und Verarbeitung auf Tonträgern und in elektronischen Systemen aller Art.

Alle Informationen in diesem Buch wurden mit größter Sorgfalt erarbeitet und geprüft. Weder Autoren noch Verlag können jedoch für Schäden haftbar gemacht werden, die in Zusammenhang mit der Verwendung dieses Buches stehen.

e-ISBN (ePDF) 978-3-96091-092-3
ISBN (Print) 978-3-86924-699-4

Verlagsverzeichnis schickt gern:
AVM - Akademische Verlagsgemeinschaft München
Schwanthalerstr. 81
D-80336 München

www.avm-verlag.de

1. Einleitung

Knut Hickethier führt die Geschichte der Fernsehserie zurück bis Homer und sieht im fortgesetzten Erzählen sogar ein Grundbedürfnis des Menschen:

Die wohl ältesten überlieferten Beispiele serieller Unterhaltung sind die rapsodischen Gesänge Homers und natürlich die Erzählungen Scheherazadens in den 1001 Nächten. Das Erzählen in Fortsetzungen oder auch in wiederkehrenden Episoden kommt offenbar einem Grundbedürfnis menschlicher Unterhaltung nach und hat in der Fernsehserie nur ihre TV-bezogene massenmediale Form gefunden. (Hickethier, *Fernsehserie*, 17-18)

Fortsetzungsgeschichten wurden in vielerlei Variationen erzählt, zum Beispiel im Comicstreifen, im Zeitungsfortsetzungsroman, in der Kolportageliteratur (vgl. Hickethier, *Fernsehserie*, 17) oder später auch im Radio und im Kino. Obwohl mehrfach darauf hingewiesen wurde, dass das Kino nicht der Vorläufer der Fernsehserie oder des Fernsehens schlecht hin sei (vgl. Douglas, 13), lässt sich die Herkunft der Erzählweise, das Erzählen in bewegten Bildern, beziehungsweise in der Aneinanderreihung statischer Bilder, die vom Zuschauer als bewegt wahrgenommen werden, nicht leugnen. (vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, 55) Es gab im Kino durchaus auch schon Serien in den 1910er und 1920er Jahren, die in ihrer Funktion Parallelen zur heutigen Fernsehserie hatten:

Die kürzere Filmdauer, die Einbeziehung der einzelnen Filme in mehrgliedrige Programme und die Zuschauerbindung an einzelne Filmproduktionsfirmen bzw. Verleihfirmen begründeten die Rolle der Kinoserie in den zehner und zwanziger Jahren. (Hickethier, *Fernsehserie*, 19)

Die direktere Verbindung von der Fernsehserie wird allerdings zur Radioserie gezogen. Offensichtlich hat die Radioserie zwar kein Bild, aber das Medium Radio hat trotzdem viele Ähnlichkeiten zum Medium Fernsehen, wie zum Beispiel die Domestizität. Radio wird wie Fernsehen zu Hause konsumiert. Das schafft grundsätzlich andere Voraussetzungen für das Hör- oder Sehverhalten als bei einer Kinovorstellung. (vgl. Crisell, 2) Während bei letzterem der Zuschauer zu einem festen Vorstellungsbeginn seinen Platz einnimmt und in einem abgedunkelten Raum den Film von Anfang bis Ende ohne Unterbrechung auf einer Leinwand ansieht, kann der Fernsehzuschauer seinen individuellen Programmablauf frei bestimmen. Er kann sowohl auf einen anderen Sender umschalten als auch den Raum verlassen oder parallel einer anderen

Aufgabe Aufmerksamkeit widmen. Dieser Umstand, der das Fernsehen mit dem Radio verbindet, hat maßgeblichen Einfluss auf die Erzählweise des Fernsehens im Unterschied zum Kino. (vgl. Kaminsky, 29) Die Serie scheint wie dafür geschaffen zu sein, sich in den unendlich wiederkehrenden Programmfluss einzubetten. (vgl. Thompson, *Storytelling*, 17-18; Monaco, 491; Allrath, 3). Oder wie Hickethier sagt, sie hat im Fernsehen nur ihre „massenmediale Form“ (Hickethier, *Serie*, 18) gefunden.

Dennoch sind es genau diese Eigenschaften, die dem Fernsehen einen schlechten Ruf einbrachten und es als unwürdig ernsthafter Untersuchungen betrachteten.

Detractors of television, both within and outside the academy, effectively framed the medium as aesthetically inferior to, or at best a low-resolution imitation of, other media like film, theatre, literature. (Mittell, *Lost*, 120)

Besonders der Film galt als unerreichtes Ideal, das Fernsehen allenfalls als schlechter Abklatsch. Robin Nelson sieht die Gründe dafür vor allem in dem höheren Produktionsbudget für Kinofilme und auch in dem Kinoerlebnis, einen Film auf einer großen Leinwand in einem Kinosaal zu sehen:

There has always been a tendency [...] to estimate film more highly than television. This evaluation is based partly on the higher production values historically associated with the big-screen cinema image over the poor resolution of the small television monitor; partly on industrial practices in which more time is taken to produce film on the back of better funding; and partly on the domesticity of television, which militates against scopophilic cinematic pleasures. (Nelson, *Quality TV Drama*, 39)

Nelson erklärt aber weiterhin auch, dass sich diese Umstände im letzten Jahrzehnt geändert haben. Der Fortschritt in den digitalen Technologien hat es dem Fernsehen ermöglicht Bilder zu produzieren, die keinen großen Unterschied mehr zum Kinobild haben. Die Ausstrahlung in HDTV, die digitale Nachbearbeitung in der Postproduktion und, auf Seiten der Rezeption, die Popularität hoch auflösender, großer Flachbildfernseher, haben die visuelle Qualität des Fernsehens erheblich gesteigert. Und auch die Produktionsbudgets wurden im Vergleich zu früheren kräftig angehoben. (vgl. Nelson, *Quality TV Drama*, 43) James Walters weist außerdem darauf hin, dass der Durchbruch der DVD die Fernsehanalyse erheblich erleichterte. (vgl. Walters, 65)

Die Sicht des Fernsehens änderte sich also ungefähr Ende der 90er Jahre und unter amerikanischen Fernsehwissenschaftlern verbreitete sich mehr der Begriff des ‚Quality TV‘: “In the late 1990s and early 2000s, however, critical discourse on quality TV drama has been dominated by the ce-

lebration of American quality TV.” (Nelson, *Quality TV Drama*, 41).

Die Sendungen, die als ‚Quality TV‘ bezeichnet werden, sind hauptsächlich amerikanische ‚Prime-Time‘ Serien, wie zum Beispiel *The Sopranos*, *The West Wing*, *24*, *Desperate Housewives*, *Sex in the City*, *Six Feet Under*, *Heroes*, *Grey’s Anatomy* oder *Lost*. Was diese Serien gemeinsam haben, ist nicht nur das Interesse der Wissenschaftler und das Lob der Kritiker, „American fictional television is now better than the movies“ (Krämer in Nelson, *Quality TV Drama*, 42), sondern auch enormer kommerzieller Erfolg. Neben den hervorragenden Quoten in ihrem Produktionsland (vgl. ABC Medianet, http://abcmedianet.com/web/dnr/dispDNR.aspx?id=053106_05), wurden sie auch in hunderte von anderen Ländern verkauft. Am Beispiel von *Lost* veranschaulicht Roberta Pearson:

Lost has been seen in Britain, Germany, Russia, Australia, the Philippines, Ireland, Sri Lanka, India, Greece, Japan, Italy, France, Spain, Belgium and more than a hundred other countries. [it has been sold] to more than 180 international territories, making it the ‘fastest-selling TV series’ in Disney’s history (Pearson, *Lost in Transition*, 255-256)

Damit hat *Lost* knapp die Verkaufszahlen von *Desperate Housewives* geschlagen, dem zweiten Serien Mega-Hit aus dem Hause Disney. (vgl. Pearson, *Lost in Transition*, 256)

Das Interesse der Forschung wurde nicht nur durch diesen wirtschaftlichen Erfolg angestoßen, sondern auch durch eine neue narratologische Komplexität, die in der Fernsehserie zu beobachten war. In den 90er Jahren zog vor allem die Serie *Twin Peaks*, von Arthouse Regisseur David Lynch kreiert und teilweise realisiert, die wissenschaftliche Aufmerksamkeit auf sich. David Lavery veröffentlichte beispielsweise die Essaysammlung *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks* 1994 und auch noch 2003 beantwortete Kristin Thompson die Frage „Is there an Art in Television?“ (Thompson, *Storytelling*, 106) positiv anhand einer Analyse dieser Serie. David Lavery veröffentlichte in den folgenden Jahren mehrere Essaysammlungen zu verschiedenen Serien, darunter *Deny All Knowledge: Reading The X-Files*, *Reading The Sopranos: Hit TV from HBO*, *Fighting Forces: What’s at Stake in Buffy the Vampire Slayer*, *Reading Deadwood: A Western to Swear by*, *Lost’s Buried Treasures* und *Saving the World: A Guide to Heroes*. Auch Kim Akass und Janet McCabe brachten Essaysammlungen heraus, unter anderem zu den Sendungen *Sex and the City*, *Six Feet Under* und *Desperate Housewives*. Sie waren es auch die 2004 eine Konferenz zu dem Thema *American Quality Television* in Dublin veranstalteten und 2007 den Essayband *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond* herausgaben. Diese Sammlung enthält unter anderem aufschlussreiche Untersuchungen von Sarah Cardwell, Robin Nelson, Jane Feuer, David Lavery und Roberta Pear-

son. Letztere hat sich vor allem auf die Untersuchung der Serie *Lost* konzentriert und dazu verschiedene Texte veröffentlicht.

Wie aus diesem kurzen Überblick ersichtlich ist, beschäftigen sich die meisten der herausgegebenen Titel bisher mit einem einzelnen Primärtext und setzen diesen nur bedingt in den Gesamtzusammenhang des ‚Quality TV‘. Zwar gibt es Bücher zum Thema der Veränderungen im Fernsehen, wie Shelley Palmers *Television Disrupted* oder James Bennets *Film and Television After DVD*, doch diese beschäftigen sich eher mit den Konsequenzen der Veränderung der produktionstechnischen Möglichkeiten und Bedingungen, als mit den narratologischen Entwicklungen innerhalb der Fernsehtexte.

Trotzdem lässt sich aus den Texten zu den einzelnen Serien, sowie aus dem Sammelband zum ‚Quality TV‘ ein gewisser Konsens über das Thema erschließen. Sarah Cardwell stellt die Frage, ob ‚Quality TV‘ auch ‚gutes‘ Fernsehen ist, ob es automatisch jene Programme sind, die man gerne sieht und als gut befindet. „What is ‚quality television‘? Is it the same as ‚good television‘?“ (Cardwell, 19) Daraufhin stellt sich erst einmal die Frage, was denn als gutes Fernsehen bezeichnet werden kann. Sie selbst beantwortet das folgendermaßen:

Good television is rich, riveting, moving, provocative and frequently contemporary (in some sense); it is relevant to and valued by us. It speaks to us, and it endures for us. (Cardwell, 21)

Kristin Thompson sagt etwas Ähnliches über ‚Quality Television‘:

„quality series enlightens, enriches, challenges, involves and confronts. It dares to take risks, it’s honest and illuminating, it appeals to the intellect and touches the emotions.“ (Thompson, 13).

Sowohl Cardwell als auch Thompson sind also der Meinung, dass der besagte Medientext ansprechend ist, dass er provoziert, in dem Maße, dass wir uns mit ihm auseinandersetzen und er uns zum Nachdenken anregt und dass er uns auf eine emotionale Weise bewegt. Während Thompson diese Eigenschaften aber dem ‚Quality TV‘ zuspricht, spricht Cardwell von ‚gutem Fernsehen‘, was letztlich dem persönlichen Geschmack überlassen bleibt. Andere Zuschauer mögen ihr Fernsehprogramm nach anderen Gesichtspunkten auswählen: „As a 24/7, domestic medium, television serves a range of functions, some of which are closely associated with relaxing after work.“ (Nelson, *Quality TV Drama*, 41) Auch Knut Hickethier sieht die Aufgabe der Serie eher in der Erfüllung von Erwartungen der Zuschauer als in Provokation und Inspiration:

Die Einbindung des Fernsehens in den Alltag der Zuschauer, die zu ritueller Nutzung des Angebots führt, erzwingt die Bedienung konstanter Zuschauererwartungen, die sich aus den Lebens- und Ar-

beitsverhältnissen der Zuschauer ergeben. Es ist vor allem der Wunsch nach regelmäßiger und verlässlicher Erfüllung dieser Erwartungen, nach Einlösung des Unterhaltungsversprechens. (Hickethier, *Fernsehserie*, 12)

Die Gleichsetzung von persönlichen Präferenzen mit dem wissenschaftlichen Untersuchungsgegenstand mag zwar förderlich für den Wissenschaftler sein, für das Ergebnis ist sie jedoch irrelevant. Aber was Cardwell damit bezweckt, ist viel mehr eine Annäherung an einen Qualitätsbegriff, der sich mit einer Selbstverständlichkeit in die wissenschaftliche Literatur eingeschlichen hat, ohne definiert zu werden. Und das ist ausgerechnet ein Wort, das besonders im Medienzusammenhang, viele verschiedene Konnotationen hat:

A major one is institutional, as in the criteria for public service broadcasters such as the BBC, in which the word tends to be equated with 'unpopular' and applied to genres such as documentary, and religious and educational programming that public service broadcasters are required to supply. (Messenger Davies, 171)

Qualitätsfernsehen wird hier also mit ‚etwas lernen‘, ‚möglichst objektive Informationen über etwas bekommen‘ assoziiert und weniger mit ‚erleben‘ oder ‚mitgerissen werden‘. Tendenziell ist die Verwendung dieses Qualitätsbegriffs für Unterhaltungsproduzenten natürlich eher abschreckend. Denn wer möchte sich schon fortbilden, um nach der Arbeit „abzuschalten“? (Nelson, *Quality TV Drama*, 41)

Auch historisch hatte der Begriff ‚Quality‘ im Fernsehen verschiedene Bedeutungen. Jane Feuer macht auf das ‚quality drama‘ der 1950er Jahre aufmerksam: „The idea of ‚quality drama‘ existed in the form of the live ‚anthology‘ teleplays of the 1950s.“ (Feuer, *HBO*, 145; vgl. auch Hawes, 5) Die Qualität dieser Fernseh Dramen wurde vor allem in ihrer Liveness und der daraus entstehenden Gemeinsamkeit mit dem Theater gesehen: „Their prestige came from an association with a ‚higher‘ form of art: theatre.“ (Feuer, *HBO*, 145). Gleichzeitig konnte das Fernsehen sich damit ein wenig vom Kinofilm emanzipieren, denn im Gegensatz zu ihm, war es dazu im Stande live zu übertragen. Messenger Davies liefert noch ein anderes Verständnis von ‚quality‘: “Other discourses of quality derive from discussions of genre, particularly the genre of costume drama, associated with history, aristocracy, canonical literature and expensive production values” (Messenger Davies, 172). Auch hier wird deutlich, dass das Merkmal der Qualität an die Assoziation mit anderen Medien gekoppelt ist, in diesem Fall die Literatur. Anders ist es mit dem aktuellen Begriff ‚Quality TV‘. Das Fernsehen hat sich endlich weitgehend von Vorurteilen befreit und erlangt die Qualität im Ausschöpfen der eigenen medialen Möglichkeiten ihres wichtigsten Formats der Serie:

Since cinema's industrial conditions of production and conception preclude multi-year narratives constructed over hundreds of episodes, television may now be the superior medium, at least for some kinds of storytelling. (Pearson, *Lost in Transition*, 248)

Aber was genau ist ‚Quality TV‘ heute? Bei der Konferenz zu ‚Quality TV‘ wurde eine Liste mit zu besprechenden Programmen verteilt. Sarah Cardwell berichtet, wie daraufhin eine Diskussion entstand, warum bestimmte Titel auf der Liste vertreten waren, während andere offensichtlich fehlten.

The first thing indicated by my and others' responses is that we shared an experience and awareness of the generic nature of quality television [...] the list constituted a coherent ‚set‘, like a genre, in which there are texts that, although different, belong together in some way [...] there existed here a sense of ‚group identity‘ that typified contemporary American quality television. (Cardwell, 25)

Über die einzelnen Merkmale, die das Genre ‚Quality TV‘ ausmachen würden, besteht bisher nur ein vager Konsens. Und auch die Bezeichnung als Genre wird nicht direkt gebraucht, sondern eher als Vergleich herangezogen. Dennoch ist man sich darüber einig, dass ‚Quality TV‘ gewisse Eigenschaften besitzt. Darunter fallen die Genre-Hybridität, erhöhte Serialität, multiperspektivische Erzählweise, hohes Produktionsbudget und infolgedessen audiovisueller Stil und oft namhafte Schauspieler. (vgl. Cardwell, 26; Nelson, *Quality TV Drama*, 48; Feuer, *HBO*, 149) Das bedeutet, dass die aktuellen Serien fortlaufende Geschichten erzählen, anhand eines Ensembles an Figuren und mehreren, parallel ablaufenden Handlungssträngen. Genauso wird es auch in der Soap Opera gemacht, was landläufig nicht der Vorstellung von Qualitätsfernsehen entspricht. (vgl. Derry, 85) Feuer zieht ebenfalls diese Verbindung am Beispiel von *The West Wing*: „Like all quality TV drama, *The West Wing* is a soap opera in terms of narrative structure.“ (Feuer, *HBO*, 149) Den Unterschied von ‚Quality TV‘ und der Soap Opera würde somit der Genre-Mix darstellen. In den aktuellen Serien werden verschiedene Genres der Fernsehserie miteinander verbunden. Und auch das hohe Budget stellt einen Unterschied dar. Das spielt insofern eine Rolle, als die zur Verfügung stehenden Mittel natürlich Einfluss auf die Umsetzung des Textes haben. Es stehen andere Möglichkeiten offen, als bei anderen Fernsehproduktionen, was sich sowohl im visuellen Stil als auch zum Beispiel in der Besetzung der Schauspieler niederschlägt.

Aber auch auf die sogenannten ‚Prime-Time‘ Soaps, die bereits Ende der 70er Jahre auf der Bildfläche erschienen und sich größter Beliebtheit erfreuten, allen voran *Dallas* und *Dynasty*, treffen diese Kriterien zu. Diese Form der Soap Opera verfügte über hohe Budgets und verband verschiedene Genres und Gattungen miteinander, um ein größeres Publikum zu erreichen.

Was also ist dann das Innovative an den neuen Serien?

Sarah Cardwell stellt noch eine weitere Gemeinsamkeit des ‚Quality TV‘ und der Soap Opera am Beispiel von *The West Wing* fest: „It is clear that *The West Wing* shares with soap operas and other melodramas an interest in interpersonal relationships.“ Aber sie macht auch auf einen wichtigen Unterschied aufmerksam: „But *The West Wing* offers a more intricate, eloquent and ambiguous exploration of these.“ (Cardwell, 27)

Laut Cardwell werden die Beziehungen „komplexer und ambivalenter“ gezeigt. Für mich ergibt sich daraus nur eine Schlussfolgerung: Die Figuren an sich sind komplexer und ambivalenter konzipiert.

Ein anderer wichtiger Punkt, der den Unterschied zur Soap Opera markiert, ist eine neue Vielschichtigkeit:

The ‘everyday incidents’ that are the stuff of more straightforward, non-quality soap operas and sitcoms are here transformed by a suggestion that they may be read symbolically, reflexively or obliquely in order that broader truths about life or society might be found. (Cardwell, 26)

Was Cardwell hier beschreibt, bezeichne ich als Thema. Es schlägt eine Lesart des Textes vor, die über die der offensichtlichen Handlungsebene hinausgeht. Schon 1991 beschrieb Knut Hickethier die Serie als eine Hilfestellung zur Alltagsbewältigung für den Zuschauer. Sie liefert nach Hickethier „Verhaltensangebote“ und diese „sind immer verknüpft mit Themen“ (Hickethier, *Fernsehserie*, 54). Als Beispiele für die Themen führt er unter anderem Aids, Alkoholismus, Brandstiftung, Ehebruch, Drogenhandel oder Lebensmittelvergiftung an. Das sind jedoch nicht die Themen, die sich in den neuen Serien finden lassen. Die Themen, die Hickethier beschreibt, beziehen sich rein auf die Handlungsebene. In den ‚Quality TV‘ Serien geht es um allgemeinere, abstraktere Themen, wie zum Beispiel Zeit, Schicksal, Einsamkeit, Erwartungen oder Grenz-überschreitung. Wie Cardwell sagte: „in order that broader truths about life [...] might be found“. Hickethier selbst hat das Thema, allerdings nur im Bezug auf Spielfilme, auch als „grundsätzlichen Konflikt“ und „Grundfrage des Films“ bezeichnet und es folgendermaßen erläutert:

Brecht hat einmal gesagt, man müsse von jeder Szene, aber auch von jedem Drama insgesamt in einem Satz sagen können, worum es geht, was das zentrale Anliegen sei. Diese Reduktion eines Handlungsgeschehens auf ein Thema wird dann häufig so formuliert, dass es nicht mehr in Begriffen der Story, sondern allgemeiner formuliert wird. (Hickethier, *Analyse*, 109)