

Aus:

FRANK KELLETER (HG.)

Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion

Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert

August 2012, 408 Seiten, kart., 32,80 €, ISBN 978-3-8376-2141-9

Wie lässt sich die starke Verbreitung von seriellen Erzählungen seit dem 19. Jahrhundert erklären? Welche neuen Erzählformate werden durch Serialisierung geschaffen? Wie beeinflussen populäre Serien unsere Wahrnehmung und Strukturierung sozialer Realität?

Die Beiträge in diesem Band gehen diesen Fragen nach und zeigen u.a., welche Wandlungen Serienfiguren durchlaufen, wenn sie in neue Medien übertragen werden, oder wie bei lang laufenden Serien die Übergänge zwischen Produzenten und Nutzern immer fließender werden. So ergibt sich ein facettenreicher Blick auf einen wesensbestimmenden Erzähltypus der Populärkultur.

Frank Kelleter ist Lehrstuhlinhaber für Nordamerikastudien an der Universität Göttingen und Sprecher der DFG-Forschergruppe »Ästhetik und Praxis populärer Serialität«.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts2141/ts2141.php

Inhalt

EINLEITUNG

Populäre Serialität

Eine Einführung

Frank Kelleter | 11

NARRATION

Eugène Sues *Die Geheimnisse von Paris* wiedergelesen

Zur Formgeschichte seriellen Erzählens im 19. und 20. Jahrhundert

Hans-Otto Hügel | 49

Der Schamane in Las Vegas

Elvis als Serienheld (1969-1977)

Heinrich Detering | 75

Narrative Komplexität im amerikanischen Gegenwartsfernsehen

Jason Mittell | 97

DSDS als Reality-Serie

Kumulatives Storytelling »on the go«

Ursula Ganz-Blättler | 123

Formen und Verfahren der Serialität in der ARD-Reihe *Tatort*

Ein Untersuchungsdesign zur Integration von Empirie und Hermeneutik

Christian Hißnauer, Stefan Scherer und Claudia Stockinger | 143

Im Diesseits der Narration

Zur Ästhetik der Fernsehserie

Oliver Fahle | 169

EVOLUTION

Grenzgänger

Serielle Figuren im Medienwechsel

Shane Denson und Ruth Mayer | 185

Die Dynamik serieller Überbietung

Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality-TV

Andreas Jahn-Sudmann und Frank Kelleter | 205

Diskurs und Spiel

Überlegungen zu einer medienwissenschaftlichen Theorie serieller Komplexität

Thomas Klein | 225

Folgen und Ursachen

Über Serialität und Kausalität

Lorenz Engell | 241

Autorisierungspraktiken seriellen Erzählens

Zur Gattungsentwicklung von Superheldencomics

Frank Kelleter und Daniel Stein | 259

DISTINKTION

Lesen, Sehen, Hängenbleiben

Zur Integration serieller Narrative im Alltag ihrer Nutzerinnen und Nutzer

Regina Bendix, Christine Hämmerling, Kaspar Maase und Mirjam Nast | 293

Das Sammeln populärer Heftserien zwischen Kanon, Archiv und Fanszene

Kaspar Maase und Sophie Müller | 321

Zwischen Trash-TV und Quality-TV

Wertediskurse zu serieller Unterhaltung

Brigitte Frizzoni | 339

Populäre Fernsehserien zwischen nationaler und globaler Identitätsstiftung

Knut Hickethier | 353

Continuity, Fandom und Serialität in anglo-amerikanischen Comic Books

Stephanie Hoppeler und Gabriele Ripll | 367

AUSBLICK

Joy in Repetition

Acht Thesen zum Konzept der Serialität und zum Prinzip der Serie
Sabine Sielke | 383

Autorinnen und Autoren | 399

Populäre Serialität

Eine Einführung

FRANK KELLETER

Fortsetzen, abwandeln, weitermachen: die Existenz von Erzählungen, von Kultur überhaupt, wäre ohne variierende Wiederholung kaum denkbar. Dabei ist Reproduktion kein selbstverständliches Thema der Kulturwissenschaft. Zumindest die Erzählforschung und diverse Bildwissenschaften scheinen sich mit seriellen Dynamiken nicht zwingend beschäftigen zu müssen. Fast intuitiv rücken sie Figuren der Unterscheidbarkeit, des Gefüges und der Funktionalität in den Vordergrund: Werk, Text, Struktur. Selbst wenn die untersuchten Bilder, Geschichten und Gegenstände sich längst von der Aura der Abgeschlossenheit verabschiedet haben – selbst wenn sie von den Segnungen oder Tücken endloser Wiederholung handeln oder eigenhändig »serielle Verfahren« zur Anwendung bringen, so wie es modernistische Avantgarden von Gertrude Stein bis Andy Warhol immer wieder getan haben, sozusagen in gegenseitiger Überbietung bis in die postmoderne Selbstbeschreibung hinein –, bleiben sie beharrlich als Werke, Texte und Strukturen ansprechbar. Die keineswegs nur den Kunstmarkt interessierende Frage, wann ein Bild eigentlich als authentischer Andy Warhol zu gelten habe, ruft eindrücklich die Fortsetzungsgrenzen einer Ästhetik des Seriellen vor Augen. Noch das offenste Kunstwerk muss anscheinend irgendwann einmal zu einem Ende kommen und irgendwo einen – vielleicht misstrauten, aber doch identifizierbaren – Platz für sich finden: zwischen zwei Buchdeckeln, in einem Catalogue raisonné oder als einheitlicher Titel, der zusammen mit einem oder mehreren Autornamen in Literaturgeschichten genannt werden kann.¹

Für den Willen zur formalen Geschlossenheit gibt es, wie für Kunst selbst, gute Gründe, lebensweltliche Notwendigkeiten sogar. Was John Dewey 1934 als »ästhetische Erfahrung« beschrieb, ist sicher nicht auf Erzählungen mit Happy End angewiesen, wohl aber birgt jeder Abschluss ein Versprechen glücklicher

1 | Zur Kontroverse um Warhols »Red Self Portrait« und das Andy Warhol Art Authentication Board vgl. Dorment 2009. Zum »offenen Kunstwerk« siehe Eco 1962.

Fügung. Das Aufhören macht den Text zum Text, auch wenn die erzählte Geschichte keine Lösungen mehr anbietet. Die Literaturwissenschaften wissen seit langem von der sinnlichen, psychologischen, sogar epistemologischen Befriedigung, die mit der Figur der Schließung einhergeht. The sense of an ending: Ganze Gesellschaftsmodelle wie die Systemtheorie profitieren hiervon.²

Das ist aber nur ein Teil dessen, was Erzählungen leisten.³ Der andere Teil, scheinbar entgegengesetzt, hat mit der Ungewissheit über die Möglichkeit einer finalen Lösung zu tun, mit dem Aufschub eines endgültigen Endes, dem Versprechen ständiger Erneuerung. Seitdem Menschen sich Geschichten erzählen, tun sie das in Fortsetzungen. Auch abgeschlossene Erzählungen drängen darauf, sich weiterzuführen und zu vermehren. Diese sogar besonders: Popularität und Wiederholung gehören offenbar eng zusammen, von der Gutenachtgeschichte zu standardisierten Unterhaltungsgenres wie der Krankenhaus-Fernsehserie oder dem Kriminalroman. In der Regel zeichnen sich derartige Formate zwar durch runde Schlüsse und definitive Ergebnisse aus, aber welches Paradox besteht eigentlich darin, dass sie solches immer wieder liefern, ohne erlösenden Gesamtabschluss?

Am Ende eines Kriminalromans mag das Verbrechen somit aufgeklärt und Gerechtigkeit wieder hergestellt sein, doch immer lauert schon eine weitere Unrat im Hintergrund der scheinbar beendeten Erzählung. Sherlock Holmes, der vielleicht erste Serienheld der modernen Medienwelt, wurde nicht deshalb mit fast übernatürlichem Scharfsinn ausgestattet, um nur einen einzigen Fall zu lösen und dann anderen Beschäftigungen nachzugehen. Was wäre ein Kommissar Brunetti, was ein J.R. Ewing, wenn sie bloß einmal im Leben einen Mörder überführen oder nur eine einzige Intrige in Gang setzen würden? Sie wären nicht dieselben. Wir genießen diese Figuren ausdrücklich als Serienfiguren, die uns immer wieder aufs Neue mit den gleichen, schrittweise nur mutierenden Eigenschaften begegnen. Das mag erklären, weshalb frühe Detektivgeschichten und aktuelle Superheldencomics den Gegenspieler des Helden gern als dessen Doppelgänger präsentieren. In solchen Figurenkonstellationen zeigt sich etwas vom Wissen serieller Formen um ihre eigenen Regeln und Bedingungen: So wie jedes Rätsel eine Lösung fordert, so fordert jede Lösung ein weiteres Rätsel. Der Held verlangt nach einem passenden Bösewicht wie eine Serienfolge nach der nächsten. Es nimmt kein Ende: Auf die Sintflut folgt eine weitere unvollkommene Welt, auf den Erlöser ein neuer Prophet, auf einen Liebesroman der nächste.

2 | Zum Begriff ästhetischer Erfahrung siehe auch Bubner 1989, Maase 2008. Zu »sense of an ending« vgl. die klassische Studie von Kermode 1967. Versuche, die Plausibilität des Werkes Luhmanns aus seiner ästhetischen Dimension heraus zu erklären, sind mir nicht bekannt.

3 | Die folgenden Überlegungen lehnen sich an die Ausführungen in Kelleter 2011 an.

Klassischerweise werden die beiden Grundimpulse des Erzählens – die Befriedigung eines Abschlusses und der Reiz der Erneuerung – durch Spannung ausbalanciert: Erregung wird aufgebaut, um wieder abgebaut zu werden. Wer diesen Sachverhalt nur mit Blick auf abgeschlossene Einzelgeschichten betrachtet, so wie es uns die traditionelle Literaturwissenschaft mit ihrer Konzentration auf Werke lehrt, verliert aus den Augen, dass die Spannungskurve nach dem Ende einer Erzählung wieder ansteigt: Was mag wohl im nächsten Buch stehen? Was in einem anderen Vampirfilm anders ablaufen? Die Wirksamkeit dieser Fragen zu verstehen, heißt Kultur und ihre Geschichte(n) zu verstehen. Dabei geht es nicht um sozialpathologische Epiphänomene, auch nicht um die Erleichterung alltäglicher Selbsterkenntnis. Es geht um die kulturelle Arbeit wiederholt variiierenden Erzählens selbst. Im Folgenden werden drei zentrale Dimensionen dieser Dynamik vorgestellt: Narration, Evolution, Distinktion. Zunächst aber bedarf es einer Klärung der Grundbegriffe selbst: Populärkultur und Serialität.

POPULÄRKULTUR

Populärkultur besitzt kein Monopol auf serielle Ästhetik. Variierende Wiederholung ist ein Grundelement fast jeder Art von Kreativität; man denke an alltägliche Betätigungen wie das Kochen oder das Sich-Kleiden. Auch im Kontext bildungskulturell ambitionierter Produkte und Rezeptionen finden sich serielle Strukturen; sie wirken in Werkzyklen, Bach-Kantaten oder Konzertabonnements. Nicht einmal die für serielle Ästhetik oft konstatierte Vielfalt lebensweltlicher Nutzungsmöglichkeiten ist auf populärkulturelle Aktivitäten beschränkt. Prinzipiell lässt sich jedes Objekt, Ereignis oder Zeichen beliebig umdeuten, zweckentfremden oder modifizieren, ohne dass es dadurch zwingend populär würde oder anerkannte Distinktionen im Raum der Lebensstile und Weltanschauungen erzeugte.

Dennoch lässt sich eine Unterscheidung zwischen populärer Serialität und seriellen Strukturen in anderen Kontexten treffen. Das gilt vor allem für die sich seit dem 19. Jahrhundert herausbildenden Selbstverständnisse unterschiedlicher Felder kulturellen Handelns; systemtheoretische Ansätze weisen in diesem Zusammenhang auf die differenzierende Leistung operationaler Selbstbeschreibungen hin.⁴ Tatsächlich lernt sich die Populärkultur im Lauf ihrer Geschichte zunehmend *als* Populärkultur in Abgrenzung zu anderen ästhetischen Praxen kennen; sie nutzt Verweise auf konkurrierende Handlungs-

4 | Vgl. Luhmann 1997, spezifisch für Populärkultur: Stäheli 2005, Huck/Zorn 2007. Zur Systematisierung kultureller Handlungsfelder siehe das Schema von Naremore/Brantlinger 1991 im Abschnitt »Distinktion« unten.

felder immer auch zur Selbstkonstituierung.⁵ Populäre Ästhetik unterscheidet sich demnach von privat-alltäglicher oder bildungskultureller Ästhetik weder in ihrem materiellen Repertoire noch in der sozialen Zurechenbarkeit einzelner Texte oder Betätigungen (Alltagskleidung kann populärkulturelle Funktionen übernehmen; kommerzielle Produkte und Produzenten können bildungskulturell rezipiert und kanonisiert werden), sondern im unterschiedlichen Grad der Explizitheit, mit der sie die eigenen ästhetischen Operationen als solche markiert und zum Zweck der Selbstbeschreibung positioniert, d.h. mit bestimmten Wertungen, Emotionen und Handlungsroutinen versieht, die ihrerseits die Möglichkeiten formaler Gestaltung leiten.

Von privaten Akten wiederholender Variation beispielsweise unterscheidet sich populäre Serialität durch ihren öffentlichen, oft rituellen Charakter. Dies auch, wenn eine Fernseh- oder Comic-Serie in Abwesenheit anderer Nutzer konsumiert wird, denn gerade dann steht die Rezeption in einem mitunter recht eindrücklichen Rahmen »imaginärer Gemeinschaftlichkeit«.⁶ Entsprechend gilt: Je stärker private Wiederholungshandlungen wie das Kochen oder Sich-Kleiden mit einem Bewusstsein imaginärer Gemeinschaftlichkeit einhergehen, je stärker sie auf Kommunikationsmittel wie Gruppensitzungen, Zeitschriften, Ernährungsberater, Fernsehsendungen, Internet-Blogs usw. angewiesen sind, desto expliziter werden sie kulturell formalisiert, der Autoreferenz geöffnet und als populärkulturelle Phänomene erkennbar, nicht zuletzt für sich selbst.

Bildungskulturelle Serienformate wie das Konzertabonnement können in ähnlicher Weise ritualisiert sein; ihre Inszenierung als serielles Ereignis ist dennoch unterschieden. In der öffentlichen Wahrnehmung besucht ein Konzertgänger in der Regel auch dann ein singuläres Konzert, wenn dieses Konzert im Rahmen eines ökonomisch serialisierten Angebotes konsumiert wird. Man hört nicht einfach Symphonien oder Kantaten, sondern Beethovens Neunte oder Bach-Kantaten, d.h. man hört autorisierte Werke explizit *als* autorisierte Werke, auch wenn sie seriell organisiert sind. Besonders deutlich zeigt sich dieser Unterschied im Selbstverständnis jener Avantgarde-Strömungen des 20. Jahrhunderts, die Serialität als ästhetisches Programmverfahren nutzen, etwa Gertrude Steins grammatische Permutationen, der Nouveau Roman nach Robbe-Grillet, die dodekaphonische Reihe der Zwölftonmusik oder zeitgenössische Minimal Music. Das Verständnis von Serialität als Methode, das diese Kunstströmungen miteinander teilen, stabilisiert werk- und autorenorientierte Formbegriffe, die sich meist ausdrücklich vom industriellen Reproduktions-

5 | Vgl. unter Nutzung von Bourdieus Feldtheorie und mit Bezug auf Erzählgenres: Gelder 2004.

6 | Zum Begriff der »imagined community« siehe Anderson 1983. Zu Andersons Serialitätsbegriff vgl. auch den Beitrag von Denson/Mayer im vorliegenden Band sowie Kelleter 2012c.

prinzip einer kommerziellen Massenkultur abgrenzen.⁷ Auch Ecos Konzept der *Opera aperta* arbeitet sich am Serialismus der modernen Kunst ab. Demgegenüber werden im Handlungsfeld der Populärkultur nicht »Guy Hamiltons *The Spy Who Loved Me*« oder »Hans Blumenbergs ›Der Sommer des Samurai‹ aus der Reihe *Tatort*« produziert und rezipiert, sondern »der neue Bond« oder »der Saarbrücker *Tatort*«. Arbeitsteilige Ökonomie gehört eigentlich zu jeder Art von Kultur, hier tritt sie aber einigermaßen unverschämt in den Vordergrund: Man nimmt eine kommerzielle Serie primär als kommerzielle Serie wahr und geht entsprechend mit ihr um; feldübergreifende Angleichungen und Interaktionen – im vorliegenden Band u.a. anhand des Begriffes Quality-TV diskutiert – behaupten ihren Wert genau vor dem Hintergrund solcher Distinktionen.⁸

Die ostentative Kommerzialität und reduzierte Werkhaftigkeit populärer Ästhetik hilft erklären, weshalb die meisten Fernseh- oder Heftserien selbst bei genauer Kenntnis der Genrekonventionen überhaupt nur als Serien 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. Der vorliegende Band zieht aus diesen Überlegungen die Konsequenz, populäre Autoren als *Akteure* eines größeren, selbstreproduktiven Handlungsfeldes zu betrachten und nach populären Textstrukturen hinsichtlich ihrer kulturellen *Arbeit* zu fragen. Diese Begrifflichkeiten verleihen der doppelten Hypothese Ausdruck, (1) dass die Populärkultur eigene Handlungsrollen entwickelt, inklusive eigener Urheberrollen und Urheberfunktionen sowie eigener Nutzerrollen und Nutzerfunktionen; (2) dass populäre Artefakte aktiv zu solchen Unterscheidungen beitragen, d.h. weit mehr als bloße Handlungsressourcen sind, nämlich kulturschaffende Handlungsträger.⁹

Folgt man diesen Überlegungen, so bietet sich eine kulturhistorische Bestimmung des Begriffes Populärkultur an. Populärkultur bezeichnet demnach

⁷ | Vgl. Sykora 1983, Eco 1985, Rougé 1994, Hilmes/Mathy 1998, Felix et al. 2001, Blättler 2003, Fink 2005, Blättler 2010 (dort vor allem der Beitrag von Haselstein zu Gertrude Stein) sowie den Beitrag von Sielke im vorliegenden Band. Einen interessanten Grenzfall stellt Andy Warhols PopArt dar, vgl. Kelleter 2009b. Zur frühen Ausdifferenzierung unterschiedlicher Begriffe ästhetischer Serialisierung im viktorianischen Roman siehe Hughes/Lund 1991.

⁸ | Zum scheinbar gegenläufigen Phänomen populärer Kanonisierung vgl. Helms/Phleps 2008, Kelleter 2010. Zu Quality-TV siehe die Beiträge von Frizzoni und Jahn-Sudmann/Kelleter im vorliegenden Band.

⁹ | Diese Hypothesen umschreiben die Ausgangsüberlegungen der DFG-Forschergruppe 1091 »Ästhetik und Praxis populärer Serialität«, der ein Großteil der hier versammelten Beiträge entstammt: Bendix/Hämmerling/Maase; Denson/Mayer; Hißnauer/Scherer/Stockinger; Jahn-Sudmann/Kelleter; Kelleter/Stein; Maase/Möller.

ein herausragendes Praxisfeld der Moderne, das (mit historischen Vorläufern) in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Erscheinung tritt, im Folgenden zunehmend an Bedeutung gewinnt und seit dem späten 20. Jahrhundert signifikante Verschiebungen im Verhältnis kultureller Sphären bewirkt. Die anhaltende Brisanz dieses Prozesses, der vielleicht am treffendsten immer noch im Begriff der Modernisierung beschrieben ist, zeigt sich u.a. daran, dass die Geistes- und Gesellschaftswissenschaften auch in postmodernen Zeiten kaum nachkommen, immer neue Formeln und Erklärungsmuster für das zu produzieren, was früher einmal, als es noch keine ständige Erfahrung war, kultureller Wandel hieß. (In Deutschland besonders erfolgreich: Diagnosen zum »Niedergang des Hochkulturschemas« oder zur angeblichen Vermischung von Populärkultur und so genannter »Hochkultur«.)¹⁰ Ohne an dieser Stelle bereits eine Außenperspektive auf solche Beschreibungen anzubieten, sei festgehalten, dass die jeweiligen Befunde am Selbstverständnis der beobachteten Gegenstände durchaus beteiligt sind. Auch die Populärkultur, verstanden als epochales Feld kulturellen Wandels, entwickelt im Austausch mit ihren öffentlichen und wissenschaftlichen Thematisierungen ein hohes Maß an autoreferentieller Aufmerksamkeit, also: Selbstbewusstsein. In substanzieller Hinsicht bezieht sich dieses Selbstbewusstsein auf Praktiken der Produktion, Rezeption und Wahrnehmung von ästhetischen Artefakten, die massenadressiert, dominant kommerziell ausgerichtet, arbeitsteilig hergestellt und von technologischen Kommunikationsmedien abhängig sind.

Eine solche Arbeitsdefinition hält auf zweifache Weise Abstand zu etablierten Modellen der Populärkultur und vermittelt zugleich zwischen ihnen. (1) Populäre Serialität wird in der hier vorgeschlagenen Perspektive nicht als formale Komplexitätsminderung oder als direkter Ausdruck ideologischer Verblendungszusammenhänge gefasst.¹¹ Der kommerziellen Wettbewerbsorientierung industriell hergestellter Serienerzählungen wird gleichwohl Rechnung getragen, indem populäre Serialität als ein Komplex materieller Standardisierungen und narrativer Schematisierungen erscheint, der gerade aufgrund seiner außerordentlichen Reproduktionsmöglichkeiten, seiner Massenadressiertheit und seiner enormen Vernetzungsoffenheit konstant neue Möglichkeiten formaler Variation und lebensweltlicher Anschlüsse schafft.

(2) Die vielfältigen Möglichkeiten, alltägliche Bedeutungen an populärkulturelle Massenwaren anzuschließen und ihnen damit lebensweltliche Relevanz zu verleihen, werden vor allem vom gegenwärtig dominanten Modell der Populärkulturforschung betont: dem Nutzer-Modell der Cultural Studies und diver-

10 | Vgl. Schulze 2005.

11 | Klassisch hierzu die Frankfurter Schule und das »Kulturindustrie«-Kapitel aus Horkheimer/Adorno 1947.

ser rezeptionsorientierter Ansätze.¹² Entsprechende Theorien der Populärkultur haben viel dazu beigetragen, die letztlich irreführende Frage nach der besonderen formalen Beschaffenheit populärkultureller Produkte zu ersetzen durch die Frage nach den effektiven Praktiken, die so etwas wie Populärkultur überhaupt hervorbringen und selbstverständlich werden lassen. Je ernster man diesen Perspektivenwechsel nimmt, desto deutlicher zeigt sich jedoch, dass alltägliche Nutzungen sehr viel enger mit der ästhetischen Praxis populärer Produkte zusammenhängen als oft angenommen. Cultural-Studies-Analysen haben hierfür noch kein sehr scharfes Sensorium entwickelt, möglicherweise weil ihre oft populistisch, nicht selten marxistisch vorgeprägten Wertungsroutinen nahezu reflexhaft bildungsbürgerlichen Elitismus vermuten, wenn nach formalen Leistungen gefragt wird. (Eine Vermutung, die ungewollt das bildungsbürgerliche Verständnis von Ästhetik als einer besonderen Objektform – statt einer historischen Praxis – stabilisiert.) Folglich lagern Cultural-Studies-Diskurse die Legitimität populärer Kultur auf die clevere Umdeutungsleistung souveräner Rezipienten aus. Entsprechend scharf reagieren sie auf Versuche, Populärkultur von anderen Kulturformen zu unterscheiden: Definitionen von Populärkultur, die nicht die eigenen sind, werden als (negative) Wertungen empfunden.

Der vorliegende Band möchte eine Positionierung außerhalb solcher Kampflinien anbieten. Popularität soll in den hier versammelten Beiträgen weder als formale Produkteigenschaft noch als emanzipatorische Nutzungskonsequenz, sondern als ein dynamisch sich entfaltender Zusammenhang zwischen professionellen und alltäglichen, materiellen und weltanschaulichen Handlungsmöglichkeiten untersucht werden. Der Forschungsgegenstand Populärkultur bedarf aus solcher Perspektive keiner kämpferischen Legitimation mehr. Vielmehr zeigt die Forschungsgeschichte, dass gerade die legitimierende Parteinahme für Populärkultur den Blick auf die Besonderheiten populärkultureller Praxis (im Unterschied zu anderen, z.B. bildungskulturellen Handlungsfeldern) oft behindert.

SERIALITÄT

Ähnlich wie der Begriff Populärkultur weist der Begriff Serialität eine beängstigende Anschlussfähigkeit an unterschiedliche fachwissenschaftliche Theorien und Erkenntnisinteressen auf. Man kann nach Serialität soziologisch fragen, als Frage nach der gemeinschaftsbildenden Funktion wiederholter oder ritualisierter Mitteilungen und Formen.¹³ Man kann diese Frage psychologisch oder

12 | Klassisch hierzu die Birmingham Schule: Hall 1980, 1981, Fiske 1987, 1989.

13 | Mit Blick auf Individualitätskonstruktion: Müller 2007; spezifisch zu populären Medien: Bruns 1996, Liebes 1998, Schanze 2003, Fahlenbrach et al. 2008.

sozialpsychologisch, sogar neurophysiologisch wenden, indem man die mentalen, kognitiven oder emotiven Voraussetzungen und Folgen serieller Mitteilungen und Handlungen untersucht.¹⁴ Daneben, oder in Konkurrenz hierzu, kann man sich dem Problem der Serialität aus philosophischer Perspektive nähern, etwa im Rahmen einer Theorie der Wiederholung und Differenz.¹⁵ Man kann historisch fragen und sich auf die Suche nach den ersten dokumentierten seriellen Erzählformen machen und diese dann vielleicht bei der *Illias* finden.¹⁶ Früher oder später wird man auf diesem Weg bei medien- und kommunikationswissenschaftlichen Modellen landen, etwa zur Bedeutung oraler Schematisierungen für schriftgebundene und elektronische Kommunikationen.¹⁷ Serielle Artefakte werfen auch juristische Probleme zu Urheberschaft und kulturellem Eigentum auf, die ihrerseits für literaturwissenschaftliche Theorien multipler Autorschaft von Interesse sind.¹⁸ Schließlich stellt sich die Frage narrativer Wirklichkeitskonstitution: Welchen Wandel erfahren Wahrnehmungen und Erwartungen von Realität, wenn ihre narrativen Adressierungen und Verarbeitungen zunehmend seriell organisiert sind?¹⁹

Viele dieser Fragen spielen in den folgenden Beiträgen eine Rolle; es wäre oft schwer, sie nicht zu stellen. Das zentrale Interesse des vorliegenden Bandes ist jedoch begrenzter und damit konkreter. Unter dem Titel »Populäre Serialität« geht es um einen Erzähltypus, dessen Frühformen sich zwar historisch weit zurückverfolgen lassen, der aber erst seit dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts zu einem auffälligen, in bestimmten Zusammenhängen sogar vorherrschenden Merkmal kultureller Praxis wird. Es geht um Fortsetzungsgeschichten mit Figurenkonstanz, die produktionsökonomisch standardisiert, d.h. in der Regel arbeitsteilig und mit industriellen Mitteln, sowie narrativ hochgradig schematisiert für ein Massenpublikum hergestellt werden.²⁰ Die vorherrschenden

14 | Vgl. Horton/Wohl 1956, Schramm/Wirth 2006, Schramm et al. 2006; erste Ansätze zu populären Serien: Schneider 1992, Faulstich 1994, Vorderer 1996, Johnson 2005, Trinks 2006.

15 | Klassisch hierzu Deleuze 1968.

16 | Vgl. Hickethier 2003.

17 | Siehe die Toronto School: McLuhan 1962, 1964, Ong 1982 sowie die Pionierarbeiten von Parry (1930, 1932). Aus kulturanthropologischer Sicht: Goody 1987.

18 | Zur juristischen Dimension vgl. Gaines 1990, Litten 1997. Allgemein zu Cultural Property siehe die DFG-Forschergruppe 772 unter der Leitung von Regina Bendix. Zu multipler Autorschaft vgl. Stillinger 1991, Wharton et al. 1994, Woodmansee/Jaszi 1994, Inge 2001.

19 | Erste Ansätze, noch nicht mit Blick auf Serialität, bei Urban/Engelhardt 2000.

20 | Die Beschränkung auf Figurenkonstanz versteht sich als pragmatische Setzung, nicht als Bestimmungsmerkmal serieller Narrative. Tatsächlich muss eine Minimaldefinition populärer Serien niedriger und ungenauer, etwa bei mindestens zweiteiliger Wie-

de Funktion dieser Serienerzählungen ist auch laut Selbstbeschreibung explizit kommerziell, d.h. die Möglichkeit fortgesetzten Erzählens hängt entscheidend vom Markt- oder Publikumserfolg ab.²¹

Von der Medienwissenschaft wurde diese Erzählform bislang vor allem mit Blick auf Fernsehserien untersucht; in den Literaturwissenschaften steht sie vielfach noch unter Ideologie- oder Trivialitätsverdacht.²² Strukturalistische und semiotische Ansätze fassen Serialität bevorzugt als ein Schema, das formale Redundanzen produziert und verfestigt.²³ Die Cultural Studies wiederum bemühen sich, den Forschungsgegenstand Populärkultur gegenüber den Vorausnahmen werkästhetischer und bildungskultureller Modelle qualitativ aufzuwerten. Mit Blick auf Serien verschiebt sich das Erkenntnisinteresse damit von der Faktur serieller Artefakte auf deren Konsum und die sich dort ergebenden Freiräume von Aneignung und Umdeutung. In vielen Fällen rücken diese Aneignungs- und Umdeutungsakte so stark in den Vordergrund, dass Konsum (mit Certeau gesprochen) als eine »production secondaire« erkennbar wird. Ob solche Rezeptionsprozesse vornehmlich als produktions- und machtsubversive Widerstandsakte ablaufen, darf jedoch bezweifelt werden. Ethnographische Zugriffe lassen für das Spektrum möglicher Genuss- und Nutzungsformen deutlich differenziertere Ergebnisse erwarten.²⁴

Wie wenig die einseitige Betonung populärer Rezeption – und hierbei die Reduktion populärer Rezeption auf widerständige oder anti-elitäre Haltungen – der kulturhistorischen Aktivität populärer Serien gerecht wird, zeigt sich an zwei Klassikern der Forschungsliteratur aus den 1980er Jahren: Janice Radways *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature* (1984) und Ien Angs *Watching >Dallas<: Soap Opera and the Melodramatic Imagination* (1985). Beide Studien betonen in überzeugender Weise die kulturelle Produktivität von Unterhaltungsangeboten, die aufgrund ihrer Serialität bislang als Paradebeispiele einer ideologisch korrumpernden Kulturindustrie galten. Gleichzeitig bleiben Radway und Ang relativ unempfindlich für die formalen Leistungen ihrer Untersuchungsgegenstände. Die Umwertung, ja Sublimierung serieller Industrieerzeugnisse zu komplexen Bedeutungsträgern bleibt auf das Postulat

derholung eines gemeinsamen Themas oder Konzeptes ansetzen, vgl. Weber/Junklewitz 2008. Gegenbeispiele bleiben möglich.

21 | Vgl. Hagedorn 1995.

22 | Für die Fernsehforschung vgl. Hickethier 1991 als deutsches Standardwerk; für literaturwissenschaftliche Wertungen vgl. Zitko 1998, Krah 2003.

23 | Vgl. Barthes 1957, Eco 1962, 1965, Cawelti 1976.

24 | Zu »production secondaire« siehe Certeau 1980. Zum Widerstands-Paradigma vgl. Hebdige 1979, Fiske 1987, 1989, Winter 2001. Zur selbstkritischen Auseinandersetzung der Cultural Studies mit dieser Tendenz vgl. Grossberg 1992, Kellner 1995. Für die Ethnographie vgl. Maase 2003 zur Jugendkulturforschung; siehe auch Maase 2007.

einer souveränen Leser- und Zuschauerschaft angewiesen, die im Aneignungsakt leistet, was das Produkt angeblich unterlässt: die Herstellung psychologischer oder kultureller Signifikanz.²⁵

Unberücksichtigt bleibt die Frage, ob und wie die ästhetische Praxis einer Serienerzählung ihre sozial akzeptablen und verallgemeinerbaren Nutzungsmöglichkeiten leitet und begrenzt. Die formalen Entscheidungen und materialen Selbstdimensionen einer Serie können Rezeptionsformen ins Leben rufen, die ihrer Ästhetik durchaus entsprechen und sie in den Alltag hinein verlängern (wollen). Ungefragt bleibt auch, ob und wie sich serielle Gestaltungsformen aus den kulturellen Selbstverständnissen autorisierter und konsumierender Akteure ergeben. Blickt man auf das Zusammenspiel von produzierenden und rezipierenden Praxen – statt ein Moment konzeptionell gegen das andere auszuspielen –, stellt sich heraus, dass populäre Serien keine frei verfügbaren Rohmaterialien sind, sondern das Selbstverständnis ihrer Akteure wirksam formen. Mehr noch: Wie einzelne der folgenden Beiträge zeigen, können Serien selbst als historische Akteure entworfen werden. Sie denken aktiv über die eigenen Fortsetzungsmöglichkeiten nach, experimentieren mit unterschiedlichen Formidentitäten und nutzen die Intentionen ihrer aktuellen menschlichen Akteure (die mitunter sehr viel jünger sind als sie selbst) zur Selbsterneuerung.²⁶

Als Triebkraft historischen Wandels untersteht populäre Serialität offensichtlich keiner personalen oder korporativen Zentralagentur, keiner in der Hauptsache zuständigen intentionalen Leitungsmacht. Die zuletzt häufig getroffene Feststellung, dass populäre Serien »immer komplexer« werden, hat hier ihren Platz: Sie betrifft ästhetische Handlungen, die im Lauf ihrer Entwicklung verstärkt zur Selbstbeobachtung neigen und auf diese Weise immer neue Abwandlungen, Verzweigungen und Vermischungen – auch auf Ebene serieller Formgenese – provozieren.²⁷ Allein aufgrund ihrer Wettbewerbsorientierung tendieren populäre Serien dahin, die eigene Entwicklungsgeschichte in ihre formale Gestaltung aufzunehmen und dort fortlaufend zu reflektieren. Insofern ihr grundlegendes Strukturproblem darin besteht, gleichzeitig Verlässlichkeit und Attraktion, Wiederholung und Erneuerung zu schaffen, sind sie darauf an-

25 | Siehe ähnlich Kelleter/Mayer 2007.

26 | Zur Grundierung dieser serialitätstheoretischen Gedanken in der Akteur-Netzwerk-Theorie vgl. Kelleter 2012a. Zur Unterscheidung von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren vgl. Latour 2005.

27 | Ein populärwissenschaftliches Plädoyer für die zunehmende Komplexität des Seriellen formuliert Johnson 2005. Zur Differenzierungslogik serieller Formen vgl. Calabrese 1987, Engell 2004, 2006, Ndalianis 2005; zu televisionärer Komplexität vgl. Mittell 2006 (deutsche Fassung im vorliegenden Band). Viele dieser Befunde schließen an Eco 1985 an.

gewiesen, Selbsthistorisierung als ein Mittel ästhetischer Differenzierung zu betreiben.²⁸

Die Rekursivität seriellen Erzählers verdeutlicht, weshalb kritische Begriffe wie Standardisierung, Trivialisierung oder Ökonomisierung zu kurz greifen, wenn es darum geht, die Ästhetik der Populärkultur zu beschreiben.²⁹ Tatsächlich entspricht der formalen Komplexitätsminderung, die für die Frühphase populärer Medien und Genres oft kennzeichnend ist, eine Komplexitätssteigerung und Flexibilisierung auf Seiten ihrer lebensweltlichen Interaktionen und sodann auf Seiten ihrer formalen Evolution. Die gegenseitige Abhängigkeit von Schematisierung und Differenzierung, Komplexitätsreduktion und Komplexitätssteigerung, Somatisierung und Reflexivität ist für kommerzielle Serienerzählungen wesensbestimmend.

Postmoderne Beschreibungen dieses Umstandes privilegieren wenig überraschend den Aspekt fließender Ordnungssubversion; Serien erscheinen aus dieser Sicht als herausragende Ausdrucksformen einer bisweilen ins Utopische reichenden Vorstellung vitalistischer Grenzüberschreitung.³⁰ Der gegenwärtig aufsteigenden These, Serialität stelle das evolutionäre Lebensprinzip aller kulturellen Entwicklung oder gar eine Grundform a-linearer Intensität (mit kaum noch verdeckten religiösen Assoziationen) dar, darf dennoch misstraut werden. Theoriegeschichtlich ist dieses Argument von Interesse, weil es den modernistischen Avantgarde-Begriff von Serialität auf kommerzielle Industrieerzählungen überträgt, was ohne mitlaufende Verschiebungen im Verhältnis bildungsorientierter und massenadressierter Ästhetik kaum möglich wäre. Zum Zwecke wissenschaftlicher Beschreibung aber stoßen vitalistische Serienbegriffe rasch an ihre Grenzen: Die ökonomischen und institutionellen Bedingungen populärer Fortsetzungsgeschichten müssen oft gewaltsam aus dem eigenen Erkenntnisinteresse ausgegrenzt werden; die Untersuchung ihrer sozial stabilisierenden

28 | Zum Verhältnis von Redundanz und Innovation als einem Grundproblem seriellen Erzählers vgl. Eco 1985. Zu Recht wurde in diesem Zusammenhang häufig auf die Bedeutung von Genrekonventionen als Repertoire für populäre Variations- und Hybridisierungsmöglichkeiten verwiesen (Cawelti 1976, Roberts 1990, Gelder 2004, Hügel 2007).

29 | Vgl. Maase 1997, Hügel 2007.

30 | Eine Frühform dieses Arguments beschreibt Fernsehserien als Inbegriff postmoderner Ästhetik, vgl. Nelson 1997, ausgehend von Eco 1962. Anschließend an Deleuze (1968, 1969) neigen vor allem poststrukturalistische Ansätze zu neovitalistischen Positionen, die Serialität zu einer Generalformel kultureller Evolution erklären; ideengeschichtliche Vorläufer finden sich in Paul Kammerers biologistischer Metaphysik des Seriellen (1919) und Henri Bergsons Begriff des »élan vital« (1907). Eine neoliberalen Variante wurde jüngst von Johnson (2005) formuliert. Zum historischen Zusammenhang der Begriffe Serie und Leben vgl. auch Winkler 1994.

Tätigkeiten und psychologischen Relevanzen ist von vornherein als rückschrittlich markiert; Hybridität und Selbstreferenz wandeln sich von Beobachtungsergebnissen zu Wertungskategorien.³¹

Es erscheint aussichtsreicher zu fragen, wie populär-serielles Erzählen historisch aktiv wird. Damit ist mehr gemeint als seine zeitliche Verortung.³² Im vorliegenden Band geht es nicht um Chronologien der Serienentwicklung, sondern um das, was mit einem Ausdruck des New Historicism als kulturelle Arbeit populärer Serialität bezeichnet werden kann: ihre Beteiligung an einem Prozess ästhetischer Modernisierung, der Selbstverständnisse, Identitäten und Rollenmöglichkeiten auf allen Ebenen sozialer Organisation betrifft (vom unwahrscheinlichen Aggregat eines Nationalstaates bis hinunter zur Psychologisierung und Subjektwerdung des Individuums als kleinster sozialer Handlungseinheit). Versteht man populäre Serialität in diesem Rahmen als die variationsoffene und differenzierungsorientierte Wiederholung generisch erprobter, industriell reproduzierter Geschichten, so zeigt sich die historische Handlungsmacht dieses Erzähltypus vor allem an zweien seiner Aspekte.

Erstens handelt es sich bei populären Serien nicht um in sich kohärente *Werke*, die einem Publikum vielleicht nur aus Spannungsgründen in segmentierter Form präsentiert werden. Stattdessen haben wir es mit etwas zu tun, das man zuvor eher aus oralen Kulturen kannte: regelmäßig fortlaufenden Geschichten, die in der Regel zeitgleich – oder in seriellen Strukturen gedacht: in konstanter Rückkopplung – zu ihrer Rezeption erzählt werden. Der hohe Druck kommerzieller Produktionstaktung (im Fall von Zeitungsromanen oder Comic Strips z.B. täglich eine neue Folge) erfordert mediale Standardisierungen und narrative Schematisierungen, industrielle Produktionsweisen also, führt gleichzeitig aber dazu, dass immer neue inhaltliche Wendungen, ja immer neue medien- und erzähltechnische Innovationen in die Erzählung eingeführt wer-

31 | Die Tendenz philosophischer Serialitätstheorien zur wertenden Aufspaltung des Phänomens in eine emanzipatorische (offene) und eine restriktive (geschlossene) Variante ist auffallend (vgl. zu diesem Thema auch den Beitrag von Denson/Mayer im vorliegenden Band). Neuerdings wird gerne betont, dass beide Serialitätsformen nicht getrennt voneinander gedacht werden könnten; nicht immer ist solches Postulat theoretisch folgenreich (vgl. Kelleter 2012c). Regelmäßig nämlich grenzen sich philosophische Serialitätstheorien gegeneinander durch Parteinahme für einen noch fließenderen, noch instabileren, noch subversiveren Serialitätsbegriff ab.

32 | Studien zur Geschichte populärer Serien haben sich bislang vor allem am Wandel der Bauformen und Genres abgearbeitet. Zur Historie einzelner serieller Gattungen und Medien, im amerikanischen Raum meist ausgehend von Stedman 1971, siehe Hagedorn 1995 und dort genannte Titel; für Europa: Maase 1997; für Deutschland: Kreuzer/Prümm 1979, Durzak 1982, Mikos 1987, Galle 1988, Frey-Vor 1991, Hickethier 1991, 2003, Martenstein 1996.

den müssen, um das Interesse eines wiederkehrenden Tagespublikums und das Interesse der Serie an sich selbst am Leben zu halten. Eine populäre Serie zeichnet sich also einerseits durch die wiederholte Aufführung lieb gewonnener Figurenkonstellationen und bekannter Handlungsmuster aus, sie kann andererseits aber nicht immer dieselbe Geschichte in gleicher Form erzählen, wenn sie populär bleiben (also: die Bereitschaft zu ökonomischen Investitionen bei Produzenten und Publikum auf Dauer stellen) möchte. Werkästhetische Produktions- und Rezeptionstheorien werden diesem Erzähltypus nur noch bedingt gerecht. Stattdessen bedarf es serienästhetischer Analysekriterien.

Zweitens fällt auf, dass populäre Serien eine geradezu epidemische, d.h. außergewöhnlich reproduktionsintensive und differenzierungsreudige Wirkung auf die alltägliche und zunehmend auch die öffentliche Kommunikation ihrer Leser, Zuschauer und Produzenten entfalten können. Als historische Erstbeispiele werden oft die französischen Feuilletonromane der 1840er Jahre und ihre europäischen und amerikanischen Nachfolger genannt. Über einen oft sehr langen Zeitraum hinweg – im Fall von Eugène Sues *Les mystères de Paris* (1842/43) waren es fast zwei Jahre – konnten serielle Rezipienten in semi-öffentlichen und zunehmend auch öffentlichen Räumen und dort in unterschiedlichen Formen und Graden des Involviertseins über den Fortgang der offenen Erzählung spekulieren.³³ Spätere Beispiele sind die so genannten »Straßenfeger« des bundesdeutschen Fernsehens der 1960er Jahre oder amerikanische »Kultserien« wie *Star Trek* (sechs Serien seit 1964) und *Twin Peaks* (1990/91). Die Beteiligung der Adressaten am Fortgang der Erzählung erschöpft sich in solchen Formen keineswegs in laufender Kommentierung, sondern umfasst zunehmend auch Betätigungsformen wie systematische Interessenmobilisierung, Fan Fiction oder professionalisierte Eigenproduktionen, die ihrerseits zur Vervielfältigung, Verzweigung und Hybridisierung existierender Erzählwelten beitragen.³⁴

Für populäre Serien lässt sich demnach eine ungewöhnlich enge Verschränkung nicht nur von Produktion und Rezeption, sondern auch von Textstruktur und Textaktualisierung festhalten: Das eine folgt nicht einfach auf das andere, sondern beides läuft, auf den Gesamtzusammenhang einer Serie hochgerechnet, simultan ab und steht in konstanter Wechselwirkung.³⁵ Das gilt nicht nur

33 | Zu den *Mystères de Paris* siehe den Beitrag von Hügel im vorliegenden Band; vgl. auch Miller/Riha 1971, Neuschäfer et al. 1986, Aubry 2006, Türschmann 2007a, 2008.

34 | Siehe die Beiträge von Bendix/Hämmerling/Maase/Nast und Kelleter/Stein im vorliegenden Band; vgl. auch Jenkins 1992, 2006, Hayward 1997, Gray/Mittell 2007; zu Leserbriefen bereits an Eugène Sue vgl. Thiesse 1980.

35 | Damit sind auch Herstellung und Genuss nicht mehr strikt personal trennbar; vgl. Chabon 2008 zur Möglichkeit, populärkulturelle Produzenten als Konsumenten ihrer eigenen Artefakte zu entwerfen.

im Extremfall hochfrequent getakteter Fortsetzungen oder bei Erstpräsentationen, sondern mit entsprechenden Formunterschieden auch für sporadisch publizierte Reihen, retrospektive Rezeptionen und sogar die neuartige Rezeption von Serien als geschlossene DVD-Sets oder im individuellen Zugriff im Internet.³⁶ Bei hochfrequenten und lang laufenden Fortsetzungsroutinen (z.B. jeden Morgen zum Frühstück einen Cartoon oder jeden Sonntagabend einen Fernsehkrimi) fällt nur besonders deutlich auf, dass eine serielle Erzählung anders als ein abgeschlossenes Werk die eigene Wirkung auf das Publikum beobachten kann, während die Erzählung noch läuft. Hierin liegt ein wesentlicher Unterschied zwischen werkästhetischer und serienästhetischer Praxis: Eine Serie kann sich, anders als ein abgeschlossenes Werk, im Lauf der Erzählung auf die eigene Rezeption einstellen, was umgekehrt bedeutet, dass Serienrezipienten deutlich größere Spielräume als Werkrezipienten besitzen, um auf laufende Narrationen Einfluss zu nehmen oder im Prozess fortgesetzten Erzählens selbst aktiv zu werden.

Die Geschichte populärer Serien zeigt, dass diese Spielräume genutzt werden. Klassische Beispiele beinhalten die Wiederauferstehung der Figur Sherlock Holmes nach konzertierten Leserprotesten (1903), das Preisgeld von \$10.000, das die Produzenten der Filmserie *The Million Dollar Mystery* (1914) für den besten von Zuschauern erdachten Schluss aussetzten, die anhaltende Verzweigung des *Star-Trek*-Universums nach unerwartet resonanzreicher Neuausstrahlung der ersten Serie in den 1970er Jahren oder die Telefonumfrage zum weiteren Schicksal der Figur Robin in den Batman-Comics der 1980er Jahre. Umgekehrt lassen sich zahlreiche Belege für die starke Durchlässigkeit zwischen professionellen und Amateur-Produktionen nennen.³⁷ Solche und ähnliche Beispiele dokumentieren für Serien eine im Vergleich zu anderen Erzählformen ungewöhnlich intensive Rückkopplung zwischen Diegese und Alltag. Schon aufgrund ihres Fortsetzungsinteresses und ihrer kommerziellen Programmabhängigkeit sind populäre Serien meist sehr eng in die Lebenswelt und (bei regelmäßiger Präsentationstaktung) den Wochen- oder Tagesrhythmus ihrer Adressaten eingebunden – ein Sachverhalt, der wiederum zu thematischen Vorlieben und strukturellen Besonderheiten populärer Serien beiträgt, insbesondere mit Blick auf Figurengestaltung. Oft werden solche Feedback-Effekte von seriellen Erzählungen auch explizit gesucht und inszeniert, eben weil kommerzielle Produzenten ein selbstverständliches Interesse haben, den Geschmack

36 | Auch abgelaufene Serien können bei Zweit- und Drittpräsentation Entwicklungsimpulse für die eigene Aktualisierung in Kopien, Relaunches oder Neuaufnahmen setzen, vgl. Kompare 2005. Reaktionen auf einzelne Serien betreffen oft die weitere Entwicklung des Genres oder des Gesamtformats.

37 | Vgl. den Beitrag von Kelleter/Stein im vorliegenden Band.

ihrer Kunden zu ermitteln, und weil Konsumenten ihrerseits daran interessiert sind, geschmacksgemäß bedient zu werden.³⁸

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen lassen sich drei Leitfragen zur Untersuchung populärer Serialität formulieren: (1) Wie funktioniert serielles Erzählen unter populärkulturellen Bedingungen? (2) Welche historischen Entwicklungen werden von populären Serien vorausgesetzt und unterstützt? (3) Wie unterscheidet sich populäre Serialität von seriellen Strukturen und Praktiken in anderen kulturellen Feldern? Oder abstrakter: Was sind die narrativen Verfahren, die historischen Prozesse und die kulturschaffenden Funktionen seriellen Erzählens auf dem Handlungsfeld der modernen Populärkultur? Damit sind die drei Dimensionen populärer Serialität benannt, die in den Beiträgen des vorliegenden Bandes behandelt werden: Narration, Evolution, Distinktion.

NARRATION

Zur seriellen Narratologie liegt eine umfangreiche Forschungsliteratur vor, die sich vorwiegend mit Fernsehserien (seit den 1960er Jahren) beschäftigt.³⁹ Eine typologische Basisdifferenz auf diesem Feld ist die Unterscheidung zwischen »series« und »serials«, d.h. Erzählungen mit abgeschlossenen und im Extremfall austauschbaren Folgen auf der einen Seite und, auf der anderen Seite, Erzählungen, die Handlungsbögen über mehrere Folgen spannen.⁴⁰ Die Differenz von eigenständigen Episoden und fortlaufenden Folgen wird in der Seriennar-

38 | Zur Alltagsdimension von Fernsehserien vgl. Mikos 1993, 2000. Zur Bedeutung der kommerziellen Dimension populärer Serien in diesem Zusammenhang siehe Hayward 1997.

39 | Vgl. Feuer 1986, Neuschäfer et al. 1986, Kozloff 1987, Hickethier 1991, Hoff/Wiedemann 1992, Mikos 1992, Oltean 1993, Butler 1994, Giesenfeld 1994, Brandt 1995, Schneider 1995, Sconce 2004, Allrath/Gymnich 2005, Mittell 2006, Newman 2006, Türschmann 2008; erste Ansätze zu einer epochen- und medienübergreifenden Narratologie des Seriellen in der deutschen Literaturwissenschaft finden sich bei Mielke 2006.

40 | Zur »series/serial«-Unterscheidung vgl. Williams 1974. Die Portionierung einer bereits abgeschlossenen Gesamterzählung aus Präsentationszwecken (»miniseries«) fällt nicht unter die Seriendefinition des vorliegenden Bandes, stellt aber einen wichtigen Übergangsbereich zu angrenzenden ästhetischen Handlungsfeldern dar. Dem stehen Definitionen gegenüber, die das Format Serie als »Präsentations- und Vermittlungsform« fassen, vgl. Hickethier 2003. Siehe aber auch Hughes/Lund 1991 zu konkurrierenden Konzepten formaler Ordnung, die unterschiedlichen Formen serialisierter Präsentation vom Viktorianismus zum Modernismus zugrunde liegen.

ratologie wiederholt und in unterschiedlicher Terminologie beschrieben.⁴¹ Sie lässt sich in immer weitere Mischformen unterteilen, die das gängige Bild der populären Serie als einer regelmäßigen und meist kurz getakteten Variation des Immergleichen komplizieren. Mittell schlägt ein Spektrum vor, das Fernsehserien nach dem Grad narrativer Kontinuität in »miniseries«, »anthology series«, »episodic series« und »serial narrative« einteilt.⁴² Eco differenziert zwischen Reprise, Kopie, Serie und Saga.⁴³ Auf Ebene intraserialer Verknüpfung werden »beats«, »episodes« und »arcs« unterschieden.⁴⁴ Weber und Junklewitz nutzen in Anlehnung an das anglo-amerikanische Konzept der Continuity die Termini Fortsetzungsreichweite und Fortsetzungsdichte, um unterschiedliche Kohärenzgrade segmentierter Vernetzung zu beschreiben.⁴⁵

Es gibt weitere Klassifikationsmodelle. Alle Formtypen weisen aber mindestens ein gemeinsames Merkmal auf, ohne das ein Erzählen in Fortsetzungen nicht möglich wäre. In jedem Fall nämlich richtet sich ein vorliegender Erzähltext auf seine simultane Wiederholung und Erneuerung in einem noch nicht vorliegenden Erzähltext aus. Was Hickethier mit Blick auf diesen Sachverhalt als »doppelte Formstruktur« von Serien bezeichnet – die gegenseitige Abhängigkeit von »Serien- und Folgendramaturgie« – lässt sich für beide Grundtypen seriellen Erzählens und ihre zahlreichen Hybride nachweisen. In allen Fällen ermöglicht die strukturelle Ausrichtung populärer Serien auf ihre eigene Rückkehr ein »kumulatives Erzählen« (Newcomb) bzw. eine immer vorausgreifende »Gesamtvorstellung« (Hickethier), die mehr ist als die Summe ihrer Teile und aus der heraus sich der narrative Mehrwert einzelner Segmente sowie die paradoxe Innovationskraft wiederholten Erzählens ergibt.⁴⁶

Die kumulative Vorstellung eines seriellen Gesamttextes bleibt uneinholbar, solange die Serie noch läuft. Aus diesem Grund betonen viele Theoretiker die potenzielle Endlosigkeit serieller Narration.⁴⁷ Natürlich hören alle Serien früher

41 | Z.B. Feuer 1986 zu »episodic series« und »continuing series« oder Weber/Junklewitz 2008 zu »Episodenserie« und »Fortsetzungsserie«.

42 | Vgl. Mittell 2010. Im deutschen Raum unterscheidet Mikos (1992) im Anschluss an die anglo-amerikanische Diskussion zwischen Mehrteiler, Serie und Sendereihe (im Englischen meist: »miniseries«, »serial« und »series« oder »procedural«).

43 | Vgl. Eco 1985. Türschmann 2009 bietet ein ähnliches Ordnungssystem anhand der Begriffe Feuilleton, Serie und Saga an.

44 | Newman 2006.

45 | Weber/Junklewitz 2008; zu Continuity vgl. Allrath et al. 2005 und den Beitrag von Hoppeler/Rippl im vorliegenden Band.

46 | Zu »doppelter Formstruktur« vgl. Hickethier 2003; zu »cumulate narrative« Newcomb 1985, 2004; zu »Gesamtvorstellung« siehe Hickethier 1991, ähnlich Oltean 1993.

47 | Vgl. Eco 1985, Kließ 1987, Kozloff 1987, Giesenfeld 1994, Allrath et al. 2005, Aubry 2006.

oder später auf, aber wenn sie eingestellt werden, hat das in den seltensten Fällen den Grund, dass endlich alles erzählt ist, was erzählt werden sollte.⁴⁸ Im Gegenteil: Populäre Serien enden häufig gar nicht im anspruchsvollen Sinn des Wortes, sondern sie verschwinden einfach. Darin zeigen sie sich als das, was sie ihrer Materialität nach sind: massenhaft reproduzierte Industriewaren, deren Produktion ab einem bestimmten Punkt nicht mehr lohnt oder aus anderen Gründen unmöglich wird. Dass populäre Serien abrupt aufhören, mitten in einem Erzählstrang, dessen Fortführung nicht mehr profitabel erscheint, ist zumindest für Fernsehproduktionen eher die Regel als eine Ausnahme. Viele Fernsehserien zielen selbst dann nicht auf Gesamtabschlüsse, wenn sie diese (wie im Fall von Mystery-Serien wie *Twin Peaks* oder *Lost*, die schon generisch einer Auflösung zustreben) permanent in Aussicht stellen. Das erzähltechnische Problem besteht dann eher darin, für wie lange und mit welchen Mitteln die Spannung auf Abschluss aufgeschoben werden kann, ohne retardierend auf die Konsumentenbindung zu wirken.⁴⁹ Bisweilen kündigt sich die Abschreibung der seriellen Ware auch schon im Vorfeld an, so dass die Erzählung ihre Rezipienten in den Genuss einer (mitunter recht gewaltsam aufgesetzten) Schlussdramaturgie kommen lassen kann. In den wenigsten Fällen darf eine Serie mit sorgsam vorbereiteter Closure abtreten, sozusagen nachträglich zum werkhaften Mehrteiler geadelt. Möglich wird dies nur, wenn sich das kommende Ende bei Produktion und Erstausstrahlung bereits als Ende kennt bzw. als solches erwartet und rezipiert wird. Selbst in diesen Fällen aber lässt die Erzählung meist markierte Anschlussmöglichkeiten für eine Fortsetzung offen (wie in den letzten Episoden von *Sex and the City* oder *The Sopranos*).

Was in zahlreichen Beiträgen des vorliegenden Bandes als *Dynamik* seriellen Erzählens bezeichnet wird, hat viel damit zu tun, wie jede Serie zwischen einer vermuteten Gesamtstruktur und ihren konkreten Einzelkomponenten oszilliert. Anders als werkästhetisch orientierte Produktions- und Rezeptionspraxen entwerfen sich populäre Serien auf ein stetig entlagertes Ganzes hin, das den Zusammenhang seiner Teile ermöglicht, ohne ihn zu dominieren. Einen Abschluss derart in Schweben zu halten, ohne dem Erzählten Plausibilität zu rauben, heißt die Möglichkeit von Fortsetzung durch wiederholte Aufschübe zu garantieren – oder abstrakter: Kontinuität aus Diskontinuitäten zu erzeugen.⁵⁰

Die interessante Frage ist dann wie so oft, worauf man seine Aufmerksamkeit lenkt, um zu untersuchen, wie *dasselbe noch einmal*, aber *neu* erzählt wird. Man kann unterschiedliche Typen seriellen Erzählens etwa hinsichtlich ihrer »Zäsurtechniken« oder hinsichtlich ihrer Zeitstruktur und Publikationstak-

48 | Die folgenden Ausführungen lehnen sich an die Analyse der letzten Episode der TV-Serie *The Sopranos* in Kelleter 2010 an.

49 | Vgl. Weber/Junklewitz 2008: 28.

50 | Vgl. ähnlich Blättler 2003 im Anschluss an Lévi-Strauss 1971.

tung, hinsichtlich ihrer Programmgebundenheit oder hinsichtlich ihrer Verknüpfungsstrategien (z.B. die bei Soaps und Telenovelas verbreitete »Zopfdramaturgie«) identifizieren.⁵¹ Eine bloß formale Erfassung scheint allerdings in keinem Fall ausreichend, eben weil Populärkultur nicht über eigene Formen, sondern über eigene (ästhetische) Aktivitäten bestimmt ist. Das von Eco identifizierte Grundproblem seriellen Erzählens, gleichzeitig Wiedererkennbarkeit und Spannung, Redundanz und Variabilität zu schaffen, ist in erheblicher Weise ein Praxisproblem und sollte nicht abgetrennt von seinen historischen Handlungsbedingungen untersucht werden.⁵² Hierzu zählt neben spezifischen Praktiken der Produktion und Rezeption auch der jeweilige Stand aktiven Formbewusstseins, den populäre Serien für sich ausgebildet haben. Es geht, kurz gefasst, darum, serielle Narration mit der Genese kultureller Aktionsmöglichkeiten zusammen zu denken. Die Frage nach den Struktureigenschaften serieller Erzählungen steht in permanenter Abhängigkeit zur Frage nach der Evolution populärer Serialität.

EVOLUTION

Nimmt man die rekursive Dynamik populärer Serien ernst, so münden Fragen nach der Narratologie seriellen Erzählens zwangsläufig in Fragen nach dem geschichtlichen Wandel ästhetischer Praxis. Die kontinuierliche Bezugnahme serieller Erzählungen auf ihre eigene Fortsetzbarkeit führt zu narrativen Selbstentgrenzungen, die schließlich über den Zusammenhang einzelner Serien hinausweisen und die Genese populärer Serialität insgesamt betreffen. Die Möglichkeit, Serien als nicht-menschliche Akteure eines größeren Prozesses kulturellen Wandels zu betrachten (statt als frei verfügbare Nutzungsobjekte oder bloße Resonanzkörper autorisierter Intentionen), findet hier ihre Berechtigung: in der Beteiligung seriengeschichtlicher Entwicklungen an einer weiter gefassten Dynamik der Modernisierung. Zur Debatte steht die Flexibilität und Reproduktionsfähigkeit einer ästhetischen Praxis, die die westliche Produktion von Kultur seit der Industrialisierung wesentlich mitbestimmt. Oder kürzer: Zur Debatte steht, was populäre Serialität geschichtlich *tut*.

Frage man in dieser Weise praxishistorisch, wird es möglich, die in der Forschung weit verbreitete Dichotomie von Produktion (meist als schematisch-ma-

51 | Zu Zäsurtechniken siehe Türschmann 2009; Zeitstruktur: Ganz-Blättler 1998; Programmgebundenheit: Hickethier 1991, 1994; Verknüpfung: Geißendorfer 1990 (die Erzählstrategie, die in Deutschland mit der *Lindenstraße* als »Zopfdramaturgie« bekannt geworden ist, wurde im anglo-amerikanischen Raum bereits 1987 von Feuer beschrieben).

52 | Vgl. Eco 1985.

nipulativ entworfen) contra Rezeption (meist als kreativ-subversiv entworfen) zu dynamisieren, ohne die Existenz unterschiedlicher Handlungsweisen in Abrede zu stellen. Beginnt man, Prozesse ästhetischer Popularisierung als Bestandteil eines modernen, oder besser: eines Modernität schaffenden Kulturprozesses zu verstehen – und fasst man Modernität hierbei als die Kopräsenz konkurrierender Lebenswelten und Praxisfelder, die gleichwohl über raum- und milieu-übergreifende Kommunikationstechnologien miteinander verbunden sind –, so können scheinbar widersprüchliche Befunde zur populären Ästhetik (Standardisierung vs. Differenzierung) in ihrem gegenseitigen Zusammenhang in den Blick genommen werden. Das zugrundeliegende Verständnis von Modernisierung ist eines, das sich von der teleologischen Begrifflichkeit klassischer soziologischer Modernisierungstheorien verabschiedet hat und stattdessen dem Paradigma der »multiple modernities« (Eisenstadt) folgt. Konfliktreiche Relationalität zeigt sich aus diesem Blickwinkel als Signum der Moderne; mit Charles Taylor könnte man auch von einer ständigen Diversifizierung von »Optionen« sprechen, wobei als wichtige Kondition hinzukommt, dass die vervielfachten Optionen der Moderne sich zunehmend *als* Optionen, also als Handlungsmöglichkeiten unter anderen kennen lernen und selbst verstehen.⁵³

Auf die Kulturarbeit populärer Serialität bezogen: Massenreproduzierte serielle Erzählungen sind nicht nur Ausdruck oder Abbild von Nutzungsoptionen, sie schaffen Optionen, und nicht nur der Nutzung. Kommerzielle Serien schaffen Zugang zu ästhetischen Handlungen sowohl *für* immer mehr Akteure als auch *zu* immer feiner differenzierten ästhetischen Imaginations- und Handlungsmöglichkeiten. Der ausgeprägte Hang populärer Kultur zur Genrebildung lässt sich im Rahmen einer solchen Theorie ästhetischer Modernisierung plausibel erklären. Populäre Genres zeichnen sich (wie populäre Serien selbst) durch starke narrative Schematisierung aus, aber laufende Selbstreflexion setzt auch hier einen Prozess in Gang, der eine schier unübersichtliche Verzweigung ästhetischer Erfahrungsangebote hervorbringt. Populäre Genres und Serien haben eine inhärente Tendenz zur fortgesetzt spezialisierten Spartenbildung, so dass jede Science-Fiction-Leserin bald zwischen mehreren distinkten und in der Regel selbstbewussten Spielarten ihres Lieblingsgenres mit je spezifischen emotionalen, somatischen oder kognitiven Möglichkeiten unterscheiden und auswählen kann.⁵⁴

53 | Vgl. Taylor 2007. Zu multiplen Modernen vgl. Eisenstadt 2006; siehe auch Randeria et al. 2004. Zur Geschichte soziologischer Modernisierungstheorien siehe Knöbl 2001.

54 | Hagedorn (1995) hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass populäre Serien meist zielgruppenorientiert agieren, statt auf Breitenwirkung zu setzen. Als kommerzielle Angebote sind sie allerdings auch in spezialisierter Form daran interessiert, ihr Zielpublikum konstant zu erweitern. Hagedorns Beobachtung gilt somit für einzelne Serien, nicht aber für das historische Phänomen populärer Serialität insgesamt.

So beschrieben, stellt es keinen Widerspruch dar, wenn sich das Feld populärer Kultur seit Beginn des 19. Jahrhunderts sowohl zunehmend schematisiert als auch immer unübersichtlicher und komplexer wird. Unter den Bedingungen moderner Kommunikationstechnologien ist breitenwirksame Ästhetik eine zunehmend zugängliche und elementare, aber eben auch eine zunehmend anpassungs- und differenzierungsfähige, potenziell globalisierte Ästhetik.⁵⁵ Die Reduktionsmomente kommerziell-industrieller Massenkunst, zu denen besonders narrative Serialisierung und Genrebildung gehören, *produzieren* kulturelle Zugänglichkeiten und formale Praxismöglichkeiten ungeahnten Ausmaßes. Der imaginäre Nachvollzug alternativer Lebensmöglichkeiten, das affektive Aufgehen in Erzählungen von fremden Welten, Ergriffenheit angesichts künstlicher Schrecken, das experimentelle Spiel mit alltäglichen Identitäten: Das alles gab es natürlich schon in vormodernen Zeiten, aber im Zeitalter populärer Serialität sind diese ästhetischen Erfahrungen zunehmend leicht und umfassend zu haben, ohne durch ihre Massenverfügbarkeit an somatischer Kraft, emotionaler Effizienz oder lebensweltlicher Relevanz einzubüßen.

Die beschriebene Entwicklungsdynamik lässt sich vor allem für überdurchschnittlich hybride (multilinguale, multiethnische, multireligiöse und stark migrantische) Gesellschaften nachweisen, die bei der Entwicklung vielfach aneignungsfähiger und damit überhaupt erst massenhaft nutzbarer Artefakte nicht zufällig eine Vorreiterrolle spielen. Unterhaltungsformate aus solchen Gesellschaften sind für die globale Populärkultur oft stilbildend, weil sie, um ein multiethnisches, multilinguale oder multireligiöses Publikum anzusprechen, zur Verallgemeinerung formaler Strukturen geradezu gezwungen sind: Je heterogener die Adressaten, desto voraussetzungsloser, aber auch desto flexibler müssen die verwendeten künstlerischen Ausdrucksformen sein.⁵⁶ Der populärkulturelle Reichtum etwa der USA oder Indiens verdankt sich genau jener sozialen Vielfalt, die für Kolonial- und Einwanderungsgesellschaften charakte-

Die in der Tat auffällige Angebotsdifferenzierung kommerzieller Serien ist überhaupt nur möglich, weil das Format Serie bereits erfolgreich massenadressiert ist, also eine Aufteilung in unterschiedliche Marktsegmentierungen erlaubt. Konkurrenzgerichtete Massenadressierung wiederum erfordert mit Blick auf heterogene (potenziell globale) Publika spezifische Praxen der Mehrfachadressierung, die durch populäre Texte bereits sehr früh entwickelt und schon im 19. Jahrhundert pragmatisch-theoretisch auf ihre medialen Wettbewerbsmöglichkeiten hin reflektiert werden.

55 | Vgl. insbesondere Flucks in einer Reihe von programmatischen Aufsätzen entwickelte Theorie der Populärkultur (1994, 1998, 1999, 2003, 2006, 2008). Viele dieser Texte sind in Fluck 2009 gesammelt.

56 | Mit Bezug auf die nordamerikanische Populärkultur vgl. vor allem Fluck 2006. Zum Zusammenhang von Populärkultur und Immigration siehe auch Rubin/Melnick 2007, Kelleter 2009a, Kelleter/Stein 2009.

ristisch ist. Anders ausgedrückt: Der populärkulturelle Reichtum der USA oder Indiens basiert auf der Modernität dieser Gesellschaften. Das hilft erklären, weshalb ästhetische Neuerungen in der Populärkultur häufig als formale Verschmelzungen auftreten, die von Minderheiten oder nicht-dominanten Gruppen im Austausch mit einer urbanen oder kommerziellen Mainstream-Kultur getragen werden, etwa von Frauen (sentimentaler Roman), von Nachfahren afroamerikanischer Sklaven (Ragtime und Jazz), von jüdischen Immigranten (amerikanische Comic Books), von Jugendlichen (Rock'n'Roll) usw. Nicht von ungefähr eignet sich populäre Serialität hervorragend als Beobachtungskategorie für durchschlagende soziale und technologische Transformationen seit dem 19. Jahrhundert.⁵⁷ Legt man ein Modell rekursiver Differenzierung, also ein evolutionäres Modell zugrunde, lässt sich beides gemeinsam in den Blick nehmen: die standardisierende und die diversifizierende, die globalisierende und die lokal strukturbildende Kulturleistung populärer Ästhetik.

Nicht allein die Zugänglichkeit und Körpergerichtetetheit ihrer ästhetischen Praxen macht die Populärkultur also zu dem, was sie ist, sondern vor allem auch ihre evolutionäre Eigendynamik. Das beinhaltet die Arten und Weisen, mit der sich Populärkultur selbst beobachtet und solche Selbstbeobachtung zur Differenzierung der eigenen Kontinuitätsmöglichkeiten nutzt. Als Bestandteil eines umfangreichen Modernisierungsprozesses involviert und formt die populäre Ästhetik nicht nur das Selbstverständnis einer wachsenden Anzahl von Menschen, sondern nutzt die so entstehenden Identitäten und Intentionen zur Selbstreproduktion. Populärkultur involviert eine beispiellos hohe Anzahl von Akteuren und Produkten, Wünschen und Zugehörigkeiten, weltanschaulichen Überzeugungen und sexuellen Präferenzen, um Variationen und Mutationen ihrer selbst zu generieren. Dieser Prozess mag wenig effizient erscheinen, aber in Ermangelung konzentrierter Organisation oder stabiler Autorisierung zeigt sich solches (serielles) Ausgreifen als eine erstaunlich verlässliche Methode kultureller Selbsterneuerung.⁵⁸ Der vorliegende Band interessiert sich mit Blick auf diese Dynamik vor allem für das Phänomen serieller Proliferation, verstanden als ein Prozess narrativer Wucherung, der mindestens zweierlei umfasst: den auffallenden Drang von Fortsetzungsgeschichten zur Vermehrung und transmedialen Verzweigung ihrer selbst (die Selbstserialisierung von Serien)

57 | Vgl. im vorliegenden Band den Beitrag von Denson/Mayer zum Verhältnis von Serialität und Kolonialismus sowie das Projekt von Hißnauer/Scherer/Stockinger zur Funktion des *Tatort* im bundesdeutschen Föderalismus (z.B. vor und nach der Wiedervereinigung).

58 | Vgl. Kelleter 2012b.

und den Zusammenhang solcher Proliferation mit der ausgeprägten Fähigkeit serieller Ästhetik, Variationen durch Autoreflexion zu erzeugen.⁵⁹

DISTINKTION

Der Versuch, Populärkultur als ein eigenes Feld kultureller Produktion zu definieren, sieht sich in der Forschung regelmäßig mit zwei Reflexen konfrontiert: zum einen mit der Feststellung, dass sich die Zuordnung einzelner Dokumente zu unterschiedlichen »Kulturen« (»Hochkultur«, »Unterhaltungskultur« usw.) oft retrospektiv ergibt, d.h. keine Rolle im Bewusstsein der historischen Akteure spielte; zum anderen mit dem Nachweis, dass Formmerkmale, die für populärkulturelle Artefakte identifiziert werden, sich auch bei Texten und Objekten finden, die diesem Feld historisch nicht angehören. Beide Beobachtungen sind richtig und in der hier vorgeschlagenen Bestimmung von Populärkultur enthalten. Es ist davon abzuraten, Populärkultur über bestimmte Texte oder Texteigenschaften zu bestimmen; stattdessen zeigt sie sich als ein zur Selbstbeobachtung fähiges Handlungsfeld relativ jungen, wenn auch langfristig sich anbahnenden Datums, dessen Evolution von einem konstanten Feedback zwischen formalen und lebensweltlichen Praktiken bestimmt wird. Die formalen Aktivitäten eines populären Produkts stehen dabei in Bezug zum Selbstverständnis und den verfügbaren Rollenidentitäten der beteiligten Akteure, darunter nicht nur menschliche, sondern auch materiale und mediale Handlungsträger.⁶⁰ Die Aufmerksamkeit des vorliegenden Bandes gilt abschließend deshalb der Distinktionsarbeit populärer Ästhetik, d.h. ihrer Fähigkeit, sich durch Entscheidungen, Inszenierungen und Innovationen als selbstbewusstes Praxisfeld zu konstituieren.⁶¹ Die involvierten Akteure müssen diesen Prozess nicht durchschauen

59 | Siehe im Folgenden insbesondere die Beiträge von Denson/Mayer, Engell, Fahle, Jahn-Sudmann/Kelleter, Kelleter/Stein.

60 | Grundsätzlich kann also ein- und dasselbe Produkt gleichermaßen populärkulturell wie bildungskulturell genutzt oder positioniert werden. Allerdings weisen seine Faktur und Selbstinszenierung meist Affinitäten in die eine oder andere Richtung auf. Nicht jedes Produkt ist demnach mit gleicher Wahrscheinlichkeit popularisierbar, nicht jede Nutzungshandlung mit gleicher Wahrscheinlichkeit auf populärkulturelle Produkte anwendbar. Die narrative Praxis serieller Erzähltexte legt bestimmte Handlungen näher als andere, taugt aber nicht als Kriterium kultureller Zugehörigkeit. Zu nicht-menschlicher Handlungsmacht vgl. Latour 2005, zu den Konsequenzen für die Serialitätsforschung Kelleter 2012a.

61 | Vgl. Geller 2004 im Anschluss an den soziologischen Distinktionsbegriff von Bourdieu 1979. Eine Ausrichtung am Beschreibungssystem Bourdieus wird von den folgend versammelten Beiträgen zum Thema Distinktion nicht angestrebt.

oder intendieren; er kann auch auf einer allgemeineren Ebene kultureller Evolution ablaufen.

Die Rede von Populärkultur im Singular unterbindet in der hier vorgeschlagenen Perspektive demnach nicht die Beschreibung populärkultureller Differenzierungen, sondern erfordert sie gerade. Umgekehrt scheint der weit verbreitete Wunsch nach einem unspezifischen Begriff populärer Kultur (sowohl in der These irreduzibler Vielfalt als auch in der These von der zunehmenden Ununterscheidbarkeit von Populärkultur und sog. »Hochkultur«) in Reaktion gegen die meist negativen Wertungen aufzutreten, die bei der Diskussion kommerzieller Ästhetik seit langer Zeit, wiewohl immer seltener, anfallen.⁶² In Absetzung hiervon haben ganze Forschungsschulen seit den 1970er Jahren einen dezidiert anti-elitären Habitus kultiviert, der populärkulturelle Gegenstände vor allem unter dem Gesichtspunkt ihrer Legitimierung betrachtet.⁶³ Von einem solchen Standpunkt aus scheint es allerdings schwierig, Unterscheidungen zwischen populär- und bildungskulturellen Praxen zu treffen, die nicht ihrerseits (um)wertend wären.

Die Frage nach aktiver Distinktion weist einen Weg aus diesem Dilemma. Der Prozess der Modernisierung, als dessen Triebkraft und Resultat die populäre Ästhetik auftritt, trägt zum Entstehen von differenten kulturellen Feldern bei, die sich oft weniger über die soziale Herkunft der beteiligten Personen als über eigene Rede-, Wertungs- und Handlungsmuster reproduzieren. Zur Beschreibung ästhetischer Praxis greifen binäre Schichtenmodelle (»Unterhaltungsmilieu« vs. »Hochkulturmilieu« u.ä.) somit nur zu einem gewissen Grad. Allein im Bereich der Künste lassen sich in Anlehnung an ein Modell von Naremore und Brantlinger für das 20. Jahrhundert mindestens sechs Handlungsfelder identifizieren, zwischen denen Unterscheidungen, Abstoßungen, Aneignungen und andere Positionierungen stattfinden.⁶⁴

62 | Zur Geschichte des deutschen Schund-Diskurses vgl. Maase 2004.

63 | Im Extrem schließt das populistische und sozialromantische Standpunkte ein, die die Utopie kollektiven Selbstausdrucks ausgerechnet in der subjektiven Einverleibung massenverfertigter Industrieprodukte ausmachen; die Populärkultur gerät auf diese Weise rasch zur neuen Folk Art des globalen Kapitalismus. Schon in traditionell marxistischen Theorieumgebungen übernahmen stadtproletarische Kulturformen bisweilen Funktionen, die in nationalistischen oder ethnozentrischen Zusammenhängen dem Begriff einer authentischen Volkskultur zukommen. Zum Verhältnis von Kulturwissenschaft und Authentizitätssuche vgl. Bendix 1997.

64 | Vgl. Naremore/Brantlinger 1991 zu »six artistic cultures«. Die folgende Liste stammt aus dem Antragstext der DFG-Forschergruppe »Ästhetik und Praxis populärer Serialität«, die das Modell Naremore/Brantlinger für die eigenen Zwecke stark modifiziert und erweitert (vor allem hinsichtlich der folgenreichen Selbstbeschreibung künstlerischer Kulturen).

- *Populärkultur* als industrielle Mainstream-Kultur im hier beschriebenen Sinn.
- *Volkskultur* (bisweilen auch *Populkultur*) als Ensemble von Praxisformen, die sich mit anti-industriellem Impetus von kommerzieller Massenästhetik absetzen. Romantische Subjekt- und Authentizitätsbegriffe werden zu einer Vorstellung kollektiven Selbstausdrucks gesteigert (oft mit widerständiger Konnotation), die orale Kommunikationsformen prämiert und lokale Verweisungszusammenhänge gegenüber virtuellen Vernetzungen positiv bewertet.⁶⁵
- *Bildungskultur* als institutionell und sozial vergleichsweise stabiles Repertoire kanonisierter Strukturen, Inhalte und Praxen, die der Formung subjektiver Selbsterkenntnis dienen. Derartige »Bildung« gilt als wichtige Voraussetzung individueller Gesellschaftsteilnahme und sozial produktiver Kritikfähigkeit. Aufgrund ihrer soliden Traditionalisierung ist die Bildungskultur vielfältigen Zugriffen seitens anderer kultureller Felder ausgesetzt, inklusive Popularisierung und Ideologiekritik.⁶⁶
- *Modernismus* als ästhetische Kritik bildungsbürgerlicher Kulturverwaltung und Kanonisierung, die vor allem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in weiten Teilen der europäisch-amerikanischen Intelligenz als eigentlich authentische bzw. eigentlich bildungsförderliche Kunst jenseits sozialer Identifikationen gilt.
- *Avantgarde* als Protest gegen das Autonomiekonzept, das Bildungskultur und Modernismus verbindet, mit Tendenz zur provokativen, romantisierenden oder politischen Aufwertung und kreativen Verarbeitung von Phänomenen aus anderen Bereichen.
- *Subkulturen* und *Independent-Szenen*, deren ästhetische Praxis sich meist an der Populärkultur orientiert, sich aber auch von deren kommerziellen Zielen oder unterstellten ideologischen Interessen distanziert.⁶⁷

Innerhalb dieses terminologischen Rahmens untersuchen folgende Beiträge, wie sich die genannten Felder durch gegenseitige Abgrenzungen und Aneignungen konstituieren und (de)stabilisieren. Im Vordergrund stehen Konstellationsverschiebungen im Verhältnis von Populär- und Bildungskultur. Dabei

65 | Antikommerzielle Selbstbeschreibungen können dabei wie immer mit kommerziellen Interessen und Aktivitäten einhergehen, vgl. Bendix 1997, 2002, Bendix/Roodenburg 2000.

66 | In Deutschland beschreibt man dieses Praxisfeld stark über soziale Identifikationen als *bildungsbürgerliche* Kultur, mit entsprechenden inhaltlichen Wertungen (»Hochkultur«), die freilich mit dem Selbstverständnis bildungskultureller Praxis in Konflikt geraten und anti-traditionalistische Absetzbewegungen provozieren können (vgl. die folgenden Felder). Zur nordamerikanischen Situation siehe u.a. Levine 1988.

67 | Vgl. mit Blick auf das nordamerikanische Independent-Kino Jahn/Sudmann 2006.

gibt das Selbstverständnis der involvierten Personen als (ästhetisch) Handelnde Aufschluss über Popularisierungsprozesse, die durch die Untersuchung sozialer Trägergruppen allein nicht zu erfassen wären. Insbesondere kulturanthropologische Ansätze legen den Schluss nahe, dass populäre Serien (wie *Perry Rhodan* oder die Reihe *Tatort*) in Prozesse der Gruppenbildung und Gruppenabgrenzung eingebunden sind, für die eine an Bourdieu anschließende Lebensstilforschung bislang nur sehr abstrakte Kategorien gefunden hat.⁶⁸

Auch das schwierige Phänomen populärkultureller Kanonisierung wird durch einen solchen Zugriff besser verständlich. Es ist möglich (und kommt regelmäßig vor), dass stilbildende Industriewaren Wertungen, Emotionen oder Selbstbeschreibungen erzeugen, die für gewöhnlich dem Feld des bürgerlichen Bildungskanons vorbehalten (oder diesem nachempfunden) sind.⁶⁹ Bestimmte Serienfolgen oder ganze Serien, ja bestimmte Fußballbegegnungen können als »Klassiker« gelten. Einzelne Genrefilme oder einzelne Varianten einer seriellen Figur können über einen Autornamen indiziert (»George A. Romero's *Dawn of the Dead*«, »Frank Miller's *Batman*«) oder im Rezeptionsakt als außergewöhnliche Werke gewürdigt werden (kein Einlass nach Beginn des Films, Gefühl der Erhabenheit usw.). Comic-Serien können sich, auch prospektiv, durch spätere Buchpublikation und die Genrebezeichnung *Graphic Novel* distinguiieren.⁷⁰ Populär-serielle Artefakte sind damit durchaus in der Lage, traditionsäquivalente Funktionen auszubilden und zu autorisierten oder werkorientierten Verbindlichkeiten beizutragen, die ihrem Anspruch nach auch universalisiert werden können.⁷¹ Gerade in den genannten Fällen populärer Selbsttraditionalisierung treten aber die Unterschiede zwischen bildungskulturellen und populärkulturellen Kanones deutlich hervor: Im Vergleich zu den stabil konkurrierenden und relativ langlebigen Werkkanones der Bildungskultur (und mitunter auch

68 | Ich verdanke diese Einsichten Kaspar Maase. Siehe im vorliegenden Band insbesondere die Beiträge von Benda/Hämmerling/Maase/Nast und Maase/Möller.

69 | Vgl. Helms/Phleps 2008, Kelleter 2010.

70 | Vgl. den Beitrag von Hoppeler/Rippl im vorliegenden Band.

71 | Vielleicht ist es mittlerweile sogar leichter, populäre Produkte zu kanonisieren, als kanonisierte Produkte zu popularisieren. Autornamen und Werkhaftigkeit reduzieren Spielräume, aber sie verringern zugleich die Wahrscheinlichkeit des Vergessens und ihre Autorität ist nicht ohne aufwändige Argumentationen wieder rückgängig zu machen. Demgegenüber zeichnen sich viele Kanonisierungsversuche innerhalb des Handlungsfeldes der Populärkultur durch ausdrücklich antiquarische Praxen aus, im Gegensatz zum tendenziell zeitentgrenzenden Selbstverständnis bildungskultureller Kanondebatten. Nichts altert schneller als das Populäre. Der populärkulturelle Zugriff auf bildungskulturelle Kanones erfordert demnach zeitgemäße Aktualisierungen oder ostentative technologische Verjüngungen (wie die Rezeptionsgeschichte William Shakespeares, reich an Medienwechseln, illustriert).

der Volkskultur) zeichnen sich populäre Kanones durch ihre generische Vielfalt, ihre kulturspezifische Unübersichtlichkeit und ihre bemerkenswerte historische Instabilität aus. Zugespitzt gesagt, gehört es zum kulturgeschichtlichen Spezifikum populärer Kanones, dass sie aus seriellen Artefakten nicht nur bestehen, sondern selbst in Serie auftreten. Ihre Reproduktionsintensität und Differenzierungsfreudigkeit ist Zeichen und Resultat eines laufenden Prozesses ästhetischer Modernisierung.

SCHLUSSBEMERKUNG

Der vorliegende Band möchte eine interdisziplinär anschlussfähige und forschungshistorisch nachhaltige Rahmentheorie für die derzeit stark expandierende, zugleich stark segmentierte Forschung zu populären Serien bereitstellen. Seine 17 Beiträge aus unterschiedlichen Disziplinen (von der Amerikanistik über die Medienwissenschaft zur Germanistik und Kulturanthropologie) sollen helfen, Serienforschung künftig vermehrt als Serialitätsforschung zu betreiben – anstatt, wie derzeit noch oft der Fall, als Abhandlung etablierter fachwissenschaftlicher Fragestellungen »anhand« von Serien, ohne oder mit nur geringer Berücksichtigung der serienästhetischen und serienhistorischen Besonderheiten des Materials. Dabei rufen die folgenden Beiträge über Heftromane, Krimireihen, Qualitätsfernsehen, Konzerttouren und Reality-TV im Hintergrund ihrer speziellen Fallstudien vor allem eine Frage auf: Was bedeutet es eigentlich für unsere sozialen Realitäten, wenn die zu ihrer Wahrnehmung verfügbaren Erzählungen zunehmend verkettet und vernetzt, also: seriell organisiert sind? Es ist durchaus denkbar, dass gegenwärtige Entwicklungen, denen wir aufgrund ihrer Tendenz zur Selbstbeschleunigung begrifflich ständig hinterherzuhinken scheinen (Informationsgesellschaft, Medienkonvergenz, Werk vs. Content usw.), in neuer historischer Tiefe und systematischer Breite beschreibbar werden, wenn wir ihre Beziehung zu den narrativen, historischen und kulturellen Dynamiken serieller Popularisierung besser begreifen lernen.

LITERATUR

- Allrath, Gaby, Marion Gymnich und Carola Surkamp. »Introduction: Towards a Narratology of TV Series«. *Narrative Strategies in Television Series*. Hg. Gaby Allrath und Marion Gymnich. Basingstoke: Palgrave, 2005. 1-43.
- Allrath, Gaby und Marion Gymnich (Hg.). *Narrative Strategies in Television Series*. Basingstoke: Palgrave, 2005.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.

- Ang, Ien. *Watching >Dallas<: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. New York: Methuen, 1985.
- Aubry, Danielle. *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle: pour une rhétorique du genre et de la sérialité*. Bern: Lang, 2006.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil, 1957.
- Bendix, Regina. *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1997.
- Bendix, Regina. »Capitalizing on Memories Past, Present, and Future«. *Theoretical Anthropology* 2 (2002): 469-487.
- Bendix, Regina und Herman Roodenburg (Hg.). *Roots and Rituals: Managing Ethnicity*. Amsterdam: Meertens Institut, 2000.
- Bergson, Henri. *L'évolution créatrice*. Paris: F. Alcan, 1907.
- Blättler, Christine. »Überlegungen zu Serialität als ästhetischem Begriff«. *Weimarer Beiträge* 49.3 (2003): 502-516.
- Blättler, Christine (Hg.). *Kunst der Serie: Die Serie in den Künsten*. München: Fink, 2010.
- Bourdieu, Pierre. *La distinction: Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit, 1979. [Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982.]
- Brandt, Ulrich. »Schieß los! Erzählmuster amerikanischer Serien«. *Serien-Welten: Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten*. Hg. Irmela Scheider. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995. 52-73.
- Bruns, Thomas. »Fernseh-Serien als Indikator medialen und sozialen Wandels. Eine Analyse der Veränderungen von Werten und sozialen Strukturen im fiktionalen Programm des Fernsehens«. *Fernsehen als Objekt und Moment des sozialen Wandels: Faktoren und Folgen der aktuellen Veränderungen des Fernsehens*. Hg. Heribert Schatz. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996. 203-254.
- Bubner, Rüdiger. *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989.
- Butler, Jeremy G. *Television: Critical Methods and Applications*. Belmont: Wadsworth, 1994.
- Calabrese, Omar. *L'età neobarocca*. Rom: Laterza, 1987. [Neo-Baroque: A Sign of the Times. Princeton: Princeton University Press, 1992.]
- Cawelti, John G. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.
- Certeau, Michel de. *L'invention du Quotidien I: Arts de Faire*. Hg. Luce Giard. Paris: Union Générale, 1980.
- Chabon, Michael. »Fan Fictions: On Sherlock Holmes«. *Maps and Legends: Reading and Writing along the Borderlands*. San Francisco: McSweeney's, 2008. 35-57.
- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968. [Differenz und Wiederholung. München: Fink, 1992.]

- Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969. [Logik des Sinns. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993.]
- Dewey, John. *Art as Experience*. New York: Perigee, 1934.
- Dorment, Richard. »What Is an Andy Warhol?« *The New York Review of Books* 56.16 (Okt. 22-Nov. 4, 2009): 14-18.
- Durzak, Manfred. »Fernsehserie«. *Sachwörterbuch des Fernsehens*. Hg. Helmut Kreuzer. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1982. 74-79.
- Eco, Umberto. *Opera Aperta*. Mailand: Bompiani, 1962. [Das offene Kunstwerk. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972.]
- Eco, Umberto. »Le strutture narrative in Fleming«. *Il caso Bond*. Hg. Oreste Del Buono, Umberto Eco. Mailand: Bompiani, 1965. [»Die erzählerischen Strukturen im Werk Ian Flemings. Apokalyptiker und Integrierte: Zur Kritik der Massenkultur. Frankfurt a.M.: Fischer, 1984. 273-312.]
- Eco, Umberto. »L'innovazione nel seriale«. *Sugli specchi e altri saggi*. Mailand: Bompiani, 1985. 125-146. [»Die Innovation im Seriellen. Über Spiegel und andere Phänomene. München: Hanser, 1988. 155-180. Überarbeitete englische Version: »Interpreting Serials«. *The Limits of Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1990. 83-100.]
- Eisenstadt, Shmuel N. *The Great Revolutions and the Civilizations of Modernity*. Leiden: Brill, 2006.
- Ellis, John. *Seeing Things: Television in an Age of Uncertainty*. London: Tauris, 2000.
- Engell, Lorenz. »Historizität als Serialität im Zeitalter des Fernsehens«. *Die Medien der Geschichte: Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive*. Hg. Fabio Crivellari, Kay Kirchmann, Marcus Sandl und Rudolf Schlägl. Konstanz: UVK, 2004. 181-194.
- Engell, Lorenz. »Ein Mauerfall – von der Rückkehr zum Anfang: Umbruch und Serie in den Medien-Revolutionen des 20. Jahrhunderts«. *MedienRevolutionen: Beiträge zur Mediengeschichte der Wahrnehmung*. Hg. Ralf Schnell. Bielefeld: transcript, 2006. 101-119.
- Fahlenbrach, Kathrin, Ingrid Brück und Anne Bartsch (Hg.). *Medienrituale: Rituale Performanz in Film, Fernsehen und Neue Medien*. Wiesbaden: VS, 2008.
- Faulstich, Werner. »Serialität aus kulturwissenschaftlicher Sicht«. *Endlose Geschichten: Serialität in den Medien*. Hg. Günter Giesenfeld. Hildesheim: Olms, 1994. 46-55.
- Felix, Jürgen, Bernd Kiefer, Susanne Marschall und Marcus Stiglegger (Hg.). *Die Wiederholung*. Marburg: Schüren, 2001.
- Feuer, Jane. »Narrative Form in American Network Television«. *High Theory/Low Culture*. Hg. Colin MacCabe. Manchester: Manchester University Press, 1986. 101-114.

- Feuer, Jane. »Genre Study and Television«. *Channels of Discourse: Television and Contemporary Criticism*. Hg. Robert C. Allen. London: Routledge, 1987. 113-133.
- Fink, Robert. *Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- Fiske, John. *Television Culture*. London: Methuen, 1987.
- Fiske, John. *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin, 1989.
- Fluck, Winfried. »Emergence or Collapse of Cultural Hierarchy? American Popular Culture Seen from Abroad«. *Popular Culture in the United States*. Hg. Peter Freese und Michael Porsche. Essen: Die Blaue Eule, 1994. 49-74.
- Fluck, Winfried. »»Amerikanisierung« der Kultur: Zur Geschichte der amerikanischen Populärkultur«. *Die Amerikanisierung des Medienalltags*. Hg. Harald Wenzel. Frankfurt a.M.: Campus, 1998. 13-52.
- Fluck, Winfried. »Amerikanisierung und Modernisierung«. *Transit* 17 (1999): 55-71.
- Fluck, Winfried. »Aesthetic Experience of the Image«. *Iconographies of Power: The Politics and Poetics of Visual Representation*. Hg. Ulla Haselstein, Berndt Ostendorf und Hans Peter Schneck. Heidelberg: Winter, 2003. 11-41.
- Fluck, Winfried. »California Blue: Amerikanisierung als Selbstamerikanisierung«. *Amerika und Deutschland: Ambivalente Begegnungen*. Hg. Frank Kelleter und Wolfgang Knöbl. Göttingen: Wallstein, 2006. 54-72.
- Fluck, Winfried. »Ästhetische Konzepte in der Geschichte der US-amerikanischen Populärkultur«. *Die Schönheiten des Populären: Ästhetische Erfahrung der Gegenwart*. Hg. Kaspar Maase. Frankfurt a.M.: Campus, 2008. 58-76.
- Fluck, Winfried. *Romance with America? Essays on Culture, Literature, and American Studies*. Hg. Laura Bieger und Johannes Voelz. Heidelberg: Winter, 2009.
- Frey-Vor, Gerlinde. »Erzählen ohne Ende: Die Soap Opera«. *Fernsehen: Wahrnehmungswelt, Programminstitution und Marktkonkurrenz*. Hg. Knut Hicket hier. Frankfurt a.M.: Lang, 1992. 209-216.
- Gaines, Jane. »Superman and the Protective Strength of the Trademark«. *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism*. Hg. Patricia Mellencamp. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Galle, Heinz J. *Groschenhefte: Die Geschichte der deutschen Trivialliteratur*. Frankfurt a.M.: Ullstein, 1988.
- Ganz-Blättler, Ursula. »Gedächtnis – Erinnerung – Geschichte. Überlegungen zur Zeitstruktur von Fernsehserien«. *merz* 42.6 (1998): 367-371.
- Geißendörfer, Hans W. »Wie Kunstfiguren zum Leben erwachen: Zur Dramaturgie der *Lindenstraße*«. *Rundfunk und Fernsehen* 38.1 (1990): 48-55.
- Gelder, Ken. *Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field*. London: Routledge, 2004.

- Giesenfeld, Günter (Hg.). *Endlose Geschichten: Serialität in den Medien*. Hildesheim: Olms, 1994.
- Goody, Jack. *The Interface between the Written and the Oral*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Gray, Jonathan und Jason Mittell. »Speculation on Spoilers: Lost Fandom, Narrative Consumption and Rethinking Textuality«. *Particip@tions* 4.1 (May 2007). <www.participations.org/Volume%204/Issue%201/4_01_graymittell.htm> (10.10.2011).
- Grossberg, Lawrence. *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*. London: Routledge, 1992.
- Hagedorn, Roger. »Doubtless to be Continued: A Brief History of Serial Narrative«. *To be continued...: Soap Operas Around the World*. Hg. Robert C. Allen. London: Routledge, 1995. 27-48.
- Hall, Stuart. »Encoding/Decoding«. *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-1979*. Hg. Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe und Paul Willis. London: Hutchinson, 1980. 128-140.
- Hall, Stuart. »Notes on Deconstructing ›The Popular‹«. *People's History and Socialist Theory*. Hg. Raphael Samuel. London: Routledge & Keagan Paul, 1981. 227-240.
- Haselstein, Ulla. »Die literarische Erfindung der Serialität: Gertrude Steins *The Making of Americans*«. *Kunst der Serie: Die Serie in den Künsten*. Hg. Christine Blättler. München: Fink, 2010. 17-32.
- Hayward, Jennifer. *Consuming Pleasures: Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera*. Lexington: University Press of Kentucky, 1997.
- Hebdige, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen, 1979.
- Helms, Dietrich und Thomas Phleps (Hg.). *No Time for Losers: Charts, Listen und andere Kanonisierungen in der populären Musik*. Bielefeld: transcript, 2008.
- Hickethier, Knut. *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg: Universität Lüneburg, 1991.
- Hickethier, Knut. »Die Fernsehserie und das Serielle des Programms«. *Endlose Geschichten: Serialität in den Medien*. Hg. Günter Giesenfeld. Hildesheim: Olms, 1994. 55-71.
- Hickethier, Knut. »Serie«. *Handbuch Populäre Kultur*. Hg. Hans-Otto Hügel. Stuttgart: Metzler, 2003. 397-403.
- Hilmes, Carola und Dieter Mathy (Hg.). *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998.
- Hoff, Peter und Dieter Wiedemann (Hg.). *Serie – Kunst im Alltag*. Berlin: Vistas, 1992.
- Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno. *Dialektik der Aufklärung*. 1947. Theodor W. Adorno. *Gesammelte Schriften*. Bd. 3. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981.

- Horton, Donald und Richard Wohl. »Mass Communication and Parasocial Interaction: Observations on Intimacy at a Distance«. *Psychiatry* 19 (1956): 215-229.
- Huck, Christian und Carsten Zorn (Hg.). *Das Populäre der Gesellschaft*. Wiesbaden: VS, 2007.
- Hügel, Hans-Otto. *Lob des Mainstreams: Zu Theorie und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur*. Köln: von Halem, 2007.
- Hughes, Linda K. und Michael Lund. *The Victorian Serial*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1991.
- Inge, M. Thomas. »Collaboration and Concepts of Authorship«. *PMLA* 116.3 (2001): 623-630.
- Jahn-Sudmann, Andreas. *Der Widerspenstigen Zähmung? Zur Politik der Repräsentation im gegenwärtigen US-amerikanischen Independent-Film*. Bielefeld: transcript, 2006.
- Jenkins, Henry. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York: Routledge, 1992.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2006.
- Johnson, Steven. *Everything Bad Is Good for You: How Popular Culture Is Making Us Smarter*. London: Penguin, 2005.
- Kammerer, Paul. *Das Gesetz der Serie: Eine Lehre von den Wiederholungen im Lebens- und Weltgeschehen*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1919.
- Kelleter, Frank. »Schallmauern in Lichtspielhaus: Populärkultur, ›Trans-National America‹ und *The Jazz Singer*«. *Film Transnational und Transkulturell: Europäische und amerikanische Perspektiven*. Hg. Ricarda Strobel und Andreas Jahn-Sudmann. München: Fink, 2009a. 107-120.
- Kelleter, Frank. »Andy Warhol, Das Prosawerk«. *Kindlers Literatur Lexikon*. Hg. Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart: Metzler, 2009b.
- Kelleter, Frank. »Populärkultur und Kanonisierung: Wie(so) erinnern wir uns an Tony Soprano?«. *Wertung und Kanon*. Hg. Matthias Freise und Claudia Stockinger. Heidelberg: Winter, 2010. 55-76.
- Kelleter, Frank. »Serienhelden sehen dich an«. *Psychologie Heute* 38.4 (2011): 70-75.
- Kelleter, Frank. »Serial Agencies: *The Wire* and Its Readers«. Unveröffentlichtes Manuskript. Teilabdruck als: »*The Wire* and Its Readers«. *›The Wire‹: Race, Class, and Genre*. Hg. Liam Kennedy und Stephen Shapiro. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2012a (im Erscheinen).
- Kelleter, Frank. »Toto, I think we're in Oz again (and again and again): Remakes and Popular Seriality«. *Remake / Remodel: Film Remakes, Adaptations, and Fan Productions*. Hg. Kathleen Loock und Constantine Verevis. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012b (im Erscheinen).

- Kelleter, Frank. »Trust and Sprawl: Radio, Seriality, and the First Fireside Chat.« *Media Economies*. Hg. Marcel Hartwig und Gunter Süß. In Vorbereitung (2012c).
- Kelleter, Frank und Ruth Mayer. »The Melodramatic Mode Revisited«. *Melodrama! The Mode of Excess from Early America to Hollywood*. Hg. Frank Kelleter, Barbara Krah und Ruth Mayer. Heidelberg: Winter, 2007. 7-18.
- Kelleter, Frank und Daniel Stein. »Great – Mad – New: Populärkultur, serielle Ästhetik und der frühe amerikanische Zeitungscomic«. *Comics: Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Hg. Stephan Ditschke, Katerina Kroucheva und Daniel Stein. Bielefeld: transcript, 2009. 81-117.
- Kellner, Douglas. *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern*. London: Routledge, 1995.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. London: Oxford University Press, 1967.
- Kließ, Werner. »Die Fernsehserie«. *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film*. Hg. Andreas Meyer und Gunther Witte. München: List, 1987. 142-151.
- Knöbl, Wolfgang. *Spielräume der Modernisierung: Das Ende der Eindeutigkeit*. Weilerswist: Velbrück, 2001.
- Kompare, Derek. *Rerun Nation: How Repeats Invented American Television*. New York: Routledge, 2005.
- Kozloff, Sarah. »Narrative Theory and Television«. *Channels of Discourse: Television and Contemporary Criticism*. Hg. Robert C. Allen. London: Routledge, 1987. 42-73.
- Krah, Hans. »Serie«. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hg. Klaus Weimar. Berlin: de Gruyter, 2003. 433-435.
- Kreuzer, Helmut und Karl Prümm (Hg.). *Fernsehsendungen und ihre Formen: Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland*. Stuttgart: Reclam, 1979.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mythologica IV: L'homme nu*. Paris: Plon, 1971.
- Levine, Lawrence. *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- Liebes, Tamar (Hg.). *Media, Ritual and Identity*. London: Routledge, 1998.
- Litten, Rüdiger. *Der Schutz von Fernsehshow- und Fernsehserienformaten. Eine Untersuchung anhand des deutschen, englischen und amerikanischen Rechts*. München: Beck, 1997.
- Luhmann, Niklas. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.
- Maase, Kaspar. *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1997.

- Maase, Kaspar. »Jugendkultur«. *Handbuch Populäre Kultur*. Hg. Hans-Otto Hügel. Stuttgart: Metzler, 2003. 40-45.
- Maase, Kaspar. »Schundliteratur und das deutsche Problem mit der Unterhaltung«. *Die schwere Kunst der leichten Unterhaltung*. Hg. Franz-Heinrich Hackel. Bergisch Gladbach: Lübbe, 2004. 208-218.
- Maase, Kaspar. »Nützlich? Angenehm? Schön? Überlegungen zur Ästhetik im Alltag«. *Im Rücken der Kulturen*. Hg. Karl Eibl, Katja Mellmann und Rüdiger Zymner. Paderborn: Mentis, 2007. 89-111.
- Maase, Kaspar (Hg.). *Die Schönheiten des Populären: Ästhetische Erfahrung der Gegenwart*. Frankfurt a.M.: Campus, 2008.
- Martenstein, Harald. *Das hat Folgen: Deutschland und seine Fernsehserien*. Leipzig: Reclam, 1996.
- McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw Hill, 1964.
- Mielke, Christine. *Zyklisch-serielle Narration: erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie*. Berlin: de Gruyter, 2006.
- Mikos, Lothar. »Fernsehserien: Ihre Geschichte, Erzählweise und Themen«. *Medien und Erziehung* 31.1 (1987): 2-16.
- Mikos, Lothar. »Serien als Fernsehgenre: Zusammenhänge zwischen Dramaturgie und Aneignungsweisen des Publikums«. *Serie – Kunst im Alltag*. Hg. Peter Hoff und Dieter Wiedemann. Berlin: Vistas, 1992. 19-27.
- Mikos, Lothar. »Es wird dein Leben!« *Familienserien im Fernsehen und im Alltagsleben der Zuschauer*. Münster: MakS, 1993.
- Mikos, Lothar. »It's a family affair«: Fernsehserien und ihre Bedeutung im Alltagsleben. *Religiöse Funktionen des Fernsehens?* Hg. Günter Thomas. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2000. 230-245.
- Miller, Norbert und Karl Riha. »Eugène Sue und die Wildnis der Städte«. Eugène Sue. *Die Geheimnisse von Paris*. 1842/42. München: Hanser, 1971. 671-691.
- Mittell, Jason. »Narrative Complexity in Contemporary American Television«. *The Velvet Light Trap* 58 (2006): 29-40. [Deutsche Fassung im vorliegenden Band.]
- Mittell, Jason. *Television and American Culture*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Müller, Michael R. »Serielle Produktion von Individualität«. *Diskussionsbeiträge des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs ›Norm und Symbol: Die kulturelle Dimension sozialer und politischer Integration‹*. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 2007. 77-81.
- Naremore, James und Patrick Brantlinger. »Introduction: Six Artistic Cultures«. *Modernity and Mass Culture*. Hg. James Naremore und Patrick Brantlinger. Bloomington: Indiana University Press, 1991. 1-23.

- Ndalianis, Angela. »Television and the Neo-Baroque«. *The Contemporary Television Series*. Hg. Michael Hammond und Luzy Madon. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. 83-101.
- Nelson, Robin. *TV Drama in Transition: Forms, Values and Cultural Change*. Basingstoke: Macmillan, 1997.
- Neuschäfer, Hans-Jörg, Dorothee Fritz-El Ahmad und Klaus-Peter Walter. *Der französische Feuilletonroman: Die Entstehung der Serienliteratur im Medium der Tageszeitung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986.
- Newcomb, Horace M. »Magnum: The Champagne of TV?« *Channels of Communication* (May/June 1985): 23-26.
- Newcomb, Horace M. »Narrative and Genre«. *The SAGE Handbook of Media Studies*. Hg. John D.H. Downing, Denis McQuail, Philip Schlesinger und Ellen Wartella. Thousand Oaks: Sage, 2004. 413-428.
- Newman, Michael Z. »From Beats to Arcs: Toward a Poetics of Television Narrative«. *The Velvet Light Trap* 58 (2006): 16-28.
- Oltean, Tudor. »Series and Seriality in Media Culture«. *European Journal of Communication* 8 (1993): 5-31.
- Ong, Walter. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Methuen, 1982.
- Parry, Milman. »Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making I: Homer and Homeric Style«. *Harvard Studies in Classical Philology* 41 (1930): 73-143.
- Parry, Milman. »Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making II: The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry«. *Harvard Studies in Classical Philology* 43 (1932): 1-50.
- Radway, Janice. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984.
- Randeria, Shalini, Martin Fuchs und Antje Linkenbach (Hg.). *Konfigurationen der Moderne: Diskurse zu Indien*. Baden-Baden: Nomos, 2004.
- Roberts, Thomas J. *An Aesthetics of Junk Fiction*. Athens: University of Georgia Press, 1990.
- Rougé, Bertrand. »Splitting Cicadas, ou le repli des masques (Jasper Johns et la série)«. *Suites et séries*. Hg. Bertrand Rougé. Pau: PUP, 1994. 155-172.
- Rubin, Rachel und Jeffrey Melnick. *Immigration and American Popular Culture: An Introduction*. New York: New York University Press, 2007.
- Schanze, Helmut. »Fernsehserien als Ritual: Ritualisierung des Fernsehens«. *Paragrapa* 12.1-2 (2003): 586-598.
- Schneider, Irmela. »Zur Theorie des Stereotyps: Vorüberlegungen zur Untersuchung amerikanischer Serien im deutschen Fernsehen«. *Serie – Kunst im Alltag*. Hg. Peter Hoff und Dieter Wiedemann. Berlin: Vistas, 1992. 129-147.
- Schneider, Irmela (Hg.). *Serien-Welten: Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten*. Hg. Irmela Scheider. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995.

- Schramm, Holger und Werner Wirth. »Medien und Emotionen: Bestandsaufnahme eines vernachlässigten Forschungsfeldes aus medienpsychologischer Perspektive«. *Medien & Kommunikationswissenschaft* 54.1 (2006): 25-55.
- Schramm, Holger, Werner Wirth und Helena Bilandzic (Hg.). *Empirische Unterhaltungsforschung: Studien zu Rezeption und Wirkung von medialer Unterhaltung*. München: Fischer, 2006.
- Schulze, Gerhard. *Die Erlebnisgesellschaft: Kulturoziologie der Gegenwart*. Frankfurt a.M.: Campus, 2005.
- Sconce, Jeffrey. »What If? Charting Television's New Textual Boundaries«. *Television After TV: Essays on a Medium in Transition*. Hg. Lynn Spigel und Jan Olsson. Durham: Duke University Press, 2004. 93-112.
- Stäheli, Urs. »Das Populäre als Unterscheidung«. *Popularisierung und Popularität*. Hg. Gereon Blaseio, Hedwig Pompe und Jens Ruchatz. Köln: DuMont, 2005.
- Stedman, Raymond William. *The Serials: Suspense and Drama by Installment*. Norman: University of Oklahoma Press, 1971.
- Stillinger, Jack. *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*. New York: Oxford University Press, 1991.
- Sykora, Katharina. *Das Phänomen des Seriellen in der Kunst: Aspekte einer künstlerischen Methode von Monet bis zur amerikanischen Pop Art*. Würzburg: Königshausen, 1983.
- Taylor, Charles. *A Secular Age*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- Thiesse, Anne-Marie. »L'éducation sociale d'un romancier: Le cas d'Émile Zola«. *Actes de la recherche en sciences sociales* 32-33 (1980): 51-63.
- Trinks, Jürgen. »Erlebte und erzeugte Serialität: Ein Beitrag zur phänomenologischen Medienanalyse«. *Philosophie des Fernsehens*. Hg. Oliver Fahle und Lorenz Engell. München: Fink, 2006. 189-199.
- Türschmann, Jörg. »Spannung und serielles Erzählen: Vom Feuilletonroman zur Fernsehserie«. *Gespannte Erwartungen*. Hg. Kathrin Ackermann und Judith Moser Kroiss. Berlin: LIT, 2007a. 201-221.
- Türschmann, Jörg. »Aspekte einer Typologie von Fernsehserien«. *Medien, Zeit, Zeichen*. Hg. Christian Hißnauer und Andreas Jahn-Sudmann. Marburg: Schüren, 2007b. 100-107.
- Türschmann, Jörg. »Spannung in Zeitungsliteratur: Romananfang und serielles Erzählen am Beispiel des frühen französischen Feuilletonromans«. *Zwischen Text und Leser: Studien zu Begriff, Geschichte und Funktion literarischer Spannung*. Hg. Daniela Langer, Christoph Jürgensen und Ingo Irsigler. München: text+kritik, 2008. 225-246.
- Türschmann, Jörg. 2009. »Die Folgen von Folgen: Narrativer Exzess als Abusus und Therapeutikum in Literatur und Film«. Vortrag im Rahmen des Workshops »Populäre Serialität«. Georg-August-Universität Göttingen, 16. Juli 2009.

- Urban, Claus und Joachim Engelhardt. *Wirklichkeit im Zeitalter ihres Verschwindens*. Münster: LIT, 2000.
- Vorderer, Peter. *Fernsehen als >Beziehungskiste<: Parasoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996.
- Weber, Tanja und Christian Junklewitz. »Das Gesetz der Serie: Ansätze zur Definition und Analyse«. *MEDIENwissenschaft* 25.1 (2008): 13-31.
- Wharton, Leonard, Robert Murray Davis und Jeanette Harris (Hg.). *Authority and Textuality: Current Views of Collaborative Writing*. West Cornwall: Locust Hill, 1994.
- Williams, Raymond. *Television: Technology and Cultural Form*. London: Fontana, 1974.
- Winkler, Hartmut. »Technische Reproduktion und Serialität«. *Endlose Geschichten: Serialität in den Medien*. Hg. Günter Giesenfeld. Hildesheim: Olms, 1994. 38-45.
- Winter, Rainer. *Die Kunst des Eigensinns: Cultural Studies als Kritik der Macht*. Weilerswist: Velbrück, 2001.
- Woodmansee, Martha und Peter Jaszi. *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature*. Durham: Duke University Press, 1994.
- Zitko, Hans. »Der Ritus der Wiederholung. Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung«. Hg. Carola Hilmes und Dieter Mathy. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998. 159-183.