2019/27 dschungel

https://www.jungle.world/artikel/2019/27/serialize-it

Die Serie im digitalen Zeitalter

Serialize it!

Essay Von **Georg Seeßlen**

Von »The Sopranos« bis »Game of Thrones«: Bezahlsender und Streamingportale haben die Gattung der Serie revolutioniert. Doch die Zeit des ästhetischen Wagemuts neigt sich ihrem Ende zu.

Die Geschichte der neuen TV-Serien wird zumeist erzählt als schöne Legende vom Abstieg eines Mediums namens Kino und vom Aufstieg einer neuen, zeitgemäßen Traumfabrikation, die viel genauer die Bedürfnisse des Publikums abdeckt und mutiger und innovativer als Hollywood und andere Zentren der Weltbilderflüsse sei.

Man kann diese Geschichte auch anders betrachten, nämlich in einer Erzählung der Subjektivierung und des dynamic pricing im neuen Kapitalismus, in der Verbindung digitaler Marketing-Strategien und der Bildung neuer Machtkonzentrationen im Entertainment: Mit der Serie, die sich als »speziell« ausweist, reagiert die Produktion direkt auf die Wünsche und Möglichkeiten der Kunden, ohne eine lästige Öffentlichkeit dazwischen, und, abgesehen von Äußerungen des Enthusiasmus oder der Enttäuschung, ohne ein Dazwischenfunken der Kritik.

Tatsächlich ist der Gedanke, dass Kritik einen Film ruinieren oder retten kann, wie es beim Kinofilm bis zu einem gewissen Grad noch der Fall ist, bei einer neuen TV-Serie gänzlich obsolet. Es gibt allerdings auch kein Objekt solcher Kritik mehr, denn die Showrunner sind nicht zu vergleichen mit den Produzenten, den Regisseuren und Autoren von einst. Sie ähneln viel eher den Turnschuh-Tycoons des elektronischen Anarcho-Kapitalismus: Macht entsteht nicht durch Distanz, sondern durch Nähe auf einem Markt, auf dem vor allem die Zeichen der Zeit gehandelt werden. Der Erfolg von Serien dieser Art, die als »neue« gelten und die vom Kabelfernsehen in den USA sich vor allem in den Streaming-Diensten wie Netflix, Amazon, Maxdome und anderen Firmen verbreiten, ist nicht mehr allein in den klassischen quantitativen Dimensionen – verkaufte Eintrittskarten im Kino, Einschaltquoten im Free TV – bemessen, sondern auch in Formen der Marktdominanz. Verkauft wird nicht nur das Kommunizierte, verkauft werden vor allem Kommunikationswege.

»Murder Mystery«

Dass es sich um ein Medium mit Zukunftspotential handelt, belegen die Zahlen: 28 Prozent aller Deutschen sehen täglich oder doch »fast täglich« Serien. Dabei sind zwar immer noch klassische TV-Sender führend (bei 69 Prozent der Nutzer), doch holen die Streaming-Dienste immer weiter auf, außerdem hat jeder Fünfte in Deutschland schon einmal illegal online gestreamt. Das Marktforschungsinstitut Splendid Research hat im September 2017 im Rahmen einer repräsentativen Umfrage 1 031 Deutsche zwischen 18 und 69 Jahren online zum Thema Serien befragt. Untersucht wurde unter anderem, wie häufig Serien geschaut werden, welche der Fortsetzungsgeschichten besonders beliebt sind und über welche Kanäle sie angeschaut werden.

Danach geht es auch hier um schrittweise Oligo- und gar Monopolisierung: Amazon-Video, zunächst nicht so bekannt für eigene Serien wie seine Konkurrenten, hat die anderen Dienste mittlerweile überholt: Mehr als jeder vierte Serienzuschauer nutzt die Plattform für den Serienkonsum, es folgen Netflix (21 Prozent), Sky (15 Prozent) und Maxdome (sechs Prozent). Bei den Jüngeren (18 bis 29 Jahre) bleibt Netflix mit 52 Prozent die Nummer eins. Zwei Drittel der 18 bis 35jährigen Menschen in Deutschland sind bei einem der Streaming-Dienste Mitglied, danach sinkt der Wert rapide ab; umgekehrt ist das Durchschnittsalter von Kinobesuchern in den vergangenen Jahren konstant gestiegen (schon 2017 waren knapp ein Drittel über 50 Jahre alt). Durchschnittlich geben die deutschen Zuschauer monatlich 7,89 Euro für ihre Serien aus, was in etwa der monatlichen Grundgebühr eines Streaming-Dienstes entspricht und noch unter dem Durchschnittspreis einer einzelnen Kinokarte liegt (8,54 Euro). Seriengucken ist jung, billig und bequem.

> Die Serie ist ein rückkoppelndes System, bei dem jede neue Staffel auf Publikumsbefragung und Zuspruch reagiert.

Das Kino bedient einen analogen Markt von trial and error, das macht, paradox genug, die Produzenten zu Feiglingen und Reaktionären. Nur more of the same oder multimediale Präsenz plus Staraufgebot scheint einigermaßen sicher zu funktionieren. Das Kino als kommerzieller Ort muss längst Umsätze generieren, für die der Film nur Anreiz ist. Die Serie dagegen ist ein rückkoppelndes System, bei dem jede neue Staffel (und manchmal geht es auch noch kleinteiliger) auf Publikumsbefragung und Zuspruch reagiert. Deswegen ist hier auch das Risiko geringer, wenn es um ungewöhnliche Formate und Themen geht. Eine Entsprechung zum leeren Kinosaal gibt es hier weder als Kostenfaktor noch als öffentliches Symptom des Misserfolgs; selbst der Flop kann immer noch als Teil attraktiver Vielfalt vermarktet werden. Die Spanne zwischen Flop und Supererfolg ist also weniger groß, die Verantwortung auf mehrere Schultern verteilt und die Flexibilität nicht nur gewährleistet, sondern Teil des Konzepts. Wer nicht ankommt, wird aus der Serie geschrieben, wenn das Publikum in einer Krimiserie mehr »menschliche Interaktion« wünscht, bitte sehr, Kommissarinnen und Kommissare kriegen eine Liebesgeschichte verpasst. Statt innerhalb einer Serie Veränderungen vorzunehmen, lassen sich die Erkenntnisse auch für die Spin-offs nutzen, etwa wenn der »brutalen« Serie »The Walking Dead« mit »Fear of the Walking Dead« eine softere Variante zur Seite gestellt wird.

Dabei ist man mittlerweile von der reinen Statistik (Einschaltquote) abgekommen, und hat sich die Erkenntnisse der Verhaltensökonomie zunutze gemacht: Man führt die Untersuchungen nun direkt und persönlich durch, beobachtet das Verhalten der Zuschauer und filtert auf diese Weise nicht nur Quantität, sondern vor allem Qualität heraus: Es geht nicht nur darum, wie viele Menschen man erreicht, sondern vor allem - darum, wen man anspricht. Aus Gruppendiskussionen und Einzelinterviews werden Erkenntnisse über die Beliebtheit von Figuren und Motiven gewonnen. Diese »qualitative Zuschauerforschung« geht also eher in die Tiefe als in die Breite.

> Die Marktforschung kann nur herausfinden, was schon vorhanden ist, und setzt eine Kreisbewegung in Gang, ganz ähnlich jener, die das Mainstream-Kino so lähmt.

Zwei Strategien stehen sich dabei gegenüber. Auf der einen Seite ist klar geworden, dass jene Serien die größten Zuspruchsraten bekommen, die auf verschiedenen Kanälen und mit verschiedenen Medien zu erhalten sind (Streaming-Dienst, Bezahlfernsehen, Free TV, Video-on-Demand und Disc), und vor allem solche, die mit vielen Staffeln vertreten sind und sich gleichsam selbst recyclen. Die zweite Strategie aber ist eine exklusive Bindung an einen Streaming-Dienst, der damit weniger die Serie als sozusagen sich selbst verkaufen will. Die Konkurrenz der Serien bestimmt weitgehend den Wettlauf der Dienste Amazon, Netflix und so weiter. Eine Serie verkauft mit der neuen Staffel immer auch einen Vorrat. Als 2018 keine neue Staffel von »Game of Thrones« (GoT) herauskam, wurde die Serie kurzfristig bei den Video-on-Demand-Abrufen von der Serie »The Walking Dead« überholt, die mittlerweile über eine enorme Backlist und Medienmultiplikation verfügt, bis mit der finalen Staffel von GoT wieder einmal alle Rekorde gebrochen wurden. Ein Spin-off

(als Prequel) ist bereits in Arbeit. Der long tail des Erfolgs bringt noch nach Jahren Profit; so erscheint etwa nun eine »remastered« Version von »The Wire« auf Blue-ray, einer der ersten »sensationellen« Erfolge der neuen Serienproduktion.

Mittlerweile ist ein Nachhaltigkeitseffekt genauso wichtig wie der Neuigkeitswert oder vielleicht sogar wichtiger. Das wiederum verändert die Produktionsbasis. Nun sind Variationen oder Spin-offs gefragt, Serien werden über ihr inneres Ende hinaus verlängert und münden in Obskurantismus oder Selbstplagiat. Der Erfolg neuer Serien ist mithin eine durchaus ambivalente Angelegenheit. Das gilt auch für die Marktforschung, die am Ende doch nur herausfinden kann, was schon vorhanden ist, und eine Kreisbewegung in Gang setzt, ganz ähnlich jener, die das Mainstream-Kino so lähmt. Die Phase der Markt-eroberung ist mittlerweile von einer Phase der Marktbereinigung abgelöst, Wagemut und Innovation treten bei den Produktion in den Hintergrund.

»Game of Thrones«.

Die beliebteste deutsche Serie 2018 ist der historische Krimi »Babylon Berlin«; er war zunächst nur als Video-on-Demand im Bezahlfernsehen von Sky zu sehen und wurde erst im Jahr darauf in der ARD als Free-TV-Angebot zugänglich gemacht. Es ist ein Hinweis darauf, wie eine kommende Kooperation von Streaming-Diensten und öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten aussehen kann. Zu den beliebtesten deutschen Titeln gehören die Berliner Gangsterserie »4 Blocks« (Platz 33 der Erfolgsliste) und die Thriller-Serie »Dark« (Platz 35). Die meistgesehene Serie aus Deutschland allerdings ist »Pastewka«, deren Produktionsgeschichte exemplarisch ist. Die ersten sieben Staffeln wurden zuerst im herkömmlichen, linearen Fernsehen, bei SAT 1, ausgestrahlt, bevor sie ins Programm von Amazon Prime aufgenommen wurden; die letzten beiden Staffeln

dagegen sind Eigenproduktionen von Amazon. »Pastewka« führt die Selbstreferenz der Serienästhetik noch eine Umdrehung weiter, indem die Serie die Geschichten um einen TV-Darsteller namens Pastewka mit einem Hang zur Selbstüberschätzung flicht, der wiederum in bizarren Serien auftreten muss, die sich so oder so mit seinem chaotischen Privatleben verknüpfen. »Pastewka« hat eine sehr klar definierten Idealzuseher, nämlich den Fernsehgucker an sich, aber auch andere Serien holen ihre Zuschauer aus bestimmten Kulturen und Milieus ab. So veröffentlicht die Website Bizwisdom eine Liste der bei Marketing-Leuten beliebtesten Serien (angeführt von »Mad Men« und »Silicon Valley« und bis zu »House of Lies« führend, was auf eine bizarre Mischung aus Narzissmus und Zynismus schließen lässt). Es ist also durchaus entscheidend, welches Milieu eine Serie darstellt (die Studentenclique von »Big Bang Theory«, die prollige Familie in »Roseanne« und ihrem Nachfolger, die leidenden liberalen Mittelschichtler in »Transparent«), um ihren Stellenwert für die sozialen Identifikationen und Selbstidentifikationen zu erkennen. Entsprechend sind auch die moralischen Verhandlungen.

Man kann sich dabei auch an Themen wagen, die Hollywood allenfalls in größter Verklausulierung anfassen würde, zum Beispiel ist in der HBO-Miniserie »Chernobyl« das Gleichnis durchaus verständlich: Schon zu Beginn der ersten Episode von »Chernobyl« – in Deutschland beim Bezahlsender Sky zu sehen – wird klar, welche Positionen zur Auswahl stehen: Panik oder Abwiegelung, Alarmismus oder Selbsttäuschung angesichts der atomaren Gefahr. Und von der ersten Folge an ist klar, dass nicht nur der historische Vorgang gemeint ist, sondern auch eine durchaus gegenwärtige Gefahr.

Serien haben nicht nur die alten Kinogenres beerbt, Crime, Western, Science-Fiction, Horror, Komödie oder Melodram, sondern auch Formen der politischen Verhandlung. Serien wie »House of Cards«, »West Wing«, »Alpha House« oder »Homeland« sind politische Diskurse für Menschen, die an die traditionelle Mythologie der westlichen Demokratie nicht mehr glauben. So nennt man sie wahlweise »kritisch« oder »zynisch«. Anders als einst der »politische Film« müssen solche Serien nicht unbedingt eine Haltung entwickeln, sondern können, der Serienstruktur geschuldet, eine moralische Ambivalenz und optionale Identifikationen anbieten.

Vom klassischen Film-Plot oder der Episodenvariation einer traditionellen Serie unterscheiden sich die neuen Serien durch die Vielzahl der Personen und Konflikte, die Verflechtungen mehrerer Erzählebenen und die selbstreflexive Entwicklung. Einige Grundformen haben sich dabei als besonders erfolgversprechend erwiesen:

In der ersten Form geht es um eine Gruppe von Menschen, die durch irgendwelche äußeren Umstände dazu gezwungen sind, gesellschaftliche Grundkonstellationen durchzuspielen. Eine Glocke über der Stadt, die Strandung auf einer Insel, das Leben in der Ghetto-Situation, eine (temporäre) Wohngemeinschaft und so weiter – die Grundfrage all dieser Narrative ist die von Individuum und Kollektiv, oder anders gesagt, die Frage stellt sich aus jedem Blickwinkel neu: Wem kann ich vertrauen? Die Antwort lautet: niemandem, nicht einmal mir selbst. Die Zombie-Apokalypse, die sich in »The Walking Dead« und dem Spin-off »Fear of the Walking Dead« so erfolgreich gezeigt hatte, war auch das Motiv von »Black Summer« (kreiert von Karl Schaefer und John Hyams),

produziert von der bei Fans gehassliebten Billigfilmfirma The Asylum, die eine Art Vorgeschichte zu »Z Nation« entwickelte: Es geht darin um die junge Mutter Rose, die während des Ausbruchs einer Zombie-Seuche von ihrer Tochter getrennt wird. In einem der tödlichsten Sommer der Apokalypse setzt sie alles daran, ihr vermisstes Kind wiederzufinden. Auf ihrem Weg durch die feindliche Welt schließt sie sich mit einer Gruppe Überlebender zusammen und ist immer wieder gezwungen, brutale Entscheidungen zu treffen. Wie anderswo auch geht es hier darum, Verhaltensweisen und Beziehungen unter extremen Bedingungen zu untersuchen; eine Variation von »Herr der Fliegen« mit großem body count bei den vielen handelnden Personen. Während »Z Nation« noch einem gewissen Humor verpflichtet war, herrscht hier grimmiger Ernst. Die zerfasernde Erzählung solcher Serien ist nur vor dem Hintergrund eines speziellen Lebensgefühls sinnvoll: Es kann nichts mehr errichtet, erobert, geschaffen werden, es geht nur noch ums Überleben im Zusammenbruch, und dies gilt keineswegs nur für die explizit apokalyptischen Serien.

> Serien wie »House of Cards« oder »Homeland« sind politische Diskurse für Menschen, die an die traditionelle Mythologie der westlichen Demokratie nicht mehr glauben.

Die zweite Form begleitet Menschen in tiefere Ebenen ihrer Vita, was Beziehungen, Sexualität, aber auch Politik und Philosophie angeht. »Transparent« ist ein Beispiel, aber auch »The Marvelous Mrs. Maisel« oder »Fleabag«. Biographien und ihre Brüche sind vollständiger und intimer, als man sie im echten Leben kennt. Aber auch diese Serien spielen vor allem vor dem Hintergrund zusammenbrechender sozialer und familiärer Strukturen.

Die dritte Form benutzt ältere Seriengenres, aber gibt ihnen einen ganz eigenen Twist, verbindet sie mit Elementen der ersten und zweiten Form – zum Beispiel »Boston Legal« oder »The Good Wife« als Weiterentwicklungen klassischer Courtroom- und Anwaltserien, »Bosch«, »Preacher«, »Lucifer« oder »Elementary« als Fortentwicklung und Auflösungen von Crime-Serien, oder »Hap & Leonard« als Variante der Buddy Movies (schwuler Schwarzer und weißer Hetero, but that’s not all, folks). Die Blaupause ist der Gangster-Blockbuster »The Sopranos«, die Serie, die etliche alte Standards über den Haufen warf und neue schuf. Man sah sozusagen in die Hinterzimmer und in die Familien der Mafiaclans, die hier Spießer und Neurotiker sind, oft eher bedauernswerte und komische Gestalten, und zugleich sah man auch genau und ausgiebig dabei zu, wie Tony Soprano eigenhändig einen Denunzianten erwürgt. Aber selbst in den Vorläufern des neuen Serien-Booms, von »Twin Peaks« über »The Wire« bis hin zu eben »The Sopranos«, gab es noch einige ungeschriebene Gesetze, zu denen der Verzicht auf eine produktionstechnisch grundlose und dramaturgisch waghalsige Opferung von Hauptfiguren gehörte. (Erinnert sei an »Dallas«, wo der Abschied einer beliebten Figur, Bobby Ewing, mit der eher lächerlichen Variation »ungeschehen« gemacht wurde, dass sich alles nur als Traum herausstellte. Die Opferung wurde in »Game of Thrones« zum Prinzip: Der suspense der Serie entsteht nicht zum geringen Teil aus der bangen Frage, welche Lieblingsfigur bald ins Gras beißen muss.

Die vierte Form ist die Travestie alter Abenteuerformate, die in gnadenloser Noir-Perspektive inszeniert werden: »Turn« aus dem amerikanischen Unabhängigkeitskrieg, »Tabu« aus der Zeit der kolonialen englischen Handelskriege und Klassenkämpfe, »The Terror« als Reversion der heroischen Antarktisexpedition. Das Scheitern und der Verrat gehen einher mit der Lust an wahrhaft grotesken Schurken.

Bei der fünften Form handelt es sich um mittelalterliche Fantasy-Metaphern auf Machtgier und Gewalt, mit »Game of Thrones« als Flaggschiff, dazu etwa die Serie »Vikings«, die sich da nicht verstecken müsste, was Sex, Gewalt und Machtkampf anbelangt.

»Game of Thrones« ließ sich immer zugleich als Fluchtort vor der unerträglichen und unerträglich langweiligen Gegenwart und als direkte Abbildung der entfesselten neoliberalen Machtkämpfe verstehen. Es ist der missing link zwischen den realistischen Serien wie »The Sopranos« und rein evasiven Serien. Am Anfang war die Serie noch verbunden mit den Romanen von George R.R. Martin, dann kam der Autor nicht mehr hinterher; auch das eine Nachricht: Die Serie überholt in jeder Hinsicht ihren Originalstoff. Die klassischen Serien und auch die traditionelleren Serien der Streaming-Dienste haben ihren Durchhänger im Allgemeinen in der Mitte, dagegen war »Game of Thrones« wohl von Anfang an dazu verdammt, einen mehr oder weniger enttäuschenden Schluss zu bekommen, was auch durch noch einmal gesteigerten Aufwand nicht wettzumachen war. Nach der fünften Staffel indes sollte keine zentrale Figur mehr geopfert werden, während man sich von Martins Büchern entfernte.

Die sechste Form zeigt neue Variationen des komischen Helden oder der Heldenparodie. Was einst in »Immer wenn er Pillen nahm«, »Maxwell Smart« oder »Inspektor Gadget« gezeigt wurde, wird derzeit mit Serien wie »Future Man« (Computerspiel-Nerd wird Superheld) fortgesetzt, die auch den transgressiv-puritanisch-vulgären Humor der Vorgänger weiter treiben, oder »The Kick«. Sherlock Holmes wurde mehrfach in die Gegenwart für CBS-Serien versetzt, wie etwa »Elementary«, »The Return of Sherlock Holmes« (mit einer Jane Watson) oder »1994 Baker Street: Sherlock Holmes Returns«. »Ripper Street« nimmt die grässlichen Serienmorde zum Anlass für die sehr drastische und finstere Zeichnung von früherer Polizeiarbeit in London. Was immer man in solchen Serien zu sehen bekommt: Es ist die dunkle Seite der Helden.

Die siebte besonders aufschlussreiche Variante der neuen Serie ist die »Politserie«, die Machtsysteme und Machtknotenpunkte ausleuchtet, mit möglichst großen Ähnlichkeiten zur Realität und zynischen Zuspitzungen. »The West Wing« (1999) war die erste dieser Serien im neuen Format. Hier geht es um einen durchaus sympathischen Präsidenten namens Jed Bartlet (Martin Sheen), der sich mit ebenfalls erfreulichen Zeitgenossen im Team um Gerechtigkeit und Weisheit der Staatsführung bemüht – gegen mächtige Widerstände, versteht sich. Schon da wurde Simulation und Wirklichkeit gern - gegeneinander aufgerechnet; 40 Prozent aller Amerikaner waren für Jed Bartlet – und gegen George W. Bush. Doch andersherum hatten die Zuschauer von »West Wing« auch ein positiveres Verhältnis zu »ihrem« Präsidenten in der Wirklichkeit, so dass unter dem Strich ein Projekt der Versöhnung der Menschen mit der politischen Macht zustande gekommen war. Dem positiven Bild von »West Wing« steht das negative von »House of Cards« gegenüber, das ein kriminelles Intrigenspiel um die Macht und die Präsidentschaft

des skrupellosen Frank Underwood (Kevin Spacey) zeigt; ein böses System, das noch bösere Menschen hervorbringt.

»House of Cards«.

Die dänische Serie »Borgen« geht lieber auf Alltägliches und Menschliches im Hintergrund der Politik ein, und auch hier scheint der Effekt auf die reale Politik nachweisbar: Der Wahlerfolg von Helle Thorning-Schmidt, die 2011 die erste dänische Ministerpräsidentin wurde, ging offensichtlich auch darauf zurück, dass in der Serie eine Frau das Amt und die Politik zum besseren wendet, die eine gewisse Ähnlichkeit mit ihr aufweist.

Die achte Form schildert die Arbeit von Geheimdienst und Spionageabwehr, beginnend mit der Serie »24« (2001 bis 2010), die auch durch die Form der Echtzeiterzählung Aufsehen erregte, oder »Homeland« (seit 2011), die beide, wenn auch auf unterschiedliche Art, für Verständnis auch der gröberen Mittel bis hin zur Folter warben. Dass die von Claire Danes gespielt Heldin von »Homeland« unter einer »bipolaren Störung« leidet, macht weder ihren heroischen Einsatz für das Land noch für die Mittel von Überwachung und Erpressung fragwürdig, zeigt vielmehr einen in sich wahnsinnigen Untergrund aller Politik.

»Killing Eve« etwa stammt aus der Feder der »Fleabag«-Autorin und Hauptdarstellerin Phoebe Waller-Bridge und handelt von einer »Schreibtischbeamtin« beim britischen Geheimdienst MI5; Eve (Sandra Oh) muss mit der psychopathischen Auftragskillerin Villanelle (Jodie Comer) als Instrument zurechtkommen, die in unterschiedlichen Verkleidungen durch Europa reist. Ein ähnliches Motiv nimmt die Serie »Hanna« auf, die das Making-of einer weiblichen Killermaschine beschreibt: In osteuropäischem Waldland aufgewachsen, hat sie von ihrem Ziehvater alles über die Kunst des Tötens gelernt, nun

muss sie sich zunächst gegen eine Todesschwadron unter der Führung einer dissidenten CIA-Agentin wehren. Sie flieht durch ganz Europa und kämpft gegen eine technologisch überlegene Macht. Hanna muss nicht nur überleben, sondern sich auch immer an die Gegebenheiten der Zivilisation anpassen.

Die neunte Form zeigt Odysseen durch Americana oder durch Provinzzustände wie »Sneaky Pete«, die Geschichte eines Mannes, der auf der Flucht eine falsche Identität annimmt und von einer trostlosen und gewalttätigen Szene in die andere gerät, dabei aber unter den verkommensten Menschen auch immer wieder auf Empathie oder Aufrichtigkeit stößt. Man mag hier Fortsetzungen der revisionistischen Western-Serien wie »Deadwood« oder »Hell on Wheels« sehen, die die Pionierzeit in Schmutz und Blut versinken lassen: Endzeit statt Aufbruch, einmal mehr.

Die zehnte Form, die ebenfalls Wurzeln in der traditionellen Serie hat, ist die Verfilmung populärer Comic-Serien. »Krypton« etwa spielt auf dem Heimatplaneten von Superman, in der Zeit lange vor Jor-Els Geburt – eine der etwas unterbudgetierten Serien, die in letzter Zeit vom Boom profitieren wollen. Der Konkurrenzkampf zwischen Marvel und DC, der im Kino der Superhelden ausgefochten wird, setzt sich auf dem Gebiet der Serien, vor allem unter Betonung von Teenager-Helden fort. Der Revisionismus hält sich dabei verständlicherweise in Grenzen, aber selbst die skurrile Fantasy-Science-Fiction von »Dr. Who« erlaubt sich immer mehr Seitenblicke auf reale soziale Milieus – aus denen man nur in Raum und Zeit entkommen wollen muss.

Was bewirken alle diese Serien, die, wenn auch mit den verschiedensten Mitteln, aus einer unerlösten, zerfallenden und antiutopischen Welt stammen? Man kann sie unter dem Stichwort des »kapitalistischen Realismus« subsumieren; sie beschönigen nicht mehr viel, und von manchen Serien mag ein heilsamer Affekt ausgehen: Ganz so schlimm ist es bei uns daheim noch nicht. Von der Macht der Politserie zeugt der Sieg Wolodymyr Selinskyijs über Petro Poroschenko in der Ukraine, der zuvor den Präsidenten in einer satirischen Serie (»Diener des Volkes«) gespielt hatte, als einen jungen, aufrechten Helden, der mit der korrupten Politik aufräumen will und immer wieder auf üble Machenschaften trifft. Dieser neue Einfluss geht über das hinaus, was in den politische Karrieren von TV-Stars wie Berlusconi, Trump oder Grillo ablesbar ist: Die Serie wird direkt in politische Wirklichkeit umgesetzt. Sie ist nicht mehr Abbild, sondern Vorbild der Wirklichkeit. Diese Welt kann nur noch von Serienstars repräsentiert und nur von Serienstars gerettet werden.

»Die Sopranos«

Bild:
dpa / Anthony Neste/HBO

Die Regeln für eine »neue« Fernsehserie könnte man in etwa so zusammenfassen:

1. Erfülle viele Erwartungen und Konventionen, breche aber mindestens eben so viele. Zeige auf gar keinen Fall »heile Welt«. Zeige Schmutz und Blut, lass erkennen, dass deine Geschichte in einer verlorenen, korrupten und zukunftslosen Welt spielt, wenn nicht gar in der Hölle.

2. Treibe drei Elemente an den Rand des Erlaubten: Sex, Gewalt und Zynismus.

3. Wirf eine Erzählmaschine an, die immer perfekter und selbstreflexiver läuft, bis zu dem Zeitpunkt, an dem sie beginnt, leer durchzudrehen oder heißzulaufen.

4. Kill ein paar Darlings!

5. Zitiere, aber tue es nie respektvoll, sondern wollüstig destruktiv.

6. Werde gelegentlich überraschend ernst, wenn nicht gar geistreich.

7. Berühre mindestens ein Tabu.

8. Egal welches Genre, welchen Hintergrund, welche Kostümierung du wählst, lass‘ die Kritik argwöhnen, du meintest genau die Welt, wie sie gerade ist.

9. Die eigentlichen Stars sind Showrunner beziehungsweise Autoren. Regisseure haben der Sache zu dienen und müssen sich eben so zurückhalten wie die Schauspieler, die vor

allem teamdienlich sein müssen. Eine TV-Serie verkauft keinen Star, eine TV-Serie verkauft »eine Welt«. Keine Bilder, sondern einen Look. Keine Geschichte, sondern einen Zustand. Die Serien sind nicht zuletzt eine Form, die Machtverhältnisse in der Produktion audiovisuellen Contents zu verändern.

10. Die neuen TV-Serien »machen« eher Stars, als sie zu nutzen. Man sieht daher nicht nur einem Star beim Werden zu, man sieht sich selbst beim Mit-Machen eines Stars zu.

11. Vermittle dem Publikum, dass du es ernst nimmst, oder auch gleich persönlich. Du folgst nicht einer Geschichte (genau darum sind lineare Geschichten und Hollywoodianische 3-Akt-Dramaturgie durchaus unangemessen), du tauchst in eine irgendwie organische, irgendwie architektonische Konstruktion ein.

12. Entfalte mehr lose Enden, als jemals im Sinne einer konsistenten Logik zu verknüpfen sein werden. Führe bewusst Handlungsfäden ein, die sich als Irrwege oder Ablenkungen erweisen. Spicke dein Script mit Hinweisen darauf, was alles möglich sein könnte. Lass ab und an jemanden etwas sagen oder tun, was erst in einer späteren Folge einen Sinn ergibt. Erzeuge, mit anderen Worten Spannung nicht in einer zwei-, sondern in einer dreidimensionalen Weise: Nicht das Ja oder Nein eines Cliffhangers (oder das Wie, wenn es um einen ohnehin unsterblichen Helden geht), sondern die Auswahl unter vielen Möglichkeiten ist der Leitstern.

13. Benutze einen hoch symbolischen und anspielungsreichen Vorspann.

14. Zitiere (spätestens) im Abspann einen populären Indie-Rock-Song.

15. Erkläre deinem eigenen Genre den semantischen und moralischen Krieg. Verhalte dich zu deinen Vorlagen, gleichgültig ob Krimi, Western oder Fantasy, wie jemand, der nun aber wirklich »alles« und »richtig« zeigt (womit automatisch alles Vorhergegangene im Genre als Kinderkram erscheinen muss).

16. Berühre ein-, zweimal pro Staffel den Bereich, den man in anderem Zusammenhang als »Wahnsinn« bezeichnen würde. Mixe das Glaubwürdigste mit dem Unglaubwürdigsten.

17. Halte dich nicht einmal an diese Regeln.

Die Frage mag sein: Gelingt der neuen Serie noch einmal, was es in der Zeit der analogen Medien gelegentlich gab, und was nun allenfalls noch durch Katastrophen oder große Sportveranstaltungen geschieht, nämlich die Menschen vor einem Medium zu »versammeln«, vor einem medialen Sammelereignis, das die verschiedensten Dispositive und Impulse der Zeit zusammenfasst, so wie einst die »Straßenfeger« des deutschen -Fernsehens oder ein Film wie »Titanic«?
»Game of Thrones«, so viel ist sicher, gelingt eine solche Sammlung noch einmal. Alle müssen die Serie gesehen haben, jedes Medium, egal auf welchem semantischen Niveau, muss irgendetwas dazu sagen, und wer da gar nicht mitreden kann, ist schon arg aus der Zeit gefallen.

> Der Wahlerfolg von Helle Thorning-Schmidt zur ersten dänischen Ministerpräsidentin war offensichtlich auch auf der Serie »Borgen« zu verdanken.

Aber ist das womöglich das letzte solcher Ereignisse? Ein Nachklang der analogen Zeit, der nun etwas ganz anderes gegenübersteht, nämlich die Zerfaserung und Auflösung, am Ende die radikale Subjektivierung: ein Medienkonsum, der eigentlich nur noch eine bilaterale Angelegenheit zwischen einer einzigen Person und der Medienmaschine ist; so wie das Smarthome genau weiß, welche Musik diese Person in welcher Lebenslage benötigt, um ihre Stimmung aufzuhellen, so sortiert der Streaming-Dienst schon, welche Filme nach dem Geschmack des Abonnenten sind, und vor allem, welche dieser gar nicht erst schauen muss.

Ein großer Irrtum indes wäre es, sich das zu holen, was man »will«. Man kann sich nur holen, was die Echokammer vom eigenen Geschmack und den eigenen Wünschen wiedergibt; man kann nicht Netflix, Amazon Prime, Sky und alle anderen gleichzeitig haben, jedenfalls nicht als Normalverdiener. Also liefert man sich seinem Streaming-Dienst stärker aus als je einem favorisierten linearen Free-TV-Sender. Amazon kennt den persönlichen Geschmack bald besser als man selbst; Die »Sucht« ist gar nicht die eines visuellen page-turners, es handelt sich nicht um die Neugier darauf, wie es weitergeht, sondern vielmehr um ein Weltbild, das schon ein Ich-Bild ist.

Selbstverständlich wird die neue TV-Serie, konzipiert für ein junges, liberales, sarkastisches und nach dem Spektakulären hungerndes Publikum, weder den Kinofilm noch das »alte« Fernsehen überflüssig machen; der Markt der Bilderzählungen organisiert sich nur neu, allerdings mit wachsender Divergenz. Das Fatale an der Spaltung des TV-Verhaltens liegt in der Kraft der Selbstverstärkung. Um noch akzeptable Quoten zu erlangen, müssen die »alten« Sender, die öffentlich-rechtlichen vor allem, genau die Klientel bedienen, die noch im Geschmack an der »heilen Welt« verharrt. Daraus entsteht ein mehr oder weniger gerontologisches Fernsehen, aus Quiz-Sendungen, »Traumschiff« und Formaten über die »Heimat«, durchsetzt mit der üblichen Krimi-Kost, was wiederum die letzten Zuschauer vertreiben dürfte. Aber das gilt auch umgekehrt: Die Mehrzahl der Serien überfordert die verbale und visuelle Toleranz der klassischen Fernsehzuschauer, die an ihrem Medium gerade das Mainstream-Gemütliche und Akzeptierte schätzten. Der Kitsch wird immer kitschiger, und der »Realismus« wird immer realistischer. Die Verlangsamung und die Beschleunigung werden immer inkomensurabler, so wie sich immer mehr das Übereindeutige vom Ambiguen trennt. Am Ende, wer weiß, sind die Bilderwelten einander so fremd wie die politischen Milieus.

> Die Serie ist nicht mehr Abbild, sondern Vorbild der Wirklichkeit. Diese Welt kann nur noch von Serienstars repräsentiert und nur von Serienstars gerettet werden.

Ein wenig mag die Erzählweise der Serien indes auch die kognitiven Fähigkeiten herausfordern, so sehr, dass man mittlerweile in den Produktionsetagen schon wieder zurückzurudern beginnt. Serien wie »The Wire«, »Lost« oder »Twin Peaks« sind schon

wieder mediale Vergangenheit, »The Marvelous Mrs. Maisle« ist nicht mehr von der Erzählweise her, sondern nur noch von der Frechheit der Heldin und ihrer Fähigkeit, die eigenen privaten Probleme auf die Bühne zu bringen, für die klassischen Fernsehzuschauer starker Tobak. Die Sphären des Geschmacks driften auseinander, aber zugleich differenzieren sich auch die Märkte aus. Im Kino wie in den Streaming-Diensten wird zwar auf der einen Seite immer mehr Geld mit immer weniger Produkten verdient, die Aufmerksamkeit konzentriert sich zusehends weiter auf die Top Ten, aber zur gleichen Zeit kann man nicht mehr davon sprechen, was etwa audiovisueller Mainstream wäre. Die TV-Serie indes wird für Regisseure der zugänglicheren Arthouse-Klasse immer attraktiver; Martin Scorsese, Woody Allen und Nicolas Winding Refn schätzen die Freiheiten des Formats und bringen eine gewisse Publikumsakzeptanz mit. Letzterer durfte übrigens als Palme-Gewinner in Cannes seine Neo-Noir-Serie »Too Old to Die Young« (Amazon) präsentieren, obwohl der Konzern eigentlich keine Serien ins Programm aufnehmen wollte und Netflix eine Absage erteilt hatte. Abwehr und Umarmung scheinen auch hier nahe beieinander zu liegen. Und auf der anderen Seite wird deutlich, wie sehr die Phase der Innovationen in eine Phase des medialen Kannibalismus übergeht. So zahlt etwa Amazon eine horrende Summe für die Möglichkeit einer Serienverfilmung von »Lord of the Rings«; es wäre eine gänzlich andere Art von Erfolg als, sagen wir, einst bei »24«, »The Sopranos« oder »Game of Thrones« zu verzeichnen war. Nicht mehr Neuland soll betreten werden, sondern das Feld der populären Kultur wird abgegrast. Dann muss das Spiel wohl wieder neu beginnen.

© Jungle World Verlags GmbH