

»EINE INTERESSANTE AFFINITÄT ZWISCHEN DEM SERIELLEN ERZÄHLEN UND DEM THEMA POLITIK«

VON SOAP OPERAS ZUM QUALITY TV

≡ Interview mit Frank Kelleter und Andreas Jahn-Sudmann

Man spricht viel von den »neuen Qualitätsserien«. Was hat es damit auf sich? Was zeichnet diese Produktionen aus, inwiefern handelt es sich um eine »neue Qualität« – ist es stärker der Inhalt oder die Form? Trifft diese Titulierung überhaupt zu?

Kelleter (K): Zunächst muss man sagen, dass die Titulierung existiert und das ist eine Realität für sich, die wiederum Folgen hat für die Art und Weise, wie Fernsehserien erzählen. Den Begriff des Qualitätsfernsehens gibt es ja schon länger. Man hat schon in den 1970er Jahren von einem bestimmten Marktsegment als Qualitätsfernsehen gesprochen, damals hauptsächlich festgemacht an der Themenwahl von Fernsehprogrammen (und nicht nur Serien). Was die neuen Serien angeht – die ja vor allem im Gefolge von HBO-Produktionen populär wurden und dann auch schnell für eine feuilletonistische und wissenschaftliche Besprechung infrage kamen –, so kann man insofern von einem neuen Phänomen sprechen, als wir es hier mit einer relativ neuen Produktions- und Rezeptionskultur zu tun haben. Pay-TV- oder Kabelfernseher können es sich leisten, auch für ein kleineres, ausgewähltes Publikum zu senden, im Modus des sogenannten *narrowcasting*. Man findet hier also einen anderen Erzählrhythmus, in der Regel 12–13 Folgen pro Staffel, und die Entwicklung von Stoffen ist weniger darauf angewiesen, die Interessen der Werbekunden eines Senders mitzubersichtigen. Auch was die Darstellung von Sexualität und Gewalt angeht, haben diese Serien mehr Freiheit. Das alles ist sicherlich als Rahmenbedingung mitzudenken, aber natürlich noch nicht ausreichend, um zu erklären, was hier passiert. Ganz schnell entwickelt das

eine eigene Dynamik, die sich schließlich nicht nur im Kabelfernsehen, sondern auch in Networkserien niederschlägt, die ja auf diese Entwicklung zu reagieren haben. So gesehen kann man wirklich sagen, dass seit Ende der 1990er Jahre eine neue Qualität Einzug gehalten hat, sofern man »Qualität« als neutralen Begriff versteht. Ob das jetzt ästhetisch gut oder ungut ist, das ist eine andere Diskussion, die man endlos führen kann.

Jahn-Sudmann (JS): Die Diskussion über das Qualitätsfernsehen schließt an Diskurse zur Qualität an, die seit langem geführt werden. Bereits die Frühphase des kommerziellen Fernsehens gilt als goldene Ära, weil man seinerzeit zur Primetime Dramen von Shakespeare und Ibsen live aufführte. In den 1970er Jahren kamen dann neue Qualitätsfernsehserien auf, *All in the Family* als vielgepriesene Sitcom oder, in den 1980er Jahren, *Magnum, P.I.* Aber diese Welle der Nobilitierung, die wir seit den 1990er erleben, mit den *Sopranos* etwa und *Oz*, das hat sicherlich auch in quantitativer Hinsicht eine andere Dimension. Insofern gibt es hier signifikante Verschiebungen, die man jedoch nur angemessen verstehen kann, wenn man sie im Lichte der allgemeinen Transformationen des Fernsehens und der Medienökologie betrachtet. Das beinhaltet Aspekte wie die enorm vergrößerte Auswahl von TV-Kanälen, die wechselseitigen und hybriden Beziehungen zum Internet, Anbindungen an Social-Media-Plattformen und mobile Medien usw.

Kann man das alles, um es greifbarer zu machen, auf einige Schlüsselbegriffe bringen? Z. B. – abseits des Inhalts – hinsichtlich der Kameraführung oder ästhetischer Produktionsvorgänge?

JS: Aktuelle Fernsehserien werden immer zu (älteren) Medien in Beziehung gesetzt, um auf diese Weise ihren vermeintlich neuen kulturellen Wert zu betonen. Entsprechend zahlreich sind Vergleiche zwischen der heutigen TV-Serie und etwa dem Roman oder dem Kinofilm. Derartige Bezüge kommen natürlich nicht von ungefähr. Serien wie z. B. *The West Wing* werden in der Tat häufig auf Film und nicht auf Video, wie man es von Daily Soaps oder Sitcoms kennt, produziert. Das ist aber mit Blick auf die Fernsehgeschichte eine Standardpraxis. – Dennoch operieren sie mit eher filmisch anmutenden Produktionsmethoden wie dem Single-Camera-Verfahren, was gerade mit Blick auf die Beleuchtung mehr Gestaltungsspielraum lässt als Serien, die im Studio mit einem 3-Camera-Set Up produziert werden, bei dem das Licht-Setting grundsätzlich unverändert bleibt. Darüber hinaus werden Serien immer mehr zur Schaubühne neuester Film- und Fernsehtechnologien. *House of Cards* wurde z. B. mit einer Kamera gedreht, die auch bei Kinofilmen zum Einsatz kommt und eine Auflösung von 6K zulässt. Des Weiteren wurde

die Serie in einem speziellen Bildformat gedreht, das von vornherein für die Auswertung im Film und Fernsehen optimiert ist und z. B. Letterboxing-Verfahren [Umwandlung von Filmen im Breitwand-Format auf die Standardbreite von Videoformaten unter Beibehaltung des ursprünglichen Bildverhältnisses] überflüssig macht. Insofern ist es durchaus nachvollziehbar, wenn immer wieder behauptet wird, dass Fernsehserien sich dem Kino anverwandeln. Dennoch arbeiten Serien wie *The West Wing* oder *24* weiterhin mit ästhetischen Mitteln, die eine klare Bindung an das Medium Fernsehen erkennen lassen. Man denke nur an *The West Wing's* ausgeprägte Dialogorientierung.

K: Den letzten Punkt möchte ich noch einmal unterstreichen. Sicherlich berechtigt vieles in der technologischen Umsetzung dazu, von *cinematic television* zu sprechen, aber es ist eben weiterhin *television*. Das gilt auch für die Temporalität des Erzählens. Dass auch die neuen Serien in relativ übersichtlichen Episoden, die mehr oder weniger die gleiche Länge haben, erzählen, ist etwas, was sie deutlich von Filmen unterscheidet. Auch in sehr ambitionierten Serien wie *The Wire* wird letztlich weniger episch erzählt als oft behauptet. Daran ändert auch nichts, dass die Serien selbst gerne einen anderen Eindruck erwecken möchten. Vieles wird weiterhin *on the go* zurechtgebogen – und das kann auch gar nicht anders sein, wenn man sich die Produktions- und Rezeptionsbedingungen anschaut, die sich eben von denen unterscheiden, die wir bei Kinofilmen oder Romanen finden.

Man liest immer wieder, dass es diese sehr komplexen Handlungsstränge, lange Handlungsbögen gibt, dass alles miteinander vernetzt ist. Ist das tatsächlich etwas Neues, das für diese Qualitätsserien charakteristisch ist? Und: Stimmt das überhaupt? Oder wird da mehr behauptet, als die Serien einlösen? Auch von der sog. »Reliterarisierung des Fernsehens« ist ja oftmals die Rede.

K: Das ist ähnlich wie mit dem Begriff des Qualitätsfernsehens. Richtig ist, dass wir es vermehrt mit Serien zu tun haben, die selbst den Anspruch erheben, eine neue Art epischen Erzählens ins Medium einzuführen. *The Wire* ist hierfür das Paradebeispiel. Tatsächlich aber erlauben die Strukturen des Fernsehens dies nur bedingt, und das gilt auch für Kabelproduktionen. Selbst einer Serie wie *The Wire* merkt man also an, dass da vieles rekursiv, auf sich selbst zurückblickend, fortschreitet. Das betrifft z. B. die Charakterzeichnung und die Charakterführung. Auch die Frage, welche Figur überlebt und welche nicht, hat sehr viel mit Zuschauerreaktionen auf die parallel zur laufenden Rezeption fortschreitende Erzählung zu tun was man so im Kino oder beim Roman nicht kennt, außer eben, wenn diese Formate serialisiert sind. Gleichzeitig ist aber natürlich auch wahr, dass lang laufende Serien wie

The Wire oder *Lost* tatsächlich so etwas wie epische *Effekte* hervorrufen können. Man kann diese Empfindung bei weiten Teilen der Zuschauerschaft ja nicht einfach wegtheoretisieren. Aber der Begriff *Reliterarisierung* ist, glaube ich, kein Begriff, der hier wirklich weiterhilft.

JS: Das Modell der komplexen Erzählweise und der Serialisierung ist die Soap-Opera, auf die sich die Serien beziehen. Das lässt sich gerade anhand von *Twin Peaks* nachvollziehen, einer Serie, die unter anderem als Vorläufer der heutigen Qualitätsfernsehserien gilt und die trotzdem noch stark von der Soap-Opera-Ästhetik beeinflusst ist. Sie ist heute das Referenzmodell in Bezug auf die langen Handlungsbögen, d. h. dass immer ein Handlungsbogen fortgesetzt, ein neuer begonnen und ein dritter in der Schwebe gehalten wird.

K: Das ist die sogenannte Zopfdraturgie, wie sie im deutschen Raum zum ersten Mal für die *Lindenstraße* beschrieben wurde. Da finden Sie also schon diese Art der komplexen Erzählweise; der Hinweis auf das Soap-Format ist hier sehr wichtig und vielleicht auch geeignet, das eine oder andere feuilletonistische Lob der formalen Neuartigkeit des Gegenwartsfernsehens zu relativieren.

Bevor wir zum Politischen in den Serien kommen: Offensichtlich hat ein Wandel stattgefunden, heutige (Qualitäts-)Serien unterscheiden sich von früheren Produktionen. Aber was sagt dies über das Publikum dieser Serien? Hat sich erst das Publikum oder zunächst die Serie gewandelt?

JS: Natürlich ist das immer ein Wechselverhältnis. Deshalb kann man auch keinen Anfang festlegen. Die Beziehung ist zudem immer ein Werden, ein Prozess fortlaufender Transformationen. Natürlich geht es trotzdem darum: Was verändert sich im Laufe der Zeit? Welche Verschiebungen lassen sich feststellen? Und in diesem Zusammenhang ist es wichtig, dass man Aussagen über das Publikum immer im Rahmen ihrer Einbettung in eine größere und veränderte Medienökologie zu denken hat, die Rezipienten und Produzenten gleichermaßen betrifft. Worauf wir im Rahmen unserer Forschergruppe immer hingewiesen haben, ist die Entgrenzung, die man in Bezug auf klassische Rollen feststellen kann. Einerseits begreifen sich die Produzenten in ihrer Selbstwahrnehmung und Selbstdarstellung als Fans. Andererseits werden die Fans ihrerseits als kulturelle Produzenten sichtbar und tätig. Das sind natürlich keine neuen Phänomene, das kann man ebenso historisch weit zurückverfolgen. Aber natürlich sind die Medienkonstellationen, innerhalb derer sich die Aktivitäten vollziehen, in Zeiten von Social Media und anderen Medienformen deutlich transparenter geworden. Das wirkt auf die Selbstverständnisse der beteiligten Akteure zurück. Aus diesem Grunde machen wir die Akteur-Netzwerk-Theorie so stark: Das, was wir beschreiben

und anschauen, sind Operationsketten, die diese Ideen von deterministischen Anfängen und Ursprüngen in Zweifel ziehen. Bei Serialität geht es mithin um Operationsketten und Prozesse, die sich nicht nur selbst in ihrer Dynamik permanent verändern, sondern in ihrem Fortschreiten auch auf die Bedingungen zurückwirken, denen sie unterstellt sind.

K: Genau. Das ist ein Prozess der Selbstadaptation: Serielle Erzählformen, gleich welchen Mediums, reagieren konstant auf die Veränderungen, die sie in ihrer eigenen kulturellen Umwelt hervorrufen. Es handelt sich im wahren Sinn des Wortes um evolutionäre Erzählformate.

Würden Sie dort einen Widerspruch erkennen? Einerseits heißt es doch, dass heute vieles schneller und in kleineren Portionen digital konsumiert wird. Und andererseits erzählen die Serien sehr langsam, geradezu ausufernd und nehmen sich den Luxus, eine Geschichte, statt in zwei in acht bis zehn Stunden zu erzählen.

K: Dass Serien insgesamt nach sechs oder sieben Staffeln relativ viel Zeit verbraucht haben, ist sicherlich richtig. Das heißt aber meiner Ansicht nach nicht, dass sie langsam erzählen. Auf Ebene der Portionierung haben wir es vielmehr mit einem Erzählen zu tun, das relativ schnell von Folge zu Folge fortschreitet: in der Regel, bei einer laufenden Staffel, beispielsweise wöchentlich. Auch sind die Episoden vergleichsweise kurz, mit 45–50 Minuten (für dramatische Formate) oder 20–30 Minuten (für Sitcoms): auch hier also ein gewisser Hang zur Schnelligkeit, als strukturelle Ausgangslage. Es gibt dann aber natürlich einzelne Serien, die im größeren Serienmarkt darauf setzen, dass sie *innerhalb* einer Episode auch mal langsam und gemächlich erzählen. Das ist sicherlich ein Distinktionsmerkmal von *The Wire*. Bei *Mad Men* finden wir etwas ähnliches, aber in ganz anderer Ausführung. Da wird zwar auch innerhalb einer Episode langsam erzählt, aber in *Mad Men* werden im Vergleich zu eher Soap-artigen Serien wie *Lost* keine allzu großen Erzählbogen gespannt. Insgesamt würde ich also doch sagen: Serien zeichnen sich allgemein weiterhin durch ein relativ schnell fortschreitendes Erzählen aus, im Sinne von: »nächste Woche kommt die nächste Episode. Und bringt schon wieder etwas Neues im bekannten Format.« Daneben wird interessant sein, zu beobachten, ob sich mit Netflix-Serien wie *House of Cards* vielleicht schon eine weitere Entwicklung ankündigt. Da kann man sicherlich fragen: Wird es Auswirkungen haben, dass man jetzt ganze Staffeln auf einmal auf den Markt wirft? Soweit ich Netflix- und Amazon-Serien kenne, würde ich aber behaupten: Die erzählen noch recht konventionell. Man könnte auch sagen, dass sie das narrative Potenzial der neuen Distributionsform noch nicht voll ausschöpfen.

Ich dachte gerade an »Mad Men«, wo es so manche lange Szene mit wenig Handlung gibt, bei der man als Zuschauer einfach Geduld braucht ...

K: Ja, bei *Mad Men* haben wir es im Grunde mit mehr oder weniger abgeschlossenen Episoden zu tun, in denen bestimmte Dinge weitergeführt werden oder auch nicht; vieles versandet auch. Es ist dann aber auch okay, dass es versandet, denn das ist Teil der besonderen narrativen Ästhetik dieser Serie: dass sie ständig vermeintliche Bedeutsamkeiten einführt, die dann wieder vergessen werden können, wenn sie ihre Funktion erfüllt haben. Oder umgekehrt gesagt: dass die Serie, einigermaßen untypisch für ihr Medium, immer wieder Dinge zeigt, die komplett bedeutungslos und unmotiviert erscheinen – die im Kontext der seriellen Gesamtästhetik dann aber immer den Eindruck erwecken, dass hier irgendwas dahinterstecken mag. Und auf einiges kommt die Serie dann später wieder zurück, auf anderes nicht – man kann das nicht vorhersagen. Einmal z. B. öffnet sich die Tür des Aufzugs, aber es ist kein Fahrstuhl da, nur ein leerer Schacht. In der Episode, in der das geschieht, ist das nur ein minimaler Moment, der kurz danach wieder vergessen ist, weil er keine Folgen hat. Aber wer weiß, vielleicht weist das auch auf ein noch kommendes Finale hin, und Don Draper wird am Ende der Serie in den leeren Schacht der kaputten Aufzugsanlage stürzen. Im Rückblick würde das einigermaßen motiviert und episch aussehen und eigentlich schon durch den Vorspann vorbereitet – aber wenn es nicht geschieht, hat diese kurze Szene halt ihre Funktion innerhalb der damals aktuellen Episode erfüllt, bevor sie wieder vergessen wurde, nämlich die Funktion, Tiefe ausgerechnet durch eine Optik der Oberflächlichkeit und Beiläufigkeit zu suggerieren. – Und dann gibt es halt auch das Phänomen der *Sopranos*, einer Serie also, die so lange läuft und sich ihrer Zuschauer so sicher sein kann, dass klar ist: Da schaltet jetzt keiner um zu einem anderen Programm. Deshalb wird ja in Serien in der Regel so schnell erzählt: um die Bindungen der Zuschauer ständig zu erneuern und sicherzustellen, dass niemand umschaltet. Serien dagegen, die sich ihres Publikums einigermaßen sicher sein können, die können dann auch mal lange Szenen zeigen, in denen nichts passiert. Da wird dann eine gewisse Souveränität, eine für das Medium eigentlich seltene mediale Selbstzufriedenheit, genüsslich aufgeführt. *Mad Men* macht sich das sicherlich zunutze – obwohl auch diese Serie, auf Ebene der episodischen Segmentierung, zunächst einmal einem schnellen, nämlich in vergleichsweise kleinen Portionen wöchentlich sich erneuernden Erzählmodus verpflichtet ist.

Erklärt sich die Popularität von Serien tatsächlich dadurch, dass man als Zuschauer in erster Linie am Verlauf der Handlung interessiert ist? Oder ist es

nicht viel eher so, dass man von der Stimmung gepackt wird und fasziniert ist? Ich denke auch jetzt wieder z.B. an »Mad Men«. Solche Formate erinnern mich ein bisschen an ein Buch, wo man am Ende der letzten Seite denkt: Schade, jetzt ist es vorbei. Serien können dieses Gefühl, diesen Genuss am reinen Lesen bzw. Sehen, am Eintauchen in eine Stimmung, länger aufrechterhalten. Es geht gar nicht so sehr um Handlung, es geht nicht so um die Personen, sondern man hat »es« irgendwie lieb gewonnen ...

K: Ich glaube, das ist ein Merkmal jeglicher Art von serialer Erzählung, dass man zu einem Text *zurückkehrt* und damit auch ein bestimmtes Lese- oder Schauerlebnis aktualisiert. Das Gefühl der Geborgenheit ist gut belegt in Leser- und Zuschaueraussagen zur Frage, warum sie gerne Serien konsumieren. Zur Serialität gehört generell mit dazu, dass man gerne zurückkehren möchte zum Text, aber auch zu einem bestimmten, oft alltagskulturell ritualisierten Erzähl-erlebnis. Dabei haben wir es natürlich mit einem wahnsinnig großen Feld an Genres und Sendungen zu tun. Serien mit un abgeschlossenen Episoden z.B. (was im Amerikanischen »serialisierte« Serien heißt) stellen das Moment der narrativen Fortsetzung in den Vordergrund, wohingegen eine Serie wie *Mad Men* ganz stark von der Wiederholung und Weiterführung von Stimmung lebt.

JS: Selbst Serien, bei denen die Wandlung von Personen im Vordergrund steht, operieren sehr stark mit diesen Wiederholungsformen, damit man eine Figur immer wiedererkennt. Es gibt so eine gewollte und gewünschte Form der Wiederkehr des Immergleichen, die sehr wichtig ist, auch dort, wo man um Innovationen bemüht ist.

Zwar gab es schon immer »politische Serien«, die wiederholt das Thema Politik aufgegriffen haben. Nun gibt es in letzter Zeit mit »The West Wing« oder »House of Cards«, vielleicht sogar mit »Game of Thrones«, Serien, die das Politische sehr stark ins Zentrum des Handelns stellen. Ist das wirklich ein Trend? Woher kommt er? Und funktioniert diese Differenzierung von »Politikserien« überhaupt?

JS: Ich glaube schon, dass an der Beobachtung mit dem Trend grundsätzlich etwas dran ist. Derzeit gibt es schon eine erstaunliche Vielzahl von TV-Serien, die sich dezidiert mit Politik befassen. Dennoch sollte man hinsichtlich der Ausrufung von Trends skeptisch bleiben. In der Berichterstattung ist es ja so, wenn drei Serien ganz klar als Politikserien zu erkennen sind, dann haben wir es mit einem Trend zu tun. Das erweist sich in historischer Perspektive oft als ungenau. Ungeachtet dessen, denke ich, dass es eine interessante Affinität zwischen dem seriellen Erzählen und dem Thema Politik gibt. Dass das Politische also etwas ist, das sich für das serielle Erzählen sehr gut eignet – ein folgenreiches Handeln, ein System von Transparenz und Intransparenz, damit

verbundene Handlungsprozesse und Operationen, die sich langsam entfalten. Das korrespondiert natürlich sehr gut mit einem bestimmten Mythos des Politischen, Politik als Prozessgeschehen, als Wechselbeziehung zwischen Personen, Führern und Massen, als Transaktionsverhältnis. Und die Serien buchstabieren das aus, bestätigen das Bild – oder korrigieren es. So könnte man zum Beispiel sagen, dass es bei *The West Wing* darum geht, ein bestimmtes kulturelles Wahrnehmungsstereotyp darüber, wie es im White House vor sich geht, zu korrigieren – das klassische Stereotyp in der Öffentlichkeit über politische Intrigen, den politischen Kampf, den Willen zur Macht. Deswegen ist diese idealistische Version vor einem bestimmten Liberalismus auch eine Korrekturmaßnahme und nicht nur dem Anspruch des Idealismus selbst geschuldet.

Das heißt, es hat möglicherweise so etwas wie einen didaktischen Nutzen?

K: Die Frage ist immer, wer lernt da was? Wem nutzt das? Ich glaube, was jetzt beschrieben wurde, ist weniger eine Frage der Didaktik als eine Frage der Korrektur bestimmter Auffassungen von Politik, die *The West Wing* betreibt. Die Serie tritt hier gewissermaßen selbst als interessierter medialer Akteur im politischen Geschehen zur Zeit der George W. Bush-Administration auf.

Es ging mir mehr um die Prozesse des politischen Aushandelns und Entscheidungsfindens. Schließlich ist ja doch interessant, dass in einer Serie wie »The West Wing« abseits der konkreten Policyinhalte genau diese Abläufe, die gemeinhin als öde beziehungsweise als wenig interessant gelten – etwa: wie wird ein Gesetz verabschiedet, wie wird die für ein Votum erforderliche Mehrheit erreicht? – als etwas Spannendes dargestellt werden.

K: Man kann das als politische Bildung lesen, ich weiß aber nicht, ob das die beste Beschreibung dessen ist, was da passiert. Ich glaube, Politik ist in amerikanischen Serien zunächst einmal Teil eines größeren Themenrepertoires, das bestimmte dramatische Situationen und Figurenkonstellationen bereitstellt, mit denen man mehr als nur eine Staffel füllen kann. Viele Politikserien vor *The West Wing* funktionieren so; sie haben ein relativ instrumentelles Verhältnis zu ihrem politischen Gegenstand. Es gibt da einige Komödien, die im Grunde die klassische Sitcom-Ästhetik durchspielen anhand des Politischen. Da lernt man relativ wenig über Politik als spezifisches Geschäft. *The West Wing* muss man dann wahrscheinlich vor dem Hintergrund sehen, dass diese Serie zu einem Zeitpunkt auf die Bildschirme kommt, zu dem Politik im amerikanischen Fernsehen ansonsten vor allem in Infotainmentprogrammen stattfindet, z. B. bei Fox News, wo Politik als etwas sehr Spannendes, als eine Art *spectator sport* dargestellt wird, wo konträre Meinungen ungeachtet ihres

Wahrheitsgehaltes oder irgendeiner demographischen Repräsentanz frontal aufeinandertreffen, so dass das eigentlich Interessante und Spannende die Polarisierung ist – die Frage: *how will they fight it out?* Nichtsdestotrotz würde ich sagen, wenn man sich *The West Wing* Folge für Folge anschaut, geht es der Serie nicht nur um eine Imagekorrektur politischer Prozesse, sondern letztlich auch darum, ihr eigenes Überleben sicherzustellen. Auch hier wird das Politische also gewissermaßen als ein bereits erfolgreich medialisiertes Narrativ genutzt, das bestimmte dramatische Situationen bereitstellt und das auch sehr gut tut und tun kann.

JS: Aus der literatur- oder medienwissenschaftlichen Perspektive heraus betonen wir immer die Alterität des Medialen und der Serie. Das bedeutet, ihr Anderssein gegenüber der Wirklichkeit, weil sie eben eine Fernsehserie ist, weil sie ökonomischen Zwecken wie der Unterhaltung und so weiter dient. Wenn man davon einmal abstrahiert, dann ist das ein Argument, das sofort als Einwand vorgebracht werden kann gegenüber jeglichem Realismusanspruch von Serien. Wenn man das einmal ignoriert, dann besitzt die Serie doch immer einen Bezug zur Wirklichkeit, selbst dann, wenn sie vermeintlich von ihr weit entfernt scheint. Man kann die Serie nicht aus der Wirklichkeit herausrechnen. Und umgekehrt.

K: Eben. Man kann die Serie nicht aus der Wirklichkeit herausrechnen. Es ist nicht so, dass unsere sogenannten Repräsentationsmedien irgendwo außerhalb einer Wirklichkeit existieren, die sie dann abbilden. Vielmehr sind sie selbst ein Teil dieser Wirklichkeit, die sie bloß abzubilden behaupten. Es sehen sich ja auch echte Politiker in den USA die Serien an. Die schauen auch Fox News, die treten auch bei CNN auf. Ob sie wollen oder nicht, sind sie dazu gezwungen, als Medienpersönlichkeiten zu agieren und zu existieren.

Das ist ein sehr interessantes Stichwort: der Realismusanspruch. Jürgen Trittin z.B. hat in einem Artikel mal gesagt, dass »House of Cards« eine besonders gute Darstellung, weil eine besonders realistische Darstellung der Politik sei. Man hat den Eindruck, dass viele Leute diese Serie als Realismus empfinden, weil sie sehr düster ist, weil das Politische als ein sehr kämpferischer Ort dargestellt wird. Stimmt es wirklich, dass ein klein wenig das Böse oder das Ironische in diesen Serien gewonnen hat?

JS: Das Absurde auf jeden Fall auch. Ich glaube, Wirklichkeit stellt sich auch für uns so dar, wie wir Tony Soprano erleben, mit all seinen krassen Problemen und deren Konsequenzen. Es ist gerade diese Dimension des Absurden in vielen Serien, über die wir einen Bezug zu unserem Leben herstellen können. Wir sind ja ganz oft in Situationen verstrickt, bei denen wir sagen,

dass es völlig absurd sei, da hineingeraten zu sein. Wir haben also ähnliche Probleme wie Tony Soprano. Wir bringen zwar keine Leute um, aber auch wir müssen verschiedene Sphären, die konträr zueinander stehen, Arbeit und Freizeit etwa, irgendwie miteinander aushandeln und versöhnen. All das beobachten wir in Serien und das bietet immer auch Möglichkeiten, Bezüge zum eigenen Leben herzustellen. Das gilt genauso für Serien, die vermeintlich besonders weit entfernt sind von unserem Alltagsleben, z.B. *Game of Thrones*.

Oder auch Zufälle ...

K: *House of Cards* ist vielleicht ein besonderer Fall. Francis Underwood hat einen Plan, den er unbeirrt verfolgt: das ist im Grunde eine klassische Intrigen- und Rache Geschichte. Man könnte das auch als Shakespeare-Drama erzählen, und tatsächlich steht es ja auch in einer solchen Tradition. Da bietet sich das Politische als Themenfeld natürlich ganz besonders an, weil die Vermutung, dass Amtsträger eigentlich andere Interessen verfolgen als die, die sie öffentlich zu vertreten behaupten, in der Bevölkerung weit verbreitet ist. Die Aussage, dass hinter verschlossenen Türen ein Spiel gespielt wird, an dem man selbst nicht beteiligt ist, darf in demokratischen Gesellschaften immer mit großer Zustimmung rechnen. Vielleicht deshalb beteiligen solche Gesellschaften ihre Mitglieder dann auch immer wieder am eigenen Unbeteiligtsein, indem Erzählungen und Fernsehserien genau das zeigen, von dem es heißt, dass es eigentlich keiner zu sehen bekommt. Und vielleicht findet Jürgen Trittin deshalb auch *House of Cards* so gut, weil zum Republikanismus einfach dazugehört, den Machhabern gegenüber misstrauisch zu sein. Und wenn ein echter Politiker dann zu erkennen gibt: Ja, genau so ist das – dann kann das in der Logik dieser medialen Schleife durchaus als Ausweis der eigenen Realitätstüchtigkeit gelten. Von solchen Feedback-Effekten zwischen einem dramatischen Machiavellismus und einer machiavellistischen Dramatisierung lebt *House of Cards*. Die Politiker werden hier mit einer Genüsslichkeit und einem Extremismus ins Zwielficht gerückt, dass das schon wieder charismatische Folgen hat. Kevin Spacey ist da durchaus eine faszinierende Figur, auf seine Art bewundernswert, vergleichbar mit J.R. Ewing aus *Dallas*.

Ist »House of Cards« quasi der Gegenentwurf zu »The West Wing«?

K: Sicherlich. Was daran interessant ist, ist auch, dass Underwood ein Demokrat ist. Man hätte es sich wahrscheinlich nicht leisten können, jetzt auch noch einen Republikaner darzustellen. Underwood als Republikaner wäre immer Gefahr gelaufen, als polemische Figur dazustehen, vielleicht auch als extremes Stereotyp. Als Demokrat hingegen scheint die Figur paradoxerweise

keiner bestimmten Partei mehr anzugehören, sondern einfach den Typus des Politikers in einer Parteiendemokratie zu repräsentieren. Umgekehrt wäre Präsident Bartlet in *The West Wing* schwer vorstellbar als Republikaner. *The West Wing* ist dank Bartlet dezidiert pro-demokratisch; *House of Cards* aber ist wegen Underwood nicht anti-demokratisch, weil die Serie gar keine expliziten parteipolitischen Interessen verfolgt, sondern einen allgemeinen Topos von Politik auf die Spitze treibt. Dadurch wird der Kontrast zwischen *House of Cards* und *The West Wing* natürlich noch deutlicher. Ich glaube schon, das ist ein Gegenentwurf. Gar nicht nur im ideellen, ideologischen Sinne, sondern auch im seriellen, narrativen Sinne.

Bedient die Serie aber nicht möglicherweise auch populistische Vorurteile über die Politik, gängige Stereotype?

K: Mit dem »Bedienen« ist das so eine Sache. Es scheint mir konstitutiv für republikanische Systeme zu sein, dass man Amtsinhaber immer auch als potenzielle Machthaber verdächtigt, denen nicht – oder nur für eine bestimmte Zeit – über den Weg zu trauen ist. Deshalb muss ja auch ständig neu gewählt werden. Das mag dann für die einzelnen Personen ein Vorurteil sein, aber ich glaube, das ist systemimmanent.

Neben bspw. Trittins Lob von »House of Cards« als einer besonders realistischen Serie gibt es natürlich noch die andere Einschätzung, nach der diese Darstellung überhaupt nicht realistisch sei, weil ein machthungriger Politiker ganz anders handeln würde als Francis Underwood, da es so »einfach« dann doch nicht funktionieren würde. Einem Politiker, der diese Strategie verfolgen würde, würde diese sofort zum Verhängnis werden, weil in der Politik gerade überrationale Egotypen sich selber am schnellsten entlarven.

JS: Bei *House of Cards* erscheint das schon sehr, drastisch, weil es da bis zum Mord geht. Da liegt der Gedanke schon nah, dass es deshalb unrealistisch sei. Aber wie Frank Kelleter schon gesagt hat, korrespondiert die Serie gerade mit ihren düsteren Bildern sehr gut mit der öffentlichen Vorstellung von Politik, derzufolge sie wesentlich Intrige ist, das Schachern um Posten, der faule Kompromiss. Es gibt dort zwar Idealisten, aber die haben keinen Bezug zur Realität. Das sind diese Vorurteilswelten, zu denen man sich verhalten muss, wenn man eine Serie macht. Dass man sagt, welches Bild des Politischen zirkuliert eigentlich und wie können wir dann dazu einen Stoff entwickeln. Es geht ja nicht darum, wie man Politik pädagogisch vermitteln kann. Das sind keine Pädagogen, das sind Schreiber, Regisseure und so weiter. Das muss man immer in Rechnung stellen und wenn man das bedenkt,

sind solche Aussagen wie die von Jürgen Trittin schon interessant. Er nimmt eben eine sehr kokettierende Position ein, wenn er behauptet: So ist halt die Politik, aber ich bin wenigstens so aufrichtig, das zuzugeben. Mit demselben Gestus der Aufrichtigkeit spielt auch die dänische Serie *Borgen*, wenn sie uns zeigt, wie das Politische und das Mediale aufeinander wechselseitig angewiesen sind, selbst jedoch die Instanz darstellt, die eben diese Prozesse transparent macht. Derartige Strategien sind ja auch im Dokumentarfilm historisch omnipräsent. Umso mehr gilt es, diesen Gesten der Aufrichtigkeit zu misstrauen, die sich genau auf dieser Metaebene bewegen.

Entsteht da so etwas wie neuer Typus des Helden? Eine Art Schlitzohr auf der Seite der Guten?

K: Es gibt im Erzählrepertoire gerade amerikanischer Medien natürlich sehr viele Möglichkeiten, die Heldenposition zu besetzen. Das »Schlitzohr auf Seite der Guten« ist eigentlich nichts Neues. Man könnte sagen, das ist eine Definition, die in gewisser Weise schon auf Huckleberry Finn zutrifft. Es gibt dann sicherlich narrative Konjunkturen, aber auch politische Situationen, in denen gerade diese Figuren besonders gefragt oder besonders erfolgsträchtig ist. Ein komplett neuer Heldentypus ist das aber nicht.

Zu den Intrigen oder der Frage von Transparenz und Intransparenz – dort zeigt sich etwas Interessantes. Bei »House of Cards« ist es die Intrige, die dem Nutzen von Francis Underwood dient. Aber auch in anderen Serien müssen häufig Entscheidungen hinter verschlossener Tür getroffen werden. Die klassische Hinterzimmerpolitik; die aber, und das ist das Bemerkenswerte, oftmals ästhetisch positiv inszeniert wird und »gute« Entscheidungen zu Tage bringt.

K: Die Intrige ist eines der ältesten Motive des bürgerlichen Dramas – dort meist zur Darstellung aristokratischer Praktiken genutzt, also auch zur Selbstversicherung einer eigenen moralischen Position. Ich glaube, der Einbau von Intrigen in Serien hat ähnliche dramatische Gründe. Daneben eignen sich Intrigen einfach sehr gut dazu, seriell erzählt zu werden. Für eine Serie, die nicht auf abgeschlossene Episoden setzt, sondern ihre Zuschauer von Episode zu Episode mitziehen muss, ist eine Intrige Gold wert.

Ich meinte nicht nur die klassische Intrige. Sondern auch die sozusagen »positive Intrige«, die Intransparenz, die als etwas Positives dargestellt und von den Zuschauern auch akzeptiert wird, zumindest nicht kritisiert.

JS: Da muss man natürlich überlegen: Interessiert man sich für die Hinterzimmerpolitik bei *The West Wing* oder bei *House of Cards*, das sind ja zwei

unterschiedliche Versionen davon. In dem einen Fall stellen wir im Hinterzimmer fest: Guck mal, das ist ja ganz anders, als ich es mir vorgestellt habe. In dem anderen denkt man: Das ist ja noch viel schlimmer, als ich mir das vorgestellt habe. Aber interessant ist natürlich zu sehen, inwieweit die Intrigen einen Wirklichkeitsbezug haben. Das weckt dann ein politisches Interesse vielleicht auch bei Leuten, die sich sonst nicht dafür interessieren, weil es tatsächlich Fragen der operationalen Ästhetik sind. Wie ist das mit dem Kongress? Wie funktioniert der? Plötzlich sind es Fragen, die zu Operationen des Erzählens werden und Leute interessieren können, die sich sonst nicht dafür interessieren würden. Auch ohne entsprechende Intention kann das dann pädagogische Effekte zeitigen.

Quasi ein didaktischer Nebeneffekt solcher Momente in Serien. Und nicht nur in »The West Wing«, sondern auch in anderen Produktionen. Der Blick darauf ist für uns Politologen natürlich interessant. Sonst vernimmt man ja oft den Ruf nach transparenten politischen Entscheidungen. In diesen Serien sind aber die besseren Entscheidungen gar nicht diejenigen, die so – also transparent und offen – gefällt werden, sondern die, die in kleinen Runden nachts übermüdet und nach langwierigem Hin- und Herüberlegen abseits der Öffentlichkeit getroffen werden.

JS: Die Intransparenz gehört ein Stück mit dazu und wird auch akzeptiert, weil ja klar ist, dass man nicht alles unkommentiert herausgeben kann. Dieses Ideal der Transparenz ist in der Politik überhaupt nicht erfüllbar, das muss man ganz klar sagen. Ein Stück weit, glaube ich, wird das gemeinhin auch akzeptiert. Aber die Serie spielt ja mit Sichtbarmachung, man muss die Zuschauerperspektive einnehmen. Wir werden zu Verbündeten von Underwood, er spricht zu uns wie Richard III. Einerseits sind wir die Kleinen, die ihm folgen. Andererseits sind wir an ihm dran und wissen besser Bescheid als die Figuren, die er betrügt. Die Transparenz ist trügerisch, sie gibt uns die Illusion des Einblicks in dunkle Machenschaften, was ja wesentlich dem Seduktiven und dem Spektakel dieser Transparenz geschuldet ist und nicht allein dem Realismus, den tatsächlichen Machtmechaniken. Diese Differenz droht natürlich im Hinblick auf diese Sichtbarmachung zu verschwinden. Das alles macht, glaube ich, die Faszination von Serien aus.

Diese Serien sind alle sehr exekutivlastig, sie haben als Handlungssphäre die gerade aktiv regierende Politik, nicht etwa die Opposition oder die Parteien.

K: Ich glaube, da gibt es erneut klare dramaturgische Anforderungen. Dezisionistische Situationen eignen sich vor allem für das serielle Drama.

Bürokratie hingegen eignet sich eher für die Komödie, etwa bei *Parks and Recreation*. Auch die institutionellen Aspekte der Parteiendemokratie: das kann man sehr viel einfacher komödiantisch darstellen als dramatisch.

Vielleicht hat das auch etwas mit der politischen Kultur eines Landes zu tun. Wir haben ja zumeist über US-amerikanische Produktionen gesprochen. Es gibt auch in Großbritannien eine längere Tradition von Politikserien. Noch haben wir z. B. gar nicht über das BBC-Original von »House of Cards« gesprochen. Das Original basiert ja auf einem Roman von einem Thatcherberater, vielleicht ist diese Konstellation besonders relevant? Oder haben die britischen Produktionen evtl. etwas besonders Absurdes? Ich denke da an »Thick of It« und diese ganze Monty-Python-Tradition der Satire.

K: Das britische *House of Cards* war ja eine »miniseries«, wie es im Englischen heißt, also ein Mehrteiler und eigentlich kein seriell fortlaufendes Format. Da haben wir also eine abgeschlossene Werkerzählung, die dann nur segmentiert ausgestrahlt wird und ansonsten sehr stark von dramatischen Konventionen lebt, die bis auf die Shakespeare-Dramen zurückgehen und damit in Großbritannien natürlich auf eine lange Tradition zurückblicken. Tatsächlich kann man ja auch die Königsdramen als politische Dramen lesen, aber eben nicht im republikanischen Sinn. So oder so würde ich betonen – für *House of Cards* und *Thick of It* –, dass die Art und Weise, wie Politik hier jeweils fiktional dargestellt wird, im großen Maße davon abhängt, wie Politik in den umgebenden faktualen Programmen stattfindet. Und da sehen wir einen riesigen Unterschied zwischen den Vereinigten Staaten und der Bundesrepublik Deutschland. Wenn man sich unsere Nachrichtenprogramme anschaut, aber auch unsere dokumentarischen Politikformate im Fernsehen, und wenn man das dann mit dem vergleicht, was seit den 1980er Jahren in den USA läuft, dann ist das eine komplett andere Art von Mediatisierung von Politik. Fiktionale und faktuale Politikaufführungen müssen hier im Verbund gesehen werden.

Die Serie »Kanzleramt« hat ja versucht, ganz ähnlich Politik darzustellen, wurde aber ganz früh wieder eingestellt. Warum?

K: Mein Verdacht ist, dass es deshalb nicht funktioniert hat, weil versucht wurde, das so darzustellen, als ob das Kanzleramt eigentlich in Washington stünde.

Warum gibt es sonst keine deutsche Produktion?

JS: Diese Frage zu beantworten ist natürlich wahnsinnig schwierig. Man muss an so vieles denken, etwa an die Differenzen zwischen dem deutschen

und dem amerikanischen Mediensystem. Man muss natürlich auch fragen, was Erfolg überhaupt heißt. Geht es um den ökonomischen Erfolg? Amerika bedient den globalen Markt, Deutschland nicht. Amerikanische Serien sind ohnehin Bestandteile des deutschen Fernsehprogrammes. Die haben ihre festen Slots, das ist eine ganz lange zurückreichende historische Tradition. Ich glaube auch, dass der deutschen Film- und Fernsehkultur mitunter der Mut fehlt, etwas Neues zu machen. Sie zeichnet sich, abgesehen von wenigen Akteuren wie Dominik Graf zum Beispiel, leider nicht dadurch aus, Experimente zu wagen, sondern auf bereits fahrende Züge aufzuspringen, aktuell den des Qualitätsfernsehens.

K: Die Produktionskulturen sind überhaupt nicht miteinander vergleichbar. Da haben wir einmal das öffentlich-rechtliche System – und auch die Privaten funktionieren anderes als die Kabelsender in den USA. Möglicherweise hat es auch damit zu tun, dass das Fernsehen als Medium bei den Kreativen in den USA sehr viel hoffähiger ist als in Deutschland. Das mag sich jetzt langsam ändern, aber man hat es hierzulande doch mit sehr unterschiedlichen medialen Wertungen und Praktiken zu tun.

JS: Es ist nicht so, dass es in Deutschland nie Fernsehexperimente gegeben hätte, *Das Millionenspiel* zum Beispiel war so ein Versuch. Aber wenn es um die Bereitschaft geht, etwas zu wagen, das auch mit einem Risiko verbunden ist, zum Beispiel das Thema Rassismus aufzuarbeiten für ein Unterhaltungsformat – da waren damals die Briten und Amerikaner immer ein Stück weiter als die entsprechenden Kulturschaffenden in Deutschland.

Bei »House of Cards« spielt die Angst, die alle Politiker begleitet, nämlich die Angst vor der Öffentlichkeit, eine große Rolle. Jan Krastev hat einmal gesagt, dass wir in einem Zeitalter des umgekehrten Panoptikums leben.

K: Was interessant ist, schauen Sie sich mal die Briefe von George Washington an oder die Tagebücher von Thomas Jefferson. Das umgekehrte Panoptikum finden Sie schon bei der ersten republikanischen Generation. Jefferson schreibt, wie froh er ist, endlich dem Amt entkommen zu sein, weil im Grunde jedes Wort, das er als Amtsinhaber spricht, sofort von der Öffentlichkeit aufschnappt und dann von der Oppositionspresse instrumentalisiert oder umgedreht wird. Diese Erfahrung ist fast so alt wie die Vereinigten Staaten selbst; im Grunde beginnt das in den 1790er Jahren, und stellenweise sogar schon früher, bei Washington, der ebenfalls ein sehr ambivalentes Verhältnis zur medialen Öffentlichkeit seiner Zeit hatte, vom öffentlichkeitsscheuen John Adams ganz zu schweigen. Das hat damit zu tun, dass sich die amerikanische Republik seit den *Federalist Papers* als eine sieht, die nicht auf einem

ideologischen Konsens basiert, sondern auf Verkehrsformen, die sicherstellen sollen, dass weit entfernte Staaten über gemeinsame kommunikative Prozeduren – statt gemeinsame Meinungen – miteinander verbunden sind. Was wir heute eine nationale Öffentlichkeit nennen, läuft also im Modell der »extended republic« (wie James Madison es nannte) fast zwangsläufig, wenn auch nicht unbedingt gewollt auf ständige Polarisierungen hinaus – und die USA entwickeln deshalb sehr früh, eigentlich von Anfang an, einen mitlaufenden populären Diskurs, der immer auch die eigene Uneinigkeit – das Fehlen oder den Verlust von Einheit – beklagt. Das reicht von Jefferson und Adams in den 1790er Jahren bis in unsere Tage.

Das Militärische scheint eine große Rolle zu spielen. Es gibt mindestens drei Szenen in unterschiedlichen Serien, in denen ein U-Boot mit US-amerikanischer Besatzung in feindliche Gewässer gefahren und untergegangen ist und mit diplomatischen Verwicklungen gerettet werden muss. Das ist dann die Sternstunde des Präsidenten.

K: Ja, das ist das, was im politischen Vokabular der USA »leadership« heißt – ein zentraler Wert. Da sehen wir natürlich auch einen Unterschied zu deutschen Politikauffassungen und zur deutschen Politikserie. Die tut sich aus naheliegenden historischen Gründen unglaublich schwer, »leadership« einfach mal so dramaturgisch zu nutzen – es ist ja nicht mal möglich, den Begriff ins Deutsche zu übersetzen. Und das ist sicher kein Nachteil für unsere politische Kultur, hat aber halt Folgen für die Art und Weise, wie Politik in Fernsehserien erzählt wird.

Es scheint, als ob diese Qualitätsserien bzw. deren Zuschauer gar nicht mehr generationell stark voneinander getrennt sind, sondern dass verschiedenste Generationen ein und dieselbe Fernsehserie mögen. »House of Cards«, »Game of Thrones« sind ja durchaus Serien, die von allen Generationen gesehen werden. Haben sich generell die Sehgewohnheiten verändert? Sind sich die Generationen ähnlicher geworden?

JS: Der *Tatort* verband auch früher schon die Generationen, der hatte etwas Gemeinschaft stiftendes, da saß und sitzt nach wie vor die ganze Familie vor dem Fernseher. Oder denken sie an *Wetten dass ...* in den 1980er Jahren. Das lief samstagabends um 20:15 Uhr, das war ein fester Termin. Eher ist es so, dass diese Fernsehereignisse, die eine vergemeinschaftende Wirkung hatten, mittlerweile verschwunden sind. Das Fernsehen hat sich fragmentarisiert. Wenn ich heute frage: »Hast du das schon gesehen?«, dann kommt mit ziemlicher Sicherheit als Antwort: »Nee, ich bin noch bei Episode so und so

von Staffel so und so.« Es gibt also nicht mehr diese Synchronität, die aber die Voraussetzung für eine z. B. generationsübergreifende Kommunikation über die Serien wäre. Andererseits ist das Broadcast-Modell nach wie vor dominant, wir gucken keineswegs alle nur noch Serien im Internet. Das alte Fernsehen ist also nicht vollständig verschwunden, das muss man ganz klar sagen.

Noch einmal zu den Zuschauern: Wer guckt die »Politikserien im engeren Sinne«? Leute, die sich sowieso schon für Politik interessieren? Ist ihre Popularität nur eine Art Feuilletophonomen?

JS: Das muss man natürlich empirisch untersuchen. Dennoch kann man wohl behaupten, dass die Serie nicht nur von Leuten geschaut wird, die sich für Politik interessieren. Nachdem man sich bei Netflix dazu entschieden hat, *House of Cards* zu produzieren, hat man sich sofort Gedanken gemacht, wie wahrscheinlich es ist, dass die Serie Erfolg haben wird. Das haben sie mit Hilfe von Big Data-Analysen ausgewertet und herausgefunden, dass ein breites, aber auch sehr heterogenes Publikum aus unterschiedlichen Gründen an der Serie interessiert sein dürfte. Zum Beispiel gibt es Fans, die *House of Cards* allein wegen David Fincher schauen. Andere gucken das einfach als ambitionierte und spannende Fernsehserie.

K: Man müsste vielleicht noch einmal die Frage stellen, inwieweit ein Genre der Politikserie existiert. Mir scheint, dass *House of Cards* in der Art und Weise, wie hier über Politik gesprochen wird, relativ politikunspezifisch ist und man diese ganze Geschichte prinzipiell auch als ein Mafiadrama oder in einer Anwaltskanzlei erzählen könnte. Das ist bei *The West Wing* nicht so, hier wird viel stärker eine bestimmte Überzeugung zur Schau gestellt. Ob es so etwas wie ein Genre der Politikserie gibt, würde ich bezweifeln.

All die Serien, die zwischen »The West Wing« und dem neuen »House of Cards« entstanden, z. B. »Commander in Chief«, »Political Animals« und »The State Within« usw. – würden Sie sagen, dass man hier vom »Genre der Politikserie« sprechen kann? Oder sind diese Produktionen einfach nur auf einen fahrenden Zug aufgesprungen?

K: In gewisser Weise ist das sicher der Fall. Wenn sich ein Format einmal als erfolgreich herausstellt, dann wird es Differenzierungsversuche geben: In welche Nische kann man noch gehen? Wie kann man dieselbe Geschichte noch einmal anders erzählen? Welches überraschende Element kann man da hineinbringen? Diese Überlegungen können dazu führen, dass der »Commander in Chief« dann zum Beispiel eine Frau ist. Und einige dieser Serien funktionieren eine Weile und andere tun das nicht. Aber das ist relativ typisch

für den Serienmarkt generell. Deshalb gibt es Themenkonjunkturen, auch Motiv- und Stilkonjunkturen. Der Begriff der Konjunktur oder des Zyklus ist hier wohl besser geeignet als der des Genres.

Es gibt zweifellos eine Tendenz zur Selbstreflexivität von Medien; die Medien stellen sich heute deutlich schneller selber als etwas Gemachtes dar. Bei den Politikserien haben wir einerseits das hohe Lob des Realismus, andererseits die vierte Wand bei Francis Underwood. Gibt es eher einen Trend zum Realismus oder zur Fiktionalität?

JS: Man muss diese Opposition hinterfragen. Indem das Fernsehen auf sich selbst verweist, wird es nicht weniger wirklich. Das ist wesentlich. Die Denkfür, dass Zeichen nur noch auf andere Zeichen verweisen, war in den 1980er Jahren verbreitet im Hinblick auf das Politische und damit verbunden die Warnung, dass wir nur noch in einem Hyperrealismus existieren. Ich nenne die 1980er nicht ohne Grund, da es natürlich die Zeit von MTV ist, wo die Ausstellung der operationalen Ästhetik, die Exponierung dieser Televisualität, für alle ganz sichtbar gewesen ist und eine eigene ästhetische Dimension herausgebildet hat. Dass sich das Fernsehen nicht mehr darüber definiert, dass es irgendwie klar bestimmbare und identifizierbare Diskurspositionen gibt, sondern einen Exzess der Zeichen, einen Exzess des Ästhetischen, der gewissermaßen seinen eigenen Wirklichkeitseffekt generiert und auf diese Weise zum Gegenstand einer bestimmten spezifischen ästhetischen Erfahrung wird, die fernsehhistorisch durchaus neu ist. Man könnte hier auch vom »Neofernsehen« sprechen.

Das Interview führten Jöran Klatt und Katharina Rahlf.



Prof. Dr. Frank Kelleter ist Einstein-Professor für Nordamerikanische Kultur und Kulturgeschichte am John-F.-Kennedy-Institut der Freien Universität Berlin. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören die amerikanische Kolonialzeit und Aufklärung, Theorien der amerikanischen Moderne und die amerikanische Medien- und Populärkultur seit dem 19. Jahrhundert. Er ist Initiator und Sprecher der DFG-Forschergruppe »Ästhetik und Praxis populärer Serialität«. Zu seinen jüngsten Publikationen gehören die Bücher »Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion« (transcript, 2012) und »Serial Agencies: The Wire and Its Readers« (Zero Books, 2014).



Dr. Andreas Jahn-Sudmann lehrt und forscht als Medienwissenschaftler am John-F.-Kennedy-Institut der Freien Universität Berlin. Im Rahmen der DFG-Forschergruppe »Ästhetik und Praxis populärer Serialität« leitet er, gemeinsam mit Shane Denson (Duke University), das Teilprojekt »Digitale Serialität«.