

*Sonderdruck aus*

MATTHIAS FREISE

CLAUDIA STOCKINGER (Hg.)

# Wertung und Kanon

Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg  
2010

## INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort.....	7
Matthias Freise: Die inneren Werte der Literatur und der „große Unterschied“.....	13
Stefan Neuhaus: Wie man Skandale macht. Akteure, Profiteure und Verlierer im Literaturbetrieb.....	29
Hubert Spiegel: Im Netz der Wertungen.....	43
Frank Kelleter: Populärkultur und Kanonisierung: Wie(so) erinnern wir uns an Tony Soprano?.....	55
Alexander Kiossev: „Visible Hands“: Selbstkolonisierung und Kanonbildung von oben (an Beispielen aus der bulgarischen Literatur).....	77
Hermann Korte: Immer schon Regionalliga? DDR-Lyrik und Literaturkanon – retrospektiv.....	101
Heinz Ludwig Arnold: Arbeit am Mythos <i>Kindler</i> .....	125
„Wozu Klassiker in der Schule?“ Zwei Statements im Rahmen der Podiumsdiskussion zur Vortragsreihe.....	139
1.) Manfred Sieburg – Die Sicht eines Lehrers.....	139
2.) Claudia Stockinger – Die Sicht einer Literaturwissenschaftlerin.....	145
Horst-Jürgen Gerigk: Literaturwissenschaft – was ist das?.....	155
Gerhard Wild: Das elitäre Pathos des Schönen. Braucht Literatur Eliten?.....	179

## FRANK KELLETER: POPULÄRKULTUR UND KANONISIERUNG: WIE(SO) ERINNERN WIR UNS AN TONY SOPRANO?

### I. Forschungsgegenstand Kanon

Das Kanonisieren von Kunstwerken ist eine vergleichsweise komplizierte Art, Erinnerung zu schaffen. Auf den ersten Blick scheint es ganz einfach: Kanonisieren heißt, Vergangenes zu sammeln und aufzuheben, um es vor dem Vergessen zu bewahren, und zwar nicht nur für den individuellen Gebrauch, sondern für Erinnerungsakte, die sich als verbindlich ausgeben, also kollektive Geltung einfordern. Damit nötigen uns Kanones geradezu, die Existenz eines ‚kulturellen‘ Gedächtnisses in Rechnung zu stellen, das sich von einem bloß individuellen Gedächtnis unterscheidet.<sup>1</sup> Aus dieser Sicht – d.h. unter Annahme eines Erinnerungsvermögens, das nicht nur in einzelnen Köpfen vorhanden ist, sondern *zwischen* Köpfen stattfindet – erschöpft sich das Kanonisieren von Texten keineswegs in passiver Speicherung, im Aufheben wichtiger Daten aus der Vergangenheit. Als Teil eines ‚kulturellen‘ Gedächtnisses sind Kanones mehr als nur Sammlungen von Besitztümern in Textform; sie operieren auf übergeordneter Ebene selbst wie Texte, ja wie Schriftliches schlechthin. Sie fixieren bestimmte Mitteilungen (oder beanspruchen doch, dies zu tun), damit sich diese Mitteilungen leichter durch Zeit und Raum transportieren lassen, auch über die natürlichen Grenzen körperlicher Mitteilungsfähigkeit hinaus, von einer Generation zur nächsten und unabhängig von Klimazonen oder Lebenszeiterwartungen.

Wie die Kulturtechnik der Schrift selbst beinhalten Kanones somit eine attraktive und unheimliche Hoffnung: die Hoffnung, daß bestimmte menschliche Kommunikationen sich gleich bleiben mögen, egal wann und wo sie stattfinden. Das hilft erklären, weshalb Kanonisierung historisch eng mit nationalen und kolonialen Projekten verbunden ist: mit geographischen Expansionen, die ungewöhnlich stark auf virtualisierte Kommunikation angewiesen sind. Der englische Kanon etwa und das Bedürfnis nach einem solchen entstanden im Wesentlichen in den Kolonien.<sup>2</sup>

Das Versprechen zeit- und ortloser Bedeutung kollidiert mit der Tatsache, daß jede Kommunikation an menschliche Körper in Zeit und Raum gebunden bleibt. Auch virtualisierte Mitteilungen können ihre Strukturähnlichkeit zu mündlicher Rede deshalb nie ganz verleugnen. So erzeugt jeder Kanon eine *bestimmte*

<sup>1</sup> Für die deutsche Forschung ausschlaggebend: Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis – Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992; Aleida Assmann: *Erinnerungsräume – Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1997. Siehe auch Maurice Halbwachs: *La mémoire collective*, Paris 1939. Gute Zusammenfassungen einer amerikanistischen Perspektive liefert der Band von Udo Hebel: *Sites of Memory in American Literatures and Cultures*, Heidelberg 2003.

<sup>2</sup> Siehe Gauri Viswanathan: *Masks of Conquest – Literary Study and British Rule in India*, New York 1989.

Vergangenheit für eine interessierte Gegenwart; Jan Assmann nennt das die „Rekonstruktivität“ des kulturellen Gedächtnisses.<sup>3</sup> Bei näherer Betrachtung konfrontiert dieser eigentlich ganz einfache Gedanke die Kanonforschung mit einem grundlegenden Problem: Ein Kanon kanonisiert nämlich nicht nur bestimmte Inhalte, sondern immer auch sich selbst. Kanonisieren heißt offenbar mehr, als unter einer Vielzahl gegebener Kommunikationen einige als besonders bewahrenswert auszuwählen. (Wenn dem so wäre, wäre die im Promotionskolleg „Wertung und Kanon“ verhandelte Forschungsfrage übersichtlich: Wir müßten nur bestimmen, welche Texte von wem, auf welche Weise und mit welchen Begründungen aufbewahrt werden.) Kanonisieren heißt aber immer auch, eine spezifische Praxis der Selektion und Bewahrung gegenüber anderen solchen Praktiken zu legitimieren und durchzusetzen. Zugespißt gesagt: Ein Kanon selektiert nicht einfach, er selektiert Selektionen. Ein Kanon stellt nicht nur Material für kollektive Erinnerungen bereit, er entscheidet sich (in Zeit und Raum) für eine bestimmte Möglichkeit, überhaupt etwas zu erinnern.

Theoretisch ist dem mitunter schwer beizukommen. Wohl deshalb auch weht durch literatur- und kulturwissenschaftliche Kanondefinitionen beständig ein Hauch von Tautologie. Ein Kanon, so ist dort oft zu lesen, ist eine Instanz, die bestimmte Texte für eine bestimmte Kommunikationsgemeinschaft als bewahrenswert auszeichnet und entsprechend bewahrt. Ein Kanon zeichnet sich also dadurch aus, daß er kanonisiert. Was bei solchen Definitionen in der Schwebe bleibt, ist die Frage, wo wir unsere Aufmerksamkeit einsetzen lassen sollen, um die Sache nicht aus sich selbst heraus zu erklären: bei der Feststellung, daß eine bestimmte Kommunikationsgemeinschaft ihren Kanon erzeugt, oder bei der Feststellung, daß ein Kanon gemeinschaftliche Kommunikationen ermöglicht. Die Frage ist, ob kanonische Wertungen Partikularinteressen sichern und fort-schreiben oder ob sich kanonische Wertungen auch gegen die eigene Partikularisierung sperren und vielleicht deshalb soziale Umbrüche und politische Machtwechsel mit oft eigentümlicher Beharrlichkeit überleben.

Als wahrscheinlichste Antwort bietet sich ein Rückkopplungsmodell an, vielleicht sogar eines, das Komplexitätssteigerung evolutionär, also als selbstre-kursiven Prozeß deutet. Ich glaube aber, man tritt niemandem zu nahe, wenn man sagt, daß ein solches *feedback*-Modell in der Kanonforschung derzeit noch nicht zur Verfügung steht.<sup>4</sup> Tatsächlich wird die gegenwärtige Kanonforschung einigermäßen konkurrenzlos von konstruktivistischen, insbesondere: sozial konstruktivistischen Ansätzen beherrscht. Gemein ist diesen Ansätzen die eigentlich nicht überraschende Erkenntnis, daß Kanones unweigerlich von den Entscheidungen bestimmter Akteure und Institutionen sowie den materiellen Bedingungen bestimmter Speichermedien und Bewahrungspraktiken abhängen. Kanones sind also durchsetzt von gesellschaftlicher Macht. In ihrem forschungs-

<sup>3</sup> Jan Assmann: *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, in: *Kultur und Gedächtnis*, hg. von Jan Assmann und Tonio Hölscher, Frankfurt a. M. 1988, 9-19.

<sup>4</sup> Erste Versuche auf dem Feld der Populärkulturfor-schung werden von der Göttinger Forschergruppe „Ästhetik und Praxis populärer Serialität“ un-ternommen (FOR 1091 der Deutschen Forschungsgemeinschaft).

historischen Selbstverständnis setzt sich diese Erkenntnis gerne von einer Gegenposition ab, die hierfür wie geschaffen scheint: eine Gegenposition, die den zeitlosen Eigenwert, den ästhetischen oder moralischen Universalismus der kanonisierten Klassiker behauptet.

Bei aller Sympathie, die ich für konstruktivistische Argumente schon aufgrund meiner Fachherkunft hege, läßt mich der polemische Gestus dieser Konstellation aufhorchen. Kaum eines der gegenwärtig dominanten Kanonmodelle kommt ohne Selbstabgrenzung gegenüber ontologischen Kunst- und Textdefinitionen aus, deren angebliche Vorherrschaft man endlich brechen wolle. Tatsächlich ist dies eine billig erkaufte Distinktion, denn von einer Vorherrschaft eines solchen Universalismus kann beim besten Willen keine Rede sein (bei Forschungsanträgen ist heutzutage mit Textessentialismus oder Autonomieästhetik kein Blumentopf mehr zu gewinnen). Die Behauptung, solche Positionen stellten massive Erkenntnisblockaden dar, erfüllt dann wohl eher eine Funktion im und für den eigentlich vorherrschenden Diskurs. Tatsächlich bestreitet ja niemand, daß Kunstwerke historische und soziale Bedeutungen transportieren. Der Nachweis, daß dem so ist, dient aber oft genug dazu, die Fortgeschrittenheit des eigenen Erkenntnisinteresses gegenüber dem naiven Universalismus ästhetizistischer Positionen zu markieren. Entsprechend häufig wird der Hinweis auf die soziale oder historische Dimension von Kunstwerken im Gestus der *Entlarvung* vorgetragen: Man begegnet solchen Werken gewissermaßen mit Motivverdacht, mit der Vermutung, daß sie unterhalb ihrer ästhetischen Entscheidungen eigentlich ganz anderes im Schilde führen. Die wahre Bedeutung von Kunstwerken wird ausdrücklich außerhalb ihrer ästhetischen Kommunikationen vermutet.

Es ist eine verblüffend eingängige Logik, mit entsprechend erfolgreicher Begrifflichkeit: Weil literarische Texte immer auch soziale Verhältnisse reproduzieren, sind die Werte, die wir mit diesen Texten verbinden, ‚zugeschriebene‘ Werte. Einerseits ist das unbestreitbar, weil Werte grundsätzlich Folgen von kommunikativen Handlungen sind. Ein Wert existiert nie unabhängig von einer menschlichen Benennungshandlung. Andererseits zieht man aus dieser Tatsache einen kurzen Schluß, wenn man solche ‚Zuschreibungen‘ als chronologische Abläufe vorstellt, die sich wie in einem Labor isolieren lassen. Genau das scheint aber eine Grundannahme manch gegenwärtiger Kanonuntersuchung zu sein. Die Annahme ist: Ein Text liegt vor – und erst hiernach setzt der komplexe Kreislauf sozialer, institutioneller oder alltagspraktischer Zurichtungen und Nutzungen ein. Die Vokabel ‚Zuschreibung‘ suggeriert dank solcher Chronologisierung, daß der Text selbst relativ wenig zu seiner Bewertung beiträgt, und somit auch dazu, wie man sich an ihn erinnert. Zugespißt gesagt, kommuniziert das kanonisierte Kunstwerk nicht, sondern es existiert als Objekt kommunikativer Praktiken.

Erneut gibt es gute Gründe, es so darzustellen und so zu fragen. Vor allem kann man hiermit die letztlich metaphysische Frage, was der Text ontologisch ist, durch eine empirisch anmutende Frage ersetzen, nämlich die Frage, was mit dem Text *getan wird*. Verloren geht dabei allerdings die Frage, was der Text selbst *tut*. Diese Frage geht verloren, weil die Rhetorik konstruktivistischer

Entlarvung geradezu reflexartig annehmen muß, daß dort, wo vom ästhetischen Text gesprochen wird, ontologische Essenzen oder statische Zustände gemeint sind – und von kultureller Praxis nicht die Rede sein kann. Selbst wenn die zur Anwendung gebrachten Rahmentheorien anderes in Rechnung stellen, verhält sich die vorherrschende Methodik regelmäßig so, als ob es sich bei literarischen Texten oder anderen ästhetischen Artefakten um isolierte Ressourcen handelt, die beliebig instrumentalisiert werden können.

Diese lange Vorrede dient im Grunde dazu, das bereits angesprochene Problem komplexer Rückkopplung in den Vordergrund zu spielen, das aus meiner Sicht den bemerkenswerten und eigentlich interessanten Aspekt kultureller Erinnerung und Kanonisierung ausmacht. Die Herausforderung besteht darin, eine dem Gegenstand angemessene Beschreibungsform dieses Sachverhalts zu finden, unsere Methodik also auf Beobachtungssituationen einzustellen, die sich mit Laborsituationen nur noch bedingt vergleichen lassen. Was dabei zu denken gibt, ist der Zusammenhang zweier für sich genommen geradliniger Fragen: Inwieweit ist ein Kanon Kulturprodukt – und inwieweit produziert ein Kanon selbst Kultur? Zur ersten Frage liegen zahlreiche Studien vor, und das Göttinger Promotionskolleg „Wertung und Kanon“ hat Wesentliches zur weiteren Aufschlüsselung dieses Forschungsfeldes beigetragen. Bei der zweiten Frage hingegen treten die Literatur- und Kulturwissenschaften auf der Stelle, fraglos auch deshalb, weil Aussagen zur kulturellen Aktivität kanonisierter Kunstwerke in der Tat zu ästhetizistischen Phrasen neigen, die das ihre tun, beide Erkenntnisinteressen in polemische Lager zu spalten.

Ein möglicher Ausweg besteht darin, die allgegenwärtige Dichotomie von Text und Praxis, also: die Chronologie von Kunstproduktion und sozialer Nutzung, zu komplizieren. Wenn wir mit aller Konsequenz fragen, was ein Text tut, anstatt zu fragen, was er ist, oder was mit ihm getan wird, dann fragen wir nach Ästhetik als einer Aktivität, die sozialen Zuschreibungen nicht einfach als Materiallieferant vorangeht, sondern diese freisetzt und damit selbst kulturelle Werte schafft und aktiviert. Gibt man also die strikte Chronologisierung von Text und Praxis auf, so muß man nicht länger Zuflucht bei Verlegenheitsformeln suchen, die besagen, daß ein Kunstwerk eben beides besitzt, eine originär ästhetische und eine darauf aufsetzende soziale oder praxeologische Dimension (und je nach Fachzugehörigkeit dürfen wir dann entscheiden, was wir für wichtiger halten). Statt dessen könnten wir beobachten, wie jeder Text an seiner eigenen Rezeption und Nutzung mitschreibt: wie er sich selbst rezipiert und Zuschreibungen seiner selbst produziert und provoziert.

Mit anderen Worten: Es lohnt sich, Kunstwerke auf ihre ästhetische Aktivität im Kanonisierungsprozeß hin zu befragen. Das ist natürlich keine neue Frage. In vielem greift sie das auf, was im Umfeld des New Historicism als *cultural work* literarischer Texte bezeichnet wird (und was seinerseits auf die Rezeptions-ästhetik Wolfgang Iser zurückgeführt werden kann).<sup>5</sup> Ich denke aber, daß es

<sup>5</sup> Zum Ausdruck *cultural work* vgl. Jane Tompkins: *Sensational Designs – The Cultural Work of American Fiction*, New York 1986; *National Imaginaries, American Identities – The Cultural Work of American Iconography*, ed. by Larry J. Reynolds und Gordon Hutner, Princeton 2000; Susanne

hierzu nicht ausreicht festzustellen, daß Texte natürlich immer irgend etwas zu ihrer Rezeption beitragen. Das ist eine triviale Einsicht, die auch so lange folgenlos für unsere Erkenntnisinteressen bleibt, wie sie bloß konzediert wird. Wichtig scheint, die kulturelle Arbeit ästhetischer Artefakte als eine nicht-triviale Tatsache in den Blick zu nehmen. Bestimmte Kommunikationen besitzen eine eigentümliche Fähigkeit, Kultur aktiv herzustellen statt nur instrumentell abzubilden oder objekthaft vorzubereiten. Je folgenreicher diese Einsicht unsere Fragen leitet, desto genauer können wir Ästhetik als Praxis beschreiben, ohne Entlarvungsgestus oder ästhetizistischen Universalismus.

## II. Kanonisierung und Populärkultur

Die ästhetische Dimension von Kanonisierungsprozessen läßt sich besonders gut am Beispiel der amerikanischen Populärkultur zeigen, weil wir es hier mit Produkten zu tun haben, deren Kanonisierung auf den ersten Blick höchst unwahrscheinlich erscheint. Umso auffallender gibt sich der Prozeß ästhetischer Kanonisierung zu erkennen, wenn er dennoch stattfindet.

Populärkulturelle Produkte – Groschenhefte, Comics, Fernsehshows – sperren sich gegen Kanonisierung. Das hat viel mit ihren formalen Eigenschaften zu tun: mit ästhetischen Entscheidungen also, die diese Artefakte zu dem machen, was sie sind. Die Populärkulturforschung demonstriert gerne und gut, wie sich industriell hergestellte Massenprodukte für unterschiedlichste lebensweltliche Nutzungen eignen. Ihre Eignung aber für verbindliche kulturelle Erinnerung ist sichtbar begrenzt. Wie sollte es auch anders sein, wenn das ästhetische Selbstverständnis von Groschenheften, Comics, Fernsehshows explizit nicht gedächtnisorientiert ist? Schon im Moment der Herstellung zielen diese Artefakte auf schnellen Konsum; als kommerzielle Waren sind sie zunächst einmal daran interessiert, möglichst viele Käufer in möglichst kurzer Zeit zu finden, um dann wieder möglichst rasch durch neue Kaufentscheidungen ersetzt zu werden. Die Gestaltung solcher Produkte verschenkt deshalb selten einen Gedanken an die Möglichkeit zukünftiger Archivierung. Gedruckt auf billigem, fast absichtsvoll unhaltbarem Papier oder ohne Zwischenspeicherung direkt in die Wohnzimmer anonymer Zuschauermassen gesendet, sind ganze Genres und Epochen der modernen Populärkultur unserem heutigen Zugriff entzogen, weil sie für wiederholte Nutzung oder wissenschaftliche Befragung gar nicht mehr zur Verfügung stehen. In den Worten Geoffrey O'Briens, eines der hellstichtigsten Beobachter der amerikanischen Populärkultur (hier über Comedy-Soaps in der Zeit vor *Seinfeld*):<sup>6</sup> „It was stuff that danced before one's eyes and then never came back; that was its charm and its limitation.“

*Charm and limitation*: Die Begrenztheit populärer Kunst ist fraglos ihre Fähigkeit, schnell wieder vergessen zu werden, ihre Kurzlebigkeit. Der Zauber

Rohr: *Making America – The Cultural Work of Literature*, Heidelberg 2000; Mark Banks: *The Politics of Cultural Work*, Basingstoke, 2007.

<sup>6</sup> Geoffrey O'Brien: *The Republic of Seinfeld*, in: O'Brien: *Castaways of the Image Planet – Movies, Show Business, Public Spectacle*, Washington 2002, 162-172.

populärer Kunst besteht möglicherweise in derselben Tatsache, nur anders gewendet. Der Zauber und die Attraktivität populärer Kunst besteht in ihrer unnachahmlichen Gegenwärtigkeit, ihrem *flow*. Was Raymond Williams mit diesem Begriff 1974 als spezifisches Charakteristikum televisueller Programmgestaltung identifizierte, verweist bei näherem Hinsehen auf ein Grundprinzip populärkultureller Ästhetik insgesamt.<sup>7</sup> *Flow* ist die im Augenblick der Rezeption ausgelebte Freiheit vom Anspruch individueller Bewußtseinsbildung oder kollektiver Wissensformung. Das momentane Versinken in der imaginären Welt eines Liebesromans, die Hingabe an extreme Emotionen im dunklen Zuschauerraum des Kinos, der ekstatische Gleichklang von Körper und Beat auf dem Dancefloor: In all diesen Fällen zielen populäre Produkte auf einen Effekt laufender Unmittelbarkeit, auf eine Ästhetik, die zumindest ihrem Selbstverständnis nach ausdrücklich körper- und gegenwartsbezogen ist.<sup>8</sup> Ihre materielle Vergänglichkeit ist hierfür kein Defizit, sondern bedingt gerade die spezifische Kulturleistung dieser unverschämten Gegenwartskunst. Das alles scheint auch eine soziale Funktion zu erfüllen, denn für den gesellschaftlichen Alltag wird hier eine ganze Reihe von nützlichen Unterscheidungen ermöglicht und stabilisiert: die Unterscheidung von Körper und Geist, ‚Bauch‘ und ‚Kopf‘, Emotion und Kognition, Materie und Bewußtsein, Ablenkung und Konzentration usw.

Besonders deutlich zeigt sich das in der Vorliebe populärer Kunst für serielle Ästhetik.<sup>9</sup> Das Prinzip der Serie ist für die Populärkultur u. a. deshalb attraktiv, weil es eine ständige Erneuerung desselben Moments – eine potentiell endlose Innovation der immergleichen Formen – verspricht. Damit paßt Serialität hervorragend zum Prinzip somatischer Gegenwärtigkeit. Serielle Figuren (man denke an Superman, James Bond oder Popeye) kennen Vergangenheit und Zukunft nur in einem eingeschränkten Sinn. Die Möglichkeit, derartige Figuren normativ zu tradieren, ist begrenzt, weil sich diese Figuren oft nicht einmal an sich selbst erinnern. Superman altert im Grunde nicht; tut er es doch, ist es im narrativen Universum der Serie explizit als serielle Variation oder Selbstreflexion markiert.<sup>10</sup> Im Extremfall aber sind serielle Figuren mit jeder neuen Folge einfach erneut da und erleben mit großer Verlässlichkeit die gleichen Situationen und Konflikte wie zum ersten Mal: ein potentiell endloser Strom der Erneuerung und Wiederholung, des Vergessens und einer Vergegenwärtigung, die man nicht wirklich Erinnerung nennen möchte.

Ich sage ‚im Extremfall‘, weil sich serielles Erzählen in der Populärkultur natürlich in eine Vielzahl möglicher Zwischenformen auffächert: von der reinen

<sup>7</sup> Raymond Williams: *Television – Technology and Cultural Form*, London 1974.

<sup>8</sup> Vgl. ähnlich Winfried Fluck: *California Blue: Amerikanisierung als Selbstamerikanisierung*, in: *Amerika und Deutschland: Ambivalente Begegnungen*, hg. von Frank Kelleter und Wolfgang Knöbl, Göttingen 2006, 54-72. Fluck entwickelt sein Argument u. a. im Anschluß an Richard Shusterman: *Performing Live – Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, Ithaca 2000.

<sup>9</sup> Folgende Überlegungen schließen an die Rahmentheorie der Göttinger DFG-Forschergruppe „Ästhetik und Praxis populärer Serialität“ an.

<sup>10</sup> Eine genauere Analyse der Entwicklungsdynamik serieller Figuren unternimmt das Teilprojekt von Ruth Mayer und Shane Denson („Serielle Figuren im Medienwechsel“) in der genannten Forschergruppe [Anm. 9].

Serie über die narrative Reihe zu Formen, die Merkmale des Mehrteilers oder des bildungskulturell ambitionierten Zyklus aufweisen.<sup>11</sup> Auffallend ist aber, wie häufig bei populären Figuren der Extremfall seriellen Erzählens der Erst- und Regelfall ist. Idealtypisch jedenfalls ist eine Serie von einem abgeschlossenen Mehrteiler unterschieden, der zwar ebenfalls in Raten erzählt, dabei aber einer konsistenten Fortsetzungslogik folgt, die erlaubt, die segmentierte Erzählung als kohärentes Ganzes, oft auch im aristotelischen Sinn als Erzählung mit Anfang, Mitte und Schluß, wahrzunehmen.

Genau dieser Effekt ästhetischer Geschlossenheit erleichtert die Kanonisierung solcher Erzählungen. Kanonisiert werden nämlich in der Regel *Werke* – Mitteilungen also, die in besonders auffälliger Weise die Strukturmöglichkeiten schriftlicher Kommunikation realisieren: scheinbar unveränderbar vorliegende, intern strukturierte Texte oder Textzusammenhänge, die man als geschlossen identifizieren, archivieren und bedeutsam durch Zeit und Raum transportieren kann. Wie aber kann man eine Serie kanonisieren, die sich potentiell endlos weiter variiert? Für unsere Bibliotheken ist dieses Problem ebenso brisant wie für die Kanoninstanz Literaturlexikon, zumal in einer Zeit, in der sich das Verständnis kultureller Bildung dramatisch erweitert.<sup>12</sup> Möchte man nämlich in einer Nationalbibliothek oder in einem literarischen Werklexikon Superman-Comics aufnehmen, so stellt sich unweigerlich die Frage: *Welchen* Superman-Comic soll man eigentlich aufbewahren oder aufführen? Den ersten? Den aktuellsten? Den mit der höchsten Auflagenzahl? Alle? Letzteres wäre nicht nur aufgrund der gewaltigen Größe und problematischen Zugänglichkeit des Korpus ein Ding der Unmöglichkeit. Tatsächlich läßt sich diese Frage überhaupt nicht mehr im kanonischen Sinn beantworten, denn populärkulturelle Serien sind keine klar strukturierten Konglomerate von Einzelelementen. Was wir stattdessen mit Blick auf die Geschichte populärer Serialität konstatieren können, ist die Wucherung immer weiterer, in unübersichtliche Varianten sich aufspaltender Erzählungen, die in entfernten Medien ihrerseits eigendynamische Ableger ausbilden.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Vgl. die grundsätzliche Unterscheidung von *series* und *serial* bei Williams [Anm. 7], also Erzählungen mit abgeschlossenen und im Extremfall austauschbaren Folgen auf der einen Seite und, auf der anderen Seite, Erzählungen, die Handlungsbögen über mehrere Folgen spannen. Diese Basisdifferenz zwischen abgeschlossenen Episoden und fortlaufenden Folgen wird in der Forschungsliteratur in unterschiedlicher Terminologie getroffen. Siehe z. B. die Unterscheidung von „episodic series“ und „continuing series“ bei Jane Feuer: *Narrative Form in American Network Television*, in: *High Theory/Low Culture*, ed. by Colin MacCabe, Manchester 1986, 101-114, oder die Unterscheidung „Episodenserie“ und „Fortsetzungsserie“ bei Tanja Weber und Christian Junklewitz: *Das Gesetz der Serie – Ansätze zur Definition und Analyse*, in: *MEDIENwissenschaft* 25.1 (2008), 13-31. Hiervon ausgehend lassen sich immer weitere Mischformen bestimmen, die das gängige Bild der populären Serie als einer regelmäßigen und meist kurz getakteten Variation des Immergleichen problematisieren.

<sup>12</sup> Vgl. aus der genannten Forschergruppe [Anm. 9] das Teilprojekt „Sammeln: Serienhefte zwischen Populärkultur und Kanon“, in dem Gerhard Lauer und Kaspar Maase den Umgang der Deutschen Nationalbibliothek mit Hefromanserien (insbesondere *Perry Rhodan*) untersuchen.

<sup>13</sup> Vgl. aus der genannten Forschergruppe [Anm. 9] das Teilprojekt „Autorisierungspraktiken seriellen Erzählens am Beispiel der Gattungsgenese von Batman- und Spider-Man-Comics“: Daniel Stein und

Dabei ist es natürlich möglich (und kommt auch regelmäßig vor), daß einzelne stilbildende Artefakte der Populärkultur Wertungen provozieren, die für gewöhnlich dem Feld des bürgerlichen Bildungskanons vorbehalten oder diesem nachempfunden sind. Bestimmte Serienfolgen oder ganze Serien können als ‚Klassiker‘ gelten; bestimmte Varianten einer seriellen Figur können über einen Autornamen indiziert werden („Frank Miller's *Batman*“) oder im Rezeptionsakt, etwa durch kommentierte Sonderausgaben, eine Würdigung als außergewöhnliche Werke erfahren. Populär-serielle Artefakte sind also sehr wohl in der Lage, traditionsäquivalente Funktionen auszubilden und im fortgeschrittenen Stadium auch zu autorisierten und werkorientierten Verbindlichkeiten beizutragen. Gerade in diesen Fällen aber treten die Unterschiede zwischen bildungskulturellen und populärkulturellen Kanones deutlich hervor: Im Vergleich nämlich zu den stabil konkurrierenden und sehr langlebigen Werkkanones der Bildungskultur zeichnen sich populäre Kanones vor allem durch ihre generische Vielfalt, ihre kulturspezifische Unübersichtlichkeit und ihre bemerkenswerte historische Instabilität aus.<sup>14</sup> Zugespißt gesagt, gehört es zum kulturgeschichtlichen Spezifikum populärer Kanones, daß sie aus seriellen Artefakten nicht nur bestehen, sondern selbst in Serie auftreten.

Historisch läßt sich das leicht erklären, besteht eine wichtige Funktion populärer Ästhetik doch spätestens seit Mitte des 19. Jh.s darin, ein sozial und ethnisch höchst heterogenes Publikum zu adressieren: ein Publikum also, wie es vor allem für postkoloniale und moderne Immigrationsgesellschaften typisch ist. Die amerikanische Populärkultur tritt in diesem Zusammenhang oft als Vorreiter auf, weil sie sich unter den Bedingungen einer radikal multiethnischen und multilingualen Gesellschaft entwickelte – unter Bedingungen, die die globalisierte Kommunikation unserer Tage vielfach antizipierten.<sup>15</sup> Moderne Populärkunst war von Anfang an eine Kunst für sozial instabile Verhältnisse. Kein Wunder, daß sie nur schwer innerhalb eines Kanons stabilisiert werden kann.

Interessant wird es, wenn dies doch geschieht. So etwa in einem Clip aus dem Jahr 2009, den man sich auf der Homepage des Middlebury College anschauen kann, einem renommierten Liberal Arts College in Vermont.<sup>16</sup> In diesem Clip berichtet der Fernsehforscher Jason Mittell über eine Entwicklung populär-serieller Ästhetik, die derzeit in der öffentlichen und mittlerweile auch akademischen Diskussion als eine ihrer fortgeschrittensten Formen gilt. Die Rede ist vom so genannten „Quality TV“, das seit den 1990er Jahren vor allem mit Produktionen des Senders HBO in Verbindung gebracht wird: Serien wie *The Sopranos*,

ich untersuchen in diesem Projekt, wie die Eigendynamik kommerzieller Populärkunst die Unterscheidung von autorisierten und nicht-autorisierten Texten zunehmend kompliziert.

<sup>14</sup> Das zeigt sich u. a. am antiquarischen Charakter, der populärkulturelle Kanonisierungsversuche in aller Regel auszeichnet und sie vom universalisierenden, tendenziell zeitentgrenzenden Selbstverständnis bildungskultureller Kanondebatten unterscheidet. Nichts altert schneller als das Populäre.

<sup>15</sup> Vgl. Winfried Fluck: *Amerikanisierung und Modernisierung*, in: *Transit 17* (1999), 55-71; Fluck: *California Blue: Amerikanisierung als Selbstamerikanisierung* [Anm. 8].

<sup>16</sup> Siehe: [http://cms.middlebury.edu/about/pubaff/photos/mittell\\_thewire\\_09.htm](http://cms.middlebury.edu/about/pubaff/photos/mittell_thewire_09.htm).

*Carnivale* oder *Deadwood*.<sup>17</sup> Jason Mittell gehörte zu den ersten Wissenschaftlern, die sich mit dieser neuen Generation von Fernsehserien beschäftigten; im besagten Clip spricht er über die HBO-Serie *The Wire*.<sup>18</sup>

I've been really for a long time interested in thinking about how can you teach a series? I believe that television is, you know, really in a golden moment right now in which there are programs that should stand the test of time as classic works of literature, of theater, of film. And television has never been accorded that value. I think that the work today warrants that value. In my mind, *The Wire* is in many ways the pinnacle in that it does things that no other form has been able to do in the past, and does things that *television* has never been able to do. And I wanted to explore what that means.

In terms of the logistics of teaching, one of the big challenges of teaching a full series is: how much of it do we watch? And I really believe we need to watch the whole thing, and I believe that a show like *The Wire* demands that we watch the whole thing. Elements that happen in the first season come back to gain new-found significance by the final season and it wouldn't work to excerpt it. It's not a show that functions as individual episodes as much as one sixty-hour project. So, *The Wire* was a program that just barely fit into the constraints of what you can do in a single semester. So with sixty episodes we have effectively five episodes a week for twelve weeks. So it's very intense but it's manageable. Any other show that would run more episodes I feel we would have to excerpt. So it fits very clearly in that bounded single-semester model.

The other thing about *The Wire* for me is that it's not as much about television as an art form – although that's certainly a key aspect to it – but also about television as a window into our world. And it's not a clear window, it's a window with a tint and it's a window that makes an argument. That's a key thing that I'm trying to bring across to my students. *The Wire* is making an argument that we have to see the world in a different way. And that way is not something you've seen on television that much, focused on the people who've often been called the underclass, not even working class because they are part of an underground economy of gangsters and drug dealers. But they're real and they're human and this show humanizes people living in this world in a way that nothing else has in the past. So for me it's an important way of exploring urban America using serial television as our access point.

Dieser Clip ist in vielfacher Hinsicht interessant. Zunächst haben wir es mit einer Werbemaßnahme für das Middlebury College zu tun, produziert vom Public Affairs Office, wie der Abspann verrät. Das mag erklären, weshalb Mittell eine Rhetorik anschlügt, die seiner wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit *The Wire* und anderen HBO-Serien stellenweise entgegenläuft. In seiner Forschung nämlich setzt sich Mittell durchaus kritisch mit traditionell hochkulturell argumentierenden Aufwertungen der neuen Fernsehserien auseinander, indem er die narrative Komplexität dieser Serien mediengeschichtlich und populärkulturell ableitet, als Reaktion auf die Ästhetik digitaler Computerspiele.<sup>19</sup>

Im offensichtlich inszenierten Werbeclip seines College hingegen trägt Mittell eine Bewertung vor, die deutlich kanonisierende Züge trägt und die den

<sup>17</sup> Eine ausführliche Untersuchung des amerikanischen „Quality TV“-Phänomens liefert ein Teilprojekt der genannten Forschergruppe [Anm. 9], das ich zusammen mit Andreas Jahn-Sudmann entwickelt habe („Die Dynamik serieller Überbietung“).

<sup>18</sup> Vgl. Anm. 16; meine Transkription.

<sup>19</sup> Vgl. Jason Mittell: *All in the Game: The Wire, Serial Storytelling, and Procedural Logic*, in: *Third Person – Authoring and Exploring Vast Narratives*, ed. by Pat Harrigan und Noah Wardip-Fruin, Boston 2009, 429-438.

öffentlichen Diskurs über HBO-Serien in dieser Form tatsächlich dominiert. Mittels Kurzbeschreibung der Serie tut alles, um die 60 Folgen und fünf Staffeln von *The Wire* als ein Kunstwerk im bildungskulturellen Sinn dastehen zu lassen. Die klassischen Kategorien der Kunstwerkbetrachtung sind allesamt vorhanden: (1) *The Wire* ist ein *bleibender* Text, ein über den Moment seines Konsums hinaus haltbarer Text, an den es sich kulturell zu erinnern und den es deshalb zu unterrichten lohnt. (2) *The Wire* ist ein *abgeschlossener* Text, den man in seiner Ganzheit wahrnehmen kann und sogar wahrnehmen muß, wenn man ihm gerecht werden möchte („you need to watch the whole thing ... it is one sixty-hour project“). Die populäre Seriendramaturgie des Produkts wird also konsequent zugunsten seiner werkästhetischen Episodendramaturgie minimiert. Und schließlich (3): *The Wire* verunsichert die alltägliche Weltsicht; die Serie eröffnet einen *kritischen*, nicht-affirmativen Blick auf die sogenannte soziale Wirklichkeit: „It makes you see the world in a different way“, sagt Mittell und faßt damit den Kerngedanken einer ganzen ästhetischen Philosophie zusammen.

So wird ein kommerzielles, industriell und arbeitsteilig hergestelltes, seriell organisiertes Produkt der modernen Populärkultur kanonfähig. Zwei historische Präzedenz- und Vergleichsfälle, deren häufige Nennung im öffentlichen Diskurs selbst einen kanonisierenden Effekt entfaltet, sind Roman und Kino, ihrerseits einmal prototypische Medien einer kommerziellen Industriekultur, die dann bildungskulturell rezipierbar und produzierbar wurden. Entsprechend gerne nehmen narrative Analysen von HBO-Serien ihren Gegenstand als „prime-time novel“ in den Blick, während visuelle Analysen für gewöhnlich die Verwandtschaft zur klassischen Kinokunst betonen.<sup>20</sup>

Sind das nun Zuschreibungen? Und wenn ja: in welchem Sinn? Werden hier renommierte Werte aufgerufen, um bestimmte Artefakte oder gar ganze Medien distinktionsförderlich im sozialen Raum zu positionieren? Haben wir es mit einem Prozeß semantischer Verkunstung zu tun, der den interessierten Akteuren symbolisches und möglicherweise auch ökonomisches Kapital in Aussicht stellt?<sup>21</sup> In einem ganz basalen Sinn ist das so. Jason Mittell hat viel zu gewinnen, wenn sein Forschungsgegenstand das Prestige großer Klassikerliteratur erhält.

Nun stehen solche Zuschreibungen aber in unauflöslicher Beziehung zur ästhetischen Praxis der besprochenen Artefakte selbst. So produziert HBO seine Serien seit den 1990er Jahren bewußt anhand einer Programmpolitik, die den *flow*-Charakter televisuellen Erzählens mit werkästhetischen Kategorien kreuzt. Statt „stuff that danced before one's eyes and then never came back“ sollen diese Serien *rewatchable* sein. Besagtes Produktionsprinzip, *rewatchability*, legitimiert

<sup>20</sup> Vgl. Charles McGrath: *The Triumph of the Prime-Time Novel*, in: *Television: The Critical View*, ed. by Horace Newcomb, New York 2000, 242-252; Glen Creeber: *Serial Television – Big Drama on the Small Screen*, London 2004; Janet McCabe and Kim Akass: *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, London 2007; *The Essential HBO Reader*, ed. by Gary R. Edgerton und Jeffrey P. Jones, Lexington 2008; *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*, ed. by Marc Leverette u. a., New York 2008.

<sup>21</sup> Vgl. die an Bourdieu anschließende HBO-Analyse von Christopher Anderson: *Producing an Aristocracy of Culture in American Television*, in: *The Essential HBO Reader* [Ann. 20], 23-41.

auch den Slogan, mit dem der Sender seit 1996 für seine Eigenproduktionen wirbt: „It's not TV. It's HBO.“

Distinktion, sicherlich. Aber was ist damit eigentlich gesagt – oder gar entlarvt? *Rewatchability* meint zunächst einmal, daß HBO-Serien von Anfang an mit Blick auf ihre Zweitdistribution als geschlossene DVD-Sets hin konzipiert werden. Das ist eine ökonomische Entscheidung – und zugleich sehr viel mehr. Eine Fernsehserie im DVD-Format läßt sich nämlich nicht nur archivieren (und erfüllt damit eine wichtige materielle Voraussetzung zur Kanonisierung), eine Fernsehserie im DVD-Format erlaubt, ja provoziert auch andere Erzähl- und Rezeptionsformen als eine bloße Sendung. So lassen sich Szenen, deren Rezeption im Sendefall Jahre voneinander entfernt liegt, in direkter Wiederholung vergleichen und in bedeutsame Verbindung zueinander setzen (wie auch Mittell feststellt). Werden diese neuen Möglichkeiten seriellen Erzählens zum programmatischen Ziel des Herstellungsprozesses, dann stellt sich die Frage neu, was die Serie zur eigenen kulturellen Erinnerbarkeit beiträgt. Am eindrucksvollsten zeigt sich das vielleicht anhand der Schlußsequenz der *Sopranos*. Anhand der Ästhetik dieser Szene und dieser Serie läßt sich die Kanonisierungspraktik populärkultureller Artefakte ganz ohne Entlarvungsgestus in den Blick nehmen.

### III. Wie(so) erinnern wir uns an Tony Soprano?

*The Sopranos* wurde zwischen 1999 und 2007 in sieben Staffeln gesendet (eigentlich sechs, aber die letzte Staffel war zweigeteilt und doppelt so lang wie frühere Staffeln). Der große kommerzielle wie kritische Erfolg der Serie erlaubte den Machern, allen voran dem Produzenten David Chase, ab der dritten Staffel immer subtilere Formen der Plot- und Figurengestaltung zu entwickeln, die die Serie rasch über sich hinauswachsen ließen. Eine erste publizistische Weihung gab es bereits am Ende der ersten Staffel, als die *New York Times* die *Sopranos* als „the greatest work of American popular culture of the last quarter century“<sup>22</sup> bezeichnete.

Die Serie mutierte auf diese Weise rasch zu einem ‚kulturellen Phänomen‘, was vor allem bedeutet, daß die öffentlichen Reaktionen, die sie hervorrief, ihrerseits Anlaß zu öffentlicher und zunehmend auch akademischer Kommentierung gaben. Darüber hinaus beschleunigte der unerwartete kommerzielle Triumph der *Sopranos* den Boom des so genannten ‚komplexen‘ Fernsehromans in den 2000er Jahren.<sup>23</sup> Ohne den Erfolg der *Sopranos* wären HBO-Produktionen wie *Deadwood* oder *The Wire* wahrscheinlich nicht in dieser Form möglich gewesen. Auf allen Kanälen tummelten sich nun experimentierfreudige Serien, die nicht mehr nur mit Blick auf Einschaltquoten oder Abonnentenzahlen, sondern bewußt auch mit Blick auf ihre Wahrnehmung im gehobenen Feuilleton

<sup>22</sup> Zit. n. Al Auster: *HBO's Approach to Generic Transformation*, in: *Thinking Outside the Box: A Contemporary Television Genre Reader*, ed. by Gary R. Edgerton und Brian G. Rose, Lexington 2005, 241.

<sup>23</sup> Jason Mittell: *Narrative Complexity in Contemporary American Television*, in: *The Velvet Light Trap* 58 (2006), 29-40.

hergestellt wurden. Interessanterweise wurden viele dieser Serien vorzeitig wieder eingestellt, weil sie den finanziellen Erfolg der *Sopranos* nicht wiederholen konnten.

Die *Sopranos* aber drangen spätestens mit der fünften Staffel in einen Bereich seriellen Erzählens vor, den lang laufende Serienformate selten erreichen und in dieser Form vielleicht noch nie erreicht haben. Im Fall langer Laufzeit nämlich – also unter den Bedingungen einer eskalierenden Abnutzungsgefahr – neigen Serien gewöhnlich zur Selbstparodie, bis hin zur humoristischen Entsorgung aller weiteren Fortsetzungsmöglichkeiten. (Neuerdings gehen viele Serien auch schon mit diesem nervösen Gespür für die eigene Absurdität an den Start.) Die erzählerische Dynamik der *Sopranos* wies jedoch in eine andere Richtung. Die Serie setzte konsequent auf narrative Verdichtung, und die geradezu unvermeidlich auftretenden meta-fiktionalen Elemente nahmen keineswegs parodistische, sondern zunehmend introspektive, ja meditative Züge an. Lange, unbewegte Einstellungen in der sechsten und siebten Staffel, auch auf leere Landschaften, zeigten, daß diese Serie nicht mehr mit Zuschauern rechnete, die vielleicht zugunsten eines anderen Programms wegschalten könnten. Diese konzentrierten Bilder ähnelten in der Tat solchen, die für ein Publikum hergestellt werden, das ohne äußere Ablenkung und selbst bewegungslos in einem abgedunkelten Saal sitzt.

Was als eingängiges Sendeprogramm begonnen hatte, steigerte sich so zu einem erstaunlich intelligenten – gemeint ist: einem sich kontinuierlich differenzierenden, in seiner Selbstreflexion gleichermaßen einfallsreichen wie nachdenklichen – Erzähltext. (Mit dem Ergebnis, daß die letzten Staffeln auch zunehmend an Breitenwirkung verloren.) Wir haben es hier mit einem Phänomen zu tun, das man, vielleicht etwas sperrig, als Emergenz populärkultureller Meta-Repräsentationen bezeichnen könnte. Die Rede ist von einer internen Entwicklungsdynamik populärer Kunst, die einsetzt, wenn kommerzielle Produkte beginnen, auf die öffentliche oder wissenschaftliche Beobachtung, unter der sie stehen, aufmerksam zu werden und diese in die eigene ästhetische Praxis aufzunehmen und dort zu reflektieren. In der Schlußsequenz der *Sopranos* kann man einen solchen Rückkopplungseffekt zwischen populärkultureller Produktion und kulturanalytischer Außensicht finden.

Um die Leistung dieser Schlußsequenz zu würdigen, bedarf es einiger einführender Anmerkungen. *The Sopranos* handelt in der Hauptsache von einem Gangster namens Tony Soprano, der im Lauf der zweiten Staffel zum Mafia-Boss von New Jersey aufsteigt. Im Geschäftsfeld des organisierten Verbrechens hat Tony Soprano also eine leitende Stellung inne, steht aber einem im Vergleich zur New Yorker Mafia eher marginalen Unternehmen vor. Überhaupt besteht das Distinktionsmerkmal der Serie darin, genau von den Marginalien und Alltäglichkeiten zu erzählen, die in Mafia-Kinofilmen wie *The Godfather* (1972) eher nicht auftauchen: Wir sehen das Familienleben des Gangsters in den Suburbs von New Jersey, Ärger mit den Nachbarn, die Schulprobleme der Kinder, schwelende Ehekrise, die subtilen Intrigen der eigenen Mutter, Panikattacken, Psychotherapie usw. Das alles wird mit den beruflichen Problemen Tony Sopranos

verschnitten, der sich mit einer nicht nachlassenden Zahl von Widersachern und Verschwörern konfrontiert sieht. Daneben gibt es unzufriedene oder unzuverlässige Untergebene, die entweder seine Autorität anzweifeln oder ihn ständig um Termine, Gefallen oder Lösungen von Problemen bitten, die zunächst einmal gar nicht die seinen sind. Die typische Situation ist, daß permanent irgend jemand etwas vom anderen will, daß Tony Soprano konstant zwischen allen Lebensbereichen hin- und herschalten muß, um dann immer neue Entscheidungen unter Zeitdruck zu treffen, bei denen es aber eigentlich gleichgültig ist, wie er sich entscheidet, weil Entscheidungen nie Lösungen, sondern immer nur Folgeprobleme bringen. So kann es unsere Hauptfigur niemandem Recht machen, auch den Zuschauern oft nicht, und irgend jemand sinnt ständig auf Vorteilnahme oder Vergeltung. Es ist eine Welt radikaler Kontingenz, in der die Folgen des eigenen Handelns nicht zu kontrollieren oder auch nur abzuschätzen sind. Kurz: In weiten Teilen ihrer vielfach verflochtenen Handlungsstränge beschreibt die Serie ein Phänomen, das den meisten Zuschauern aus ihrem Alltag bekannt sein dürfte, auch wenn sie nicht im organisierten Verbrechen tätig sind: *The Sopranos* ist eine Serie über Streß: über Arbeits- und Familienstreß und über die Beziehung zwischen beiden.

Über weite Teile der siebten Staffel sieht es dann so aus, als ob die Verwicklungen endgültig aus dem Ruder laufen. Diese Staffel war von Anfang an als letzte Staffel angekündigt, so daß die Häufung von ausweglosen Situationen in den letzten Folgen nichts Gutes für das Ende erwarten ließ. Über neun Episoden hinweg begeht Tony Soprano so ziemlich jeden Fehler, den man als Führungsperson begehen kann, ohne daß alternatives Handeln bessere Ergebnisse versprochen hätte. Zwar behauptet er sich in der letzten Folge gegen den Widersacher aus New York, aber seine Machtbasis ist zerstört, die meisten Vertrauten sind tot, Rache liegt in der Luft, eine Verhaftung durch die Polizei kündigt sich an.

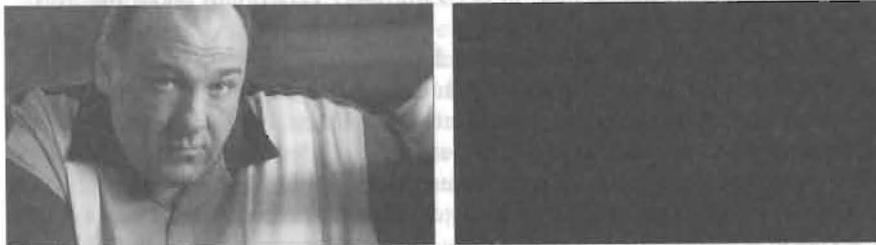
Die allerletzte Szene der ausgesprochen düsteren letzten Staffel läuft dann, nach neun Folgen drohenden Unheils, auf einen Schluß hinaus, den man in der amerikanischen Populärkultur des öfteren zu sehen bekommt, geradezu ein kultureller Archetyp narrativer Finalisierung. Nachdem alle Kämpfe gekämpft sind, findet *die Familie* zusammen: Vater, Mutter, Sohn, Tochter, angeschlagen, mit unsicherer Zukunft, aber endlich wieder an demselben Tisch vereint. Diese ausdrücklich amerikanische Szene – der Titel der letzten Folge lautet „Made in America“ – spielt an einem dezidiert amerikanischen Ort, der hier freilich zum ersten Mal in der Serie als Setting auftaucht: einem Diner. (In den vorangegangenen sieben Jahren ging die Familie meist in ihr italienisches Stammlokal essen).

Das tatsächliche Finale dieser abschließenden Familienzusammenkunft ist dann aber frustrierend auf eine Art und Weise, die so nicht zu erwarten war. Die große Angst der Zuschauer vor der letzten Folge war natürlich, daß die Hauptfigur, die wir über Jahre hinweg begleitet hatten, zusammen mit der Serie einen öffentlichen Tod sterben könnte. In den Worten Geoffrey O'Briens, aus

einem bemerkenswerten Artikel aus der *New York Review of Books* zu den letzten beiden Staffeln (wenn auch nicht spezifisch zu diesem Ende):<sup>24</sup>

Watching the long goodbye of *The Sopranos* has been a test, and for many of us a proof, of how deep the show's hooks had penetrated. [...] [A]s the seventh and final season rolled out, I found myself inwardly whining – in the tones of an addict as helpless as Christopher Moltisanti's fellow substance abuser in his twelve-Step group or Dave Scatino, the compulsive gambler lured to his doom in Tony's executive poker game – "Why does it have to end?" [...] Following [*The Sopranos*] has been like watching a movie that lasted for eight years, with occasional intermission breaks for births, deaths, terrorist incursions, and wars that look to go on much longer than the series. [...] It was disturbing to realize how much we did care about these people. Each of the final episodes was anticipated not so much with pleasure as dread, since each posed the risk of an unacceptable loss, as characters in whom we had invested years of attention were swept away.

Was O'Brien beschreibt, gilt in besonderer Weise für die allerletzte Szene der Serie: die Szene, mit der alles aufhören wird, und die genau mit dieser Angst des Publikums vor dem unwiderruflichen Ende spielt. Die Möglichkeit eines „unacceptable loss“, eines nicht hinnehmbaren, weil endgültigen Endes, wird von dieser Szene ausdrücklich vorbereitet und ausgebreitet, dann aber nicht umgesetzt. So sehen wir eine Szene, in der Entspannung und Beklemmung in kaum erträglicher Weise miteinander konkurrieren. Die Erleichterung, die Familie endlich wieder vereint zu sehen, ringt mit den düsteren Farben, aus denen die unheilvolle Atmosphäre der vorangegangenen neun Folgen einfach nicht weichen möchte. Hinter jedem ominös in Szene gesetzten Gast des Diners vermuten wir den finalen Killer. Besonders natürlich bei jenem verdächtig italienisch aussehenden Mann am Tresen, der überdeutlich hinter der Toilettentür verschwindet, ohne jemals wieder aufzutauchen, weil der Bildschirm genau in dem Moment, in dem auf dem Soundtrack die gesungenen Worte „Don't stop“



zu hören sind, einfach auf Schwarz schaltet. Zehn Sekunden lang sehen und hören wir gar nichts, bis der Abspann (zum ersten Mal seit sieben Jahren ohne jegliche Musikbegleitung) uns mitteilt: Ja, das war wirklich das Ende.<sup>25</sup>

Aber nicht das Ende der *Sopranos* als kulturelles Phänomen: als Objekt kultureller Erinnerung. Wenig überraschend provozierte dieses frustrierende Ende eine endlose Zahl von Fortsetzungen, die von der beleidigten Parodie bis

<sup>24</sup> Geoffrey O'Brien: *A Northern New Jersey of the Mind*, in: *The New York Review of Books* 54.13 (2007), 17–21.

<sup>25</sup> Die Folge „Full Leather Jacket“ der zweiten Staffel hat ebenfalls einen stummen Abspann, allerdings ohne vorangehenden Abbruch von Ton und Bild.

zur kommentierenden Aufklärung reichten, und die in ihrer Gesamtheit eine Vorstellung davon geben, wie unbeirrt die Serie im massenmedialen Gedächtnis weiter läuft, trotz (und vielleicht sogar wegen) des schwarzen Bildschirms, mit dem sie uns aus unserer Rolle als Zuschauer entläßt. Wenn zur Kanonisierung eines Artefakts gehört, daß es im öffentlichen Diskurs als selbstverständlicher Referenzpunkt gegenwärtig ist, dann erreichte die ohnehin schon weit fortgeschrittene Kanonisierung der *Sopranos* nach diesem Ende einen neuen Höhepunkt. Tageszeitungen und Nachrichtensendungen berichteten ausführlich über das ungewöhnliche Finale, *talk-show hosts* verarbeiteten den schwarzen Bildschirm in Sketchen und Witzen, die Blogosphäre kochte über mit Meinungen, Kommentaren, Fragen.<sup>26</sup>

Ist es so, daß im Moment ästhetischen Abbruchs die sozialen Praxen einsetzen, die eigensinnigen Nutzungen und Wertzuschreibungen? Schauen wir uns einige dieser Zuschreibungen etwas genauer an. Unmittelbar nach Ausstrahlung der lang erwarteten letzten Folge erschienen im Internet zahlreiche Deutungen der letzten fünf Minuten. In ihrer Mehrheit kamen diese Deutungen darin überein, daß Tony Soprano am Ende erschossen wird.<sup>27</sup> Die Serie bilde dies zwar nicht ab, aber dennoch zeige sie es – und sie zeige es jenen, die sie zu lesen wissen. Hier sind einige der Indizien, die auf unterschiedlichen Websites und Diskussionsforen geliefert wurden. Alle Register hermeneutischer Kunstfertigkeit wurden gezogen:

(1) Textinterne Hinweise und Prolepsen: Der schwarze Bildschirm verweist, so heißt es, auf einen Dialog, den Tony Soprano in der ersten Folge der siebten Staffel mit seinem Schwager Bobby führte. Die beiden unterhielten sich darüber, wie es sich anfühlt, erschossen zu werden. „You probably don't even hear it when it happens, right?“, sagt Bobby. Später in der Staffel wird Silvio Dante Zeuge eines Mordes in einem Restaurant, bei dem er den Schuß erst hört, nachdem das Blut des Opfers bereits auf sein Essen gespritzt ist. Hinzu kommt, daß mehrere Episoden der siebten Staffel (einschließlich der letzten) mit einer Großaufnahme des schlafenden Tony Soprano im Bett beginnen – ein Bild, das viele Zuschauer an eine Leiche im Sarg erinnert. Diese Dialoge und Bilder, relativ bedeutungslos zum Zeitpunkt ihrer ersten Ausstrahlung, erhalten im Licht der Schlußsequenz eine nachträgliche proleptische Funktion.

(2) Intertextuelle Referenzen: Die Schlußszene der *Sopranos* variiert die berühmte Szene aus *The Godfather*, in der sich Michael Corleone in einem Restaurant mit dem Attentäter seines Vaters trifft, um einen Waffenstillstand auszuhandeln. Eine Pistole ist im Waschraum versteckt und Michael Corleone erschießt, aus der Toilette kommend, den Widersacher. Dieser hatte ihn zuvor mit den Worten begrüßt: „Try the veal. It's the best in the city.“ Ähnlich sagt Tony Soprano zu seinem Sohn: „Onion rings. The best in the state, as far as I'm

<sup>26</sup> Siehe den CNN-Bericht zum Serienende und seinen Folgen: <http://www.youtube.com/watch?v=kSL-zRHfyss&feature=related>.

<sup>27</sup> Ausführliche Zusammenfassungen und Sammlungen finden sich u. a. auf: <http://www.latimes.com/entertainment/news/la-et-spinoff-sopranos12jun12,1,4794875.story> sowie auf: <http://masterofsopranos.wordpress.com/the-sopranos-definitive-explanation-of-the-end/>.

concerned.“ Auf die Serie als Ganzes hochgerechnet, kommt dieser intertextuelle Verweis keineswegs aus heiterem Himmel, denn seit der ersten Staffel haben unterschiedliche Figuren der *Sopranos* die *Godfather*-Filme wiederholt als Referenzpunkt für ihr eigenes Handeln zitiert.

(3) Symbolik: Die visuelle Inszenierung des Diners erinnert einige Zuschauer an das *Letzte Abendmahl* von Leonardo da Vinci.



Dazu passe, daß Tony, Carmela (seine Frau) und A.J. (sein Sohn) ihre Zwiebelringe so verspeisen, als ob es sich um Oblaten handelt: Mit einer Bewegung wird der gesamte Zwiebelring in den Mund gesteckt, nicht abgebissen.

(4) Paratextuelle Signale: Der Gast an der Bar trägt eine Members Only-Jacke. Nun wurde Tony Soprano 20 Episoden zuvor schon einmal angeschossen und lebensgefährlich verletzt; der Titel der Episode, in der das geschah, war „Members Only“. Und im Abspann der letzten Folge wird der Mann an der Bar tatsächlich als „Man in Member's Only Jacket“ identifiziert.

Dies sind nur einige der Verflechtungen, die im Internet diskutiert wurden; insgesamt wurden bis heute buchstäblich hunderte von Anhaltspunkten gesammelt, die erlauben, die Szene in die eine oder andere Richtung zu lesen. Sehr viele dieser Deutungsangebote wurden unmittelbar nach der Erstausstrahlung

veröffentlicht, einige davon offenbar noch in derselben Nacht. Was auffällt, ist die Dichte und Detailgenauigkeit der Textkenntnis, mit der die Serie rezipiert wurde und weiterhin rezipiert wird. Eine solche Rezeption setzt zwingend ein Textgedächtnis voraus, wie es bei lang laufenden Fernsehserien überhaupt nur durch die Existenz von DVD-Sets möglich wird: durch eine Publikationsform also, die der Serie die materielle Gestalt eines kanonisierbaren Werkes gibt.<sup>28</sup> Und nicht nur die *materielle* Gestalt, denn die zugrunde liegende Annahme all dieser hermeneutischen Tiefenanalysen ist natürlich, daß es sich bei den identifizierten Textdetails nicht um zufällige Korrelationen, sondern um intentionale ästhetische Strukturierungen handelt. Und diese Annahme trifft insofern auch zu, als das Produktionsprinzip der *rewatchability* genau auf solche Beobachtungsmöglichkeiten abzielt, ungeachtet der Frage, ob die jeweils dechiffrierte Bedeutung plausibel ist oder nicht.

Nicht nur setzt die Serie also enorme Rezeptionskompetenzen voraus, sie hat diese Rezeptionskompetenzen auch selbst geschaffen und aktiviert sie konstant. So auch in den vielen Lesarten des Endes, die man sich auf YouTube anschauen kann. Eines dieser Beispiele ersetzt die zehn Sekunden Schwarzfilm durch eine Außenaufnahme des Diners; wir sehen und hören, daß im Innern vier Schüsse fallen.<sup>29</sup> Es läßt sich kaum anschaulicher zeigen, was Wolfgang Iser meinte, als er sagte, daß die Leerstellen eines Textes vom Leser ‚aufgefüllt‘ werden. Wer etwas mehr Produktionskapital und textfernere Interessen besitzt, kann die ganze Szene auch mit sich selbst als Hauptfigur nachspielen: So in einem Wahlkampfspot Hillary Clintons, der sie zusammen mit Bill Clinton in einem Diner zeigt.<sup>30</sup> Während die beiden darüber spekulieren, welches Lied das Rennen bei der Wahl zu Hillarys Wahlkampfsong machen wird, werden sie argwöhnisch von einem Mann am Tresen beäugt, der sich dann auf den Weg zur Toilette macht (Vince Curatola, Darsteller eines New Yorker Mafia-Bosses in den *Sopranos*). Als Hillary Clinton eine Münze in die Tisch-Jukebox wirft, färbt sich der Bildschirm schwarz, gefolgt von der Aufforderung, an der Abstimmung über den Gewinnersong teilzunehmen.

Die Vielzahl unautorisierter Fortführungen setzt zum einen natürlich voraus, daß ein Serientext bereits vorliegt und bekannt ist; gleichzeitig verstärken die Fortführungen die Bekanntheit der Bekanntheit dieses Textes.<sup>31</sup> Das kann aus unterschiedlichen Motiven und mit unterschiedlichen Effekten geschehen. Festzuhalten bleibt aber, daß solch kreative Zusätze nicht mehr befriedigend als bloße Nutzungen beschreibbar sind – und schon gar nicht als ‚widerständige‘ Aneignungen neutral gegebener Ressourcen im Sinn John Fiskes.<sup>32</sup> Statt dessen wird die abgelaufene (oder eher: die abgebrochene) Serialität des Textes selbst

<sup>28</sup> Vgl. Matt Hills: *From the Box in the Corner to the Box Set on the Shelf*, in: *New Review of Film and Television Studies* 1 (2007), 41–60.

<sup>29</sup> Siehe [http://www.youtube.com/watch?v=gfWP\\_ZMZ5PU](http://www.youtube.com/watch?v=gfWP_ZMZ5PU).

<sup>30</sup> Siehe <http://www.youtube.com/watch?v=9BEPcJlz2wE>.

<sup>31</sup> Zur „Bekanntheit der Bekanntheit“ vgl. Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*, Opladen 1996, 29.

<sup>32</sup> Vgl. John Fiske: *Understanding Popular Culture*, Boston 1989.

aktualisiert. Damit garantieren solche Kopplungen die fortgesetzte Wirksamkeit der Fernsehserie im kulturellen Gedächtnis, das Bekanntsein ihres Bekanntseins, ihre paradoxe Präsenz als etwas Vergangenes. Und fast immer geschieht dies durch die Aktivierung von Informationen und Kompetenzen, die vom Serientext selbst geschaffen wurden (statt daß sie an ihn herangetragen werden müssen). In der Wiederholung, Zitierung, Vervollständigung usw. des schwarzen Bildschirms der *Sopranos* können wir gewissermaßen im Kleinen einer Ko-Evolution von Textproduktions- und Lektürekompetenzen beiwohnen. (Ein monumentaleres Bild ko-evolutionärer Form-Rezeptions-Genese liefern *The Simpsons*, eine atemberaubend umfangreiche, absurd konzentrierte serielle Selbstbeobachtung der amerikanischen Populärkultur.)

Auf die kulturelle Arbeit populärer Artefakte bezogen, haben wir es hier mit *Anschlußkommunikationen* im vollen Wortsinn zu tun: mit Fortsetzungen der seriellen Kommunikation in das kulturelle Gedächtnis hinein, nicht mit autonomen Zweckentfremdungen. Das Erstaunliche im vorliegenden Fall ist, mit welcher Konsequenz das Ende der *Sopranos* diesen Umstand selbst ausstellt und thematisiert. Aus kulturanalytischer Perspektive ist ja nicht so sehr interessant, ob die publikumsseitigen Entschlüsselungen zutreffen oder nicht. Interessant ist nicht, ob Tony Soprano am Ende ‚wirklich‘ erschossen wird, sondern wie die Frage nach der Wirklichkeit oder Unwirklichkeit eines solchen Schlusses vom Text freigesetzt wird. Interessant ist, warum und mit welchen Mitteln und Konsequenzen die Serie die Wirklichkeit eines solchen Schlusses gleichzeitig nahe legt und verweigert. Auf die exegetischen Auseinandersetzungen im Internet angesprochen, erklärte Produzent David Chase, die letzten Minuten der *Sopranos* seien weder als Code noch als offenes Ende mit Appell an die Entscheidungsfreiheit demokratischer Leser konzipiert worden:<sup>33</sup> „I have no interest in explaining, defending, reinterpreting, or adding to what is there. [...] No one was trying to be audacious, honest to God. [...] Anybody who wants to watch it, it's all there.“

*It's all there:* Am Ende sehen wir einen schwarzen Bildschirm – und die Serie läuft außerhalb des Serientextes weiter. Mehrdeutigkeit, dieser nicht nur bildungskulturell hoch geschätzte ästhetische Wert, wird durch ein solches Ende mehr als nur provoziert; Mehrdeutigkeit setzt sich ästhetisch selbst in Szene. Man muß sich hierzu vor Augen führen, in welcher narrativen Krisensituation eine Serie gerät, wenn sie das eigene Ende erreicht. Es liegt ja im Prinzip narrativer Serialität, daß sie potentiell endlos weiter laufen kann. Natürlich hören alle Serien früher oder später auf, aber wenn sie eingestellt werden, hat das in den seltensten Fällen den Grund, daß nun endlich alles erzählt ist, was erzählt werden sollte. Im Gegenteil: Populäre Serien enden meist gar nicht im anspruchsvollen Sinn des Wortes, sondern sie verschwinden einfach. Damit beweisen sie sich als das, was sie ihrer Materialität nach sind: massenhaft hergestellte Industriewaren, deren Produktion ab einem bestimmten Punkt nicht mehr lohnt oder aus anderen Gründen unmöglich geworden ist. Deshalb hören die allermeisten

<sup>33</sup> Zit. n. Alan Sepinwall: *David Chase Speaks!*, in: *The Stare Ledger* (26 Nov. 2007), o. S.

Serienerzählungen sowieso abrupt auf, mitten in einem Handlungsstrang, dessen Fortführung nicht mehr finanzierbar war. Die Erzählung kommt dann einfach nicht mehr aus der saisonalen Werbepause zurück. Das macht aber nichts, denn in der Regel geht es in Serienerzählungen ohnehin nicht um Gesamtabschlüsse. Manchmal kündigt sich die Abschreibung der Ware vielleicht schon vorher an, so daß die Erzählung ihre Zuschauer in den Genuß einer meist recht gewaltsam aufgesetzten Schlußdramaturgie kommen lassen kann. In den wenigsten Fällen aber darf eine Serie in Würde abtreten, mit sorgsam vorbereiteter *closure*, sozusagen nachträglich zum werkhafte Mehrteiler geadelt. Und selten nur geschieht, was bei Produktion und Erstausstrahlung der letzten Folge der *Sopranos* geschah: daß das endgültige Ende sich als endgültiges Ende kennt und als solches erwartet und rezipiert wird.

Erst vor diesem Hintergrund zeigt sich, was uns diese Fernsehserie, *The Sopranos*, mit ihrem Ende eigentlich zumutet. Es ist der brutalstmögliche Schluß überhaupt, sehr viel brutaler als das Bild Tony Sopranos mit einer Kugel im Kopf. Denn die wohl häufigste Zuschauerreaktion auf diesen mit Beklemmung erwarteten Endpunkt war: Entsetzen über einen technischen Defekt. Man wird Zeuge dieses Abbruchs und denkt unwillkürlich, der eigene Fernseher oder DVD-Spieler habe den Geist aufgegeben – ausgerechnet jetzt! Vermutet wird ein Versagen der Übertragungsapparatur, weil mit einem Versagen des seriellen *flows* eigentlich nicht zu rechnen ist. Entweder verschwinden Serien einfach ohne viel Aufhebens auf Nimmerwiedersehen (und hinterlassen selbst dann die Gewißheit, daß sie eigentlich auch hätten weiterlaufen können) oder sie erhalten die Gnade später *closure*, einen ordentlich markierten Abschluß. Wenn beides nicht geschieht, kann es sich nur um eine technische Panne handeln.

Das Ende der *Sopranos* konfrontiert uns also mit einem Schockeffekt, der nicht einfach ein narrativer, sondern ein medialer, ja ein meta-medialer Schockeffekt ist.<sup>34</sup> Es ist ein Schockeffekt, der uns im tiefsten Moment versunkenen Medienkonsums schlagartig auf die letztlich erschreckende Wahrheit jeder Erzählung, jeder Erinnerung, jeder unmittelbaren Vergegenwärtigung zurückwirft: Das ist alles nur vermittelt, alles nur gemacht, zugerichtet, gezeigt. *It's been a show.* Für ein medial gebanntes Publikum hält dieser Moment eine unerhörte, buchstäblich körperliche Erschütterung bereit. Der vermeintliche Ausfall der Apparatur läßt die Möglichkeit einer ungesehenen Wirklichkeit hinter dem Bilderstrom spürbar werden. Nicht ohne Selbstüberdruß erinnerte David Chase mit Blick auf die Aufregungen, die der Schluß der *Sopranos* provozierte, an den realen Kontext des Irak-Krieges:<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Zum Ausdruck ‚meta-medial‘ vgl. auch Alexander Starke: *The Materiality of Books and TV: „House of Leaves“ and „The Sopranos“ in a World of Formless Content and Media Competition*, in: *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions, and Attempts at Explanation*, ed. by Werner Wolf, Amsterdam, forthcoming.

<sup>35</sup> Brett Martin: *The Sopranos – The Complete Book*, London 2007, 183. Vgl. ähnlich O'Brien: *A Northern New Jersey of the Mind* [Ann. 24], zu „wars that look to go on much longer than the series“.

It's one thing to be deeply involved with a television show. It's another to be so involved that all you do is sit on a couch and watch it. [...] There was a war going on that week and attempted terror attacks in London. But these people were talking about onion rings.

So beobachtet eine Fernsehserie ihre Konsequenzen und erschrickt vor sich selbst. Wohl nicht ganz unbegründet empfanden zahlreiche Zuschauer das Ende der *Sopranos* dann auch als zielgerichtete Publikumsbeschimpfung (von Bloggern, die feststellten: „the viewers got whacked“ bis zu Zeitungscartoons, in denen eine Pistole aus dem Fernsehen heraus auf das Zuschauersofa feuert). Die schockierende ästhetische Leistung der Schlussszene – ich wage zu sagen: ihr ästhetisches Genie – besteht dabei nicht in der eigentlich ganz simplen Lösung, für einige Sekunden einfach nichts zu zeigen, sondern in den sieben Jahren Vorlaufzeit, den fast hundert Stunden seriellen Erzählens, die diesen Moment vorbereiten – und ihn genau so vorbereiten, daß wir am Ende nicht etwa nichts, sondern das uns physisch aufschreckende Bild eines Bildschirms ohne Sendung sehen.

Ein solches Ende handelt letztlich davon, was es bedeutet, eine lang laufende Fernsehserie zu beenden. In diesem Ende allen medialen *flows* spitzt sich zu, was bereits seit der dritten Staffel zu beobachten war: Daß wir einer Serienerzählung folgen, die auf sich selbst als Serie aufmerksam geworden ist. Wir sehen eine Serie, die die kulturellen Effekte der eigenen Serialität in sich aufnimmt und verarbeitet – eine Serie, die uns dabei zuschaut, wie wir sie anschauen. Was *The Sopranos* auszeichnet und womit diese Serie weitere Anschlußkommunikationen wie *Deadwood* oder *The Wire* ermöglicht, ist ihr ausgesprochen explizites Bewußtsein der eigenen Position in der Geschichte populärkulturellen Erzählens. Abstrakter gesprochen: Was diese Serien auszeichnet, ist ihre zunehmend differenzierte Fähigkeit zu kulturellen Meta-Repräsentationen.

In eben diesem Sinn trägt die selbstreflexive Ästhetik der Schlußsequenz zur Kanonisierung der *Sopranos* bei: Indem sie sicherstellt, daß sich die amerikanische Medienkultur mit dieser Serie und in dieser Serie an sich selbst erinnert, daß sie nicht ‚fertig wird‘ mit diesem Text, sondern weiter Umgang mit ihm pflegen kann und muß, trotz, ja wegen seiner kommerziellen Beschaffenheit.<sup>36</sup> Im schwarzen Bildschirm am Ende der *Sopranos* fallen sozusagen Serialität und Werkcharakter, Popularität und Kanonizität zusammen.

#### IV. Schluß

Man sollte nicht unterschätzen, wie umfassend multisoziale, geographisch weitläufige Gesellschaften auf die Gedächtnisfunktion massenmedialer Artefakte angewiesen sind. In Mitteleuropa, mit seinen vergleichsweise kleinstaatlich organisierten Öffentlichkeiten, ist das selbst in Zeiten des Internets bisweilen schwer nachzuvollziehen. Es lohnt sich deshalb, der Amerikanität der beschriebenen Serienästhetik Aufmerksamkeit zu schenken. „Made in America“ lautet

der Titel der letzten Episode der *Sopranos* – und welcher besseren Titel könnte es geben für einen Moment kultureller Selbstanschauung, der mit der körperlich erschütternden Materialität eines schwarzen Fernsehbildschirms endet? Eindringen ins kulturelle Gedächtnis seiner Nation erinnert uns dieser Moment daran, daß kollektive Erinnerung in den USA immer noch ein wenig anders funktioniert als in anderen Gesellschaften. Der Unterschied hat mit der besonderen Rolle populärer Medien in einer „made-up nation that in many ways preceded its society“, einer Gesellschaft „not inherited but [perpetually] invented“<sup>37</sup>, zu tun.

Es läßt sich prognostizieren: Im System der amerikanischen Kultur werden die *Sopranos* wahrscheinlich einmal den Status eines kanonisierten Klassikers einnehmen, vergleichbar anderen exponierten Texten kultureller Selbstthematization wie *Moby-Dick* oder *Adventures of Huckleberry Finn*. Geoffrey O'Briens eindrückliche Würdigung in seinem Aufsatz „A Northern New Jersey of the Mind“, der über die *Sopranos* wie selbstverständlich in diesen Kontexten spricht, gibt einen ersten Eindruck davon, welche bedeutsamen Beziehungen man in den USA zu kommerziellen Serien unterhalten kann, ohne dumm auszusehen oder präntiös zu wirken. (Da paßt es, daß O'Brien nicht nur einer der klügsten Kommentatoren der amerikanischen Populärkultur, sondern auch der Herausgeber der Library of America, also der literarischen Kanoninstanz in den USA, ist.)

Aus Sicht der Kanonforschung lassen sich wenigstens zwei Schlußfolgerungen ziehen: (1) Wertungen, die Kanonizität ermöglichen, scheinen seit dem späten 18. Jh. relativ stabil, und zwar gleichgültig, ob sie sich auf Artefakte mit explizitem Bildungsanspruch oder auf profitorientierte Unterhaltung beziehen. (Es gehört zu den Topoi der Populärkulturforschung, daß auch Shakespeare-Aufführungen einmal Teil einer kommerziellen Unterhaltungskultur waren.) Ästhetische Artefakte bieten sich vor allem dann zur Kanonisierung an, wenn sie Ambiguität und Polyvalenz nicht nur aufweisen, sondern die eigene Polyvalenz und Ambiguität im Rahmen einer autoreflexiven Formsprache ausstellen, idealerweise als autorisiertes Werk mit klar markiertem historischen Selbstbewußtsein. Des Weiteren bietet sich ein solches Werk zur Kanonisierung an, wenn es das, wovon es handelt, als lebenswichtige Fragestellung erfahrbar macht, die in der alltäglichen Kommunikation für gewöhnlich nicht vorkommt oder diese über sich selbst aufklären hilft.<sup>38</sup> Man könnte auch sagen: wenn existentielle Themen in kulturspezifischer Ausprägung und mit einem hohen Grad an formaler Selbstähnlichkeit behandelt werden. Prämiert werden Texte, die die Fähigkeiten zu ihrem Verständnis weitgehend aus sich selbst heraus generieren, und dies so tun, daß sie alltägliche Erwartungen und Identitäten zugunsten der Schaffung selbstbewußt neuer Wahrnehmungs-

<sup>36</sup> Zum ‚Nicht-fertig-Werden‘ und ‚Umgang-Pflegen‘ mit kanonisierten Texten vgl. Matthias Freises Beitrag in diesem Band.

<sup>37</sup> Greil Marcus und Werner Sollors: *Introduction*, in: *A New Literary History of America*, ed. by Marcus und Sollors, Cambridge 2009, xxiii.

<sup>38</sup> Die Art und Weise, in der *The Sopranos* den serientypischen Hang zur Darstellung von Alltäglichkeit mit existentiellen Fragen und Themen kombiniert, verdient einen eigenen Aufsatz.

und Formmöglichkeiten verunsichern. Das scheint seit dem 18. Jh. eine relativ beständige Bestimmung von Kunst zu sein.

Zweite Schlußfolgerung: Diese Bestimmung von Kunst läßt sich nicht einfach als Zuschreibung erklären, sondern verweist auf ästhetische Praxis. Zur Verwirrung führt allenfalls, daß eine solche Ästhetik auch in Zusammenhängen auftaucht, die der weithin akzeptierten Gegenüberstellung von Kunst und *ökonomischer* Praxis widersprechen (wenn Kunst also in explizit kommerziellen und profitorientierten Produktionen stattfindet). Aus bildungsbürgerlicher, oft auch deutscher Sicht läßt sich das am Besten so erklären, daß man entweder präventive Verkunstung am Werk sieht oder eine zunehmende Popularisierung der sogenannten Hochkultur diagnostiziert. Doch bei der oft beschworenen Vermischung von Hoch- und Populärkultur könnte es sich um ein Scheinproblem handeln. Vieles spricht dafür, daß die kulturelle Leistung von Kunstwerken historisch erstaunlich stabil bleibt, sich mittlerweile aber auch in Europa von der Bindung an bestimmte soziale Trägergruppen und deren Selbstbeschreibung zu lösen beginnt.

Weshalb sich nun ausgerechnet *diese* ästhetische Praxis der kulturellen Erinnerung anbietet (und das offenbar über die bürgerliche Epoche und ihren Kulturraum hinaus), ist eine Frage, die das vorliegende Thema übersteigt. Wahrscheinlich läßt sich diese Frage nicht ohne Grundlagenforschung zur Funktion der menschlichen Kunst allgemein und ihrer modernen Evolution im besonderen beantworten. Möglicherweise ist es auch eine Frage, die sich, wie Niklas Luhmann einmal mutmaßte, nur *innerhalb* des Kunstsystems beantworten läßt<sup>39</sup> – falls sich das Kunstsystem vorher nicht durch Objektivierung seiner Autoreflexionen selbst abschafft.

Es gibt eine Wissenschaft *von* der Kanonisierung und die funktioniert gut. Die Frage ist, ob wir auch eine Wissenschaft *des* Kanons benötigen. Vielleicht würde hierzu schon beitragen, das Selbstverständnis ästhetischer Praxis in vollem Umfang ernst zu nehmen.

<sup>39</sup> Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995.