

Jana Zündel

Fernsehserien im
medienkulturellen Wandel

HERBERT VON HALEM VERLAG

Diese Arbeit wurde 2021 von der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn als Dissertation angenommen.

Gedruckt mit Hilfe des ProPostDoc-Programms des Forschungszentrum Historische Geisteswissenschaften an der Goethe-Universität Frankfurt.



Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Jana Zündel

Fernsehserien im medienkulturellen Wandel

Köln: Halem 2022

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme (inkl. Online-Netzwerken) gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

© 2022 by Herbert von Halem Verlag, Köln

ISBN (Print): 978-3-86962-628-4

ISBN (PDF): 978-3-86962-629-1

Den Herbert von Halem Verlag erreichen Sie auch im

Internet unter <http://www.halem-verlag.de>

E-Mail: info@halem-verlag.de

Satz: Herbert von Halem Verlag

LEKTORAT: Volker Manz, Rüdiger Steiner

Druck: docupoint GmbH, Magdeburg

TITELFOTO: Knallgrün/photocase.de

Gestaltung: Claudia Ott Grafischer Entwurf, Düsseldorf

Copyright Lexicon ©1992 by The Enschedé Font Foundry.

Lexicon® is a Registered Trademark of The Enschedé Font Foundry.

Inhalt

1.	»WAS BISHER GESCHAH«: FRAGEN ZUM STATUS DER FERNSEHSERIE UND DES FERNSEHENS	13
1.1	Viele Leben hat die Fernsehserie (und das Fernsehen)	16
1.2	Textuelle Rahmen und Module der Serie	19
TEIL 1: TRANSFORMATIONEN DER FERNSEHSERIE UND DES FERNSEHENS		
2.	SIND FERNSEHSERIEN NOCH FERNSEHSERIEN? ZU DEN MEDIALEN UND DISKURSIVEN STADIEN DER SERIE	23
2.1	Serialität, Fernsehen, Fernsehserien	23
2.2	Serien als TV-Sendungen	28
2.3	Serien als Marken	36
2.4	Serien als Artefakte	43
2.5	Serien als Daten	52
3.	EINS, ZWEI, VIELE FERNSEHENS – ÖKONOMISCHE, DISPOSITIVE UND TEXTPRAGMATISCHE PERSPEKTIVEN AUF EINEN PLURALEN GEGENSTAND	67
3.1	Fernsehen als Industrie	70
3.2	Fernsehen als Dispositiv und Aktivität	86
3.3	Fernsehen als Text	105

4.	DIE NEUEN WEBFERNSEHENS – KONTINUITÄTEN UND BRÜCHE IN DER LATERALEN ENTWICKLUNG DES MEDIUMS	118
4.1	Die neuen Fernsehens als komplementäre und konkurrierende Industrien	122
4.2	Die neuen Fernsehens als dispositive Ausfransungen	146
4.3	Die neuen Fernsehens als homogenisierte, serialisierte Texte	168
TEIL 2: DER FERNSEHREZEPTIONSWANDEL DURCH DAS BRENNGLAS SERIELLER PARATEXTE BETRACHTET		
5.	MEDIALE MODULE UND RANDERSCHINUNGEN DER SERIE	194
5.1	Paratexte der Fernsehens für die Fernsehserie	198
5.2	Vom Re-Initiationsritus der Fernsehserie	215
6.	SELBST-WIEDERHOLUNG IM WANDEL DER SERIENREZEPTION – DIE RECAP ALS AUSLAUFMODELL DES FERNSEHENS?	223
6.1	Von ›Previously on ...‹ zu ›Where the hell where you last week?‹ – Spielformen der initialen Rekapitulation	228
6.2	Von ›Let’s review‹ zu ›Remember when ...‹ – Diegetische Rekapitulationen und exklusive Publikumsadressierungen	238
6.3	Neue Publika, neue Rekapitulationen – Transformationen der Recap in der digitalen Medienkultur	243

7.	ALLE FOLGEN WIEDER – DAS INTRO ALS SYMPTOM FERNSEHHISTORISCHER UND MEDIENKULTURELLER VERSCHIEBUNGEN	252
7.1	Die Fernsehens im Spiegel des Serienvorspanns	254
7.2	Früher war mehr Vorspann? Das kleine Intro zwischen Senderbeschränkungen und kreativen Möglichkeiten	276
7.3	Das Intro im Widerstreit narrativer, diskursiver und dispositiver Instanzen	292
8.	MARGINALISIERUNG UND MEHRWERT: DER EPISODENABSPANN, EIN UNGELIEBTES STIEFKIND ALLER FERNSEHENS?	316
8.1	Das Outro als Rezeptionsbremse und anfechtbares Randelement	317
8.2	Narrative Effekte und reflexive Zugaben im Episodenabspann	322
8.3	Publikumsentwürfe oder: Der Abspann und das Fernsehen der anderen	327
9.	FERNSEHEN IST, WAS DU DARAUS MACHST?	331
	Danksagung	336
	Sendungs- und Serienverzeichnis	338
	Filmverzeichnis	345
	Literaturverzeichnis	346

1. »WAS BISHER GESCHAH«:
FRAGEN ZUM STATUS DER FERNSEHSERIE
UND DES FERNSEHENS

Die Fernsehserie will nicht mehr (im) Fernsehen sein? Was der Bezahlsender HBO in einem Werbeslogan von seinem Angebot behauptete (»It's not TV«, 1996–2009),¹ hat sich im Zuge neuer Produktions- und Distributionsmechanismen von TV-Inhalten (vgl. LOTZ 2017b) zu einem umfassenden medienkulturellen Phänomen und zu einer einschlägigen Forschungsfrage entwickelt. Die Fernsehserie ist ein Format, das sich kontinuierlich und mit Nachdruck von seiner originären Aufführungsform entfremdet hat. Sie kursiert heute auf verschiedenen medialen Kanälen und Plattformen sowie in unterschiedlichen Verfassungen. Serielle Erzählungen sind zwar noch nicht universell verfügbar, jedoch deutlich zugänglicher als noch vor 30 Jahren. Zuschauer:innen² sind nicht mehr auf die linearen TV-Programme angewiesen. Seit 2014 bieten Streaming-Dienste wie Netflix oder Amazon Prime Video (nachfolgend: Prime Video) hierzulande Zugang zu internationalen Serien; sie agieren dabei auch als Produzenten. Die

1 Diese Selbstbeschreibung bezog sich dabei hauptsächlich auf die Originalserien des Senders wie z. B. *Oz*, *The Sopranos* oder *The Wire* (vgl. ROGERS et al. 2002: 53).

2 Die vorliegende Dissertation bemüht sich um eine genderinklusive Sprache und nutzt nach Möglichkeit auch genderneutrale Ausdrücke. Der Gender-Doppelpunkt (:) wird nachfolgend immer dann eingesetzt, wenn konkrete Personen oder Personengruppen gemeint sind, z. B. Zuschauer:in, Nutzer:innen (Ausnahmen sind in den deutschen Sprachgebrauch übernommene, englische Personenbezeichnungen, für die es keine weibliche Form gibt, z. B. Fans). Bei Institutionen, Organisationen und abstrakten Akteuren wird aus Gründen der besseren Lesbarkeit das generische Maskulinum verwendet, z. B. Anbieter, Empfänger, Sender. Bei zusammengesetzten Wörtern mit Personenbezeichnungen wird, sofern möglich und angemessen, ein genderneutraler Ausdruck (Bsp.: *Nutzungsverhalten*) genutzt oder in Ausnahmefällen die maskuline Form (Bsp.: Zuschauerschaft, Leser-Text-Beziehungen) beibehalten.

zeitgenössische audiovisuelle Serie ist damit weder ausschließlich noch a priori im klassischen Fernsehen ›zu Hause‹. Ihre Mobilität bedeutet, dass sich die Bedingungen ihrer Rezeption verändern. Streaming-Plattformen öffnen Serien für andere Rezeptionsmodi, die das episodische Konzept und die Programmlogik des linearen Fernsehens auf den ersten Blick hintertreiben. Die dispositive Verlagerung von Fernsehserien stellt deren epistemologischen Status und auch den des Fernsehens infrage. Sind Serien, wenn sie staffelweise auf Netflix veröffentlicht werden, noch *Fernsehserien* im herkömmlichen Sinne?

Während sie sich graduell vom Primärmedium lossagten, wurden Serien als Fernsehinhalte und als Kulturwaren in neue Diskurse eingebunden. Die Diskussion um Quality-TV hat in den 1990er- bis 2010er-Jahren eine ökonomisch motivierte und normativ begründete Aufspaltung des durchaus breiten Feldes der Fernsehserie etabliert:³ mit vermeintlich ›gewöhnlichen‹, voraussetzungsfrei erzählten Fernsehserien auf der einen Seite und mutmaßlich anspruchsvollen, komplexen ›Qualitätsserien‹ auf der anderen Seite (vgl. BLANCHET 2010: 44ff.). Letztere Kategorie bezog sich auf ein paar wenige Dramaserien aus dem US-amerikanischen Raum. Die Redeweise von Quality TV brachte einerseits einen kulturelitären Kanon und andererseits ein neuartiges wissenschaftliches Interesse am Gegenstand hervor. In einer ersten Phase der Auseinandersetzung wendete man sich vor allem der Ästhetik und den Erzählweisen neuerer Serien zu.⁴ Hierbei kam es zur *diskursiven* Entfremdung der Serie vom Fernsehen. Den neueren ›Qualitätsserien‹ wies man komplexere Diegesen und vorrangig fortsetzungsorientierte Erzählstrategien nach (u. a. BLANCHET 2010; MITTELL 2012a, 2015; ROTHEMUND 2013), die eine aufmerksamere, engagiertere Rezeptionshaltung erforderten, als es die periodische TV-Ausstrahlung

3 Vgl. u. a. THOMPSON 1996; MCCABE/AKASS 2010; BLANCHET 2010; NESSELHAUF/SCHLEICH 2014, 2016. Den Begriff ›Quality TV‹ prägte ursprünglich Jane Feuer in der von ihr herausgegebenen Publikation *MTM: Quality Television* (1984, mit Paul Kerr und Tise Vahimagi). Sie beschrieb damit die Strategie der Fernsehindustrie, ein für Werbetreibende attraktives, d. h. zahlungskräftiges, gebildetes Publikum zu erreichen. Feuers Konzept nach ist ›Quality TV‹ also eine Kategorie von Zuschauer:innen (›Quality Audience‹), nicht von Inhalten. Seitdem wurde das Argument vom Qualitätsfernsehen durch Fernsehforscher:innen und -kritiker:innen neu interpretiert.

4 Vgl. u. a. CREEBER 2004; HAMMOND/MAZDON 2005; NDALIANIS 2005; SMITH 2006; ALLRATH/GYMNICH 2007; NELSON 2007; SEILER 2008; DUNLEAVY 2009; ESCHKE/BOHNE 2010; BLANCHET et al. 2010; METELING et al. 2010; AMES 2012; MITTELL 2012a; JACOBS/PEACOCK 2013; ROTHEMUND 2013; LILLGE et al. 2014; GORMÁSZ 2015; LANDAU 2015; MITTELL 2015; DUNLEAVY 2018; LANDAU 2018.

nahelegte. Im Zuge dieser Argumentation galten Serien nun als ein Format, das einer beiläufigen Rezeption entsagt, und wurden zunehmend als Gesamt(kunst)werk auf DVD betrachtet. Populäre Zuspitzungen wie »Roman der Gegenwart« (Richard Kämmerlings über *The Wire*)⁵ oder »Webfilm« (Sönje Storm über *Orange is the New Black*, STORM 2015) förderten eine nicht-televisuelle Auffassung zeitgenössischer Serien, doch beschreiben sie damit deren medialen Status nicht treffender. Brauchen wir für die ›Fernsehserie‹ – angesichts ihrer transmedialen Mobilität und diversen Herkunft (Free-TV, Pay-TV, Web) – heute einen medienneutralen Begriff wie ›AV-Serie‹ (KIRSCHBACHER/STOLLFUSS 2015)? Oder verstellt dies den Blick auf wesentliche Eigenschaften des Formats?

Im Zuge einer zweiten Phase der Auseinandersetzung mit der Fernsehserie als kulturelles Phänomen⁶ gewannen deren Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen an Bedeutung für die Forschung.⁷ Die multimediale Verwertung diverser TV-Formate hat Fernsehen von der regulierenden Kraft bestimmter Institutionen und Apparaturen entbunden. Die ursprünglich von Sender determinierte Rezeption von Fernsehserien (Wochenturnus, Werbepausen, Sendepause zwischen Staffeln) liegt beim DVD-Boxset und beim Streamen prinzipiell in der Hand des:der Zuschauer:in. Serien gelten daher, wie Beil et al. (2016) konstatieren, als »Agenten« eines grundlegenden medienkulturellen Wandels: Sie sind ein privilegierter Gegenstand, an dem sich die Transformation des Fernsehens als Institution und Medium, ablesen lässt. Mit der *medialen* Entfremdung der Serie vom ›Fernsehen, wie wir es kannten‹, stellt sich nunmehr die Frage, was das ›Fernsehen von heute‹ auszeichnet. Was meinen wir, wenn

5 KÄMMERLINGS, RICHARD (2010): Ein Balzac für unsere Zeit. In: *Frankfurter Allgemeine*, 14.05.2010. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/the-wire-ein-balzac-fuer-unsere-zeit-1581949.html> [14.05.2021].

Hinweis: Journalistische Beiträge und Online-Quellen, bei denen es sich *nicht* um wissenschaftliche Fachzeitschriften (Print- oder Online-Journals) handelt, werden in dieser Studie immer direkt in den Fußnoten angegeben. Dazu zählen auch statistische Daten und Erhebungen, Geschäftsberichte und Industrie-Reporte.

6 Vgl. u. a. MITTELL 2010; ENGELL 2010; FOERSTER 2012; KELLETER 2012; MIKOS et al. 2013; MITTELL/THOMPSON 2013; ERNST/PAUL 2015; BEIL et al. 2016; KELLETER 2017; BEIL et al. 2018.

7 Vgl. u. a. ROSCOE 2004; SPIGEL 2004; BANET-WEISER et al. 2007; DAWSON 2007a; LOTZ 2007b; BUCKLEY et al. 2008; GRIPSRUD 2010; MITTELL 2010a, 2010b; BENNETT/STRANGE 2011; KACKMAN 2011; *Montage AV*, 21(1) (»Neues Fernsehen«, 2012); *Navigationen. Stegener Beiträge zur Medien- und Kulturwissenschaft* 13, 1 (2013, »Der Medienwandel der Serie«); KIRSCHBACHER/STOLLFUSS 2015; STRANGELOVE 2015; *Montage AV*, 26(1) (»Streams and Torrents«, 2017); LOTZ 2017a; TEFERTILLER 2018; RICHTER 2020; MORSCH et al. 2021.

wir von Fernsehen sprechen? Hat es eine neue Entwicklungsstufe erreicht, ist es nach den Phasen TV I, II und III (vgl. ROGERS et al. 2002; PEARSON 2011; → 3.1) also in eine ›Phase IV‹ (→ 4.1) eingetreten? Können wir Fernsehen dann noch als »modernes Lagerfeuer« (DOELKER 1989: 103), »kulturelles Forum« (NEWCOMB/HIRSCH 1983) oder »moralische Anstalt« (LIMBACH 2003) bezeichnen? Oder ist mit der Liberalisierung seiner Rezeption der Verlust dieser gesellschaftlichen Funktionen verbunden? Verändert das Fernsehen als Institution oder als Aktivität grundsätzlich seine Form, wird es zu etwas anderem? Was sind seine definitorischen Momente? Ist mit dem, was wir Fernsehen nennen, gar ein vielgestaltiges mediales Konzept gemeint statt ein raumzeitlich fixiertes Medium?

Die vorliegende Dissertation nähert sich diesen Fragen zum medienkulturellen Wandel des Fernsehens über den Gegenstand der Fernsehserie. Den Gedanken aufnehmend, Serien seien das »operative Gedächtnis des Fernsehens« (ENGELL 2010), über das sich strukturelle Veränderungen manifestieren, betrachte ich Serien als Spiegel der globalen Entwicklung eines nur oberflächlich monolithischen Rundfunk-Mediums zu den zahlreichen webbasierten und dennoch fernsehähnlichen Angeboten. Die Studie besteht aus dem textpragmatischen Zugriff auf Serien als televisiv⁸ modellierte Produkte und der historisch informierten, medienkulturwissenschaftlichen Untersuchung der Rezeptionsbedingungen von Fernsehen: Ziel ist es, den medialen Wandel des Fernsehens sowohl anhand der verschiedenen Möglichkeiten fernzusehen als auch am Text der Serie selbst nachzuvollziehen.

1.1 Viele Leben hat die Fernsehserie (und das Fernsehen)

Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist die ökonomische, ästhetische, narratologische und kulturelle Entwicklung von Serien seit 1997, über die sich eine umfassende Ausdifferenzierung des Fernsehens beobachten lässt. Das Jahr markiert den Beginn der systematischen, kommerziellen

8 Der Begriff ›televisiv‹ wird hier im Sinne von ›fernsehhaft‹ oder ›fernsehartig‹ gebraucht. Er soll weniger auf eine bestimmte (Bild-)Ästhetik oder Av-Technologie rekurrieren, wie es etwa der Begriff ›televisuell‹ suggeriert, sondern als Ausdruck für inhärente Logiken, Strukturprinzipien und Textoperationen dienen, die Fernsehen aus programm- und rezeptionslogischer Sicht ausmachen.

Publikation von Serienstaffeln auf DVD. Zuvor blieben Serien *flüchtige* Inhalte im Programmfluss von TV-Sendern, die nur zu einem bestimmten Zeitpunkt gesehen werden konnten. Heute sind sie zu großen Teilen auf verschiedenen Plattformen zu jeder Zeit verfügbar; eine Distributionsstrategie, die auf die Vermarktung der Serie als Boxset zurückgeht (→ 2.4). Seit den 2000er-Jahren ist für Fernsehserien ein umfassendes ›Nachleben‹ vorgezeichnet,⁹ das sich heute in mehrere sekundäre Existenzen jenseits des linearen TV-Programms aufteilt. Die Verwertungskaskade ist an US-amerikanischen, fiktionalen Live-Action-Serien¹⁰ besonders deutlich nachzuweisen, die um und nach 1997 im Fernsehen starteten, deren Distribution auf DVD also bereits während ihrer originären Laufzeit begann. Für diese Serien sind Veröffentlichungen als Boxset und auf legalen Streaming-Plattformen a priori vorgesehen. Neben diesem Kalkül auf Mehrfachdistribution prästrukturieren die Produktions- und Rezeptionsbedingungen des Erstanbieters aber unwiderruflich den Serientext. An dessen ästhetischen und narrativen Modalitäten bleibt das Geschäfts- und Publikumsmodell des originären Senders stets ablesbar (→ 2.1, 3-5). Diesen Serien etablierter TV-Anbieter stehen die In-House-Produktionen (*straight-to-web series*) der Streaming-Plattformen Netflix, Prime Video, Disney+ oder Hulu gegenüber, deren internationale Erstaufführung im Web stattfindet. *Streaming Originals* scheinen die Entkopplung serieller Formate vom Fernsehen zu finalisieren, entziehen sie sich doch weitgehend den erzählökonomischen Restriktionen der TV-Sender. Da für diese Serien ein anderes Primärdispositiv vorgesehen ist, verschiebt und verkürzt sich deren Verwertungskaskade.¹¹

In dieser Dissertation werden TV- und Webserien vornehmlich aus der Perspektive des deutschen Fernsehmarktes betrachtet, d. h. inwiefern das (größtenteils) US-amerikanische Serienangebot in Deutschland verfügbar

9 Zuvor hatten Serien bereits ein ›Nachleben‹ durch ihre wiederholte Ausstrahlung (*reruns*) und durch ihre internationale Syndikation oder auch Adaption. Dieses spielte sich aber ausschließlich auf klassischen TV-Sendern ab und wurde nur durch rezeptionsseitige Aneignungspraktiken wie z. B. die VHS-Aufnahme durchbrochen. Eine systematische und flächendeckende Enthebung der Serie aus dem linearen Programm fand nicht statt.

10 Mit Live-Action sind hier nicht-animierte Serien, sogenannte Realfilm-Formate, gemeint, die mit Schauspieler:innen gedreht wurden.

11 Nach aktuellem Stand (Juli 2021) durchlaufen die meisten Streaming Originals nicht die übliche internationale Syndikation im herkömmlichen Fernsehen oder die staffelweise Publikation auf DVD.

gemacht wird und wie sich internationale Streaming-Anbieter wie Netflix und Prime Video hierzulande darstellen. Der lokale Querschnitt soll Aufschluss geben auf die diversifizierte, globale Fernsehlandschaft. Lineares und non-lineares Fernsehen, Free-TV und Bezahlfernsehen, TV-Sender und Streaming-Plattformen existieren als Dispositive alter und neuer Serien nebeneinander her. Vor diesem Hintergrund lässt sich, wie Amanda Lotz bereits feststellte, nicht mehr länger von *dem* Fernsehen sprechen: »As the multifaceted technologies and uses of television continue to burgeon, and television itself acquires disparate and unfamiliar attributes, we need to think of the medium not as ›Television‹ but as *televisions*« (LOTZ 2007b: 78, Herv. JZ). Auch Michael Grisko konstatiert in der Einleitung zum Reclam-Band *Texte zur Theorie und Geschichte des Fernsehens*:

»[...] *das Fernsehen* gibt es nicht. Es entsteht vielmehr immer neu aus der Perspektive des Betrachters, ist als Massenmedium in komplexe gesellschaftliche Prozesse eingebunden und in letzter Konsequenz von diesen nicht abgrenzbar. Fernsehen ist aufgrund dieser Dynamik immer nur in einem bestimmten diachronen (geschichtlichen) Verlauf und in synchronen Ausschnitten (also in seinen Varianten zu einem bestimmten Zeitpunkt) zu betrachten und vor dem Hintergrund eines methodenspezifisch reflektierten Ansatzes zu beschreiben« (GRISKO 2009: 10, Herv. i. O.).

Meine Dissertation greift diesen Ansatz im Hinblick auf die zentrale Problematik der aktuellen Fernsehwissenschaft auf: Fernsehen ist kein klar definierbarer Begriff, der sich auf eine konkrete Apparatur, eine feste Institution, ein bestimmtes Geschäfts- und Publikumsmodell oder ein singuläres Dispositiv bezieht. Es hat sich im Gegenteil in viele heterogene und hybride Darbietungsformen ausdifferenziert. Wir haben es mit einem mehrdimensionalen, polysemen Begriff zu tun, der je nach Perspektivierung, historischer Verortung und theoretischer Grundlage etwas anderes meint (→ 3). Historisch wie analytisch lassen sich diverse miteinander verwandte, aber nicht identische *Fernsehens*¹² ausmachen. Die neuen Streaming-Serien sind deshalb nicht einfach unter dem Begriff ›Nicht-Fernsehen‹ zu subsumieren, sondern jenseits normativer Qualitätsdebatten und medienvergessener Einzelanalysen als *Symptome* für die Pluralität des Fernsehens zu betrachten. Televisive Angebote im Web sind mit dem klassischen, linearen Programmfernsehen verwandt, verändern

12 Ich greife hier Amanda Lotz' oben zitierte Redeweise von »televisions« auf.

aber die kulturellen und gesellschaftlichen Funktionen des Fernsehens. Sie legen eine Flexibilisierung und ›Verschlankung‹ des Fernsehbegriffs nahe, eine Re-Theoretisierung als transmediales Konzept der audiovisuellen Textorganisation und Rezeptions(an)leitung, die ich, vornehmlich über den Gegenstand der Serie, in Teil I in dieser Arbeit (Kapitel 2-4) vornehmen möchte.

1.2 Textuelle Rahmen und Module der Serie

Obgleich Serien in unterschiedlichen Kontexten existieren, bleibt ihre televisiv geprägte Struktur bestehen: Eine audiovisuelle Serie, sei sie nun eine Produktion von öffentlichen oder Bezahlsendern oder ein Netflix Original, ist weder ein geschlossener noch ein vollständiger Text. Sie bleibt weitgehend der spezifischen Organisation und Programmlogik des Fernsehens verpflichtet, indem sie erstens in distinkten Teiltexten (Episoden) erscheint und zweitens von Randerscheinungen wie Vor- und Abspannen, Vorschauen und Rückblicken, Programmverbindungen und -unterbrechungen umgeben ist. In jeder Darbietungsform ist die Serie in ein paratextuelles Gewebe eingelassen, das die Episoden einerseits voneinander distinguiert, die Rezeption andererseits aber aufrechterhalten soll (→ 3.3). Die webbasierten Darbietungsformen überformen nun die textuellen Strukturprinzipien des klassischen Fernsehens (→ 4.3). Als ein segmentales Produkt präserviert eine Fernsehserie die ›Spuren‹ des originären Dispositivs und wird gleichzeitig durch jeden neuen Rezeptionskanal re-organisiert und paratextuell neu ausgestattet. Die o.g. nachträglich bearbeiteten, hinzugefügten oder eliminierten ›Textmodule‹ lesen sich sodann als Indikatoren für den Wandel *des* Fernsehens in *die* Fernsehens. Sie beeinflussen die Wahrnehmung der Serie als ein vierteiliger, sich langfristig entfaltenden Text, als narrative und diskursive Einheit, als eine kohärente und konsistente Geschichte. Zugleich machen sie die Serie als solche erst erkennbar. Die Serie lässt sich *von ihren Rändern* her begreifen, wenn wir diese auf ihre rezeptiven Anweisungen und auf ihre mediale Einbettung untersuchen.

Durch ihre Multitextualität hat eine Serie niemals nur einen Anfang oder einen Schluss, sondern zahlreiche Wiederanfänge und vorläufige Enden. Jeder Episodenanfang muss die Fiktion und das Publikum reaktivieren, jedes Episodenende muss aus der Fiktion hinausgeleiten und dennoch die Fortsetzung der Rezeption begründen. Denn: Fernsehen und Serien-

Schauen sind keine singulären, räumlich und zeitlich klar abgesteckten Konsumerlebnisse wie etwa ein Kinobesuch, sondern alltägliche, pluralistische und polymorphe Tätigkeiten (→ 3.2). Die Rezeption televisiver Formate ist immer mit der Möglichkeit verbunden, diese zu unterbrechen oder abzubrechen, abzuwechseln oder neu auszurichten. Die fernseh- und serientypischen Randerscheinungen erfüllen deshalb andere Funktionen als vergleichbare Anfangs- und Endmarkierungen des Spielfilms: Insofern der Filmanfang als Initialphase der Erzählung gilt (vgl. HARTMANN 2009), widmet sich diese Schrift zuvorderst drei Modulen der *Re-Initiation* innerhalb des Serientextes: die Recap, das Intro (auch Vorspann) und der Episodenabschluss. Diese erneuern oder verlängern den kommunikativen Vertrag mit den Zuschauer:innen (vgl. CASSETTI 2001); sie stellen also einen narrato- und rezeptionslogischen Zusammenhang her. Sie sind besonders privilegierte Gegenstände zur Untersuchung des Fernsehwandels, denn sie betreiben eine spezifische Aufmerksamkeitsökonomie, um die langfristige Rezeption eines diskontinuierlichen Textes zu ermöglichen und zu fördern. Als signifikante Textschwellen adressieren sie die Zuschauer:innen, unterstützen den Eindruck einer textuellen ›Einheit‹ oder besser: einer kohäsiven textuellen Vielheit.

Teil II der vorliegenden Studie (Kap. 5-8) weist an den seriellen Randerscheinungen sowohl die Umbrüche als auch die gemeinsamen Momente zwischen den verschiedenen Fernsehens nach. Damit möchte ich einen Beitrag zu einer lateral gedachten und textuell informierten Fernsehtheorie leisten. Wie bearbeiten die neuen televisiven Dispositive und insbesondere Netflix, die ich als exemplarisch für Streaming-Plattformen betrachte, das textuelle Arrangement der Serie? Was sagt dies in der Folge über die Verwandtschaft historisch verschiedener Fernsehens und eine mögliche ›Essenz‹ des Mediums aus? Der phänomenologische Zugriff auf Recap, Vor- und Abschluss erarbeitet die rezeptionsleitenden Strategien rund um Fernsehserien und gibt Aufschluss über die (Selbst-)Entwürfe des Mediums. Ziel dieser Mikroanalysen ist es, die Zusammenhänge zwischen textueller Organisation einer Serienepisode und der ökonomischen wie dispositiven Aufstellung verschiedener Fernsehens offenzulegen. Darüber können schließlich Erkenntnisse zu einem übergreifenden medienkulturellen Wandel, den Fernsehen schon immer mitgestaltet hat, gewonnen werden. Die Kapitel zur Recap, zum Intro und zum Abschluss gehen deshalb auch Fragen zu ihrer Rezeption in der digitalen, globalen Medienlandschaft nach: Wie re-initiiieren sie den Serienkonsum oder verlängern diesen über

die Episode hinaus? Auf welche Geschäftsmodelle und kulturellen Praktiken sind die Re-Initiationsriten ausgerichtet, mit anderen Worten: An welche Publika richten sie sich? Wie vermitteln die Ränder ›ihren‹ Haupttext mit dem jeweiligen Aufführungskontext? Diskutiert wird zum einen, inwiefern Serien in struktureller und rezeptionslogischer Hinsicht durch die originäre Darbietungsform bedingt sind, und zum anderen, inwiefern die sekundären Darbietungsformen diesen ›Entwurf‹ annehmen, unterlaufen oder transzendieren. Serien werden je nach medialer Einbettung und dispositiver (An-)Ordnung unterschiedlich gehandhabt. Eingriffe in das textuelle Gefüge – exemplarisch sei hier bereits die Funktion ›Skip Intro‹ genannt (→ 7.3) – verändern die Erfahrung von Serialität. Befinden sich die mehrteiligen, audiovisuellen Erzählungen also in einem Konflikt mit ihren neuen Dispositiven, wenn diese ihrer klassischen Publikations- und Aufführungsform zuwiderlaufen? Die ursprüngliche Ausgestaltung und nachfolgende Bearbeitung paratextueller Module durch den Erst- bzw. die Zweitanbieter zeigen das sich wandelnde Selbstverständnis von Fernsehen an. Recaps, Vor- und Abspanne sind Indikatoren der Wechselwirkungen und Spannungen zwischen televisivem Dispositiv und seriellem Text. Dementsprechend werde ich sie hier als Analyse- und Theorie-Instrumente für ein heterogenes, polyglottes und multimodales Konzept von Fernsehen bemühen.