



**KILIAN HAUPTMANN
PHILIPP PABST
FELIX SCHALLENBERG
HG.**

ANTHOLOGIESERIE

**SYSTEMATIK UND GESCHICHTE
EINES NARRATIVEN FORMATS**



SCHÜREN

Kilian Hauptmann / Philipp Pabst / Felix Schallenberg (Hrsg.)
Anthologieserie
Geschichte und Systematik eines narrativen Formats

Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik
Herausgegeben von Martin Nies
Band 18

Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik

- Bd. 1 Dennis Gräf: «Tatort»
- Bd. 2 Verena Schmöller / Marion Kühn (Hg.): Durch das Labyrinth von Lost
- Bd. 3 Dennis Gräf / Stephanie Großmann / Peter Klimczak / Hans Krah / Marietherese Wagner: Filmsemiotik
- Bd. 4 Martin Nies (Hg.): Deutsche Selbstbilder in den Medien:
Film – 1945 bis zur Gegenwart
- Bd. 5 Martin Nies: Venedig als Zeichen
- Bd. 6 Martin Nies (Hg.): Deutsche Selbstbilder in den Medien:
Gesellschaftsentwürfe in Literatur und Film der Gegenwart
- Bd. 7 Stephanie Lehmann: Die Dramaturgie der Globalisierung
- Bd. 8 Matthias C. Hänselmann: Der Zeichentrickfilm. Eine Einführung
in die Semiotik und Narratologie der Bildanimation
- Bd. 9 Dennis Gräf / Verena Schmöller (Hg.): Rumänienbilder.
Mediale Selbst- und Fremddarstellungen
- Bd. 10 Gerald Sieber: Reenactment. Formen und Funktionen
eines geschichtsdokumentarischen Darstellungsmittels
- Bd. 11 Matthias Herz: Das Privat-Fernsehen. Reality TV als Trägerkonzept
medienvermittelter Privatheit im deutschen Fernsehen
- Bd. 12 Martin Hennig: Spielräume als Weltentwürfe. Kultursemiotik des Videospiele
- Bd. 13 Moritz Baßler / Martin Nies (Hg.):
Short Cuts. Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie
- Bd. 14 Claudia Gremler: Verheißungen des Nordens. Repräsentationen in
Literatur und Film der deutschsprachigen Gegenwartskultur
- Bd. 15 Sarah Brauckmann: Alienität und Alterität.
Raumkonzepte in den Filmen David Leans
- Bd. 16 Ulrike Krieg-Holz / Arno Rußegger (Hg.): Österreichbilder.
Mediale Konstruktionen aus Eigen- und Fremdperspektive
- Bd. 17 Stephanie Großmann (Hg.): «O'zapft is!»
Das Oktoberfest aus literatur- und mediensemiotischer Perspektive
(in Vorbereitung)
- Bd. 19 Angela Fabris / Sabrina Gärtner / Jörg Helbig (Hg.): Italienbilder.
Intermediale und interdisziplinäre Annäherungen
(in Vorbereitung)

Kilian Hauptmann / Philipp Pabst /
Felix Schallenberg (Hrsg.)

Anthologieserie

**Systematik und Geschichte
eines narrativen Formats**

SCHÜREN

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

**Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Fritz-Thyssen-Stiftung für Wissenschaftsförderung**

Abbildungsnachweis

Hauptmann/Pabst/Schallenberg: 1 CBS Television Distribution / <https://www.youtube.com/watch?v=eQycN78Ev3g&t=87s>

Rose: 1–2 Neukirch, Benjamin: Herr von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesene und bisher ungedruckte Gedichte. Bd. I [1695]. 2. Auflage. Leipzig 1697.
3–5 Betge, Hans: Deutsche Lyrik seit Liliencron. Leipzig 1905–1927.

Husser: 1–12 HBO / Warner Bros.

Hauptmann: 1–4 FX / 20th Century Fox

Mader/Mattern: 1 Plakat des Kunstkollektivs <Indecline>, *Rolling Stone Magazine* <https://www.rollingstone.com/culture/culture-news/naked-trump-clown-statue-john-wayne-gacy-indecline-712569/>

Berlich/Ueberfeldt: 1 Eigene Darstellung

Pabst/Schallenberg: 1–4 *Heavy Metal Magazine*, März 1981 (o. S.); 5–8 Columbia Tri-star; 9–11, 13–16 Netflix Streaming Services; 12 Grumpy Cat Meme, <https://bit.ly/3H3VZny>

Gramp: 1–4, 13–14 Eigene Darstellung; 5–12 ABC / Walt Disney / Self-distributed

Schüren Verlag GmbH

Universitätsstr. 55 | D-35037 Marburg

www.schueren-verlag.de

© Schüren 2022

Alle Rechte vorbehalten

Gestaltung: Erik Schüßler

Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Frechen (© v.o.n.u.: CBS; 20th Century Fox; Netflix; HBO / Warner Bros.; Warner Bros.; 20th Century Fox; amazon studios; Channel 4 / Netflix)

Veröffentlicht als OA-Publikation unter CC BY-SA 4.0 Lizenz

DOI: 10.23799/9783741001437

ISBN 978-3-7410-0377-6 (Print)

ISBN 978-3-7410-0143-7 (OA)

Inhalt

Kilian Hauptmann / Philipp Pabst / Felix Schallenberg

Einleitung

Anthologieserie – Begriff, Geschichte, Systematik 7

Dirk Rose

Exkurs: Anthologien als Medienformate

Vorschläge zu einer Systematisierung 33

Moritz Baßler

TRUE DETECTIVE

Strukturelle und semantische Äquivalenzbildung in einer Anthologieserie 57

Irene Husser

Das Nicht-Ende erzählen

Modelle anthologischer Zeitlichkeit am Beispiel von TRUE DETECTIVE 1–3 69

Kilian Hauptmann

Anthologische Funktion und serielle Poiesis

Strukturelle und funktionalistische Aspekte der Anthologieserie
am Beispiel von FARGO 99

Martin Hennig

Von TALES FROM THE CRYPT bis AMERICAN HORROR STORY

Ästhetik, Erzählformen und kulturelle Funktionen von Horror-Anthologien
in Film und Fernsehen 115

Ilona Mader / Nicole Mattern Aktuelle Anthologien im Vergleich Ein Versuch der Systematisierung am Beispiel von <i>Theater Theater</i> , THE BALLAD OF BUSTER SCRUGGS und AMERICAN HORROR STORY	137
Sebastian Berlich / Johannes Ueberfeldt Der Mensch im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit BLACK MIRROR als Meta-Anthologie und innovierender Serialisierungsprozess	161
Philipp Pabst / Felix Schallenberg Trashy, cute, epic Zur populären Ästhetik der «NSFW Animated Anthology» LOVE, DEATH & ROBOTS	181
Philipp Ohnesorge «The future is still human» Pathologien des anthologischen Verfahrens in der Serie PHILIP K. DICK'S ELECTRIC DREAMS	211
Sven Grampp Die Disneyzität der Anthologieserie Zur Archäologie und Funktionalität einer medialen Form	225
Raphael Krause Die Hybridität der Serie Der TATORT zwischen Episoden-, Fortsetzungs- und Anthologieserie	247
Autor:innen und Herausgeber	267

Kilian Hauptmann / Philipp Pabst / Felix Schallenberg

Einleitung

Anthologieserie – Begriff, Geschichte, Systematik

I.

In einem Artikel aus dem *Guardian* von 2018 wird die Anthologieserie als ein narratives Format der Stunde hervorgehoben:

One of the most careworn observations of the golden age of TV was that it marked the point where TV became novelistic. After years and years of sitcom-style episodic resets – where Jessica Fletcher never once questioned why such an unthinkable number of people were murdered around her – shows such as *THE WIRE*, *THE SOPRANOS* and *BREAKING BAD* took great delight in telling a single detail-heavy story very slowly.

But that was then. Now there's a case for arguing that television has abandoned the novel to become a short story collection. This week it was announced that Amazon is making a half-hour series based on *The New York Times* column *Modern Love*, complete with an enormous cast including Anne Hathaway, Tina Fey, John Slattery, Dev Patel, Catherine Keener, Andy García and Andrew Scott. The Catch? It's an anthology series. Every Episode will be

self-contained – with different writers, directors and actors – linked only by a nebulous theme.¹

Der Artikel ruft ein Entwicklungsnarrativ televisueller Serialität der letzten 30 bis 40 Jahre auf. Während in den 1980- und 1990er-Jahren schematische Sitcoms im Stil von *MURDER, SHE WROTE* (USA 1984–1996) über die Krimi-Autorin und Hobby-Detectivin Jessica Fletcher oder *MARRIED ... WITH CHILDREN* (USA 1987–1997) über den chauvinistischen Schuhverkäufer Al Bundy eine gewichtige Rolle in der Fernsehunterhaltung spielen (mit ambitionierten Ausnahmen wie *HILLSTREET BLUES*, USA 1981–1987), firmieren die 2000er-Jahre im Feuilleton häufig als ein «golden age of TV».

Durch aufwändig produzierte Fortsetzungsserien wie die genannten *THE SOPRANOS* (USA 1999–2007), *THE WIRE* (USA 2002–2008) und *BREAKING BAD* (USA 2008–2013) hat narrative Komplexität Einzug ins Serienfeld gehalten. So hat man es bei den Beispielen mit Serien zu tun, die durch detailreiches und komplexes Erzählen mit sich verzweigenden Handlungssträngen (die Rede von der «single [...] story» ist irreleitend) sowie durch die Vielschichtigkeit ihrer Figuren gekennzeichnet sind.² Man denke an die Anti-Helden Walter White und Tony Soprano, welche zu den populärkulturellen Ikonen unserer Zeit zählen. Fletcher und Bundy sind dagegen statische Charaktere, die mit dem Beginn jeder neuen Folge bei null beginnen, also keine oder nur minimale Figurenentwicklungen vollziehen («episodic resets»).

Dass ästhetisch ambitionierte Serien ab 2000 mit Romanen verglichen werden («novelistic»), weil sie ihnen in narrativer Hinsicht ähneln und daher gleichsam mit ihnen konkurrieren, ist eine These, die sich vor allem anhand David Simons *THE WIRE* entfalten lässt. Feuilleton und Essayistik greifen die von Simon selbst formulierte Nähe des panoramatisch angelegten Serienprojekts über das Gemeinwesen der Stadt Baltimore zu Charles Dickens' sozialrealistischer Prosa auf und ziehen eine Verbindung von *THE WIRE* zum «Gesellschaftsroma[n]» des frühen 21. Jahrhunderts.³ Mit Vergleichen wie diesen nobilitiert man den Gegenstand «Serie» im Diskurs und schreibt eine unterhaltungsserielle Blütezeit herbei. Dass das nicht zum ersten Mal geschieht, sondern vielmehr ein Muster des Diskurses über Se-

1 Heritage, Stuart: Spoilt for Choice: How Anthologies Became the «Tinder of Television». In: *The Guardian* vom 29.11.2018. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/nov/29/spoilt-for-choice-how-anthologies-became-the-tinder-of-television> (zuletzt aufgerufen am: 22.11.2021).

2 Vgl. dazu Mittell, Jason: *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York, NY/London 2015. Zur sich verzweigenden Pluralisierung der Serienhandlung vgl. Baßler, Moritz: Einleitung: Short Cuts und Serialität. Zur Frage nach der poetischen Funktion der erzählten Welt. In: Baßler, Moritz / Nies, Martin (Hrsg.): *Short Cuts. Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*. Marburg 2015, S. 7–20.

3 Kämmerlings, Richard: «The Wire»: Ein Balzac für unsere Zeit. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/the-wire-ein-balzac-fuer-unsere-zeit-1581949.html> (zuletzt aufgerufen am: 22.11.2021). Zum gleichen Gedanken vgl. auch Eschkötter, Daniel: *The Wire*. Zürich 2012.

rien darstellt, hat Andreas Sudmann in einer Untersuchung des notorischen Begriffs <Quality TV> und der in Regelmäßigkeit wiederkehrenden Formulierung vom <goldenen Zeitalter> festgestellt.⁴ So gilt bereits das amerikanische Fernsehen der 1950er-Jahre als <golden> – eine Position, die sich auf Frühformen heutiger Anthologieserien kapriziert, welche live ausgestrahlt wurden, worauf nach einer einleitenden Bestimmung der Anthologieserie noch einmal zurückzukommen ist.

Wurden Serien wie *THE WIRE*, *THE SOPRANOS* und *BREAKING BAD* in Deutschland wohl vor allem auf DVD, mit erheblicher Zeitverzögerung im Privatfernsehen oder unter widrigen Umständen in rechtlichen Graubereichen im Internet geschaut, haben sich die Serienlandschaft und das Schauverhalten in den letzten circa zehn Jahren durch die Emergenz von Streamingdiensten wie Netflix, Disney+ und Amazon Prime Video erheblich verändert. Man hat es mit einem saturierten Feld zu tun, das jährlich neben den bereits laufenden Serien eine kaum überschaubare Fülle an neuen Produktionen auf den Markt bringt und diese bequem, simultan und nach der Veröffentlichung fortlaufend zugänglich macht. Die algorithmusbasierten Konsumvorschläge der Streamingdienste werden im Journalismus sowie in der Academia bekanntlich äußerst kritisch kommentiert. Um solche mediensoziologischen, kommunikationswissenschaftlichen und kulturphilosophischen Zugänge, die etwa die Monopolisierung, die geleiteten Wahlmöglichkeiten der Konsument:innen sowie Fragen des Datenschutzes im Zusammenhang mit dem Streaming von Serieninhalten problematisieren, soll es hier allenfalls am Rande gehen.⁵

Denn mit der skizzierten Entwicklung des seriellen Angebots gehen Veränderungen der seriellen Form einher, die in diesem Sammelband im Fokus stehen. Neben <klassischen> Fortsetzungs- und Episodenserien tritt mit der Anthologieserie, so ist dem Artikel aus dem *Guardian* zu entnehmen, eine auf den ersten Blick neuartige Hybridform auf den Plan. Zu den bekannten Beispielen werden sowohl episodisch angelegte Serien wie *BLACK MIRROR* (USA 2011–2019), *THE TWILIGHT ZONE* (USA 1959–1964; danach diverse Neuauflagen) und *ALFRED HITCHCOCK PRESENTS* (USA 1955–1965) als auch fortsetzend verfahrenende Serien wie *AMERICAN HORROR STORY* (USA seit 2011), *TRUE DETECTIVE* (USA 2014–2015, 2019) und *FARGO*

4 Vgl. Sudmann, Andreas: *Serielle Überbietung. Zur televisuellen Ästhetik und Philosophie exponierter Steigerungen*. Stuttgart 2017, S. 71–73. Zur Verwendung der Bezeichnungen <golden age> und <quality TV> in den Television Studies vgl. Feuer, Jane / Kerr, Paul / Vahimagi, Tise (Hrsg.): *MTM <Quality Television>*. London 1984 sowie Thompson, Robert J.: *Televisions Second Golden Age. From HILL STREET BLUES to ER*. Syracuse, NY 1997.

5 Vgl. beispielhaft McDonald, Kevin / Smith-Rowsey, Daniel (Hrsg.): *The Netflix-Effect. Technology and Entertainment in the 21st Century*. London 2016 sowie Barker, Cory / Wlatrowski, Myc (Hrsg.): *The Age of Netflix. Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access*. Jefferson, NC 2017. Zum Verhältnis von Fernsehen und Streaming vgl. Richter, Christian: *Fernsehen – Netflix – Youtube. Zur Fernsehhaftigkeit von on-demand-Angeboten*. Bielefeld 2020. Zu den Steuerungsprozessen, die mit televisuellen Serien einhergehen vgl. Maeder, Dominik: *Die Regierung der Serie. Poetologie televisueller Gouvernementalität der Gegenwart*. Bielefeld 2021.

(USA seit 2014) gezählt. Sie alle wurden und werden in der Presse unter der Bezeichnung <Anthologieserie> geführt oder von den Produktionsfirmen als solche vermarktet.

So unbestritten es ist, dass sich der Begriff <Anthologieserie> als Marketingbezeichnung, im Journalismus sowie in Fanforen im Internet verbreitet hat und nun wieder im Diskurs über Serien flottiert, so unscharf ist der Gebrauch der Bezeichnung. Wissenschaftliche Beiträge machen entweder einen Bogen um den Begriff, verwenden ihn unspezifisch oder konstatieren schlicht seine Schwammigkeit. Der vorliegende Band reagiert darauf, indem er den Begriff systematisch reflektiert und ihn mit der wissenschaftlichen Diskussion über televisuelle Serialität kurzschließt. Dabei ist zu zeigen, dass der Begriff mehr als ein «Catch»,⁶ mehr als ein inhaltsloses *Label* darstellt, sondern analytisch operabel gemacht werden kann. Was bezeichnet nun also eine Anthologieserie?

Als anthologisch sind solche Serien angesprochen, die entweder eine Sammlung in sich abgeschlossener Episoden (bspw. BLACK MIRROR) oder abgeschlossener Staffeln hervorbringen (bspw. TRUE DETECTIVE). Wir bezeichnen diese zwei Typen, die sich an der etablierten Unterscheidung *series/serials* orientieren, als Episodenanthologien und Staffelanthologien (vgl. dazu auch den Beitrag von Martin Hennig in diesem Band). Episodenanthologien wechseln in der Regel nach jeder Episode die Figuren, die Schauspieler:innen sowie die Orte und Zeiten der Handlung, unter Umständen auch die Drehbuchverantwortlichen sowie die Regie. Staffelanthologien machen dies nach jeder Staffel. Diese staffelweise Form der Anthologieserie kann als ein Novum der 2010er-Jahre erachtet werden. Daneben liegen noch Differenzierungen und andere Modelle vor, etwa wiederkehrende Schauspieler:innen sowie rekurrente Figuren beziehungsweise ein mehr oder weniger festes Ensemble, das in verschiedenen Staffeln in unterschiedlichen Rollen zu sehen ist, wie es AMERICAN HORROR STORY praktiziert. Während Episodenanthologien aufgrund ihrer Kürze einer televisuellen «short story collection» gleichen mögen,⁷ hinkt der Vergleich bei den Staffelanthologien. Diese müssten wohl als Sammlungen längerer Erzählungen oder Romane begriffen werden, wenn man die Parallelisierung von Serien und Literatur, die das Feuilleton hier vornimmt, weitertreiben möchte.

Hingegen ist mit der narrativen Abgeschlossenheit das zentrale Merkmal des anthologisch-seriellen Formats benannt. Dies ist insofern bemerkenswert, da Serien (von lat. *serere* = <reihen>, <fügen>) ihrer Struktur nach auf Fortsetzbarkeit hin angelegt sind. Umberto Eco hat das in einem einschlägigen Beitrag zur Serialität auf die Prinzipien <Wiederholung> und <Variation> zurückgeführt. Diese Prinzipien liegen seriellen Anordnungen generell zu Grunde und sorgen für eine perpetuie-

6 Heritage, o.S.

7 Heritage. o.S.

rende Dynamik.⁸ Das zu Ende Erzählen der Geschichten ist daher etwas, mit dem sich breitangelegte Fortsetzungsproduktionen, aber auch Episodenserien tendenziell schwertun.⁹ Strukturell betrachtet wäre es naheliegender und risikoloser, die Narrative wiederholend zu variieren, anstatt schlüssige Enden zu entwerfen, die der über Jahre aufgebauten Komplexität (Fortsetzungsserien) oder der Selbstähnlichkeit (Episodenserien) des Erzählten noch gerecht werden könnten. Erinnerung sei an die *closures* sowie die überwiegend negativen Reaktionen auf die finalen Staffeln von Großprojekten wie *LOST* (USA 2004–2010), *HOW I MET YOUR MOTHER* (USA 2005–2014) und *GAME OF THRONES* (USA 2011–2019).¹⁰

Nic Pizzolatto, Drehbuchautor und einer der Produzenten von *TRUE DETECTIVE*, führt ebendiesen Umstand an, wenn er über das Potenzial der Anthologieserie nachdenkt: «Ich bin Romanautor, ich mag es, wenn etwas zu Ende geht. Fernsehserien fehlt aber der beendende dritte Akt. Erst wenn die Serie abgesetzt wird, erfinden sie schnell einen. Ich wollte eine Geschichte mit Anfang, Mitte und Ende erzählen.»¹¹ Pizzolatto, der mit *Galveston* (2010) einen Noir-Krimi vorgelegt hat, welcher ähnlich wie *TRUE DETECTIVE* im amerikanischen Süden angesiedelt ist, bedient mit Sätzen wie diesen das Paradigma gehobener HBO-Unterhaltung, das sich im Serienfeld spätestens seit *THE SOPRANOS* und *THE WIRE* etabliert hat. Dabei ist die Nähe zur Literatur, wie sie der Hinweis auf den geschlossenen Werkcharakter von *TRUE DETECTIVE* suggeriert und bereits im *Guardian*-Artikel anklingt, ein diskursives Moment, das Anthologieserien verschiedener Couleur begleitet. Nun lässt sich jedoch im Fall einer narrativ verschachtelten Serie wie *TRUE DETECTIVE* diskutieren, inwieweit die von Pizzolatto genannte Standardstruktur («Anfang, Mitte und Ende») sowie das Primat narrativer Geschlossenheit den Gegenstand analytisch überhaupt erfassen (vgl. dazu die Beiträge von Irene Husser und Moritz Baßler in diesem Band).

Die Vorteile der Anthologieserie, die Pizzolatto hervorhebt, betreffen keineswegs nur das narrative Gerüst der Serie, also das Drehbuch. Auch von Seiten der Produktion und Vermarktung haben Anthologieserien ihren Reiz. Erstens können

8 Vgl. Eco, Umberto: Die Innovation im Seriellen. In: *Über Spiegel und andere Phänomene*. München 1998, S. 155–180.

9 Zu Formen des Endes in Serien vgl. auch Grampp, Sven / Ruchatz, Jens: Die Enden der Fernsehserien. In: *Repositorium Medienkulturforchung* 5 (2014), S. 1–30.

10 Bei solchen Enttäuschungen schwingt in der Regel ein gehöriges Maß Wehmut über die eilfertige Finalisierung des geliebten Gegenstands mit, dessen beste Zeit allerdings dann schon länger, nämlich mehrere Staffeln zurückliegt. Freilich lassen sich auch Gegenbeispiele wie *THE SOPRANOS* oder *SIX FEET UNDER* (2001–2005) anführen, die mit sehr unterschiedlichen, aber jeweils souveränen *closures* operieren, vor allem in den finalen Sequenzen.

11 Pizzolatto zit. nach: Efert, Hendrik / Sudmann, Andreas: Serien-Anthologien. Neueinstieg ohne Vorkenntnisse. In: *Deutschlandfunk Nova*. <https://www.deutschlandfunknova.de/beitrag/serien-anthologie-tv-erfolg-trotz-wechselnden-schauspieler-und-orte> (zuletzt aufgerufen am: 29.11.2021), o.S.

sie aufgrund der episodischen- oder staffelweisen Abgeschlossenheit problemlos als Testballons fungieren, die nur dann mit einer zweiten Staffel fortgesetzt werden, wenn sich der erwartete Rezeptionserfolg einstellt. Dadurch lassen sich Produktionsrisiken geringhalten. Zweitens erleichtern sie es, arrivierte Schauspielerinnen und Schauspieler zu gewinnen, die sich ungern einem Serienprojekt über mehrere Jahre verschreiben wollen (auch hier existieren natürlich Ausnahmen wie Tom Hardy in *PEAKY BLINDERS*, GB seit 2013). Dieses Engagement aufmerksamkeitssteigernder Hollywoodnamen ist bekanntlich in der ersten Staffel von *TRUE DETECTIVE* mit Matthew McConaughey und Woody Harrelson geschehen, die zudem als Produzenten fungierten, und hat sich in den beiden folgenden Staffeln mit Darstellerinnen und Darstellern wie Rachel McAdams, Colin Farrell, Vince Vaughn und Mahershala Ali fortgesetzt.

Ähnliches bemerkt der eingangs zitierte *Guardian*-Artikel anhand der weit weniger beachteten, halbstündigen Episodenanthologie *MODERN LOVE* (USA seit 2019) über das Liebesleben von New Yorkerinnen und New Yorkern (mit Anne Hathaway, Tina Fey, Andy García et al.). Dabei betont die Besprechung vor allem die sich veränderten Produktions- und Rezeptionsbedingungen im Streamingzeitalter. Anthologieserien, so die These, können als Antwort auf das sogenannte «netflix bloat» verstanden werden.¹² Damit ist die über ein narrativ nachvollziehbares Maß hinausgehende Prolongierung einer Serie bezeichnet, das «Aufblähen», welches sich an Produktionen wie *MARVEL'S DAREDEVIL* (USA 2015–2018), *JESSICA JONES* (USA 2015–2019) oder auch *HOUSE OF CARDS* (USA 2013–2018) beobachten lässt. Gemeint ist das Erreichen eines Punkts, an dem sich das serielle Prinzip von Wiederholung und Variation gewissermaßen «totgelaufen» hat, weil die Serie schlicht nicht beendet wird. *THE WALKING DEAD* (USA seit 2010) ist wohl das eindrücklichste Beispiel für diesen Befund. Man kann nun einwenden, dass Serien per definitionem auf ihre Weiterführung zielen, allerdings würden die beschriebenen Qualitätsverluste angesichts der streamingbedingten Überfülle an parallellaufenden Produktionen eben weniger toleriert, wie der *Guardian* schlüssig ausführt. So sei das Serienangebot der letzten Jahre derart hypertroph und zudem qualitativ unbeständig, dass kleinere, abgeschlossene Formate auch auf Seiten der Rezeption gerade recht kämen.

Über das von Amazon produzierte *MODERN LOVE* und die thematisch verwandte Netflix-Anthologieserie *EASY* (USA 2016–2019) heißt es: «[W]ith an anthology series, you can just dip in and out. Want to see the Tina Fey episode of *MODERN LOVE* but none of the others? Great. Want to just watch the Marc Maron episodes of *EASY*?

12 Heritage, o.S. Vgl. auch Bundel, Ani: «Jessica Jones» season two is the perfect example of how Netflix bloat is sabotaging its best shows. In: *NBC News*. <https://www.nbcnews.com/think/opinion/jessica-jones-season-two-perfect-example-how-netflix-bloat-sabotaging-ncna854751> (zuletzt aufgerufen am: 22.11.2021).

Done. It requires much less dedication.»¹³ Anthologieserien, vor allem episodischer Prägung, seien daher eine Art «<Tinder of television>», lautet das etwas despektierliche Bonmot des Filmemachers Jay Duplass.¹⁴ Eine Vielzahl unterschiedlicher Serien lasse sich rezipieren, ohne dass man sich langfristig an eine Produktion binden müsse. Anders ausgedrückt: Anthologieserien agieren mit einem episodischen- oder staffelweisen «reset». Dadurch gerät die sukzessive Rezeption ihrer Geschichten von einer notwendigen Bedingung zu einer bloßen Option. Mit Eco kann man formulieren, dass das Moment der Variation das Moment der Wiederholung in Anthologieserien merklich übersteigt. In jeder Episode bzw. Staffel einer Anthologieserie ist im Prinzip ein «Neueinstieg ohne Vorkenntnisse» möglich, wie auch ein Beitrag im Deutschlandfunk festhält.¹⁵

Andreas Sudmann weist darauf hin, dass das ästhetische Potenzial von Anthologieserien in ihrer «Diversität» liegt, also der Möglichkeit, unterschiedliche Stories auf unterschiedliche Weisen zu erzählen und sich gewissermaßen in jeder Episode oder Staffel «neu zu entwerfen».¹⁶ Genau dies stellt gleichzeitig die Kehrseite von Anthologieserien dar, die sich dem Vorwurf der «Beliebigkeit» ausgesetzt sehen und mitunter große Schwankungen in der ästhetischen Umsetzung der jeweiligen Episoden bzw. Staffeln aufweisen.¹⁷ Man denke nur an BLACK MIRROR mit Episoden wie «Be Right Back» (S2Ep1) auf der einen und «Striking Vipers» (S5Ep1) auf der anderen Seite des Spektrums (vgl. zu BLACK MIRROR den Beitrag von Sebastian Berlich und Johannes Ueberfeldt in diesem Band).

Aus den Befunden der Diversität bzw. der Arbitrarität ergibt sich die Leitfrage unseres Sammelbands, wie Anthologieserien Äquivalenz und Kohärenz herstellen. Auf den ersten Blick sind die Episoden oder Staffeln einer Anthologieserie nur durch ein loses Thema bzw. Genre verbunden (der *Guardian* schreibt von «nebulous theme[s]»).¹⁸ So stehen bei MODERN LOVE und EASY eben partnerschaftliche und amouröse Dinge im Fokus, bei AMERICAN HORROR STORY und TALES FROM THE CRYPT (USA 1989–1996) ist es dagegen das Horrorgenre, wie die Titel bereits angeben, bei BLACK MIRROR und PHILIPP K DICK'S ELECTRIC DREAMS (GB/USA 2017) sind es dystopische Zukunftsszenarien (vgl. zu PHILIPP K DICK'S ELECTRIC DREAMS den Beitrag von Philipp Ohnesorge in diesem Band). Wie gewährleisten solche Serien jedoch einen inneren Zusammenhang vor dem Hintergrund der Tatsache, dass sie nach jeder Episode oder Staffel eine andere Geschichte mit anderen Figuren erzählen? Zugespitzt gefragt: Wie geben sie sich überhaupt als Serien zu erkennen? Was wird hier eigentlich wiederholt?

13 Heritage, o. S.

14 Heritage, o. S.

15 Efert/Sudmann, o. S.

16 Efert/Sudmann, o. S.

17 Efert/Sudmann, o. S.

18 Heritage, o. S.

Sudmann ist diesen Fragen ebenfalls auf der Spur, wenn er problematisiert, dass die für die Serienrezeption so oft bemühte «parasoziale Interaktion», die Identifikation mit den Figuren, welche sich von Folge zu Folge und dann von Staffel zu Staffel durch die Konstanz der Figuren entwickelt, in Anthologieserien einkasistriert wird.¹⁹ Günther Anders hat solch eine Bindung, die Rezipierende zu Serienfiguren aufbauen, schon 1956 anhand von US-amerikanischen Radioserials beobachtet. In ihnen würden fiktionale Ersatzfamilien aufgebaut, denen sich manche Menschen ähnlich oder sogar mehr verbunden fühlen als realexistierenden Personen, sodass sie großen Anteil an den Schicksalen der Serienfiguren nähmen.²⁰ Wenngleich die technikkritische Entfremdungsthese aus Anders' *Die Antiquiertheit des Menschen* mittlerweile etwas historisch daherkommt, hat seine Beobachtung der Bindung nach wie vor Bestand. Das belegen etwa die digitalen Affektstürme der Fancommunities, welche auf die Tilgung von Figuren in Serien wie GAME OF THRONES (Stichwort: *Red Wedding*) oder THE WALKING DEAD folgen.

Anthologieserien konstituieren Kohärenz und Äquivalenz nicht über die Konstanz ihrer Figuren und Diegesen und auch nicht über mehrere Staffeln sukzessiv verlaufender Narrative, sondern auf subtileren formseitigen Wegen. Das geschieht durch die erwähnten Sujets und durch wiederkehrende Figurentypen, aber ebenso durch spezifische Erzählweisen, Kamera- und Schnitttechniken, Soundelemente, rekurrente Motive, Genrekonventionen oder die Orte der Handlung (zum Beispiel in FARGO; vgl. dazu den Beitrag von Kilian Hauptmann in diesem Band). Hinzu kommen paratextuelle Elemente wie Intros und streng genommen sogar die Benutzeroberflächen der jeweiligen Serie auf den Streamingseiten. Merkmale dieser Art prägen alle Serien, ja narrative Gegenstände generell, ließe sich einwenden. Doch in Anthologieserien rückt das Netz formaler Ähnlichkeiten zweiter Ordnung verstärkt in den Fokus. Ausgehend von dieser Fokussierung auf die Form, möchten wir die Anthologieserie als «narratives Format» bezeichnen. Erscheint die Anthologieserie zunächst nur als Distributionsform, differenziert sie sich in medienhistorischer Hinsicht immer weiter aus.²¹ Gleichwohl die Anthologieserie dabei nur geringe gattungsspezifische Qualitäten entwickelt, so lassen sich verstärkt Phänomene der Wechselwirkung von Form und Nar-

19 Efert/Sudmann, o.S.

20 Anders schreibt von «Fortsetzungs-Sendungen, in denen sich die Jahre hindurch das gespielte Alltagsleben fingierter Familien abrollt, und die alles andere als harmlos sind. Mir sind in den Vereinigten Staaten eine Anzahl vereinsamer Damen bekannt, deren Kreis, also deren «Welt», sich ausschließlich aus solchen nicht existenten Wesen zusammensetzt. An deren Ergehen nehmen diese Damen einen so lebhaften Anteil, daß sie, wenn eines dieser Phantomfamilienmitglieder stirbt, oder eines sich gar verlobt, um ihren Schlaf gebracht sind.» Anders, Günther: *Die Antiquiertheit des Menschen. Band I: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München 2018, S. 165.

21 Zu diesen Fragen einer «integrativen Mediengeschichte», die sowohl dispositive, diskursive und textuelle Aspekte eines medialen Produkts vereint siehe bspw. Decker, Jan-Oliver: Medienwandel. In: Titzmann, Michael / Krahs, Hans: *Medien und Kommunikation*. Passau 2017, S. 423–446.

ration beobachten, die die Anthologieserie als eigenständiges Format qualifizieren.²² Erst auf diese Weise konstituiert sich ein meist grober, aber für Serien notwendiger Zusammenhang. Eine der zentralen Aufgaben der Anthologieserienforschung muss folglich darin bestehen, Verfahren der Äquivalenzbildung kenntlich zu machen und zu reflektieren. Die Beiträge des vorliegenden Bandes gehen dieser Aufgabe nach.

Um ein umfassendes Bild von Anthologieserien zu liefern, geht die Einleitung im Folgenden auf die Anfänge des Formats in den 1950er-Jahren (Kap. II) sowie auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Anthologieserien und literarischen Anthologien ein, von denen sich der Name schließlich ableitet (Kap. III). Damit gerät die Medialität der Anthologieserie in den Blick. Zudem werden familienähnliche Begriffe wie «Reihe», «Miniserie» und «limited event series» ins Verhältnis zur Anthologieserie gesetzt und mit Positionen aus der Serialitätsforschung verknüpft (Kap. IV). Darauf folgt ein Ausblick auf die Beiträge des Sammelbands, der die Einleitung beschließt (Kap. V).

II.

Das Schreiben über Anthologien im Serienzusammenhang korrespondiert mit der verhältnismäßig weiten Begriffsverwendung von «anthology» im Englischen. Während der Begriff «Anthologie» im Deutschen im engeren Sinne mit einer Sammlung literarischer Texte verbunden ist, weisen englischsprachige Lexika auf die allgemeine Übertragbarkeit des Begriffs in andere Medienzusammenhänge hin. So versteht *Webster's Third New International Dictionary of the English Language* unter «anthology» «a usu. representative collection of literary pieces or passages [...] or of any art form (as songs or recordings, paintings or sculpture)».²³ Eine «Bob Dylan anthology», im Sinne einer Sammlung «of his best songs», ist daher eines der Beispiele der Begriffsverwendung im *Cambridge Dictionary*.²⁴

Richtet man den Blick auf die Geschichte des Fernsehens, wird jedoch ersichtlich, dass Anthologieserien von Beginn an eine Verbindung zum Literarischen anhaftet. Wie erwähnt, firmierte bereits das Livefernsehen der späten 1940er- und der 1950er-

22 Vgl. dazu auch den Beitrag von Dirk Rose in diesem Band, der Anthologien ebenfalls als Formate, also als Produktions- und Distributionsformen, begreift. S. 38, Fußnote 24.

23 o.V.: anthology. In: *Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged*. Hrsg. von Philip Babcock Gove. Springfield, MA 1964, S. 92. Der *Duden* erläutert das Lemma «Anthologie» als «([Gedicht]sammlung)», die allgemeinere Wortbedeutung ist hier schlicht «Auswahl». o.V.: Anthologie. In: *Duden. Die deutsche Rechtschreibung*. Hrsg. von der Dudenredaktion. Mannheim et al. ²⁴2006, S. 190. Der *Brockhaus* kennt dagegen ausschließlich die literarische Anthologie. Vgl. o.V.: Anthologie. In: *Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden*, Band 2. Hrsg. von Annette Zwahr et al. Leipzig/Mannheim ²¹2006, S. 126.

24 o.V.: anthology. In: *Cambridge Dictionary*. <https://dictionary.cambridge.org/de/wortherbuch/englisch/anthologie> (zuletzt aufgerufen am: 29.11.2021).

Jahre unter den Gattungsbezeichnungen «anthology drama» bzw. «anthology series».²⁵ Damit waren live ausgestrahlte Sendungen wie *Westinghouse Studio One*, *Philco Television Playhouse*, *Matinee Theatre*, *Revlon Theatre*, *Goodyear Television Playhouse* oder *Kraft Television Theatre* gemeint. Diese Sendungen stellten den Versuch dar, anspruchsvolles Theater im prosperierenden Medium Fernsehen zu adaptieren. Zur besten Sendezeit lieferten die meist 60-minütigen Programme Fernsehadaptationen von Shakespeare, Tschechow, Wilde oder Ibsen sowie Stücke von namhaften Drehbuchschreibern wie Paddy Chayefsky («Marty», «Holiday Song») und Rod Serling («Patterns», «Requiem»). Für die Firmensponsoren, welche die Sendungen mit Werbeblöcken für das eigene Produkt eröffneten, dienten die Episodentantologien als kulturelle Prestigeobjekte, die den «traditionellen bildungsbürgerlichen Distinktionsansprüchen Genüge leistete[n]».²⁶ Die Nähe zum Theater ergab sich in mehrfacher Hinsicht, etwa durch den Medientransfer und den Liveaspekt,²⁷ aber auch durch die Betonung des Werkcharakters der Programme sowie der Autorschaft der Drehbuchschreiber von Seiten der Verantwortlichen. Ferner entstanden zahlreiche Liveanthologien in einem Theatersetting, in engem Austausch mit dem New Yorker Broadway. Kritiker:innen aus dem Theaternilieu hatten wiederum gewichtigen Anteil an der Evaluation und diskursiven Etablierung der Fernsehprogramme.²⁸

Robert J. Thompson, der ein vielbeachtetes Buch über die Serien der 1980- und 1990er-Jahre geschrieben hat, bezeichnet dieses erste «goldene Zeitalter» des Fernsehens treffend als eine Phase, in der «serious people could take TV seriously».²⁹ Wenn dabei von Anthologien die Rede war, fungierte das sicherlich nicht nur als bloßer Hinweis auf die Struktur der Programme, sondern ebenso als ein Ausweis ihrer Wertigkeit.³⁰ Diese Zuschreibung von kultureller Valenz, die den Begriff aufgrund der mit ihm assoziierten Auswahl des «Besten» umweht, ist bis heute prägend für die Vermarktung von Anthologieserien und den Diskurs über sie. Wie recht Thompson mit seiner Einschätzung über die ernsthafte Distinguiertheit früher Anthologieserien hat, veranschaulicht eine Werbeanzeige für *Westinghouse Studio One*. Das Fernsehen wird darin durch klischierte Insignien wie ein Fernglas, weiße

25 Barnouw, Eric: *The Image Empire. A History of Broadcasting in the United States*, Bd. 3, New York, NY 1970, S. 25. Die vermutlich früheste Erwähnung des Begriffs «anthology series» im unterhaltungskulturellen Zusammenhang geht auf Radioprogramme der 1920er-Jahre zurück.

26 Sudmann, S. 73.

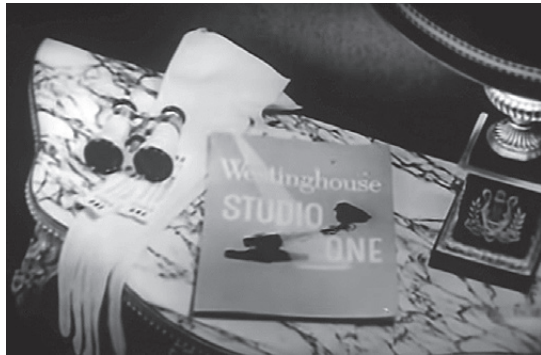
27 Vgl. dazu die Programmankündigung vor Serlings PATTERNS: «The Kraft Television Theatre comes to you live from New York. The Play is being performed at the moment you see it. Living theater for your best television entertainment». <https://www.youtube.com/watch?v=g0SKllb7ozY> (TC 00:01:44–00:01:55; zuletzt aufgerufen am: 29.11.2021).

28 Vgl. dazu Boddy, William: *Fifties Television. The Industry and Its Critics*. Urbana-Champaign, IL 1993.

29 Thompson, S. 11.

30 Zur Verwendung des Begriffs in Beiträgen der frühen *Television Studies* vgl. das Kapitel «Anthology» in Barnouw, S. 25–40. Vgl. auch Wilk, Max: *The Golden Age of Television. Notes From the Survivors*. New York, NY 1976.

1 Screenshot aus dem Intro
zu Rod Serlings STUDIO ONE
DRAMA «The Arena»



Handschuhe, Eintrittskarten und Textskript auf einem Marmoruntergrund mit dem Gang ins Theater, einem vornehmen Abend in feiner Gesellschaft parallelisiert.³¹

Flankiert wurde das anspruchsvolle Livefernsehen von *Variety Shows*, Vorgängern heutiger Late Night-Sendungen, wie der *Ed SULLIVAN SHOW* (USA 1948–1971) oder dem *TEXACO STAR THEATRE* (USA 1948–1956, ab 1953 als *THE MILTON BERLE SHOW*), um zwei einschlägige Beispiele aus der *Variety*-Fülle zu nennen, die lose auf das amerikanische Vaudeville-Theater verweist. Wie die Titel anzeigen, setzen diese Programme auf eine wiederkehrende Moderator:innenfigur, einen Host, der in lockerer Abfolge Comedy, Musikeinlagen, Interviews sowie Akrobatik oder auch Zaubertricks liefert oder anmoderiert. Solche Hosts spielen in der Entwicklung des Fernsehens sowie der Anthologieserie im Speziellen eine wichtige Rolle.

Die tonangebenden Liveanthologien der Ostküste werden im Laufe der 1950er-Jahre von kommerzielleren, in Hollywood produzierten Episodenserien verdrängt. Mitentscheidend ist der Wandel des Seriensponsorings. Firmen investieren mehr und mehr in «continuing character programs» wie die Sitcom *I LOVE LUCY* (USA 1951–1957) oder die Kriminalsendung *DRAGNET* (USA 1951–1959, danach diverse Neuauflagen).³² Dies sorgt für einen Wandel im Bereich des Anthologischen. *Sponsor*, ein Fachmagazin der Rundfunk- und Fernsehindustrie, schreibt im April 1957, dass «more and more dramatic anthology shows are relying on straight melodrama. Behind this trend is the conviction [...] that big audiences no longer are attracted by finely and soberly developed themes».³³

Neben die nicht näher erläuterten melodramatischen Anthologien, deren ökonomischer Erfolg dem Zeitschriftenartikel gemäß mit der erhöhten Reichweite des

31 Siehe dazu Rod Serling – Studio One Drama – The Arena. TC 00:00:02. https://www.youtube.com/watch?v=eQycN78Ev3g&list=PLQDQPZ3HQdzLvH4Dityj_rwfpvkeZTj-z&index=3 (zuletzt aufgerufen am: 29.11.2021).

32 Vgl. Boddy, S. 189f.

33 o. V.: *Sponsor Scope*. In: *Sponsor* vom 27.04.1957, S. 10.

Fernsehens zusammenhängt, treten Anthologieserien auf den Plan, die – den *Variety Shows* vergleichbar – eine wiederkehrende Moderatorenfigur einsetzen, welche die Episoden einrahmt und kommentiert. Zu denken ist insbesondere an Maila Nurmis *VAMPIRA SHOW* (USA 1954–1955), an Alfred Hitchcock in *ALFRED HITCHCOCK PRESENTS* sowie an Rod Serling, der das Livefernsehen New Yorks gegen die Mystery-Kultserie *THE TWILIGHT ZONE* tauscht, die fortan eng mit seinem Namen verknüpft bleibt.

Diese Anthologieserien stehen mit ihren Schwerpunkten in den Genres Mystery, Horror, Crime und Science-Fiction sowie den Kohärenzstiftenden Hosts wiederum in der Tradition von Radioprogrammen seit den späten 1920er-Jahren. Radiosendungen wie *THE COLLIER HOUR* (1927–1932) oder *INNER SANCTUM MYSTERY* (1941–1951) gelten als die Vorläufer der televisuellen Anthologien. Auch hier wurden einzelne abgeschlossene Geschichten, etwa über den vom englischen Autor Sax Rohmer entworfenen Schurken Dr. Fu Manchu, von einem Host an- und abmoderiert. Es liegt eine vielschichtige Medienkonstellation vor: So basieren die Radioanthologien in der Regel auf Kurzgeschichten aus Genrebuchreihen und populären Zeitschriften gleichen Namens. *Collier's Weekly* (1888–1957) war ein Unterhaltungsmagazin, *Inner Sanctum Mystery* ein Imprint des New Yorker Verlags Simon & Schuster. Die Adaptionen dieser Geschichten im Medium Radio haben zunächst die Motivation, die Subskriptionen der Zeitschriften beziehungsweise Verlage zu erhöhen, ver selbstständigen sich dann jedoch rasch als Darstellungsform eigenen Rechts.³⁴

Der Austausch zwischen den verschiedenen Medienformen gestaltet sich fließend, vor allem in Richtung des prosperierenden Fernsehens. Nicht nur wechseln einzelne Radiomacher:innen ab den späten 1940er-Jahren ins televisuelle Medium, auch komplette Programme wie *STUDIO ONE* wandern vom Radio ins TV. Im Falle der frühen Anthologieserien hat man es somit mit einem sich wechselseitig bedingenden, einerseits befördernden, andererseits intern konkurrierenden Medienverbund aus Fernsehen, Radio, Buch, Zeitschrift und Theater zu tun. Inwieweit solche Medienkonstellationen in heutigen Anthologieserien aktualisiert werden, erläutern einzelne Beiträge unseres Bands (vgl. den Artikel zu *LOVE, DEATH & ROBOTS* von Philipp Pabst und Felix Schallenberg).

Wie prägend der Moderator einer Anthologieserie sein kann, lässt sich anschaulich am Beispiel von *ALFRED HITCHCOCK PRESENTS* erörtern. Hier sind die peritextuellen Rahmungen die eigentlichen Highlights der Episoden. Diese Rahmen stiften zugleich das Sammlungsprinzip der Serie, welches eng mit der Markenpersona des Regisseurs, also im Falle Hitchcocks mit Attributen wie *crime*, *suspense* und schwarzem Humor, verbunden ist.³⁵

34 Vgl. Dunning, John: *On the Air: The Encyclopedia of Old-Time Radio*. New York, NY 1998, S. 163–164; sowie Backer, Ron: *Mystery Movie Series of 1940s Hollywood*. Jefferson, NC 2010.

35 Nicole Seligmann hat der Markenwerdung Hitchcocks eine eigene Studie gewidmet, in der sie auf die Fernsehserie, auf Hitchcocks Moderationen in den Filmtrailern sowie auf seine berühmten Cameoauftritte in den Filmen selbst eingeht. Vgl. Seligmann, Nadine: *Star Gazing. Strategien*

Hitchcock begrüßt das Publikum in jeder Folge in einem Prolog, leitet in die Episode hinein und in einem anschließenden Epilog wieder aus ihr heraus. Dabei streift er mitunter den nicht auserzählten Fortgang der Geschehnisse und sorgt für die *closure* der Geschichten. So erfährt man regelmäßig, wie moralisch als verwerflich gestaltete Figuren von der poetischen Gerechtigkeit eingeholt werden, was auf den Motion Picture Production Code Hollywoods zurückzuführen ist. Signifikanter als diese kommentierende Funktion sind aber der unterhaltende sowie der phatische Zweck des Rahmens, die Adressierung des Publikums. So stellt die Rahmung in manchen Fällen nur eine geringe oder gar keine Verbindung zur erzählten Geschichte her. Als wiederkehrende Merkmale treten Hitchcocks ironischer, häufig selbstironischer Duktus und Habitus sowie der Einbezug von Requisiten auf. Durch diese und weitere Äquivalenzen, etwa den rekurrenten, aber variierten Hinweis auf die Körperfülle des Regisseurs und die spöttischen Kommentare über den Sponsor der Sendung, sind die einleitenden Sequenzen selbst als serielle Peritexte angelegt.³⁶

Als Produzent war Hitchcock auch an der Auswahl der Serienskripte beteiligt. In den peritextuellen Rahmungen erfolgt jedoch eine Distanzierung vom aufkeimenden Bild des souveränen Kurators und Anthologisten. So verweist die Figur Hitchcock mit ironischer Selbstverkleinerung auf ihre nur präsentierende Rolle als Host sowie auf die Produktionsbedingungen des Mediums Fernsehen in den 1950er-Jahren. Das fügt sich in die humoristische Anlage der Peritexte und operiert ganz im Sinne des metafictionalen Moments moderierter Anthologieserien.

Dennoch dürfte Hitchcock einem Teil des Publikums als Anthologist literarischer Texte bekannt gewesen sein. Aus verkaufsfördernden Gründen erschienen ab 1941 Sammlungen von Kriminal- und Horrorgeschichten unter Hitchcocks Namen. Darin finden sich neben Beiträgen kaum bekannter Autor:innen vereinzelt auch Geschichten von Agatha Christie, H.G. Wells oder John Steinbeck. Die in hohen Auflagen gedruckten Paperback-Anthologien werben auf den Buchumschlägen damit, dass Hitchcock die Geschichten gesammelt und eingeleitet habe (<edited by>, <collected by>, <with an introduction by>, <hand-picks and introduces>).³⁷ Hitchcocks tatsächliche Beteiligung an den Anthologien ist hingegen minimal, die Arbeit wurde von Ghostwriter:innen bzw. Ghosteditor:innen übernommen. Genauso wie die Buchreihen *Stories They Wouldn't Let Me Do on TV* (1957) und *The Three Investigators* (von 1968 bis 1980 mit Hitchcock als Schirmherr; dt.: *Die drei ???*) oder *Alfred Hitchcock's Mystery Magazine* (seit 1956) gehören diese über 150, meist eilig

der medialen Inszenierung bei Alfred Hitchcock und Gilbert & George. Bielefeld 2017, S. 63–88, 115–134, 151–172, 193–214, 243–268.

36 Seligmann, S. 64.

37 Vgl. beispielhaft: *The Pocket Book of Great Detectives. With an Introduction by Alfred Hitchcock*. New York, NY 1941 sowie *Alfred Hitchcock's Fireside Book of Suspense. Edited and with introductory notes by Mr. Hitchcock*. New York, NY 1947.

zusammengestellten Anthologien zur Franchise der Medienpersona Hitchcock, die für die Kohärenz der Serie ALFRED HITCHCOCK PRESENTS verantwortlich zeichnet.

Anthologieserienhosts, die wöchentlich durch neue Fiktionen navigieren und so Figurenidentität auf der Ebene der peritextuellen Rahmung stiften, sind aus heutiger Perspektive ein medienhistorisches Relikt. Die steigende Medienkompetenz der Zuschauer:innen lässt sich genauso als Argument für das Verschwinden der Moderator:innenfigur anführen wie die generelle Randexistenz der Anthologieserie ab den späten 1960er-Jahren sowie die veränderten Rezeptionsbedingungen, in denen die Form ab den 2010er-Jahren wieder Auftrieb erhält. In der Nachfolge von Hitchcock und Serling treten Hosts von Anthologieserien, wenn überhaupt, dann in markierter, anachronistischer Form auf; als Medienzitate, die zum Witz taugen, wie in der an THE TWILIGHT ZONE orientierten Serie X-FACTOR (USA 1997–2002; orig.: BEYOND BELIEF: FACT OR FICTION) mit dem STAR TREK-Darsteller Jonathan Frakes oder als überdreht-zynische Handpuppe wie im Falle des Cryptkeepers aus TALES FROM THE CRYPT. Was hingegen persistiert, ist die Tendenz visueller Anthologien zum Genrehaften wie Horror, Mystery, Crime und Science-Fiction, die bereits in den frühen Jahren des Fernsehens im Medienverbund mit dem Radio und populären Zeitschriften zu beobachten ist.

III.

Die Neigung filmisch-anthologischer Formate zu populären Genres und Printmedien weist auf einen medienübergreifend aufschlussreichen Befund hin: Wie wohl kein anderes Serienformat steht die Anthologieserie in einem engen Austauschverhältnis zum Medium <Literatur>. Neben der offenkundigen namentlichen Verwandtschaft ergibt sich die Nähe der Anthologieserie zur literarischen Anthologie über (1) die diskursive Zuschreibung im Journalismus, (2) das strukturelle Gestaltungsprinzip, nachdem abgeschlossene Episoden bzw. Staffeln mit wechselnden diegetischen Elementen hintereinandergeschaltet werden, womit relativ lose an eine Präsentationsweise literarischer Textsammlungen angeschlossen wird, sowie (3) ein auffällig ausgeprägtes mediales Bewusstsein für die literarische Tradition.

Anthologien, die bekanntlich auch als <Blütenlesen> bezeichnet werden, stellen zunächst Sammlungsformen dar (vgl. zur literarischen Anthologie den Beitrag von Dirk Rose). «Das charakteristische Merkmal von Anthologien», so Stefanie Lethbridge, ist «die Selektion von Texten aus einem größeren Fundus und deren Neuzusammenstellung als kompakte Sammlung.»³⁸ Ähnlich beschreibt Günter Häntzschel die Anthologie im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* als «Sammlung lyrischer, seltener epischer oder in Form von Auszügen dramatischer

38 Lethbridge, Stefanie: Anthologien. In: Gabriele Rippl, Simone Winko (Hrsg.): *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart/Weimar 2013, S. 179–182, S. 179.

Texte, die von ihren Herausgebern zu unterschiedlichen Zwecken und nach unterschiedlichen Kriterien zusammengestellt werden.»³⁹ Bei der Zusammenstellung einer Anthologie wählt ein:e Anthologist:in nach vorab bestimmten Kriterien (etwa die «schönsten Herbstgedichte») eine bestimmte Anzahl von Texten aus und ordnet sie syntagmatisch neu an. In der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit Anthologien rücken dabei insbesondere die «Funktionskomplexe» in den Vordergrund, also die Verwendungsweisen von Anthologien, wie sie näher von Joachim Bark und Dietger Pforte herausgestellt werden:

Vom Wunsch des Bewahrens und Verbreitens des Schönsten, Besten oder Charakteristischsten der Literatur über die volksbildende, aufklärerische anthologische Literaturvermittlung bis hin zur gezielten ideologischen Arbeit mit anthologisierter Literatur – die Anthologie als Buch erfüllt sich jeweils in funktionalen Bereichen, in denen dem ästhetischen Moment kaum Platz eingeräumt werden kann. Denn selbst literarästhetisch fundierte und sich als solche einer literarästhetischen Rezeption scheinbar empfehlende Anthologien rechtfertigen sich nicht durch sich selbst, sondern erfüllen sich in einer – wenn auch offenen – poetologischen Konzeption⁴⁰

Bark und Pforte zufolge steht hiermit weniger der ästhetische Reiz der Einzeltexte im Fokus, sondern die spezifischen Funktionen des anthologischen Gesamttexts, die überhaupt erst durch die Neuordnung entstünden. Mit ihren Textsammlungen verfolgen Anthologist:innen demnach bestimmbar Intentionen, die von der Gedächtnispflege über ideologische oder pädagogische Zwecke bis hin zur Kanonbildung reichen.⁴¹

Für die Beziehung zwischen Anthologieserie und literarischer Anthologie ist es aufschlussreich, dass der Journalismus die Anthologieserie mitunter in eine Nähe zur *short story* rückt. Das eingangs angeführte Zitat aus dem *Guardian* liefert dafür ein treffendes Beispiel. Im Bereich der *short story* stellen Anthologien ein wichtiges Distributions- und Wertungsinstrument dar: «They can not only build and perpetuate reputations of particular writers and particular short stories, but

39 Hänzschel, Günther: Anthologie. In: Weimar, Klaus (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin 2007, S. 98.

40 Pforte, Dietger: Die deutschsprachige Anthologie. Ein Beitrag zu ihrer Theorie. In: Pforte, Dietger / Bark, Joachim: *Die deutschsprachige Anthologie*, Bd. 1. Frankfurt a. M. 1970, S. XIII–CXXIV, S. CXV.

41 Pforte weist vor allem auf den «konsumtiven Funktionskomplex» hin und bespricht drei Kernaspekte von Anthologien: «*Vehikel literaturpädagogischen Interesses*», «*Grenz- und Umschlagort literarischer Innovation*» sowie «*Ausdruck bestimmter gesellschaftlicher Betätigungs- und Wirkungsweisen*». Vgl. Pforte/Bark, S. CXVIff. An die Bestimmung von Anthologien über ihre Funktionalität knüpfen jüngst auch an: Niefanger, Dirk / Rose, Dirk: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): «*Gesammet und ans Licht gestellt*». *Poesie, Musik und Theologie in Anthologien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Hildesheim u. a. 2019.

they can also influence the formation of canons.»⁴² Nicht nur, dass einige *short stories* vornehmlich durch ihre Publikation in Anthologien bekannt sind. Auch helfen anthologische Zusammenstellungen dabei, potenziell marginalisierte Texte, etwa aus dem postkolonialen Themenbereich, dem Feminismus, oder schlicht vergessene Texte sichtbar zu machen. Einer Anthologisierung dürfte insbesondere die formale Kürze der *short story* zuträglich sein. Laut Lynda Prescott seien die Wege der *short story* zur Anthologie zwar vielfältig, es lasse sich jedoch tendenziell eine dreistufige Mehrfachverwertung beobachten:

The <standard> route would probably begin with the short story published in a magazine, then, if the writer is sufficiently successful, it might be gathered with other stories in a single-authored collection; from here, an anthologist might single it out for reprinting amongst a number of stories by other writers.⁴³

Während die Mehrfachverwertung in literarischen Anthologien häufig zu beobachten ist, stellt sie im Fall der Anthologieserie keine notwendige Bedingung, sondern nur eine Möglichkeit dar und verläuft zudem nicht innerhalb des Filmmediums, sondern transmedial. In der Regel werden die Episoden für Anthologieserien neu geschrieben und produziert, beruhen nur optional auf literarischen Vorlagen und weisen damit bereits auf wesentliche Unterschiede zwischen Anthologieserie und literarischer Anthologie hin. Auch für Anthologien so entscheidende Funktionen wie die Bewahrung vergessener bzw. marginalisierter Texte oder die Kanonbildung spielen in der Serienlandschaft zumindest bisher keine oder zumindest eher eine untergeordnete Rolle.

Auf einer allgemeineren Ebene der Strukturierung, abseits des engeren Bezugs zur *short story*, liegt die Analogie der Anthologieserie zur literarischen Anthologie im Sammlungsaspekt. Mit dem Sammeln ist eine breitgefächerte kulturelle Praxis angeschnitten, die in alle Lebensbereiche hinein verzweigt ist und deren Funktionen in den unterschiedlichsten Feldern diskutiert werden.⁴⁴ Viel zitiert ist ein kulturphilosophischer Beitrag über das Sammeln von Walter Benjamin aus dem Jahr 1931, in dem unter anderem eine Eigenlogik des Sammelns wie des Gesammelten hervorgehoben wird: «Es ist beim Sammeln das Entscheidende, daß der Gegenstand aus allen ursprünglichen Funktionen gelöst wird um in die denkbar engste Beziehung zu seinesgleichen zu treten.»⁴⁵ Obwohl die Anthologieserie

42 Prescott, Lynda: *The Short Story Anthology: Shaping the Canon*. In: Head, Dominic (Hrsg.): *The Cambridge History of the English Short Story*. Cambridge 2016, S. 564–580, S. 564.

43 Prescott, S. 565.

44 Für weiterführende Hinweise siehe exemplarisch die Einleitung in Häntzschel, Günther: *Samme(l)ei(denschaft)*. *Literarisches Sammeln im 19. Jahrhundert*. Würzburg 2014, S. 11–20.

45 Benjamin, Walter: H [Der Sammler]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. V, I: *Das Passagen-Werk*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1982, S. 269–280, S. 271.

nicht zwangsläufig auf die Sammelpraxis im Sinne einer Vorauswahl literarischer Prätexte angewiesen ist – genau dies aber in Einzelfällen doch tut, wie zu zeigen ist –, erweist sich Benjamins Hinweis auf die Ausprägung <engster Beziehungen> als systematisch hilfreich für die Untersuchung von Kohärenz in seriellen Staffeln-zusammenhängen. Denn mit Benjamin richtet sich der Blick nicht mehr allein auf die ursprüngliche Aufgabe eines Einzelements oder eben den Inhalt einer isolierten Episode, sondern auf die neuen Funktionen und Äquivalenzen, auf die die Aufmerksamkeit erst durch das Zusammenspiel mehrerer Episoden gelenkt wird.

Ein interessantes Beispiel dafür liefert die Anthologieserie *BLACK MIRROR*. Selbstverständlich lassen sich die Episoden einzeln anschauen und beurteilen. Doch erst im Verbund mehrerer Episoden, die ihre diegetischen Elemente wechseln, können weitere Bedeutungsebenen erfasst werden, die über bloße Bezugnahmen und *Running Gags* hinausgehen, wie sie bspw. in klassischen Sitcoms gängig sind. Die Episode «Black Museum» (S4Ep6), die sowohl auf die Sammlungsthematik wie auf den Serientitel verweist, spielt in einem Museum, in dem Exponate aus anderen Episoden intraserielle Fahrten auslegen. Es handelt sich entsprechend um eine Art Selbstmusealisierung: An jedem der Exponate, welche die Zuschauer:innen erst einmal als solche wiedererkennen müssen, entzünden sich eigene kurze Geschichten, die ebenso untereinander verwandt sind, wie *Black Museum* zu anderen Episoden von *BLACK MIRROR*. So wird eine selbstreflexive Ebene eingezogen, die ganz bewusst auf den Einsatz des Sammlungsthemas hindeutet und auf diese Weise auch den eigenen Status als Anthologieserie unterstreicht.

Damit eng zusammenhängend lässt sich oftmals ein ausgeprägtes Bewusstsein der Anthologieserien für ihre eigene Medialität beobachten. Immer wieder nehmen Anthologieserien ihre relativ losen Parallelen zum Anthologischen ernst und weisen Anbindungen an die literarische Tradition auf. Neben dem erwähnten Beispiel aus *BLACK MIRROR* ist dabei vor allem auf solche Anthologieserien hingewiesen, die sich an literarischen Vorlagen orientieren. *PHILIPP K. DICKS ELECTRIC DREAMS* oder auch *LOVE, DEATH & ROBOTS* (USA seit 2019) basieren auf *short stories*. Hier liegt also ein engerer Typ der Anthologieserie vor, der nicht nur inhaltlich und in der Staffelstruktur einen Sammlungscharakter aufweist, sondern auch in der konkreten Art und Weise seiner Produktion. Analog zur Herstellung von Textsammlungen wählen Produzent:innen in diesen Fällen aus einem Archiv von *short stories* einzelne Texte aus, um sie anschließend für die Serie zu verfilmen.

Eine weitere Möglichkeit, wie Anthologieserien ihre Affinität zum Literarischen ausstellen, liegt in den vielzähligen Medienreferenzen zum mündlichen Erzählen sowie zum Buch.⁴⁶ Hingewiesen sei auf *Alfred Hitchcock Presents*, in der Hitchcock

46 Gerade hier stellen Anthologieserien auch einen interessanten Fall für die Inter- und Transmedialitätsforschung dar. Vgl. dazu Berndt, Frauke / Tonger-Erk, Lily: *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin 2013, S. 157–228.

als *Host* der Episode «The Diplomatic Corpse» (S3Ep10) ein überdimensionales Buch als Requisite aufschlägt und damit die Episode beginnen lässt. Ein anderes Beispiel findet sich in der Episode «The Castle» (S2Ep9) aus *FARGO*, wo sich unvermittelt eine extradiegetische Erzählinstanz einschaltet, aus dem Buch *The History of True Crime in the Mid West* vorliest und so den filmischen *discours* der gesamten zweiten Staffel in eine schriftlich fixierte Intradiegeese umdeutet. Zusätzlich verkompliziert wird das Irritationsmoment dadurch, dass *FARGO* mit dem eigenen Fiktionsstatus spielt und zudem immer wieder intertextuelle Anspielungen an die absurde Literatur vornimmt – so etwa an Becketts *Warten auf Godot* oder Franz Kafkas *Das Schloss* im Episodentitel «The Castle». Auch im Film *THE BALLAD OF BUSTER SCRUGGS* (USA 2018), der Ähnlichkeiten zum anthologisch-seriellen Erzählen aufweist, werden über das Buchmedium Aussichten auf literarische Formen präsentiert (vgl. dazu den Beitrag von Mader und Mattern in diesem Band).

Ungeachtet aller zu betonenden systematischen Differenzen, lassen sich somit punktuelle Anknüpfungen der Anthologieserie an literarische Anthologien kenntlich machen und für die Beforschung der Serienform einbeziehen. Analog zur Deutungsfrage, welche Funktionen oder paradigmatischen Auswahlkriterien einer Anthologie zugrunde liegen, lässt sich auch die durch starke Heterogenität gekennzeichnete Anthologieserie auf ihre verbindenden Merkmale hin befragen.

IV.

Eine Konsequenz aus der bislang bloß schwachen Theoretisierung der Anthologieserie besteht darin, dass sie von einer Anzahl ähnlicher und zum Teil auch konkurrierender Begriffe flankiert ist. So herrscht bisweilen eine gewisse Arbitrarität bei den formalen Bestimmungsversuchen und Benennungsweisen der Anthologieserie. Als familienähnliche Begriffe kursieren im Journalismus wie in der Serialitätsforschung etwa die Bezeichnungen (1) «Miniserie» bzw. «limited-event-series», (2) «Reihe» und (3) «Episodenfilm».

Der aktuelle englischsprachige Wikipedia-Eintrag zur Miniserie gibt einen Einblick in die Begriffsverwirrung:

To designate one-season shows that are not intended for being renewed for additional seasons, the broadcast and television industry came up with terms like «limited series» or «event series». These terms also apply to multi-season shows which feature rotating casts and storylines each season, such as *AMERICAN HORROR STORY*, *FARGO* and *TRUE DETECTIVE*.⁴⁷

47 o.V.: Miniseries. In: *Wikipedia*. <https://en.wikipedia.org/wiki/Miniseries> (zuletzt aufgerufen am: 19.10.2021). Der Eintrag gibt darüber hinaus Hinweise darauf, dass sich die begriffliche Zuordnung nach den Kategorien auf Preisverleihungen wie den *Golden Globes* orientiert.

In diesem Fall werden die Begriffe <limited series> und <event series>, die hier mit der Miniserie gleichgesetzt sind, für solche Serien verwendet, die lediglich aus einer einzigen Staffel bestehen. Darüber hinaus weitet der Eintrag die Begriffe aus und überträgt sie auf klassische Staffel-Anthologieserien, die ihre diegetischen Elemente von Staffel zu Staffel variieren. So aber wird das Beschreibungs- potential von Miniserie, <limited series> und <event series> überdehnt und bleibt unspezifisch.

Auch in einem *Atlantic*-Artikel aus dem Jahr 2014 wird die begriffliche Unklarheit auf Seite der Produzent:innen wie Rezipient:innen beobachtet. Die Verfasser des Artikels wundern sich darüber, dass Serien wie TRUE DETECTIVE oder FARGO nicht länger als Miniseries gehandelt werden, obwohl diese Beschreibung doch eigentlich zutreffend sei: «Instead, the networks have embraced terms like <limited series> and <event series> to describe programs with a predetermined end or cast that changes from season to season.»⁴⁸ Auf Nachfrage bei den Produzent:innen wird als möglicher Grund für die neuen Begrifflichkeiten insbesondere die Geschäftsinnovation hervorgehoben – «<miniseries> is seen as a musty, antiquated term that conjures up sprawling epics of the 1980s, like THE WINDS OF WAR and NORTH AND SOUTH»⁴⁹. Der Wechsel von der altmodisch tönenden Miniserie zur <limited series> wäre demnach nicht anhand formaler Qualitäten begründet, sondern marketingstrategisch zu erklären.⁵⁰

Ein Blick in die Forschungsliteratur kann die Abgrenzung erhärten. Im Kieler *Lexikon der Filmbegriffe* erfährt die Miniserie ein etwas schärferes Profil: «Eine Miniserie», so der Definitionsvorschlag, «erzählt eine vollständige, in sich abgeschlossene Geschichte in mehreren getrennt gesendeten Episoden. Im Unterschied zur Serie wird sie bereits als Ganzes konzipiert, und die episodalen Folgen werden in der Regel auch zusammen abgedreht.»⁵¹ Auf diese Weise rückt die Miniserie wiederum in die Nähe der Staffel-Anthologieserie, die sich ja gleichfalls durch ihre staffelweise Abgeschlossenheit auszeichnet. In ihrer Einführung *Fernsehserien: Geschichte, Theorie, Narration* fassen Jonas Nesselhauf und Markus Schleich Miniserie und <limited (event) series> zusammen.⁵² Der Marketingaspekt, wie er im obigen Beispiel aus dem Journalismus angesprochen ist, bleibt in dieser systema-

48 Lynch, Jason: The Miniseries is Dead (Long Live the Miniseries!). Why wont TV execs use the m-word to describe shows like TRUE DETECTIVE and EXTANT?. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/06/the-television-miniseries-is-back-under-a-new-name/372931/> (zuletzt aufgerufen am: 30.09.2021).

49 Lynch, o.S.

50 Vgl. Lynch, o.S., der hervorhebt, dass sich vor allem der Begriff «<Event Series>» auf einen «Catch-all term meant to add marketing oomph to a show» beziehe.

51 Kaczmarek, Ludger: Miniserie. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/m:miniserie-3894> (zuletzt aufgerufen am: 29.11.2021).

52 Vgl. Nesselhauf, Jonas / Schleich, Markus: *Fernsehserien: Geschichte, Theorie, Narration*. Tübingen 2016, S. 136.

tischen Einteilung zwar unerwähnt, wodurch ein distributives Differenzkriterium ausgeblendet wird. Für den vorliegenden Zusammenhang ist die Definitionsarbeit von Nesselhauf und Schleich aber nicht zuletzt deshalb hilfreich, da die erwähnte Gruppe von Serienformen dezidiert von der Anthologieserie abgegrenzt wird:

Die Anthologie-Serie ist dem miniseriellen Erzählen nicht unähnlich, schließlich besteht auch dieser Typus aus einer überschaubaren Anzahl von zusammenhängenden Episoden, deren Storyline innerhalb des Verbunds zum Abschluss kommt. Doch im Unterschied dazu werden diese Formate in mindestens einer zweiten Staffel fortgesetzt, allerdings unter anderen Voraussetzungen und mit einem in der Regel völlig veränderten Setting und Cast.⁵³

Somit wird der Fortsetzungscharakter der Anthologieserie zum entscheidenden Kriterium gegenüber der Miniserie, die sich eher am *serial*- denn am *series*-Pol orientiert. Auf diese Weise wird plausibel, dass die Begriffsproblematik ohnehin nicht für Episoden-Anthologieserien á la *BLACK MIRROR* gilt, sondern allein für Staffel-Anthologieserien wie im Fall von *TRUE DETECTIVE*. Denn während die Miniserie (bspw. *THE SLAP*, AUS 2011; *MANIAC*, USA 2018; *CHERNOBYL*, GB/USA 2019) eine relativ kurze, vorab durchgeplante und abgeschlossene Staffeleinheit darstellt, in der mehrere Episoden durch einen gemeinsamen Handlungsstrang verbunden sind, weist die Episoden-Anthologieserie mit jeder neuen Episode innerhalb einer Staffel wechselnde diegetische Elemente auf. Um nicht in der Gruppe der Miniserie lokalisiert zu werden, benötigt eine Staffel-Anthologieserie also mindestens eine zweite Staffel, die sich hinsichtlich ihrer Handlung und Diegese von der ersten unterscheidet. Zusammengefasst bedeutet dies: In der Miniserie wird ein vorab festgeschriebener Plot in einer Staffel auserzählt. Kohärenz wird somit primär durch den fortgesetzten Handlungszusammenhang gewährleistet. In beiden Formen der Anthologieserie hingegen sind kohärenzstiftende Verbindungselemente zwischen den Einzelepisoden bzw. Staffeln nicht im Plot zu suchen, also nicht auf der Ebene der Kontiguität, sondern auf der Ebene der Äquivalenz. Damit wird das serielle Kohärenzprinzip zu einem entscheidenden Differenzkriterium zwischen Anthologieserie und <miniseries>.

Der Begriff der <Reihe> ist dem Begriff der Anthologieserie in dem Sinne am Nächsten, da mit diesem in pragmatischer Hinsicht ganz allgemein eine «themenspezifische Anthologie»⁵⁴ bezeichnet wird. Dennoch lässt sich der Begriff auch als eine analytische Kategorie re-formulieren, die die Reihe von angrenzenden

53 Nesselhauf/Schleich, S. 138.

54 KraH, Hans: Erzählen in Folge. Eine Systematisierung narrativer Fortsetzungszusammenhänge. In: Schaudig, Michael (Hrsg.): *Strategien der Filmanalyse-reloaded: Festschrift für Klaus Kanzog*. München 2010, S. 85–114, S. 96.

Begriffen unterscheidet. So sind die einzelnen Elemente einer Reihe meist narrativ abgeschlossen und weisen im Sinne Lotmans jeweils ein eigenes Weltmodell auf, im Sinne eines «sekundäre[n], modellbildende[n] System[s]»⁵⁵; d. h. die grundsätzlichen Regeln der erzählten Welten können sich in jeder Folge unterscheiden.⁵⁶ Dennoch bilden die Elemente in Reihen meist ein *narratives Programm* aus (bspw. «Verbrechensaufklärung» im TATORT, «Weltrettung» im Marvel Cinematic Universe), das Kohärenz zwischen den Elementen der Reihe stiftet.⁵⁷ In narratologischer Hinsicht ist die Anthologieserie daher als Reihe zu verstehen; unbenommen davon sind ästhetische, kulturelle und textuelle Spezifika, wie sie dieser Band in den Fokus nimmt.

Eine formale Ähnlichkeit zur Anthologieserie weist, neben der Miniserie und der Reihe, auch der Episodenfilm auf. Beim Episodenfilm handelt es sich, dem Kieler Online-Lexikon *der Filmbegriffe* zufolge, um ein «Genre, in dem mehrere in sich geschlossene Kurzspiel- oder Kurzdokumentarfilme durch ein gemeinsames Merkmal in Beziehung zueinander gesetzt werden und zusammen die ungefähre Länge eines Langspielfilms ergeben.»⁵⁸ Das verbindende Merkmal zwischen den einzelnen Filmabschnitten kann hierbei etwa zwischen einer Rahmenhandlung, einem gemeinsamen Ort oder Thema, der Verfilmung von Texten desselben Autors bzw. derselben Autorin oder einer durchgehenden Requisite bestehen. Die Einzelfilme können dabei von einem oder auch von unterschiedlichen Regisseur:innen produziert sein.⁵⁹ Klassische Beispiele des Episodenfilms stellen NIGHT ON EARTH (USA 1991), FOUR ROOMS (USA 1995), SHORT CUTS (USA 1993) oder der bereits erwähnte THE BALLAD OF BUSTER SCRUGGS dar. Gerade der im amerikanischen Raum kursierende Begriff des *anthology film* deutet auf eine Überschneidung mit der Anthologieserie hin und tatsächlich schaltet ja auch der Episodenfilm variierende Einzelfilme hintereinander, die nicht notwendig durch einen gemeinsamen Plot miteinander verbunden sind.⁶⁰ Unterschiede zur

55 Lotman, Jurij M.: *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt a. M. 1973, S. 22, sowie weiterführend S. 316f. und 328ff.

56 Das gilt natürlich selbst dann, wenn – wie etwa beim TATORT – die Handlung in derselben architektonischen Welt spielt (hier also bspw. Münster, München, Berlin usw.)

57 Siehe zur Abgrenzung unterschiedlicher serieller Fortsetzungszusammenhänge grundlegend KraH 2010, insbesondere S. 95 ff.

58 Brunner, Philipp / Wulff, Hans Jürgen: Episodenfilm. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/e:episodenfilm-623> (zuletzt aufgerufen am: 29.11.2021).

59 Die Definitionsmerkmale bei Schreitmüller, Andreas: Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): *Filme aus Filmen. Möglichkeiten des Episodenfilms*. Oberhausen 1983, S. 7–10, S. 7.

60 Vgl. Schreitmüller, S. 8, der eine Abgrenzung des Episodenfilms zum *anthology film* vorschlägt: So handele es sich beim *anthology film* um «nachträgliche Zusammenstellungen von Kurzfilmen, die ursprünglich separat produziert worden sind». Für den Episodenfilm werden hingegen folgende wesentliche Kriterien genannt: Der Gesamtfilm besteht aus mindestens zwei in sich abgeschlossenen Teilfilmen und die jeweiligen Episoden müssen bereits vorab für den Episodenfilm geplant gewesen sein.

Anthologieserien bestehen jedoch zum einen in der Produktion und Distribution, insofern der Episodenfilm meist als abgeschlossener Kinofilm gedreht wird. Zum anderen geht damit eine andere Rezeptionsweise einher, da Episodenfilme hintereinander, von vorne bis hinten, als Einzelfilm wahrgenommen werden. Anthologieserien kennzeichnet eine sich über mehrere Termine erstreckende Rezeptionsweise, die zumindest im Falle der Episodenanthologie auch nicht chronologisch vorgehen muss.

V.

Das hier nun ausgebreitete Panorama an Begrifflichkeiten, Zugängen und Aspekten zum Thema «Anthologieserie» ist bei weitem nicht erschöpfend und dient nur als Beginn weiterführender Überlegungen, wie sie die Beiträger:innen dieses Bandes vorgenommen haben:

Dirk Rose widmet sich in seinem Beitrag einem systematischen Zugriff auf das Phänomen der Anthologie. Ausgehend von literarischen Beispielen entwickelt der Beitrag Möglichkeiten für einen weiter gefassten, funktional und medienübergreifend gedachten Anthologiebegriff.

Zwei Beiträge untersuchen aus verschiedenen Perspektiven die Anthologieserie *TRUE DETECTIVE*. **Moritz Baßler** fragt dabei nach den strukturellen Äquivalenzen zwischen den Staffeln und stellt Überlegungen an, inwiefern das «true» im Titel der Serie mit erzählerischen Verfahren zwischen den Staffeln korrespondiert und somit das Anthologische der Serie Mehrfachcodierungen und Ambiguitäten befördert. Vom «Nicht-Ende» her denkt die Serie **Irene Husser**, die den zeitlichen Strukturen in *TRUE DETECTIVE* nachgeht. Sie kommt dabei zu dem Schluss, dass Anthologieserien unterschiedliche Modelle der narrativen Schließung bzw. Offenheit verfolgen, welche sich sowohl auf einer erzählerischen Oberfläche als auch in der Tiefenstruktur wiederfinden lassen.

Kilian Hauptmann illustriert an *FARGO*, wie sich Kohärenzbildungen über anthologische Elemente hinweg funktionalistisch beschreiben lassen und zeigt dabei, wie *FARGO* über mehrere Staffeln hinweg Variationen derselben Paradigmen etabliert und diskursiviert.

Ausgehend vom Horror-Genre führt **Martin Hennig** einerseits Potenziale des Begriffs der Anthologieserie vor, weist andererseits aber auch nach, wie sich Kontinuitäten und Konstanten der Horror-Anthologie entwickeln.

Einen gegenwartsorientierten Versuch der Bestandsaufnahme des Anthologiebegriffs unternehmen **Nicole Mattern** und **Ilona Mader**. Ausgehend von dem Befund einer unklaren Begriffsverwendung gehen sie unterschiedlichen anthologischen Formen nach und zeigen auf, dass sich das mediale Format formal diversifiziert.

Am Beispiel von **BLACK MIRROR** zeigen **Sebastian Berlich** und **Johannes Ueberfeld**, wie sich die Serie in einen Modus der Selbstbeobachtung begibt und inwiefern dies auf die anthologische Form zurückzuführen ist. So sei das innovierende Potenzial der Serie vor allem in einer Erzählweise zu finden, die auf spezifische Ausprägungen der Science Fiction zurückgreift.

Wie die anthologische Form mit der Ästhetik in **LOVE, DEATH & ROBOTS** zusammenhängt, untersuchen **Philipp Pabst** und **Felix Schallenberg**. Anhand der «kleinen» ästhetischen Kategorien *cute*, *trashy*, *epic* zeigen sie, wie sich die Serie zu ihren literarischen Vorlagen verhält und auf dieser Grundlage eine kohärenzstiftende Aktualisierung vornimmt.

Am Beispiel von **PHILIPP K. DICKS ELECTRIC DREAMS** zeigt **Philipp Ohnesorge**, wie das Format der Anthologieserie die generelle «Bewohnbarkeit» von Serien infrage stellt. Gerade durch das Zusammenspiel von Anthologie und Serie werde die Bewohnbarkeit der Serie pathologisch, da durch das Erzählverfahren «große Erzählungen» von der Zukunft des Menschen unglaubwürdig und somit destabilisiert werden.

Die Frage der Ähnlichkeitsrelationen in Anthologieserien und den epistemischen Voraussetzungen einer solchen Beobachtung beschäftigt **Sven Grampp**. So wird die Anthologieserie **WALT DISNEY'S DISNEYLAND**, unter Rückgriff auf das Theoriedesign Michel Foucaults, auf ihre «Disneyzeit» hin befragt.

Den Abschluss des Bandes bildet der Beitrag von **Raphael Krause**, der am Beispiel des **TATORT** zeigt, wie die Serie sich in narrativer Hinsicht nicht zuletzt aufgrund der Entwicklungen des Serienmarkts der letzten 30 Jahre hybridisiert, narrative Muster variiert und auch übergreifende Handlungsstränge etabliert.

Zuletzt möchten sich die Herausgeber ganz herzlich bei allen beteiligten Träger:innen und Tagungsteilnehmer:innen bedanken, deren Artikel und Anregungen diesen Band möglich gemacht haben. Wir danken der Fritz-Thyssen-Stiftung für die großzügige Förderung der Tagung und des Bandes. Für die Unterstützung bei der Beantragung der Mittel gilt außerdem unser Dank Prof. Dr. Moritz Baßler und Dr. Martin Hennig. Für die angenehme Zusammenarbeit danken wir dem Schüren Verlag.

Bibliografie

Filme und Serien

ALFRED HITCHCOCK PRESENTS (USA 1955–1965)
AMERICAN HORROR STORY (USA seit 2011)
BLACK MIRROR (GB/USA 2011–2019)
BREAKING BAD (USA 2008–2013)
CHERNOBYL (GB/USA 2019)

DRAGNET (USA 1951–1959)
EASY (USA 2016–2019)
FARGO (USA seit 2014)
FOUR ROOMS (USA 1995, R: Allison Anders,
Alexandre Rockwell, Robert Rodriguez,
Quentin Tarantino)
GAME OF THRONES (USA 2011–2019)
HILLSTREET BLUES (USA 1981–1987)

HOW I MET YOUR MOTHER (USA 2005–2014)
 I LOVE LUCY (USA 1951–1957)
 LOST (USA 2004–2010)
 LOVE, DEATH & ROBOTS (USA seit 2019)
 MANIAC (USA 2018)
 MARRIED ... WITH CHILDREN (USA 1987–1997)
 MODERN LOVE (USA seit 2019)
 MURDER, SHE WROTE (USA 1984–1996)
 NIGHT ON EARTH (USA 1991, R: Jim Jarmisch)
 PHILIPP K DICK'S ELECTRIC DREAMS (GB/USA 2017)
 SHORT CUTS (USA 1993, R: Robert Altman)
 TALES FROM THE CRYPT (USA 1989–1996)
 THE BALLAD OF BUSTER SCRUGGS (USA 2018, R: Joel & Ethan Coen)
 THE SLAP (AUS 2011)
 THE SOPRANOS (USA 1999–2007)
 THE TWILIGHT ZONE (USA 1959–1964)
 THE WIRE (USA 2002–2008)
 TRUE DETECTIVE (USA 2014–2015, 2019)
 VAMPIRA SHOW (USA 1954–1955)
 X-FACTOR (USA 1997–2002; orig.: BEYOND BELIEF: FACT OR FICTION)

Literatur

Anders, Günther: *Die Antiquiertheit des Menschen. Band I: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München 2018.
 Backer, Ron: *Mystery Movie Series of 1940s Hollywood*. Jefferson, NC 2010.
 Barker, Cory / Wlatrowski, Myc (Hrsg.): *The Age of Netflix. Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access*. Jefferson, NC 2017.
 Barnouw, Eric: *The Image Empire. A History of Broadcasting in the United States*, Bd. 3, New York, NY 1970.
 Baßler, Moritz: Einleitung: Short Cuts und Serialität. Zur Frage nach der poetischen Funktion der erzählten Welt. In: Baßler, Moritz / Nies, Martig (Hrsg.): *Short Cuts. Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*. Marburg 2015, S. 7–20.
 Benjamin, Walter: H [Der Sammler]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften. Bd. V, I: Das Passagen-Werk*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1982, S. 269–280.
 Berndt, Frauke / Tonger-Erk, Lily: *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin 2013.

Boddy, William: *Fifties Television. The Industry and Its Critics*. Urbana-Champaign, IL 1993.
 Brunner, Philipp / Wulff, Hans Jürgen: Episodenfilm. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/e:episodenfilm-623> (zuletzt aufgerufen am: 29.11.2021).
 Bundel, Ani: <Jessica Jones> season two is the perfect example of how Netflix bloat is sabotaging ist best shows. In: *NBC News*. <https://www.nbcnews.com/think/opinion/jessica-jones-season-two-perfect-example-how-netflix-bloat-sabotaging-ncna854751> (zuletzt aufgerufen am: 24.08.2021).
 Decker, Jan-Oliver: Medienwandel. In: Titzmann, Michael / Kraß, Hans: *Medien und Kommunikation*. Passau 2017, S. 423–446.
 Dunning, John: *On the Air: The Encyclopedia of Old-Time Radio*. New York, NY.
 Eco, Umberto: Die Innovation im Seriellen. In: *Über Spiegel und andere Phänomene*. München 1998.
 Efert, Hendrik / Sudmann, Andreas: Serien-Anthologien. Neueinstieg ohne Vorkenntnisse. In: *Deutschlandfunk Nova*. <https://www.deutschlandfunknova.de/beitrag/serien-anthologie-tv-erfolg-trotz-wechselnden-schauspieler-und-orte> (zuletzt aufgerufen am: 29.11.2021), o.S.
 Eschköttler, Daniel: *The Wire*. Zürich 2012.
 Feuer, Jane / Kerr, Paul / Vahimagi, Tise (Hrsg.): *MTM <Quality Television>*. London 1984.
 Grapp, Sven / Ruchatz, Jens: Die Enden der Fernsehserien. In: *Repositorium Medienkulturforschung 5* (2014), S. 1–30.
 Häntzschel, Günther: Anthologie. In: Weimar, Klaus (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin 2007, S. 98.
 Häntzschel, Günther: *Sammel(l)ei(denschaft). Literarisches Sammeln im 19. Jahrhundert*. Würzburg 2014.
 Heritage, Stuart: Spoilt for Choice: How Anthologies Became the <Tinder of Television>. In: *The Guardian* vom 29.11.2018. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/nov/29/spoilt-for-choice-how-anthologies-became-the-tinder-of-television> (zuletzt aufgerufen am: 22.11.2021).

- Kaczmarek, Ludger: Miniserie. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <https://filmllexikon.uni-kiel.de/doku.php/m:miniserie-3894> (zuletzt aufgerufen am: 29.11.2021).
- Kämmerlings, Richard: «The Wire»: Ein Balzac für unsere Zeit. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/the-wire-ein-balzac-fuer-unsere-zeit-1581949.html> (zuletzt aufgerufen am: 19.08.2021).
- Krah, Hans: Erzählen in Folge. Eine Systematisierung narrativer Fortsetzungszusammenhänge. In: Schaudig, Michael (Hrsg.): *Strategien der Filmanalyse-reloaded: Festschrift für Klaus Kanzog*. München 2010, S. 85–114.
- Lethbridge, Stefanie: Anthologien. In: Gabriele Rippl, Simone Winko (Hrsg.): *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart/Weimar 2013.
- Lotman, Jurij M.: *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt a. M. 1973.
- Lynch, Jason: The Miniseries is Dead (Long Live the Miniseries!). Why wont TV execs use the m-word to describe shows like TRUE DETECTIVE and EXTANT?. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/06/the-television-miniseries-is-back-under-a-new-name/372931/> (zuletzt aufgerufen am: 30.09.2021).
- Maeder, Dominik: *Die Regierung der Serie. Poetologie televisueller Gouvernementalität der Gegenwart*. Bielefeld 2021.
- McDonald, Kevin / Smith-Rowsey, Daniel (Hrsg.): *The Netflix-Effect. Technology and Entertainment in the 21st Century*. London 2016.
- Mittell, Jason: *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York, NY/London 2015.
- Nesselhauf, Jonas / Schleich, Markus: *Fernsehserien: Geschichte, Theorie, Narration*. Tübingen 2017, S. 7–24.
- Niefanger, Dirk / Rose, Dirk: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): «Gesammelt und ans Licht gestellt». *Poesie, Musik und Theologie in Anthologien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Hildesheim u. a. 2019.
- o. V.: Miniseries. In: *Wikipedia*. <https://en.wikipedia.org/wiki/Miniseries> (zuletzt aufgerufen am: 19.10.2021).
- o. V.: Anthologie. In: *Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden*, Bd. 2. Leipzig/Mannheim 212006.
- o. V.: Anthologie. In: *Duden. Die deutsche Rechtschreibung*. Hrsg. von der Dudenredaktion. Mannheim et al. 242006.
- o. V.: anthology. In: *Cambridge Dictionary*. <https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/anthology> (zuletzt aufgerufen am: 29.11.2021).
- o. V.: anthology. In: *Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged*. Hrsg. von Philip Babcock Gove. Springfield, MA 1964.
- o. V.: Sponsor Scope. In: *Sponsor* vom 27.04.1957.
- Pforte, Dietger: Die deutschsprachige Anthologie. Ein Beitrag zu ihrer Theorie. In: Pforte, Dietger / Bark, Joachim (Hrsg.): *Die deutschsprachige Anthologie*, Bd. 1. Frankfurt a. M. 1970, S. XIII–CXIV.
- Prescott, Lynda: The Short Story Anthology: Shaping the Canon. In: Head, Dominic (Hrsg.): *The Cambridge History of the English Short Story*. Cambridge 2016, S. 564–580.
- Richter, Christian: *Fernsehen – Netflix – YouTube. Zur Fernsehhaftigkeit von on-demand-Angeboten*. Bielefeld 2020.
- Rod Serling – Studio One Drama – The Arena. https://www.youtube.com/watch?v=eQycN78Ev3g&list=PLQDQPZ3HQdzLvH4Dlty_rwfpvkezTj-z&index=3 (zuletzt aufgerufen am: 29.11.2021).
- Schreitmüller, Andreas: Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): *Filme aus Filmen. Möglichkeiten des Episodenfilms*. Oberhausen 1983, S. 7–10.
- Seligmann, Nadine: *Star Gazing. Strategien der medialen Inszenierung bei Alfred Hitchcock und Gilbert & George*. Bielefeld 2017.
- Sudmann, Andreas: *Serielle Überbietung. Zur televisuellen Ästhetik und Philosophie exponierter Steigerungen*. Stuttgart 2017.
- Thompson, Robert J.: *Televisions Second Golden Age. From HILL STREET BLUES to ER*. Syracuse, NY 1997.
- Wilk, Max: *The Golden Age of Television. Notes From the Survivors*. New York, NY 1976.

Dirk Rose

Exkurs: Anthologien als Medienformate

Vorschläge zu einer Systematisierung¹

Anthologien und Anthologieserien: Begriffsprobleme

Anthologien sind ein zentrales Medium der Literatur- und Wissensvermittlung.² Man denke nur daran, dass nahezu sämtliche Schul- und Lehrbücher auf einem anthologischen Verfahren beruhen. Dabei sind sie durch zwei dominante Praktiken gekennzeichnet: Sammeln und Auswählen.³ Dies geschieht meist unter einem handlungsleitenden Prinzip bzw. mit einer bestimmten, oft thematisch motivierten Absicht.

Unter dieser Prämisse lassen sich drei Haupttypen anthologischer Sammlungen unterscheiden, die weit in die Geschichte zurückreichen. Beim ersten Typus geht es um die Präsentation von modellhaften Texten, mit denen ein, oft gattungsbezo-

1 Einige Teile dieses Aufsatzes basieren auf der Einleitung von Dirk Niefanger und Dirk Rose in: Dies. (Hrsg.): *«Gesammet und ans Licht gestellt»*. *Poesie, Theologie und Musik in Anthologien des frühen 18. Jahrhunderts*. Hildesheim u. a. 2019, S. 7–24. Noch ein Hinweis zur Zitierweise: Die genannten Anthologien werden ohne den Zusatz «Herausgeber» angeführt, um die produktions-ästhetische Rolle der Anthologisten zu unterstreichen.

2 Vgl. programmatisch Papiór, Jan: Anthologien sind Textsammlungen und Vermittlungsmedium. In: *Studia Niemcoznawcze* XXVIII, 2004, S. 35–55.

3 Zur Begriffs- und Sachgeschichte vgl. die Einleitung von Pforte, Dietger: Die deutschsprachige Anthologie. Ein Beitrag zu ihrer Theorie. In: Bark, Joachim / Ders. (Hrsg.): *Die deutschsprachige Anthologie. Bd. 1: Ein Beitrag zu ihrer Theorie und eine Auswahlbibliographie 1800–1950*. Frankfurt a.M. 1970, S. XIII–CXVI, bes. S. XXII–XXV.

gener, Autoritätsanspruch verbunden wird. Das ist bereits bei frühen Anthologien, etwa der *anthologia graeca* bzw. *latina*, der Fall.⁴ Der zweite Typus hat zum Ziel, durch eine Auswahl aus der überlieferten Menge der Textzeugen diskursive Prioritäten und Wissensbezüge herzustellen. In diesem Fall – zu denken wäre beispielsweise auch an frühneuzeitliche Florilegien und Collectaneen⁵ – ist eine selektive Rezeption, die nur Textteile aufnimmt, die Regel. Ein dritter Typus fasst zusammen, was für einen Sammler in Bezug auf einen spezifischen Gegenstandsbereich überhaupt greifbar oder überlieferungswürdig ist.

Hieraus lassen sich sechs wesentliche Funktionszuschreibungen ableiten, die für nahezu alle Anthologien Gültigkeit besitzen:

- Ordnungsfunktion: Das Textmaterial wird einer ihm selbst in der Regel nicht immanenten Ordnung unterstellt, die sich aus dem Sammlungszusammenhang ergibt.
- Autorisierungsfunktion: Durch die Aufnahme in einen Sammlungszusammenhang werden Texte als exemplarisch bzw. normbildend autorisiert. Eng damit verbunden sind Fragen der Kanonisierung, die sich insbesondere bei Anthologien moderner Literatur stellen.⁶
- Verortungsfunktion: Durch die oft ostentative Bindung von Anthologien an Regionen, Verlagsorte, Herausgeber oder Landessprachen tragen Anthologien wesentlich zur Kartografierung poetischer bzw. künstlerischer Tätigkeit bei.
- Kontextualisierungsfunktion: Die Einzeltexte (oder Textausschnitte) werden in einen weiteren Zusammenhang gestellt und einem oft thematischen oder wissenschaftsgeschichtlichen Schwerpunkt zugeordnet, der zugleich neue Bezüge zwischen den Einzeltexten herstellt.
- Vermarktungsfunktion: Anthologien dienen nicht zuletzt der Vermarktung und Distribution von Texten, die kaum oder nicht mehr einzeln publiziert werden können. Eine solche Publikation hilft, Texte und Autoren der Aufmerksamkeit des literarischen Feldes (wieder) zuzuführen.
- Sicherungsfunktion: Die Sammlungen dienen der Bestandsaufnahme, Bewahrung, differenzierenden Erschließung und Sicherung prekär überlieferten Materials.

4 Vgl. Schmidt, Leopold: Art. <Anthologia (1)>. In: *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Bd. I. Stuttgart 1894, Sp. 2379–2391.

5 Vgl. auch Heß, Gilbert: Konstanz und Beweglichkeit in frühneuzeitlichen Florilegien und Enzyklopädien. In: Österreicher, Wulf et al. (Hrsg.): *Autorität der Form – Autorisierung – Institutionelle Autorität*. Münster 2003, S. 75–84.

6 Vgl. Kaiser, Gerhard R.: Anthologie, Kanon, Literaturbegriff. Überlegungen zu ihrem Zusammenhang – auch in pragmatischer Hinsicht. In: Löck, Alexander / Urbich, Jan (Hrsg.): *Der Begriff der Literatur. Transdisziplinäre Perspektiven*. Berlin / New York 2010, S. 151–169, besonders S. 159f.

So präzise damit das Feld für die <klassische> Form der Anthologie auf dem Buchmarkt kartiert wäre, so wenig besagen diese Kriterien für die mediale Form der (fernsehseriellen) Anthologieserie. Vielmehr drängt sich angesichts dessen bei ihrem Namen sogar der Verdacht eines <misreading> auf, da die beiden Hauptfunktionen von Anthologien, nämlich Auswahl und Sammlung, von diesen Serien gerade nicht erfüllt werden. Man hat es mit einer geschlossenen Staffel von Einzelepisoden zu tun, die lediglich dadurch zusammengehalten werden, dass sie ein gemeinsames Thema verfolgen und/oder dass einzelne Figuren oder Erzählkonstellationen in unterschiedlichen Episoden wiederkehren.⁷ Der Zusammenhang zwischen ihnen wird also allein durch die «gemeinsame Diegese»⁸ oder gegebenenfalls durch paratextuelle Elemente gestiftet.

Aus terminologischer Sicht bliebe daher zu konstatieren, dass Anthologien <klassischen Formats> und Anthologieserien vergleichsweise wenig miteinander gemeinsam haben;⁹ zumal die Bezeichnung aus dem angloamerikanischen Sprachraum stammt, wo *anthology* schlicht als ein anderes Wort für *collection* und damit für jede Form von Sammlung fungieren kann, unabhängig davon, ob sie anthologischen Prinzipien folgt oder nicht.¹⁰ Unbeantwortet bleibt dann freilich, warum sich Anthologieserien *trotzdem* in einen anthologischen Zusammenhang einzuschreiben versuchen bzw. in einem solchen rezipiert werden.

Einen möglichen Ausweg aus dem begrifflichen Dilemma bietet das Umstellen der Beschreibungsebene auf ein «anthologisches Prinzip», wie es Conrad Wiedemann mit Blick auf Lyriksammlungen des 17. Jahrhunderts skizziert hat.¹¹ Hierbei stehen weniger feste Gattungskriterien¹² als vielmehr mediale Funktionen und Praktiken im Mittelpunkt. Denn unter den Bedingungen eines modernen Massenme-

7 Zur Charakterisierung von Anthologieserien sowie zur Forschungslage vgl. die Einleitung der Herausgeber in diesem Band.

8 So der Vorschlag von Kilian Hauptmann in der Diskussion zu seinem Vortrag bei der Tagung in Münster.

9 Darum erscheint beispielsweise im französischen Wikipedia unter dem Schlagwort «Anthologie» sofort der Hinweis: «Cet article concerne la littérature. Pour les séries télévisées de type anthologie, voir <Anthologie (série télévisée)>»; <https://fr.wikipedia.org/wiki/Anthologie> (zuletzt aufgerufen am: 25.11.2019).

10 Vgl. hierzu die Einleitung der Herausgeber.

11 Wiedemann, Conrad: Vorspiel der Anthologie. Konstruktivistische, repräsentative und anthologische Sammelformen in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts. In: Bark, Joachim / Pforte, Dietger (Hrsg.): *Die deutschsprachige Anthologie. Bd. 2: Studien zu ihrer Geschichte und Wirkungsform*. Frankfurt a. M. 1969, S. 1–47, hier S. 27. – Wiedemann verwendet den Begriff ausschließlich in heuristischer und nicht in terminologischer Absicht.

12 Ob Anthologien eine eigenständige Gattung darstellen, ist umstritten. Vgl. Häntzschel, Günter: *Die deutschsprachigen Lyrikanthologien 1840 bis 1914. Sozialgeschichte der Lyrik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1997, S. 14–17, der vorschlägt, in einen «weiten Anthologiebegriff» (S. 15), unter dem sich unterschiedliche Sammlungsformen subsumieren lassen, und einen engen Begriff von Anthologie zu unterscheiden, der die Gattungsgeschichte seit der *anthologia graeca* reflektiert.

dien- und Büchermarktes, dessen «Totalität der Textmasse» die Konsumenten «zu einer Auswahl drängt», entsteht durch ein solches anthologisches Prinzip «die konstruierte neue Totalität der Sammlung» als exemplarische Repräsentation eben dieses Medienmarktes.¹³ Seine Funktionsweise bestimmt maßgeblich die Tradierung und Archivierung moderner Medieninhalte mit – bis hin zu der Frage, ob die Linkliste, die auf eine Suchanfrage hin erscheint, nicht bereits anthologischer Charakter trägt, da ihr eine spezifische Sammlungs- und Auswahlfunktion zugrunde liegt.

So einleuchtend diese Medienperspektive auf Anthologien sein mag: Für die Beschreibung von Anthologieserien bleibt das Problem bestehen, dass auch in dieser Perspektive die Auswahl aus bereits vorhandenen Medieninhalten eine zentrale Rolle spielt, während es sich bei Anthologieserien um eigens produzierte Episoden handelt, die auf inhaltlicher Ebene durch ein übergreifendes Thema oder Paradigma bzw. auf narrativer Ebene durch syntagmatische Beziehungen zusammengehalten werden.¹⁴ Noch zielführender scheint es, wie von Kilian Hauptmann in der Diskussion bei der Münsteraner Tagung vorgeschlagen, nach der *anthologischen Funktion* – ähnlich der «poetischen Funktion» bei Roman Jakobson¹⁵ – der jeweiligen Sammlungskontexte zu fragen. Tatsächlich stellt ja der Begriff des anthologischen Prinzips bereits von Gattungs- auf Funktionszusammenhänge um. In dieser Hinsicht ließen sich Anthologieserien als eine mediale Form verstehen, die über eine charakteristische anthologische Funktion – das thematische Zusammenstellen unterschiedlicher Medieninhalte – an der medialen Praxis von Anthologien als Medienformaten partizipieren.

Wie solche Funktionszusammenhänge in der konkreten Praxis aussehen und welche Beschreibungspotenziale sich daraus für die Anthologieforschung sowohl im traditionellen Rahmen der Buchwissenschaft als auch für neuere Medienpraktiken des Auswählens und Sammelns ergeben, ist freilich alles andere als klar.¹⁶ Zur Konturierung eines solchen Forschungsparadigmas bedürfte es zunächst der Systematisierung von Anthologien anhand ihrer medialen Funktionslogiken. Der vorliegende Beitrag versteht sich als ein erster Schritt in diese Richtung. Er wird sich daher nicht primär Anthologieserien selbst, sondern den Bedingungen ihrer möglichen Analysierbarkeit im Kontext einer medienwissenschaftlichen Anthologieforschung widmen.

13 Papiór, S. 35 u. 43f.

14 Zu dieser (nicht ganz neuen) Beziehung vgl. etwa Bükér, Dominic / Vermeer, Valentijn: Der narrative Text und die serielle Textur. David Mitchells short story sequence *Cloud Atlas*. In: Baßler, Moritz / Nies, Martin (Hrsg.): *Short Cuts. Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*. Marburg 2018, S. 143–166.

15 Vgl. Jakobson, Roman: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Hrsg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. Frankfurt a. M. 1979, S. 92–96.

16 Vgl. aus der schier unerschöpflichen Literatur zu dem Thema als methodischen Anhaltspunkt den Band von Mittelstraß, Jürgen / Rüdiger, Ulrich (Hrsg.): *Die Zukunft der Wissenspeicher. Forschen, Sammeln und Vermitteln im 21. Jahrhundert*. Konstanz/München 2016.

Anthologien in der Literaturwissenschaft

Die Anthologieforschung ist bisher disziplinär durch die Literatur- und Buchwissenschaft bestimmt. Ihren Status mag eine kleine Anekdote illustrieren. Im Rahmen eines Seminars plante ich, mit Studierenden die Anthologiebestände in einem Literaturarchiv in einer Auswahl zu betrachten. Von dort bekamen wir zur Antwort, man habe zwar fast tausend Anthologien im Bestand, habe diese aber bisher noch nicht systematisch erfasst und könne daher auch keine exemplarische Auswahl treffen. Die Anekdote unterstreicht das Dilemma, vor dem die Anthologieforschung oft steht. Es gibt zwar kaum einen literaturwissenschaftlichen Arbeitsbereich, in dem keine Anthologien vorkommen. Doch trotz dieser zentralen Rolle bedeutet die schiere Menge an Anthologien bzw. deren textsortenspezifische Redundanz ein oft schwer zu überwindendes Hindernis.¹⁷

Es sind jedoch nicht nur ihre Quantität und Ubiquität, die dazu führen, dass Anthologien in der Literaturwissenschaft einen vergleichsweise schlechten Stand haben. Stefanie Lethbridge, die selbst mit einer Arbeit zu Anthologien in der englischen Literatur habilitiert worden ist,¹⁸ führt in ihrem Artikel über Anthologien im *Handbuch Kanon und Wertung* die wesentlichen Kritikpunkte zusammen.¹⁹ Zwar werden Anthologien «als zentrale Instrumente von Kanonisierungsprozessen» gewürdigt;²⁰ jedoch nur, um sie im selben Atemzug als unsichere Kandidaten auszumachen: «Als eine grundsätzliche parasitäre Publikationsform, die Originalprodukte exzerpiert, verzerrt und extrinsischen Werten unterordnet, gelten Anthologien als nur notwendiges Übel der finanziellen und zeitlichen Beschränkungen der Leser.»²¹ Abgesehen davon, dass «literaturintrinsische Werte» wohl vor allem akademischen Expertenmeinungen entsprechen sollen, lassen sich diese Kritikpunkte im Umkehrschluss als Arbeitsfelder einer kritischen Anthologieforschung beschreiben. Denn die Zeit- und Geldressourcen der Leser sind nicht nur im Fall von Anthologien, sie sind im Hinblick auf das vielfältige Medienangebot in der Moderne grundsätzlich knapp. Vor diesem Hintergrund sowie aufgrund der Tatsache, dass Anthologien auch einen weiten Teil der nicht- oder semiprofessionellen Literaturvermittlung abdecken, sollte ihnen sowohl literatursoziologisch als auch mediengeschichtlich eigentlich besondere Aufmerksamkeit zuteilwerden. Hier gilt

17 Zumindest das «Mengenproblem» ist durch neue Analysemöglichkeiten im Rahmen der Digital Humanities weniger eklatant; ein entsprechender Projektantrag wird von dem Verfasser vorbereitet.

18 Lethbridge, Stefanie: *Lyrik im Gebrauch. Gedichtanthologien in der englischen Buchkultur 1557–2007*. Heidelberg 2014.

19 Lethbridge, Stefanie: Anthologien. In: Rippl, Gabriele / Winko, Simone (Hrsg.): *Handbuch Kanon und Wertung. Theorie, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart/Weimar 2013, S. 179–182.

20 Lethbridge, S. 179.

21 Lethbridge, S. 182.

noch immer die Einschätzung von Dietger Pforte, der sich als einer der ersten systematisch mit Anthologien beschäftigt hat: «Die Anthologie [...] ist [...] eine Hauptquelle für jeden, der sich mit der Geschichte der deutschsprachigen Literatur der letzten dreihundert Jahre beschäftigt.»²²

Die Literaturgeschichte von Anthologien ist jedoch wesentlich eine des medialen Gebrauchs. In dieser Perspektive werden jene Wertungsfragen, welche die literaturwissenschaftlichen Beschreibungen von Anthologien als Problemfelder notieren, zunächst einmal subordiniert. Die Qualität einer Sammlung bzw. der in ihr aufgenommenen Texte spielt für Gebrauchszusammenhänge keine oder nur eine untergeordnete Rolle. In den Blick rücken stattdessen die Rahmenbedingungen, die überhaupt erst jene Bedeutungszuschreibungen ermöglichen, in denen sich das literaturwissenschaftliche Interesse an Anthologien in der Regel meist erschöpft.²³ Diese Rahmenbedingungen sind aber in erster Linie medial begründet oder zumindest medial überformt. Vor die Frage, welche anthologische Funktion einzelnen Sammlungen oder Sammlungsformen zukommt, tritt daher die Frage, in welchen Medienlogiken Anthologien welche Funktionspotenziale entfalten können. Hierfür sollen im Folgenden einige Vorschläge unterbreitet werden.

Anthologien als Medienformate: Systematisierungsvorschläge

Anthologien lassen sich als Medienformate im Sinn von Denis McQuail verstehen, das heißt als «a mechanism for ordering the relations between producers and consumers».²⁴ Mit dieser Formulierung wird die organisierende und rezeptionssteuernde Funktion von Anthologien bzw. anthologischen Formen auf den jeweiligen Medienmärkten recht präzise beschrieben. Zum einen besteht ihre Aufgabe nämlich darin, vorhandenes Material zu organisieren und konsumierbar zu machen; zum anderen ist mit der jeweiligen Schwerpunktsetzung, sei sie inhaltlicher oder programmatischer Natur,²⁵ eine Rezeptionssteuerung verbunden, die sich den Kommunikationslogiken der entsprechenden Medienmärkte verdankt und vom Publikum ein gewisses, medieninduziertes Vorwissen verlangt. Genau das macht im Übrigen anthologische Formen durchaus attraktiv für das Lancieren neuer Inhalte,

22 Pforte, S. CXV.

23 Ein Beispiel für eine solche, literarhistorisch im Übrigen vollkommen legitime, Anthologieforschung ist der Band von Knödler, Stefan: *Rudolf Borchardts Anthologien*. Berlin/Boston 2010.

24 McQuail, Denis: *McQuail's Mass Communication Theory*. London 2005, S. 370. – Vgl. dazu auch Bucher, Hans-Jürgen / Gloning, Thomas / Lehen, Katrin: Medienformate: Ausdifferenzierung und Konvergenz – Zum Zusammenhang von Medienwandel und Formatwandel. In: Dies. (Hrsg.): *Neue Medien – neue Formate. Ausdifferenzierung und Konvergenz in der Medienkommunikation*. Frankfurt a. M. / New York 2010, S. 9–38.

25 Eine inhaltlich motivierte Klassifikation von Anthologien findet sich beispielsweise bei Pforte, S. CXI–CXV.

die von der Autorität der Anthologie als Ordnungsmedium innerhalb ausdifferenzierter Medienmärkte profitieren (wollen).²⁶

Anthologien als Medienformate zu begreifen, zwingt dazu, ihren medialen Status zu präzisieren. Auch wenn sie als selbstständige Medienprodukte auftreten, sollten sie nicht mit diesen verwechselt werden. Sie bilden vielmehr ein eigenes Genre innerhalb bzw. unterhalb verschiedener Medientypen bzw. Medienprodukte.²⁷ Beispielhaft zeigt sich das am Medium Buch, der wohl gängigsten Form für das Publizieren von Anthologien. Auf dem Buchmarkt hat sich die Anthologie als ein Genre, ähnlich dem Roman oder Reiseführer, etabliert. In anderen Medientypen lassen sich ähnliche Formate finden, etwa der Sampler bei den Tonträgern oder eine Filmkollektion bei den visuellen Medien. Die Variabilität von Anthologien als Medienformate in einem pluralen Medienzeitalter führt die Dringlichkeit eines variablen und möglichst flexiblen Beschreibungsmodells unterschiedlicher anthologischer Formate vor Augen. Die folgenden Systematisierungsvorschläge zielen daher auf ein generelles Beschreibungsmodell, das den spezifischen Bedingungen diverser Medientypen anzupassen wäre. Dass sich die Mehrzahl der Beispiele auf den Buch- bzw. Druckmarkt bezieht, ist der Dominanz dieses Feldes in der Geschichte der Anthologie geschuldet.

1 Publikationsform

Unter diesem Schlagwort wird die basale mediale Form verstanden, in der die jeweilige Anthologie erscheint bzw. konzipiert und distribuiert wird. Für textbasierte Anthologien ist dabei die Unterscheidung in Manuskript und Druck grundlegend. Dass Anthologien bzw. anthologische Sammlungen in Manuskriptform erstellt werden und zirkulieren, ist vor Erfindung des Buchdrucks der Normalfall. Aber auch danach bleiben Anthologien in Manuskriptform möglich, etwa als Sammlungen «für Freunde», wie sie in der Anakreontik oder der Romantik durchaus üblich waren.²⁸ Im privaten Gebrauch dürften Manuskripte bis in die Gegenwart hinein die gebräuchlichste Form anthologischer Textsammlungen darstellen. Ein Beispiel dafür ist die anthologische Praxis des *Hausbuchs*, die Theodor Storms gleichnamiger Sammlung von 1870 zugrunde liegt.²⁹

26 Vgl. dazu unten, Abschnitt 2b).

27 Zu dieser Unterscheidung vgl. Faulstich, Werner: *Einführung in die Medienwissenschaft*. München 2002, S. 242–244 (hier am Beispiel des Medienprodukts «Buch»).

28 Vgl. Spoerhase, Carlos: *Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830*. Göttingen 2018, S. 90–116 (Kap. «Bibliotheken für Freunde»).

29 Storm, Theodor: *Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius. Eine kritische Anthologie*. Hamburg 1870. – Insgesamt erschienen vier voneinander abweichende Auflagen der Sammlung bis 1878.

Zwar ließe sich diskutieren, inwiefern solche Sammlungen noch als Medienformate im Sinne McQuails verstanden werden können, da ihnen eine massenmediale Publizität fehlt. Allerdings zeigt das Beispiel von Storms Sammlung, die über dreißig Jahre lang als Manuskript im familiären Gebrauch entstanden war, bevor sie als Buch veröffentlicht wurde, dass die Unterscheidung in privat und öffentlich gerade in diesem Bereich schon lange vor der Erfindung sozialer Medien problematisch gewesen ist. Ähnliches lässt sich auch am Beispiel von *Mix-Tapes* beobachten. Hierbei handelt es sich um eine, oft thematisch orientierte, Auswahl von Musikstücken, die in der Regel zunächst für den privaten Gebrauch erstellt werden, die sich aber – in analogen Zeiten durch Überspielen – vervielfältigen und heute problemlos über soziale Medien teilen und veröffentlichen lassen. Dabei erfüllen sie durchaus eine ordnende Funktion zwischen Sender und Empfänger bzw. Medienproduzent und -rezipient; nur dass diese Ordnung eben von der Seite des Rezipienten und seiner Adaption der Medienformate in einer privat/öffentlichen Praxis ausgeht. Der prinzipielle Wandel der Publikationsmodi in den letzten Jahrzehnten³⁰ führt so auch zu neuen Wirkungsweisen anthologischer Formen, die nun nicht mehr ausschließlich von Institutionen wie Verlagen, Sendeanstalten, Bildungseinrichtungen oder ähnlichem bestimmt sind, sondern als individuelle Sammlungen überindividuelle Geltung beanspruchen können.

2 Publikationsart

Unter diesem Kriterium soll zusammengefasst werden, welches Material in Anthologien auf welche Weise publiziert wird. Dabei lassen sich zunächst zwei grundsätzliche Varianten unterscheiden:

1. Die Publikation vollständiger Texte oder Medieninhalte.
2. Die Sammlung von Textausschnitten bzw. Teilen von Medieninhalten.

Gerade die erste Variante ist nicht unumstritten. Für Günter Häntzschel etwa ist eine Anthologie «eine Sammlung lyrischer, seltener epischer oder – in Form von Auszügen – dramatischer Texte, die von ihren Herausgebern zu unterschiedlichen Zwecken und nach unterschiedlichen Kriterien zusammengestellt werden.»³¹ Die *Deutsche Schaubühne*, Gottscheds große Sammlung deutschsprachiger Dramen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts,³² wäre demnach keine Anthologie, weil sie

30 Vgl. im Überblick, der auch Aspekte des Urheberrechts mit einbezieht, den Band von Haesner, Christoph / Kreile, Johannes / Schulze, Gernot (Hrsg.): *Zwischen Gestern und Morgen. Medien im Wandel*. München 2017.

31 Häntzschel, Günter: Anthologie. In: Weimar, Klaus et al. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Berlin / New York 1997, S. 98–100, hier S. 98.

32 Gottsched, Johann Christoph: *Die deutsche Schaubühne*. 6 Bde. Leipzig 1741–1745 (ND Stuttgart 1972).

die Dramen vollständig und nicht in Auszügen präsentiert – eine Bestimmung, die zumindest problematisch zu nennen ist. Auch Anthologieserien würden aus dieser Definition herausfallen, weil sie jeweils vollständige Episoden vereinen. Für das hier vorgeschlagene Analysemodell, das mit größtmöglicher Flexibilität die Anthologie als Medienformat beschreiben will, erweist sich diese Annahme als zu starr. Es empfiehlt sich daher, an beiden Publikationsarten anthologischer Sammlungen festzuhalten. Für beide gelten folgende Spezifizierungen in gleicher Weise:

2a Publikation bereits publizierter Texte/Inhalte

Die meisten Anthologien greifen auf bereits publiziertes Material zurück und bringen «in der Regel [...] bereits anderswo veröffentlichte Texte»³³. Das hat ihnen den Vorwurf der Zweit- oder Resteverwertung eingetragen und die Einschätzung verfestigt, bei einer Anthologie handele es sich um ein «Museum der Literatur».³⁴ In quantitativer Hinsicht mag das seine Berechtigung haben. Fast jeder dürfte schon einmal Anthologien begegnet sein, mit denen Verlage ihre Zweitverwertungsrechte auszumünzen bzw. vom Auslaufen solcher Rechte bei anderen Verlagen zu profitieren versuchen. Hier müsste im Einzelfall danach gefragt werden, woher das Material stammt, und ob es möglicherweise bearbeitet worden ist. Allerdings sind gerade diejenigen Anthologien, die eine gewisse literarhistorische Bedeutung erlangt haben, oft solche, die genuin neues Material veröffentlicht haben (siehe unter Punkt 2b). Zudem stellt sich die Frage, ob die Einschätzung, Anthologien publizierten überwiegend bereits vorhandenes Material, nicht maßgeblich durch große Institutionen wie Buch- oder Musikverlage geprägt ist, während anthologische Formen in anderen Medien- oder Gebrauchskontexten möglicherweise weit weniger von verfügbarem Material zehren.

2b Publikation unpublizierter Texte/Inhalte

Die Publikation unpublizierter Inhalte widerspricht auf den ersten Blick der zentralen Funktion von Anthologien als Auswahl- und Vermittlungsinstanz. Sie findet sich dennoch weit häufiger als vermutet. Ein Grund dafür liegt in der, bereits genannten, Partizipation neuer Medieninhalte an der autoritativen Funktion von Anthologien auf dem Medienmarkt. Es ist vielleicht kein Zufall, dass die großen programmatischen Gedichtsammlungen der deutschen Literatur fast durchweg als Anthologien konzipiert sind, von der sogenannten «Neukirchschen Sammlung» (1695–1727) über Herders *Volkslieder* (1778/79), *Des Knaben Wunderhorn* (1805–08)

33 Häntzschel, S. 98.

34 Vgl. Straubel, Hella: *Zum Museum der Literatur. Schriftstelleranthologien in Deutschland und Frankreich*. Heidelberg 2015, besonders S. 11–34.

bis zu den *Modernen Dichter-Charakteren* (1885) und Kurth Pinthus' Sammlung expressionistischer Lyrik *Menschheitsdämmerung* (1919). Denn die anthologische Form bietet die Möglichkeit, Unbekanntes, Verstreutes und wenig Wahrgenommenes einer größeren Aufmerksamkeit zuzuführen. Darin besteht auch eine Hauptaufgabe jener Anthologien, die Texte von Literaturwettbewerben sammeln, welche in der Regel gleichfalls nicht vorab veröffentlicht werden (dürfen).³⁵ Ähnliches lässt sich im Übrigen von verschiedenen anthologischen Formen im Internet behaupten, die das Verstreute bis Obskure aufsuchen, bündeln und mit einem Index in Form einer einschlägigen Webadresse versehen.

Problematisch ist hier jedoch das Kriterium der Auswahl. Zwar behaupten fast alle Anthologien, die neues Material veröffentlichen, sie hätten aus einem großen Fundus auszuwählen gehabt. Überprüfen lassen sich solche Aussagen jedoch meist wenig; bei Anthologien zu Literaturwettbewerben noch am ehesten, wo die Zahl der eingelangten Texte verifiziert werden kann. Weniger eklatant stellt sich dieses Problem möglicherweise dar, wenn man die Totalität aller Texte bzw. Medieninhalte als Bezugsrahmen auch dieser Anthologien in Geltung bringt.³⁶ In diesem Fall wären das alle unpublizierten Texte bzw. Inhalte, die thematisch, formal oder generationell in die entsprechende anthologische Sammlung Aufnahme hätten finden können. Die *Modernen Dichter-Charaktere* verstehen sich in diesem Sinn als eine Auswahl aus allen, von der jungen Generation geschriebenen Gedichten;³⁷ egal, ob die meisten Schreiber jemals daran gedacht haben sollten, sie in dieser Anthologie zu veröffentlichen. Wie auch immer die Auswahl im Detail erfolgt: Sie rechtfertigt sich vor dem Hintergrund all jenes Materials, das, aus welchen Gründen auch immer, keine Publikation erfahren hat, aber im selben anthologischen Format erfahren könnte.

Eine Sonderposition nehmen, wie im Fall der meisten Anthologieserien, jene anthologischen Formate ein, die ausschließlich neue Inhalte präsentieren, welche direkt für diese Formate produziert worden sind. Auch hier ließe sich mit der Totalität aller Medieninhalte ähnlicher Art argumentieren, die jedoch nicht notwendig anthologischen Ordnungszusammenhängen unterstellt werden müssen. Umso distinkter wirkt das Labeling. Offenbar glaubt man, unter dem Namen Anthologie – oder *anthology* – ein höheres Prestige für ein Produkt auf dem Me-

35 Als Beispiel mag hier der MDR-Literaturpreis angeführt werden, bei dem nur «bisher unveröffentlichte Kurzgeschichten» eingesandt werden dürfen: «Die besten Wettbewerbsbeiträge werden in einer Anthologie veröffentlicht»; http://www.ard.de/home/die-ard/fakten/MDR_Literaturpreis/454064/index.html (zuletzt aufgerufen am: 26.11.2019).

36 Zu dieser These von Jan Papiór vgl. oben, zu Anm. 13.

37 Vgl. die biografischen Skizzen sowie das schmale Publikationsverzeichnis aller Autoren am Ende der Anthologie, in denen sich eine Reihe ihrer Leser (und potenziellen Beiträger) wiedererkennen konnten; Arent, Wilhelm: *Moderne Dichter-Charaktere. Mit Einleitungen von Hermann Conradi und Karl Henckel*. Leipzig 1885, S. 297–304.

dienmarkt zu erreichen;³⁸ ein gutes Zeichen dafür, dass Anthologien tatsächlich als ein Medienformat funktionieren, das produktions- wie rezeptionsästhetisch gleichermaßen bestimmt ist, und auf dessen Wirkungsmechanismen Hersteller wie Publikum zählen können.

2c Mischformen

Der Vollständigkeit halber sollen auch Mischformen erwähnt werden, die sich ebenfalls vergleichsweise häufig finden. Meist spielen hier ökonomische oder produktpolitische Gründe eine Rolle. Indem man Unveröffentlichtes mit Veröffentlichtem kombiniert, kann man einerseits im Fahrwasser des Bekannten weniger Bekanntes oder neu zu Entdeckendes lancieren. Andererseits lassen sich bereits bekannte bzw. etablierte Inhalte oft besser verkaufen, wenn sie mit Unbekanntem gemischt werden. Im Popmusikbereich ist das auf dem Markt der Best-Of-Alben und verschiedener anthologischer Formate bis hin zu Download- und Streaming-Portalen inzwischen Standard. Aber auch Gedichtsammlungen versuchen immer wieder, nach dem Motto *variatio delectat* Bekanntes mit Unbekanntem, Publiziertes mit Unpubliziertem zu mischen.

3 Publikationsmodus

Dem Publikationsmodus fällt aus medienwissenschaftlicher Sicht besondere Bedeutung zu, weil er maßgeblich die Relation zwischen Medium und Publikum herstellt bzw. konfiguriert. Dennoch wurde ihm in der Anthologieforschung bisher vergleichsweise wenig Beachtung geschenkt; wohl auch, weil sie sich am Normalfall der Einzelpublikation orientiert.³⁹

3a Einzelpublikation

Zweifelsohne erscheinen die meisten Anthologien als Einzelpublikation, das heißt als separate und singuläre Veröffentlichung. Bei Textanthologien geschieht das meist in Buchform. Das sollte freilich nicht darüber hinwegtäuschen, dass vie-

38 Das markanteste Beispiel dafür dürfte die *Anthology* der Beatles sein, die 1995 und 1996 in zwei Teilen herauskam; sie führte zu einem entsprechenden Wikipedia-Eintrag unter dem programmatischen Titel «Anthology» (The Beatles): [https://de.wikipedia.org/wiki/Anthology_\(The_Beatles\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Anthology_(The_Beatles)) (zuletzt aufgerufen am: 29.11.2021).

39 Hüntzschel, Günter (Hrsg.): *Bibliografie der deutschsprachigen Lyrikanthologien 1840–1914*. 2 Bde. München 1991 verzeichnet zwar in einem eigenen Kapitel «anthologische Periodika» (Bd. 1, S. 459–474), beschränkt sich dabei aber auf Zeitschriften und Almanache. Die «Anthologien in Serie» geraten dadurch nicht in den Fokus.

len anthologischen Projekten eine Tendenz zur Fortsetzung, zumindest aber zur Gruppenbildung innewohnt, welche zumindest die Möglichkeit ihrer Serialisierung beinhaltet. Schließlich ist in der Regel weit mehr Material vorhanden als eine Einzelpublikation, selbst bei großzügiger Auswahl, exemplarisch abbilden kann, sodass neuen, ergänzenden oder konkurrierenden Publikationen genug Raum gelassen wird. Literarhistorische Anthologien, etwa die Reclam-Reihe *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung*, haben oft solchen Fortsetzungscharakter oder tendieren dazu. Doch auch thematische Anthologien wie die notorischen Frühlings-, Sommer-, Herbst- und Wintersammlungen zeigen eine Tendenz zur Reihe,⁴⁰ weil ihre Themen auf einem semantisch weiten Feld angesiedelt sind, das durch unterschiedliches Material besetzt werden kann. Und sogar Anthologien, die ausdrücklich neue und bisher unveröffentlichte Texte präsentieren, sind oft von einer latenten Serialität geprägt, die im Folgenden genauer zu erläutern sein wird. Wenn also die Einzelpublikation den Normalfall anthologischen Publizierens auf dem Buchmarkt darstellt, dann dennoch vor der Folie einer potenziell seriellen oder reihenspezifischen Publikationsweise.

3b Serielle Publikation

Die bedeutendste und umfangreichste Anthologie der Barocklyrik, die nach ihrem ersten Herausgeber Benjamin Neukirch benannte «Neukirchsche Sammlung», ist zugleich die «älteste deutsche Serienanthologie».⁴¹ Sie erschien zwischen 1695 und 1727 in insgesamt sieben Bänden, wobei deutliche Intervalle festzustellen sind:⁴²

Bd.	Erscheinungsjahr	Erscheinungsort
I	1695	Leipzig
II	1697	Leipzig
III	1703	Leipzig
IV	1704	Glückstadt/Leipzig
V	1705	Glückstadt/Leipzig
VI	1709	Leipzig
VII	1727	Frankfurt/Leipzig/Wien

40 Vgl. auch Unger, Thorsten: Buchreihen als Studien- und Forschungsgegenstand. Eine Einführung. In: Ders. (Hrsg.): *Weltliteratur Feldliteratur. Buchreihen des Ersten Weltkriegs*. Hannover 2015, S. 9–40.

41 Heiduk, Franz: Nachwort. In: Hölmann, Christian: *Galante Gedichte. Mit Christoph G. Burgharts Gedichten*. Hrsg. v. Franz Heiduk. München 1969, S. 217–241, hier S. 217.

42 Diese Übersicht nach Heiduk, Franz: *Die Dichter der galanten Lyrik. Studien zur Neukirchschen Sammlung*. Bern/München 1971, S. 21 f.

Von Anfang an war diese Anthologie darauf ausgelegt, vornehmlich unpubliziertes Material zu veröffentlichen, wie es ihr Titel versprach: *Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bisher ungedruckter Gedichte*. Dass man diese Ankündigung keineswegs einhielt, sondern durchaus veröffentlichtes Material mit aufnahm, dürfte wohl dem Konzept der Sammlung geschuldet gewesen sein, einerseits als repräsentatives Medium für die zeitgenössische Dichtung und andererseits als Ort der Erstpublikation unbekannter Texte zu fungieren. Die Serialität dient dabei als Versprechen, eine bereits etablierte Dichtungstradition im Prinzip ad infinitum fortsetzen zu können, sowie als Signal an die zeitgenössischen Dichter, dass ihre bisher unveröffentlichte (und möglicherweise noch ungeschriebene) Produktion gleichfalls Eingang in die Anthologie finden kann.⁴³ Um dennoch das Prinzip der «Blütenlese» als nachträgliche Auswahl nicht zu konterkarieren, bestehen die unterschiedlichen Herausgeber darauf, das eingesandte Material einer Prüfung zu unterziehen und gegebenenfalls «dasjenige, was unrecht geschrieben war, zu verbessern, das ausgelassene zu ersetzen, und [...] in Ordnung zu bringen».⁴⁴ Das Beispiel macht deutlich, wie sehr Anthologien, die in Serie gehen, ihr Material keineswegs nur rezeptions-, sondern auch produktionsästhetisch überformen. Zumindest ein Teil der zeitgenössischen Lyrikproduktion nach 1700 wird auf eine Veröffentlichung in eben dieser Anthologie hin konditioniert.

Ein weiteres markantes Beispiel für eine serielle Anthologie findet sich gut zweihundert Jahre später in der Sammlung *Deutsche Lyrik seit Liliencron*, die von Hans Bethge zwischen 1905 und 1927 herausgegeben worden ist.⁴⁵ Sie folgt freilich einem anderen Prinzip. In unregelmäßigen Abständen wurde gleichsam ein «Update» dieser Anthologie publiziert, das heißt, der Textbestand wurde revidiert: einzelne Texte wurden ausgeschieden, viele blieben, neue kamen hinzu. Mit dieser Methode wurde Bethges Anthologie zu einem «Museum der modernen Poesie in progress»;⁴⁶ die aktualisierte Ausgabe von 1920 verkaufte sich immerhin knapp dreißigtausendmal.⁴⁷ An dieser Sammlung kann man die Herausbildung, Entwick-

43 Vgl. Niefanger, Dirk: Die Chance einer ungefestigten Nationalliteratur. Traditionsverhalten im galanten Diskurs. In: Borgstedt, Thomas / Solbach, Andreas (Hrsg.): *Der galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochenschwelle*. Dresden 2001, S. 147–163.

44 Neukirch, Benjamin: *Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesene und bisher ungedruckte Gedichte*. Bd. 1 [1695]. 2. Auflage. Leipzig 1697, Vorrede, Bl. c2ʳ.

45 Bethge, Hans: *Deutsche Lyrik seit Liliencron*. Leipzig 1905–1927. – Die letzte Auflage von 1927 druckt das 88. bis 92. Tausend der Sammlung. Bethge machte sich übrigens als Übersetzer (und Herausgeber) chinesischer Lyrik einen Namen. Seine Anthologie *Die chinesische Flöte* (1907) verkaufte sich fast einhunderttausendmal; Texte daraus wurden unter anderem von Gustav Mahler, Richard Strauss und Arnold Schönberg vertont.

46 Im Gegensatz zum *Museum der modernen Poesie* (1960), in dem die Rolle des Herausgebers der eines Kurators entsprechen soll: «Eingerichtet von Hans Magnus Enzensberger» heißt es auf dem Titel.

47 Vgl. Häntzschel, S. 67, dem freilich die Neuauflagen als Neuauflagen entgehen.

lung und Stabilisierung eines Kanons moderner Dichtung anschaulich verfolgen.⁴⁸ Ihre Serialität trägt dabei den Entstehungsbedingungen einer modernen Textproduktion auf adäquate Weise Rechnung: Denn wenn sich das <Projekt Moderne> in eine unabschließbare Zukunft hinein entwirft, deren einzige Gewissheit im Veralten der eigenen Novitätspostulate besteht,⁴⁹ so ist eine Anthologie, welche im Prinzip beliebig fortsetzbar ist, gerade weil sie permanent ihre Textbestände revidiert, eine dieser Epochenlogik durchaus angemessene Sammlung. Nicht umsonst trat bereits die erste programmatische Anthologie moderner Dichtung, die *Modernen Dichter-Charaktere* (1885), mit dem Versprechen einer jährlichen Fortsetzung auf, das heißt als konzeptionelle Serienanthologie.⁵⁰

Sogar in seiner Negation zeigt sich der Seriencharakter moderner Anthologien. 1919 veröffentlichte Kurth Pinthus seine berühmte Sammlung expressionistischer Lyrik unter dem Titel *Menschheitsdämmerung*. Als aufgrund des großen Erfolges 1922 eine Neuausgabe nötig wurde, ließ der Herausgeber seine Leser wissen:

Ich entschloss mich, das Werk unverändert zu lassen. [...] Klar herausgesagt: es ist, nach Abschluss dieser lyrischen Symphonie, nichts gedichtet worden, was zwingenderweise noch in sie hätte eingefügt werden müssen.⁵¹

Offenbar sah sich Pinthus zu einer Rechtfertigung gezwungen, warum seine Anthologie *nicht* in Serie ging; um so mehr, weil es sich in diesem Fall um eine Sammlung handelte, die vorrangig neues oder wenig bekanntes Material auf den Markt brachte. Die Serienanthologie scheint, so ließe sich schlussfolgern, auf beinahe ebenso große Resonanz beim Publikum hoffen zu dürfen wie die Einzelpublikation; eine Beobachtung, die sich möglicherweise auch auf die Anthologieserie

48 Zu einem anderen Urteil kommt Ernst Lissauer in seiner Rezension der Anthologie in: *Die Rheinlande* 22, 1912, S. 323: «Bethge ahnt nichts von den eigentlichen Kräften und Zielen der modernen Dichtung und ihrem Wirken im Bereich der Nation.» Allerdings bespricht Lissauer nur *eine* Auflage der Anthologie. Zudem muss seine Einschätzung im Kontext konkurrierender Modernekonzepte gesehen werden; für ihn sind die bei Bethge nicht vertretenen Ferdinand Avenarius, Will Vesper oder Felix Braun Protagonisten einer modernen (völkischen) Lyrik. Zu den polemischen Konfigurationen des Modernebegriffes um 1900 vgl. auch Rose, Dirk: *Polemische Moderne. Stationen einer literarischen Kommunikationsform vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Göttingen 2020, S. 427–477.

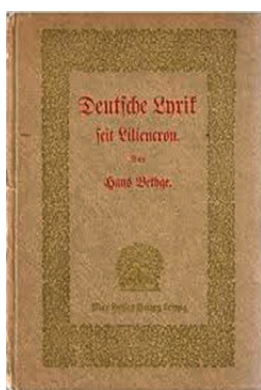
49 Zur Unabschließbarkeit der Moderne und ihrem daraus resultierenden <Projektcharakter> vgl. die inzwischen klassische Publikation von Habermas, Jürgen: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze 1977–1992*. 2. erweiterte Auflage. Leipzig 1992.

50 In der Vorrede von Karl Henckell heißt es, man «wolle die Anthologie zu einem dauernden *Jahrbuch* gestalten, das sich aus schwachen Anfängen zu immer größerer Bedeutung entwickeln möge»; Henckell, Karl: *Die neue Lyrik*. In: Arent, Wilhelm: *Moderne Dichter-Charaktere*, S. V–VII, hier S. VII (Hervorhebung im Original). Dazu ist es aufgrund der sich geradezu explosionsartig vermehrenden Publikationsforen für moderne Dichtung dann nicht mehr gekommen.

51 Pinthus, Kurt: *Nachklang* [1922]. In: Ders.: *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus* [1919/1922]. 35. Auflage. Hamburg 2009, S. 33–35, hier S. 33.



1-2 Titelblätter der <Neukirchschen Sammlung> von 1697 und 1709



3-5 Titelblätter von Bethges Anthologie *Deutsche Lyrik seit Liliencron*

und deren Attraktivität beim Publikum übertragen lässt. Erst in Serie stabilisiert sich ein Produkt innerhalb des Medienangebots, das als Einzelpublikation oft zu schwach ist, einen wiedererkennbaren Markenkern auszubilden. Die *Menschheitsdämmerung*, das hatte Pinthus ganz richtig erkannt, stellt die berühmte Ausnahme von der Regel dar. Noch anlässlich des vierzigjährigen Jubiläums der Anthologie gab er das Buch ein weiteres Mal «in der alten Gestalt»⁵² heraus.

Das «Markenbewusstsein» serieller Anthologien auf dem Buchmarkt zeigt sich nicht zuletzt auf ihren Titelblättern.⁵³ Trotz unterschiedlicher Herausgeber und Verleger sowie eines verhältnismäßig langen Publikationszeitraumes von mehr als dreißig Jahren wartete die «Neukirchsche Sammlung» fast immer mit demselben Titelblatt auf (Abb. 1–2). Anders, aber nicht weniger markenbewusst, verfährt Bethges Anthologie *Deutsche Lyrik seit Liliencron*. Analog zu ihren aktualisierten Inhalten erschien sie stets in einem zeitgemäßen Gewand, bei dem aber der Markenkern (Titel und Herausgebername) gleich blieb, und das «Relaunch» die Aktualisierungsfunktion dieser Marke auf einem sich wandelnden literarischen Markt sicherstellen sollte (Abb. 3–5). Von hier aus war es nur noch ein kleiner Schritt von der seriellen zur periodischen Anthologie.

3c Periodische Publikation

Bereits die «Neukirchsche Sammlung» hatte zeitweise eine Tendenz zur jährlichen Erscheinungsweise entwickelt, vor allem bei den Bänden III bis V, die 1703, 1704 und 1705 erschienen sind.⁵⁴ Der Erfolg auf dem Buchmarkt legte eine solche Erscheinungsweise nahe, durchzuhalten war sie mit Blick auf die heterogenen Sammlungs- und Entstehungsumstände der Anthologie jedoch (noch) nicht. Dabei steht die «Neukirchsche Sammlung» mit diesem Versuch eines periodischen Publikationsmodus nicht allein. Erprobt war er bereits für andere Medienformate durch Harsdörffer, Happel oder Thomasius.⁵⁵ Auch das *Neu=eröffnete Musen=Cabinet*, welches Erdmann Uhse ab 1702 in Leipzig herausgab, erschien in periodisch publizierten «Entrées». Allerdings wurde hier das periodische von dem älteren generischen Prinzip durchkreuzt, da jede «Entrée» einer eigenen Gattung gewidmet ist.⁵⁶ Und die, fälschlicherweise Christian Friedrich Hunold zugeschriebenen, *Galanten*

52 Pinthus, Kurt: Nach 40 Jahren. In: Ders.: *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus [1919/1922]*. 35. Auflage. Hamburg 2009, S. 7–21, hier S. 7.

53 Vgl. dazu auch unten, das Fazit dieses Beitrags.

54 Vgl. das Publikationsschema oben, S. 44

55 Harsdörffer, Georg Philipp: *Frauenzimmer Gesprächspiele*. 8 Bde. Nürnberg 1644–1657; Happel, Eberhard Werner: *Relationes curiosae*. Hamburg 1683–1691; Thomasius, Christian: *[Monats-Gespräche]*. Halle 1688.

56 [Uhse, Erdmann]: *Neu=eröffnetes Musen=Cabinet [...]. Erste Entrée*. Leipzig 1702, Vorrede, unpaginierter Text: «Niemand aber ärgere sich/ daß ich bey ieder Gattung dieser Gedichte ein neues Alphabeth angefangen. Es ist solches mit allem Fleisse geschehen/ damit eine iedwede Arth/

und *Satyrischen Gedichte* (1705) eines gewissen Jocoserii sind gleichfalls als periodisch angelegte «Präsente» konzipiert.⁵⁷

Indes scheinen alle diese Beispiele noch von einer unregelmäßigen Periodizität geprägt zu sein. Anders verhält es sich mit der periodischen Anthologie, die eben jener Christian Friedrich Hunold (Menantes) zwischen 1717 und 1721 unter dem Namen *Auserlesene und theils noch nie gedruckte Gedichte unterschiedener Berühmten und geschickten Männer* in nahezu monatlich publizierten Hefen erscheinen ließ, die später zu drei Jahrbänden zusammengebunden wurden.⁵⁸ Diese Anthologie ist in ihrer Publikationsweise weitgehend einem massenmedialen Markt verpflichtet: Die Erstadressierung richtet sich an Leser monatlicher Periodika, die Zweitverwertung an Konsumenten von Jahrbüchern. Diese Vorgehensweise ist vom Zeitschriftenmarkt nicht unbekannt; und tatsächlich erscheint die Anthologie parallel zu der von Hunold im selben Verlag mit herausgegebenen Zeitschrift *Vermischte Bibliothec*, die einem analogen Publikationsmodus folgt.⁵⁹

Das quasi monatliche Erscheinen bringt es freilich mit sich, das vergleichsweise viel Material zur Verfügung stehen muss. Entsprechend lanciert Hunold als Herausgeber der *Auserlesenen Gedichte* zu Beginn des zweiten Bandes einen Aufruf, ihm Material zuzusenden: «Denn wir sind auch verbunden/ angehende Poeten hierdurch aufzumuntern. Mit einem Sprung hat keiner die Höhe des Parnasses erreicht.»⁶⁰ Im Anschluss daran versichert er pflichtgemäß, er werde die eingesandten Texte einer Prüfung unterziehen und im Zweifelsfall nur eine Auswahl daraus drucken:

Die eingeschickten *Carmina* aber/ die entweder offenbar wieder die Tugend/ oder wieder alle Regeln der *Poesie* und so geschrieben worden/ daß wir sie nicht wohl ins Geschick bringen oder sonder Verantwortung *publiciren* können/ sollen von uns in Ewigkeit nicht weiter ausfliegen. Bey dem Nachfragen deswegen dienet also ein vernünftiges Stillschweigen statt einer Antwort.⁶¹

wenn die folgenden *Continuationes* dazu kommen werden/ beysammen bleibe/ und also auch hierinnen eine gute Ordnung statt habe.»

- 57 Jocoserii *Galanter und Satyrischer Gedichte / Erstes Præsent*. Cölln / Bey Peter Marto. 1705. – Autor dieser Gedichte ist eventuell Otto Philipp Zaunschliffer; vgl. Rose, Dirk: *Conduite und Text. Paradigmen eines galanten Literaturmodells im Werk von Christian Friedrich Hunold (Menantes)*. Berlin/Boston 2012, S. 475. Ein zweites «Præsent» ist vermutlich nie erschienen, war aber intendiert.
- 58 Hunold, Christian Friedrich (Menantes): *Auserlesene und theils noch nie gedruckte Gedichte unterschiedener Berühmten und geschickten Männer*. 3 Bde. Halle 1718–1720/21. Im Nachdruck neu herausgegeben und mit einem Anhang versehen von Dirk Rose, Dirk Niefanger u. Bernd Kramer. Hildesheim / Zürich / New York 2017 (Gesamtausgabe).
- 59 Zur (allmählichen) Umstellung auf «Periodizität» als neuem «Gliederungsprinzip des kulturellen Prozedierens» vgl. Jaumann, Herbert: *Critica. Untersuchungen zur Geschichte der Literaturkritik zwischen Quintilian und Thomasius*. Leiden u. a. 1995, S. 264–274 (Zitate S. 269).
- 60 Hunold (Menantes): *Auserlesene und theils noch nie gedruckte Gedichte*, Bd. II (1719/2017), Vorrede, Bl. 5^r.
- 61 Ebd., Bl. 5^v.

Das Unternehmen offenbart das Dilemma einer periodischen Anthologie, die verhältnismäßig viel Material benötigt und gegebenenfalls gezwungen ist, *alles* zu drucken, was zum jeweiligen Erscheinungstermin zur Verfügung steht. Schon aufgrund ihres Publikationsmodus kann sie sich gar nicht auf ästhetische Spitzenleistungen beschränken, die es für die Nachwelt zu archivieren gilt. Vielmehr wird sie bestenfalls eine durchschnittliche Produktion dokumentieren, wie der Herausgeber selbst einräumen muss: «Doch gegen alles mittelmäßige/ so manchmal zur vergönnten Lust dienet/ will man so strenge nicht verfahren.»⁶²

Das wirft die Frage auf, ob man es hier überhaupt mit einer Anthologie oder nicht doch eher mit der Vorform einer periodischen Literaturzeitschrift zu tun hat, die als Publikationsplattform für zeitgenössische Texte dient. Als sich ein solches Zeitschriftenformat dann in der Mitte des 18. Jahrhunderts etabliert, beschränkt sich die Funktion von Anthologien tatsächlich zunehmend auf die des Jahrbuchs oder des Almanachs. Im Zusammenspiel mit dem Zeitschriftenmarkt entwickeln sie sich zu periodischen Medien zweiter Ordnung; und damit zu einem «Leitmedium»⁶³ auf einem immer unübersichtlicher werdenden Büchermarkt. So klagt etwa Christian Heinrich Schmid, als er 1770 den ersten Band seiner als Jahrbuch konzipierten *Anthologie der Deutschen* herausgibt, über die Art und Weise der Materialbeschaffung: «[A]lle deutsche Journale nachzusuchen, ist wirklich eine Mühe».⁶⁴ Die Journale bilden jetzt die periodischen Medien für die Erstveröffentlichung literarischer Texte und liefern das Material für Anthologien, die publizierte Texte sammeln, welche sie dem medialen Gebrauchszusammenhang der Zeitschriften entziehen, in dem alles Material unterschiedslos dem Vergessen der periodischen Presse anheimgestellt wird. So werden aus periodischen Anthologien Orientierungsmedien für einen periodischen Medienmarkt.

Diese Funktion haben eine Reihe anthologischer Sammlungen bis heute behalten; sei es als Jahrbücher für den Theatermarkt, wie beispielsweise die Anthologie der Zeitschrift *Theater heute* oder die Buchreihe *Spectaculum*;⁶⁵ sei es in der Form von Best-Of-Alben eines Jahres wie die notorischen *BRAVO-Hits*. Aber auch Anthologien, die sich periodisch wiederkehrenden Ereignissen verdanken, etwa Literaturwettbewerben, erfüllen diese Funktion. Und der TATORT, der seinen festen Sendeplatz am Sonntag um 20.15 Uhr hat, ist möglicherweise auch bereits auf dem Weg zu einer periodischen Anthologie.⁶⁶ Zudem werden einige Anthologieserien, wie *AMERICAN HORROR STORY* (USA seit 2011), als jahrgangswise Staffeln produziert.

62 Hunold, Bl. 5ʳ.

63 Klussmann, Paul Gerhard / Mix, York-Gothart (Hrsg.): Literarische Leitmedien. Almanach und Taschenbuch im kulturwissenschaftlichen Kontext. Wiesbaden 1998.

64 Schmid, Christian Heinrich: *Anthologie der Deutschen. Bd. 1.* Frankfurt a.M/Leipzig 1770, Vorrede, S. IX.

65 Vgl. dazu auch den Beitrag von Ilona Mader und Nicole Mattern in diesem Band.

66 Zum TATORT als Anthologieserie vgl. den Beitrag von Raphael Krause in diesem Band.

Aus medienwissenschaftlicher Perspektive scheint das wenig verwunderlich. Periodizität ist nach wie vor ein gängiges Ordnungsschema linearer Massenmedien, auch wenn es im Internet zunehmend von anderen Ordnungsschemata abgelöst bzw. ergänzt wird.⁶⁷ Periodische Anthologien versprechen Exemplarizität und Kanonizität in genau jenem Publikationsmodus, welchem die meisten ihrer Gegenstände ihr Erscheinen oder zumindest doch ihre Wahrnehmung verdanken. Das gilt selbst dort, wo erst die Medientransposition eine Anthologie entstehen lässt. Die altehrwürdige Kulturzeitschrift *The New Yorker* veröffentlicht seit einiger Zeit beinahe alle wöchentlich abgedruckten Kurzgeschichten als podcast unter dem Titel *The Writer's Voice*, eingelesen von den jeweiligen Autorinnen und Autoren selbst.⁶⁸ Diese Zusammenstellung im Netz, auf einer eigenen Homepage unter einem eigenen Titel, produziert aus dem periodischen Material der Zeitschrift eine Anthologie, die denselben periodischen Gesetzen gehorcht: Jede Woche wird ein neuer Podcast zum Anhören und Herunterladen online gestellt. Im Grunde funktioniert auch diese, auf neuer Medientechnologie basierende, anthologische Form immer noch nach demselben Prinzip einer Periodizität zweiter Ordnung wie die Almanache des 18. Jahrhunderts; freilich mit einer gravierenden Änderung: Es wird keine Auswahl zur Verfügung gestellt, sondern das gesamte Material, so weit verfügbar, in anthologischer Form periodisch zugänglich gemacht. Dabei bestimmen die technischen Rahmenbedingungen das anthologische Prinzip maßgeblich mit: Diejenigen Texte, die – aus welchen Gründen auch immer – nicht als Audiodatei zur Verfügung stehen, finden auch keine Aufnahme in das anthologische Format. Über ihre Auswahl entscheidet weder ein ästhetisch noch inhaltlich motiviertes Urteil, sondern ihre technische Verfügbarkeit für eine globale Netzkommunikation.⁶⁹

67 Dies wird schon seit längerem am Beispiel des Fernsehens diskutiert; vgl. den online abrufbaren Projektbericht von Hasebrink, Uwe: *Lineares und nicht-lineares Fernsehen aus der Zuschauerperspektive: Spezifika, Abgrenzungen und Übergänge*. Hamburg 2009; <https://www.hans-bredow-institut.de/uploads/media/default/cms/media/cfda5615ee08a5cbe083f3bd56878c3bd70290eb.pdf> (zuletzt aufgerufen am: 25.11.2019).

68 <https://www.newyorker.com/podcast/the-authors-voice> (zuletzt aufgerufen am: 25.11.2019). Die Adresszeile trägt irritierenderweise den Titel «The author's voice», während die aufgerufene Seite unter dem Titel *The Writer's Voice* steht. – Für den Hinweis auf diesen Podcast geht ein Dank an Fabian Staud.

69 Dass sich mit der nichtlinearen, additiven und rekonfigurierbaren Publikationsweise von Netzinhalten auch für die Anthologie neue mediale Rahmenbedingungen ergeben, sei hier nur angedeutet. Dieser Komplex bedarf noch der genaueren Analyse; Anschauungsmaterial ist auf Plattformen wie Lyrikline.org oder Poeten.org reichlich vorhanden.

Drei Forschungsperspektiven und ein Fazit

Anhand des hier skizzierten Analyserahmens sollen schlagwortartig drei Forschungsperspektiven entwickelt werden, die sich daraus ergeben und die es zu verfolgen gilt. Sie beziehen sich (1) auf das Material, (2) den Markt und (3) die Marken von Anthologien.

(1) Material

Je nachdem, in welchem Medienformat eine Anthologie erscheint, ändert sich die Zusammensetzung ihres Materials. Die Materialfrage ist daher für die Analyse unerlässlich: Wo kommt es her, wie wird es gesammelt, ausgewählt, präsentiert – und welche Intentionen bzw. Formatvorgaben werden damit möglicherweise verfolgt? Ein wichtiger Aspekt dabei ist, ob das Material heteronomen oder homologen Medienzusammenhängen entstammt bzw. ob es sich um genuin neues, das heißt durch die Anthologie oder anthologische Form erstmals einer Öffentlichkeit zugängliches Material handelt. Für serielle und periodische Anthologien stellt sich zudem die Frage, aus welchem Reservoir an Material sie schöpfen können, das heißt, wie stark das Kriterium der Auswahl überhaupt greift. Hier wäre zu überprüfen, inwiefern die entsprechenden Inhalte direkt für das jeweilige anthologische Format produziert werden, was bei aufwendigen Medienangeboten wie TV- oder Kinoproduktionen eher die Regel sein dürfte. Zu diskutieren bleibt, ob man in solchen Fällen überhaupt noch von einer Anthologie sprechen kann.

(2) Markt

In der Regel sind Anthologien oder anthologische Formate kulturökonomische Produkte auf einem massenmedialen Markt. Ungeachtet der allfälligen Klage über die «Fluth von Anthologien», «wo die Mittelmäßigkeit einen unverhältnismäßigen Raum einzunehmen [scheint]»,⁷⁰ behaupten sie dennoch auf diesem Markt ein gewisses Renommee, das sich aus ihrer Ordnungs- und Archivierungsfunktion herleitet. Entsprechend muss gefragt werden, inwiefern Anthologien als Medien zweiter Ordnung bestimmte Strukturen oder Präferenzen des massenmedialen Marktes abbilden. Es besteht Grund zu der Annahme, dass in ihnen meist bereits Erfolgreiches einer Zweitverwertung zugeführt wird. Andererseits kann in anthologischen Sammlungen auch weniger Erfolgreiches oder Vergessenes in neuem Kontext nochmals publiziert werden. Zu klären wäre daher auch die Aktualisierungsfunktion von Anthologien.⁷¹ Während es kanonzentrierten Anthologien eher darum

70 Storm, S. Vf.

71 Zur Aktualisierungsfunktion von Anthologien schon im 17. und 18. Jahrhundert vgl. Niefanger/

geht, bereits bekanntes Material neu zusammenzustellen und dadurch virulent zu halten, versuchen andere Anthologien aktuelles Material in einen etablierten Marktzusammenhang einzurücken (wie beispielsweise Hans Bethges Anthologie *Deutsche Lyrik seit Liliencron*). Besondere Aufmerksamkeit verdienen hier solche Anthologien, die fast durchweg neues Material präsentieren (wie die *Neukirchsche Sammlung* oder die *Modernen Dichter-Charaktere*). Sie versuchen offenbar von der Marktposition zu profitieren, die Anthologien üblicherweise zukommt, um dadurch bisher unbekanntes Material mit der entsprechenden Autorität innerhalb dieses Marktsegmentes auszustatten.

(3) Marke

Dieser Punkt betrifft vor allem serielle und periodische Anthologien, die schon aufgrund ihrer Wiedererkennbarkeit eine Marke ausbilden. Wie gesehen, trifft das schon auf die *Neukirchsche Sammlung* zu. Forschungsfragen, die damit verbunden sind, gelten nicht zuletzt dem problematischen Verhältnis von Markenkern und Materialzusammenstellung: Wie wird neues Material gewonnen, das einerseits in der Lage ist, den Markenkern zu stabilisieren, andererseits aber auch das Interesse an dem jeweiligen anthologischen Format wachhält? Die *Neukirchsche Sammlung* etwa dürfte nicht zuletzt an der zunehmenden Diskrepanz dieser beiden Forderungen gescheitert sein. Die Homogenisierung heterogenen Materials, die sich bei jeder Anthologie beobachten lässt, verdient hier besondere Aufmerksamkeit. Darüber hinaus muss danach gefragt werden, welche Auswirkungen auf die jeweiligen Produktionsbedingungen durch eine serielle Anthologie entstehen, die zur Marke wird. Bereits die *Neukirchsche Sammlung* hatte, wie gesehen, zu einer gewissen Konditionierung der mitlaufenden Textproduktion geführt, welche durch die periodischen Anthologien der Zeit zusätzlich forciert wurde. Im Medienbetrieb der Gegenwart sind passgenaue Produkte für Reihen-Formate – nennen sie sich nun Anthologie bzw. *anthology* oder nicht – inzwischen Standard. Inwiefern das anthologische Prinzip hier zur Produktionsgrundlage wird und damit eine deutlich innovativere Funktion als jene der retrospektiven Auswahl gewinnt, harret noch der Untersuchung. Anthologieserien dürften dafür ein besonders geeigneter Gegenstand sein, ist es doch nicht zuletzt die Marke selbst, die den Zusammenhang zwischen sonst oft disparat erscheinenden Geschichten herstellt. Erst vor diesem Hintergrund machen Wiederaufnahmen und Remakes, wie bei *THE TWILIGHT ZONE* (USA 1959–64, 1985–89, 2002–03, seit 2019), überhaupt Sinn.

Das Fazit der hier präsentierten Überlegungen ist ein Plädoyer für analytische Flexibilität ohne Beliebigkeit. So scheint es durchaus ratsam, an einer relativ engen

Rose, S. 17f. Ein Aufsatz des Verfassers zur «Aktualität der Anthologie», basierend auf einem Vortrag an der Universität Marburg im Dezember 2017, ist in Vorbereitung.

Definition von Anthologien als Medienformaten festzuhalten, die durch Auswahl und Sammlung unter einem kommunikationssteuernden Paradigma beschrieben werden können. Von hier aus ließe sich dann fragen, wie diese Elemente in der anthologischen Praxis angewendet, verändert oder zugunsten anderer, vor allem produktionsästhetisch motivierter Aspekte fallengelassen werden. Das anthologische Prinzip realisiert sich nämlich auf vielfältige Weise in unterschiedlichen Formen und medialen Gebrauchszusammenhängen. Insbesondere bei anthologischen Formen in der Netzkultur wird man eher auf Hybride und Devianzen stoßen, die allerdings gerade dadurch Struktur- und Funktionsäquivalenzen des anthologischen Prinzips offenlegen, welches hier gleichsam als regulatives Prinzip fungiert. Im Zeitalter des <sharings> und der <collaborative economy>⁷² eröffnen sich so ganz neue Perspektiven für die Anthologieforschung, die freilich ohne die systematische Aufarbeitung dieses Medienformats, das seine Wurzeln in der alteuropäischen Manuskript- und Buchkultur hat, nicht verstanden werden können. Ob die Anthologieserien eine Variante dieses Medienformats darstellen oder möglicherweise unter ganz anderen Voraussetzungen stehen, sollen die Beiträge im vorliegenden Band zeigen.

Bibliografie

Literatur

- Anthology (The Beatles). In: *Wikipedia.de*. [https://de.wikipedia.org/wiki/Anthology_\(The_Beatles\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Anthology_(The_Beatles)) (zuletzt aufgerufen am: 26.11.2021).
- Anthologie. In: *Wikipedia.de*. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Anthologie> (zuletzt aufgerufen am: 25.11.2021).
- Arent, Wilhelm: *Moderne Dichter-Charaktere. Mit Einleitungen von Hermann Conradi und Karl Henckell*. Leipzig 1885.
- Betghe, Hans: *Deutsche Lyrik seit Liliencron*. Leipzig 1905–1927.
- Bucher, Hans-Jürgen / Gloning, Thomas / Lehen, Katrin: Medienformate: Ausdifferenzierung und Konvergenz – Zum Zusammenhang von Medienwandel und Formatwandel. In: Dies. (Hrsg.): *Neue Medien – neue Formate. Ausdifferenzierung und Konvergenz in der Medienkommunikation*. Frankfurt a.M. / New York 2010, S. 9–38.
- Büker, Dominic / Vermeer, Valentijn: Der narrative Text und die serielle Textur. David Mitchells short story sequence *Cloud Atlas*. In: Baßler, Moritz / Nies, Martin (Hrsg.): *Short Cuts. Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*. Marburg 2018, S. 143–166.
- Faulstich, Werner: Einführung in die Medienwissenschaft. München 2002.
- Gansky, Lisa: The Sharing Economy: Access Trumps Ownership. In: *Policy Dialogue on Entrepreneurship. A joint Publication of the Kauffmann Foundation and the Public Forum Institute*, 06.29.[20]15. <http://www.kauffman.org/blogs/policy-dialogue/2015/june/the-sharing-economy-access-trumps-ownership> (zuletzt aufgerufen am: 23.10.2016).
- Gottsched, Johann Christoph: *Die deutsche Schaubühne*. 6 Bde. Leipzig 1741–1745 (ND Stuttgart 1972).
- 72 Vgl. Gansky, Lisa: The Sharing Economy: Access Trumps Ownership. In: *Policy Dialogue on Entrepreneurship. A joint Publication of the Kauffmann Foundation and the Public Forum Institute*, 06/29/[20]15; online verfügbar unter <http://www.kauffman.org/blogs/policy-dialogue/2015/june/the-sharing-economy-access-trumps-ownership> (zuletzt aufgerufen am: 23.10.2016).

- Habermas, Jürgen: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze 1977–1992*. 2., erweiterte Auflage. Leipzig 1992.
- Häntzschel, Günter: Anthologie. In: Weimar, Klaus et al. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Berlin / New York 1997, S. 98–100.
- Häntzschel, Günter: *Die deutschsprachigen Lyrikanthologien 1840 bis 1914. Sozialgeschichte der Lyrik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1997.
- Häntzschel, Günter (Hrsg.): *Bibliographie der deutschsprachigen Lyrikanthologien 1840–1914*. 2 Bde. München 1991.
- Haesner, Christoph / Kreile, Johannes / Schulze, Gernot (Hrsg.): *Zwischen Gestern und Morgen. Medien im Wandel*. München 2017.
- Hasebrink, Uwe: *Lineares und nicht-lineares Fernsehen aus der Zuschauerperspektive: Spezifika, Abgrenzungen und Übergänge*. Hamburg 2009; <https://www.hans-bredow-institut.de/uploads/media/default/cms/media/cfda5615ee08a5cbe083f3bd-56878c3bd70290eb.pdf> (zuletzt aufgerufen am: 25.11.2019).
- Heiduk, Franz: *Die Dichter der galanten Lyrik. Studien zur Neukirchschen Sammlung*. Bern/München 1971.
- Heiduk, Franz: Nachwort. In: Hölmann, Christian: *Galante Gedichte. Mit Christoph G. Burgharts Gedichten*. Hrsg.v. Franz Heiduk. München 1969, S. 217–241.
- Heß, Gilbert: Konstanz und Beweglichkeit in frühneuzeitlichen Florilegien und Enzyklopädien. In: Österreicher, Wulf et al. (Hrsg.): *Autorität der Form – Autorisierung – Institutionelle Autorität*. Münster 2003, S. 75–84.
- Hunold, Christian Friedrich (Menantes): *Auserlesene und theils noch nie gedruckte Gedichte unterschiedener Berühmten und geschickten Männer*. 3 Bde. Halle 1718–1720/21. Im Nachdruck neu herausgegeben und mit einem Anhang versehen von Dirk Rose, Dirk Niefanger u. Bernd Kramer. Hildesheim / Zürich / New York 2017.
- Jakobson, Roman: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Hrsg.v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. Frankfurt a. M. 1979.
- Jaumann, Herbert: *Critica. Untersuchungen zur Geschichte der Literaturkritik zwischen Quintilian und Thomasius*. Leiden u.a. 1995.
- Jocoserii Galanter und Satyrischer Gedichte / Erstes Präsent. Cölln / Bey Peter Marto 1705.
- Kaiser, Gerhard R.: Anthologie, Kanon, Literaturbegriff. Überlegungen zu ihrem Zusammenhang – auch in pragmatischer Hinsicht. In: Löck, Alexander / Urbich, Jan (Hrsg.): *Der Begriff der Literatur. Transdisziplinäre Perspektiven*. Berlin / New York 2010, S. 151–169.
- Knödler, Stefan: *Rudolf Borchardts Anthologien*. Berlin/Boston 2010.
- Klussmann, Paul Gerhard / Mix, York-Gothart (Hrsg.): *Literarische Leitmedien. Almanach und Taschenbuch im kulturwissenschaftlichen Kontext*. Wiesbaden 1998.
- Lethbridge, Stefanie: Anthologien. In: Rippl, Gabriele / Winko, Simone (Hrsg.): *Handbuch Kanon und Wertung. Theorie, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart und Weimar 2013, S. 179–182.
- Lethbridge, Stefanie: *Lyrik im Gebrauch. Gedichtanthologien in der englischen Buchkultur 1557–2007*. Heidelberg 2014.
- Lissauer, Ernst: Rez. Hans Bethge: <Deutsche Lyrik seit Liliencron>. In: *Die Rheinlande* 22 (1912), S. 323.
- McQuail, Denis: *McQuail's Mass Communication Theory*. London 2005.
- Mittelstraß, Jürgen / Rüdiger, Ulrich (Hrsg.): *Die Zukunft der Wissensspeicher. Forschungen, Sammeln und Vermitteln im 21. Jahrhundert*. Konstanz/München 2016.
- Neukirch, Benjamin: *Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesene und bißher ungedruckte Gedichte*. Bd. I [1695]. 2. Auflage. Leipzig 1697.
- Niefanger, Dirk: Die Chance einer ungefestigten Nationalliteratur. Traditionsverhalten im galanten Diskurs. In: Borgstedt, Thomas / Solbach, Andreas (Hrsg.): *Der galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochenchwelle*. Dresden 2001, S. 147–163.

- Niefanger, Dirk / Rose, Dirk: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): «Gesammelt und ans Licht gestellt». *Poesie, Theologie und Musik in Anthologien des frühen 18. Jahrhunderts*. Hildesheim u. a. 2019, S. 7–24.
http://www.ard.de/home/die-ard/fakten/MDR_Literaturpreis/454064/index.html (zuletzt aufgerufen am: 26.11.2019).
<https://www.newyorker.com/podcast/the-authors-voice> (zuletzt aufgerufen am: 25.11.2019).
- Papiór, Jan: Anthologien sind Textsammlungen und Vermittlungsmedium. In: *Studia Niemcoznawcze XXVIII* (2004), S. 35–55.
- Pforte, Dietger: Die deutschsprachige Anthologie. Ein Beitrag zu ihrer Theorie. In: Bark, Joachim / Ders. (Hrsg.): *Die deutschsprachige Anthologie. Bd. 1: Ein Beitrag zu ihrer Theorie und eine Auswahlbibliographie 1800–1950*. Frankfurt a. M. 1970, S. XIII–CXVI.
- Pinthus, Kurt: *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus [1919/1922]*. 35. Auflage. Hamburg 2009.
- Rose, Dirk: *Conduite und Text. Paradigmen eines galanten Literaturmodells im Werk von Christian Friedrich Hunold (Menantes)*. Berlin/Boston 2012.
- Rose, Dirk: *Polemische Moderne. Stationen einer literarischen Kommunikationsform vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Göttingen 2020.
- Schmidt, Leopold: Art. «Anthologia (1)». In: *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Bd. I. Stuttgart 1894, Sp. 2379–2391.
- Spoerhase, Carlos: *Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830*. Göttingen 2018.
- Straubel, Hella: *Zum Museum der Literatur. Schriftstelleranthologien in Deutschland und Frankreich*. Heidelberg 2015.
- Storm, Theodor: *Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius. Eine kritische Anthologie*. Hamburg 1870.
- [Uhse, Erdmann]: *Neu=eröffnetes Musen=Cabinet [...]. Erste Entrée*. Leipzig 1702.
- Unger, Thorsten (Hrsg.): *Weltliteratur Feldliteratur. Buchreihen des Ersten Weltkriegs*. Hannover 2015.
- Wiedemann, Conrad: Vorspiel der Anthologie. Konstruktivistische, repräsentative und anthologische Sammelformen in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts. In: Bark, Joachim / Pforte, Dietger (Hrsg.): *Die deutschsprachige Anthologie. Bd. 2: Studien zu ihrer Geschichte und Wirkungsform*. Frankfurt a. M. 1969, S. 1–47.

Moritz Baßler

TRUE DETECTIVE

Strukturelle und semantische Äquivalenzbildung in einer Anthologieserie

1

TRUE DETECTIVE (USA seit 2014) von Nic Pizzolatto ist eine Anthologieserie reinsten Wassers.¹ Sie umfasst bislang drei abgeschlossene Staffeln mit je acht einstündigen Folgen. Die sehr erfolgreiche erste Staffel von 2014 mit Matthew McConaughey und Woody Harrelson dreht sich um Ritualmorde in Louisiana, die weniger beliebte zweite Staffel von 2015 verfolgt die verschlungenen Pfade dreier PolizistInnen und eines sympathischen Gangsters im Bereich organisierter Kriminalität in Los Angeles. Auf diese beiden rasch nacheinander produzierten Staffeln werde ich mich im Folgenden konzentrieren. Die dritte Staffel von 2019 behandelt einen Fall von Kindsmord und -entführung in Arkansas.²

Dem Thema des Bandes folgend ist zu fragen, worin überhaupt die Serialität einer Produktion liegt, die aus zwei abgeschlossenen Fortsetzungsserien besteht. Die Frage stellt sich zum einen ja bei *serials* ganz generell (etwa bei *GAME OF THRONES*, USA 2011–2019) und ist im Falle von Anthologieserien für jede Staffel einzeln

- 1 Zu Begriff, Geschichte und Merkmalen der Anthologieserie vgl. ausführlich die Einleitung zu diesem Band.
- 2 Zum Inhalt der drei Staffeln und zur Forschungsliteratur vgl. ausführlich den Beitrag von Irene Husser in diesem Band.

zu stellen: Inwiefern unterscheiden sie sich von einem langen Film, der einfach portionsweise ausgestrahlt wird? Zum anderen verschärft die Anthologieserie das Problem dadurch, dass die zweite Staffel das Syntagma TRUE DETECTIVE zwar nominell verlängert, dabei aber mit der Diegese nicht an die erste anknüpft – sie präsentiert einen anderen Ort, andere Personen sowie einen anderen Fall. Was, so muss man wohl fragen, geht dabei eigentlich in Serie? Mit den von den Herausgebern dieses Bandes vorgeschlagenen Begriffen wäre dies die Frage nach der <anthologischen Funktion> als «Prozess der Kohärenzbildung des zunächst nur angenommenen Zusammenhangs von anthologischem Element zu seiner Sammlung».³

Ich gehe aus von einem strukturalistisch gefassten <Gesetz der Serie>, das in einem gemeinsamen Seminar der Kulturpoetik in Münster erarbeitet wurde. Es lautet:

Das Gesetz der Serie

Serialität besteht in genau dem Maße, in dem über den Text verteilte Abschnitte eines Syntagmas nicht mehr als kontig, sondern als äquivalent aufgefasst werden.⁴

Mit seiner Hilfe lässt sich die Fragestellung präzisieren: Zu suchen ist nach Äquivalenzstrukturen innerhalb des zweigeteilten Paradigmas, das die ersten beiden Staffeln von TRUE DETECTIVE bilden. Außer-diegetische Kontinuitäten wie der Auftorname Pizzolatto oder auch die Namen Harrelson und MacConaughy, die ab der zweiten Staffel als Produzenten auftreten, fallen also noch nicht darunter.⁴

2

Ein erstes äquivalentes Element ist der, wie bei HBO-Serien üblich, aufwändig produzierte Vorspann, der als wiederkehrendes Element das Syntagma gliedert. Anders als die Diegese selbst knüpft der Vorspann der Folgestaffeln deutlich an die Ästhetik der ersten an: Zu einem eigenen, jedoch nicht extra für die Serie geschriebenen Titelsong sieht man, zum Teil aus der Luft, Bilder der jeweiligen Landschaft – die Sümpfe Louisianas, die Cityscape von Los Angeles, die Suburbs und Waldgebiete Arkansas' – die auf eine interessante Weise mit denen der Schauspieler montiert und überblendet werden. Sven Grampp zählt diese Vorspanne in seiner YouTube-Kritik zu den schematischen Serienelementen und stellt sie in eine

3 Vgl. den Beitrag von Kilian Hauptmann in diesem Band, S. 105.

4 Baßler, Moritz: Bewohnbare Strukturen und der Bedeutungsverlust des Narrativs. Überlegungen zur Serialität am Gegenwarts-Tatort. In: Hißnauer, Christian / Scherer, Stefan / Stockinger, Claudia (Hrsg.): *Zwischen Serie und Werk. Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im «Tatort»*. Bielefeld 2014, S. 347–359, hier S. 349.

Reihe mit denen von *MIAMI VICE* (USA 1984–1989) und *TRUE BLOOD* (USA 2008–2014).⁵ Tatsächlich geschieht hier aber nur, was in guten populären Formaten immer geschieht: Eine einmal bewährte Form wird leicht variiert, aber so, dass die Variation als solche einen hohen Wiedererkennungswert erhält. Also ja, die *TRUE DETECTIVE*-Vorspanne folgen dem Erfolgskonzept solcher früheren Formate, indem sie Bilder der Diegese zeigen, die je spezielle US-amerikanische Landschaften evozieren; sie knüpfen außerdem mit den Songs (auch im Abspann übrigens) an HBO-Klassiker wie *THE WIRE* (USA 2002–2008) an, aber sie entwickeln dabei auch eine eigene Ästhetik, die ab sofort und unverwechselbar *TRUE DETECTIVE* assoziieren lässt.

Innerhalb des weiteren Discours der Serie entspricht der paratextuellen Gliederung nun allerdings keine besonders offensichtliche Episodenstruktur. Grampp vermisst deshalb eine Reflexion auf die eigene Serien-Medialität, wie er sie anderswo in der verbreiteten Zopf-Struktur zu erkennen meint, die darin besteht, dass bestimmte Handlungsbögen innerhalb einer Episode geschlossen werden, während andere episodенübergreifend weiterlaufen (prototypisch etwa in *HOW I MET YOUR MOTHER*, USA 2005–2014 oder *SUPERNATURAL*, USA 2005–2020). Allerdings knüpft *TRUE DETECTIVE* auch in diesem Punkt nur an besonders high geratete Quality-TV-Vorbilder an, etwa die Klassiker des Genres *THE SOPRANOS* (USA 1999–2007), *DEADWOOD* (USA 2004–2006), *THE WIRE* oder *GAME OF THRONES*, die im Kontinuum zwischen *series* und *serial* ja durchweg ziemlich nah am *serial*-Pol liegen.

Ein solches Fehlen klarer Episodenstrukturen wird, so habe ich bereits an anderer Stelle argumentiert, häufig aufgefangen durch eine Short-Cuts-Struktur, die dadurch, dass sie parallele Handlungsstränge zerschneidet und neu montiert, neue, man könnte sagen: sekundäre Wiederholungsstrukturen in den Discours einbaut.⁶ Dieses Verfahren bewirkt eben, dass man eigentlich kontigie Teile einer Handlung auch als äquivalent wahrnimmt (<jetzt sind wir wieder in Winterfell, bei Arya> etc.) und damit einen Re-Entry des Serienprinzips in die bloße Fortsetzung. Man könnte von einer Art poetischer Funktion zweiter Ordnung sprechen, denn Short Cuts bewirken eine Spürbarkeit zwar nicht der Zeichen auf Textebene (denn alle diese Serien verfahren realistisch), stattdessen aber der Diegese, also der Darstellungsebene des Textes selbst – eine Spürbarkeit, wie sie in der bloßen Selbstähnlichkeit einer ununterbrochenen Handlung nicht gegeben ist.

Die erste Staffel von *TRUE DETECTIVE* macht von dieser Technik nun einen durchaus innovativen Gebrauch, indem sie nicht (oder kaum) parallele Handlungsstränge miteinander kombiniert, dafür aber zwei Zeitebenen: einmal die Zeit Mitte der Neunziger, in der die Polizisten Marty Hart und Rust Cohle den Kriminalfall

5 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=tbMan5KEyA> (zuletzt aufgerufen am: 24.11.2020). Dort auch alle weiteren Grampp-Stellen.

6 Vgl. dazu: Baßler, Moritz / Nies, Martin (Hrsg.): *Short Cuts. Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*. Marburg 2018.

ermitteln, und dann eine Gegenwart siebzehn Jahre später, in der die beiden deutlich gealterten nunmehr Ex-Polizisten getrennt voneinander von anderen Detectives zu dem damaligen Fall interviewt werden. Der erzählerische Witz besteht darin, dass diese zweite Zeitebene nicht, wie etwa in *HOW I MET YOUR MOTHER*, einer beliebigen realistischen Novelle des 19. Jahrhunderts oder zahlreichen Kriminalgeschichten, als Rahmenerzählung angelegt ist, sondern – indem hier das Gleiche noch einmal verbalisiert wird, was auf der ersten Zeitebene zu sehen ist – eben doch als Parallelstruktur. Im Laufe der ersten fünf Folgen, die dieser Struktur gehorchen, wird zum einen dem Zuschauer klar, dass die beiden Detectives 2012 sehr bewusst nicht alles so erzählen, wie es 1995 abgelaufen ist. Und zum anderen wird den beiden durch einen neuen Fall, der der Anlass für die Interviews ist, klar, dass der damalige Täter immer noch frei herumläuft. Während die alte Ermittlungsgeschichte erzählt wird, läuft also zugleich auch eine neue an, die sie substituiert. Damit aber bilden beide Zeitebenen zueinander eine Äquivalenzbeziehung, sie semantisieren sich gegenseitig auf eine nicht-triviale Weise, in dem sie sich gegenseitig in Frage stellen. Ab der 6. Folge finden sich die beiden Ex-Detectives folgerichtig wieder zusammen, um den Fall neu aufzurollen und endgültig zu lösen. Zwar fällt die zweite Zeitebene nun weg, anstelle der beiden alternativen Darstellungen der ursprünglichen Ermittlung paradigmatisieren sich dafür jetzt erste und zweite Ermittlungsphase gegenseitig. Viele alte Indizien werden noch einmal neu evaluiert, Orte und Personen wieder aufgesucht, und am Ende gibt es sogar einen zweiten Showdown mit Shootout – die Wiederholung findet demnach jetzt auf der Handlungsebene statt. Das ist zweifellos sorgfältig gearbeitet.

Wie verhält sich das nun zur Struktur der zweiten Staffel? Auf den ersten Blick fällt auf, dass diese, indem sie den Geschichten von gleich vier Hauptfiguren folgt, die oft unabhängig voneinander agieren, sehr viel intensiveren Gebrauch vom klassischen Short-Cuts-Verfahren macht als die erste. Neben der Verwicklung in den Kriminalfall, die Velcoro, Bezzerides und Woodrugh, drei Detectives aus unterschiedlichen Polizeieinheiten, sowie den Gangster Semyon zusammenführt, führen die vier jeweils noch ihre private Geschichte mit, die sich jeweils um prekäre Familiensituationen, im Falle der drei Männer noch spezifischer um Vaterschaftsprobleme dreht. Wir haben es hier also mit einem deutlich komplexeren Handlungsgeflecht zu tun. Aber wie ist das auf die 1. Staffel bezogen?

Legen wir versuchsweise die erste Staffel als Paradigma über die zweite, so lässt sich die Verkomplizierung im Rahmen einer Dynamik serieller Überbietung im Sinne von Jahn-Sudmann und Kelleter lesen.⁷ Vier statt zwei Hauptfiguren, darunter erstmals eine Frau, extrem verwickelte Loyalitäten, deutlich mehr Hand-

7 Vgl. Jahn-Sudmann, Andreas / Kelleter, Frank: Die Dynamik serieller Überbietung. Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality-TV. In: Kelleter, Frank (Hrsg.): *Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld 2012, S. 205–224.

lungsstränge und Action – schon rein quantitativ wird hier der Vorläufer merklich überboten. Dass dies so gewollt ist, signalisieren bereits die Luftaufnahmen der Vorspanne, die ähnlich auch innerhalb der Staffeln immer wiederholt werden. In Staffel 1 sehen wir schnurgerade ländliche Straßen mit genau zwei Spuren, oft nur von einem Auto befahren, in Staffel 2 dominieren Bilder der vielspurigen, randvollen Highways von Los Angeles mit ihren komplex verschlungenen, mehrstöckigen Autobahnkreuzen. Damit wird hier im Zuge der seriellen Überbietung auch die Opposition von Land und Stadt aufgerufen; mit Blick auf den Autor könnte man hinzufügen: der Gegensatz der ruralen Landschaft von Pizzolattos Kindheit in Louisiana zur Cityscape seines Berufsortes LA bzw. Hollywood. So wird auch eine weitere Komplexitätssteigerung plausibel: Grampp vermisst in der ersten Staffel Fernsehscenen innerhalb der Diegese, erneut als Ausweis einer Medienreflexion⁸ – diese aber gibt es vielfältig in der zweiten Staffel, wie es ja auch der Medienhauptstadt Los Angeles angemessen ist. Einer der Detectives wird sogar suspendiert, weil er einer bekannten Schauspielerin ein Ticket verpasst hatte und diese ihn daraufhin der sexuellen Belästigung bezichtigt.

Was die zweite Staffel dabei jedoch nicht beerbt, ist das Spiel mit den Zeitebenen. Zwar gibt es analog zur ersten auch diesmal in Folge 5 einen Einschnitt, indem der Fall, die Ermordung eines korrupten Lokalpolitikers, vermeintlich abgeschlossen ist, dann aber wiederaufgenommen wird. Dazwischen liegen allerdings diesmal nicht siebzehn Jahre, sondern nur zwei Monate, eine paradigmatische Dopplung der Ermittlungshandlung stellt sich diesmal nicht her. Eine weitere Parallele besteht darin, dass die drei Polizisten auch in der zweiten Staffel am Ende (spätestens nachdem ihre Auftraggeberin Davis in Folge 7 ermordet wird) außerhalb ihrer Behörde und auf eigene Faust ermitteln. Während dies in der ersten Staffel aber letztlich von der Polizei unterstützt wird, obwohl auch hier angedeutet ist, dass einflussreiche Kreise ihre schützende Hand über den Täter gehalten hatten, stellt sich in der zweiten Staffel das gesamte Gemeinwesen inklusive Politik und Polizei als untrennbar mit dem organisierten Verbrechen verflochten heraus. Gegen dieses systemisch angelegte Unwesen kommt die autonome Agency der Protagonisten realistischere nicht an, folgerichtig gibt es in Staffel 2 kein Happy End. Die Serie knüpft dabei an Vorbilder an, die sich mit ähnlichen Problemlagen befasst haben: Die drei Detectives erinnern etwa an die serielle Konstellation der LAPD-Romane James Ellroys, die ebenfalls mittels Short Cuts-Technik je drei Detectives zentral stellen, von denen dann pro Band einer stirbt.⁹ In TRUE DETECTIVE enden freilich die Handlungsstränge aller drei männlichen Hauptfiguren

8 Er empfiehlt stattdessen die Serie THE GOOD WIFE (USA 2009–2016), wo in S3Ep4 eine Art TRUE DETECTIVE im Fernsehen liefe.

9 So ist beispielsweise die Struktur in Ellroys L.A.-Tetralogie, bestehend aus den Romanen *The Black Dahlia* (1987), *The Big Nowhere* (1988), *L.A. Confidential* (1990) und *White Jazz* (1992).

jeweils mit deren Ermordung – der Polizisten durch die korrupte Polizei und des Gangsters durch andere Gangster. Dabei sind vor allem die Tode des von Colin Farrell verkörperten Velcoro und des Gangsters Semyon als Zitate großer Filmschlüsse gestaltet, der eine stirbt unter den Riesen-Redwoods Kaliforniens, der andere in der Salzwüste, topischer geht es kaum.

In der zweiten Staffel löst also die konsequente Short-Cuts-Struktur das Spiel mit den Zeitebenen aus der ersten als Serialitätsprinzip ab. Die gegeneinander geschnittenen Handlungsstränge semantisieren sich dabei teilweise auch gegenseitig, vor allem, wie angedeutet, indem sie das private Motiv der Vaterschaft transportieren und in der Zusammenschau variativ ausfalten: Velcoro kämpft um das Sorgerecht für seinen geliebten, immer etwas unglücklich und dicklich wirkenden Sohn, wobei seine Vaterschaft lange fraglich bleibt; Woodrugh wird trotz homosexueller Neigungen Vater und Semyon will mit seiner Frau unbedingt ein Kind, doch die Ehe bleibt unfruchtbar. Auch die weibliche Protagonistin Ani Bezzerides und ihre Schwester werden in ihrem prekären Verhältnis zu ihrem Hippie-Guru-Vater gezeigt. Die Pointe der Staffel besteht darin, dass die Männer in ihrem verzweifelten Kampf darum, gute Väter zu werden, letztlich zu Tode kommen, während am Ende zwei ungleiche weibliche Paare übrigbleiben, um sich um die Neugeborenen zu kümmern: Woodrughs White-Trash-Mutter und seine Latino-Freundin, vor allem aber, aufwändig auf der Flucht nach Südamerika inszeniert, Semyons Frau Jordan und Ani Bezzerides mit ihrem neugeborenen Sohn, dessen Vater Velcoro ist. Statt sich, wie verabredet, auf der Flucht im phallischen Zeichen des Obeliskens mit ihren Männern wiederzuvereinigen, bilden die beiden Frauen das finale Paar der Staffel – noch dazu außerhalb des irreparabel korrupten US-Systems.

3

Interessanterweise dienen die sekundär eingeführten Äquivalenzstrukturen in der ersten Staffel also der Aufklärung des Falles, in der zweiten aber der Semantisierung des Privaten. Und dies, obwohl der Fall in der zweiten doch weitaus komplexer erscheint und es umgekehrt bereits in der ersten nicht unwesentlich auch um Privates geht, nämlich um Martys Ehe und Rusts durch ein familiäres Trauma ausgelöste radikal nihilistische Weltsicht. Dazu wird zusätzlich zu den beiden genannten Zeitebenen in S1Ep5 und S1Ep6 noch eine dritte eingezogen. Im Jahre 2002 nämlich zerfällt der stabile Zustand, der beiden Polizisten, als topisch ungleiches Paar angelegt, durch ihren vermeintlichen Fahndungserfolg zugewachsen war. Marty geht erneut fremd, seine Frau rächt sich ausgerechnet mit Rust, es kommt zum allgemeinen Zerwürfnis und Rust quittiert den Dienst. Erst als sich ab Folge 6 die Gegenwartsebene verselbstständigt und der Fall doch noch gelöst wird, wächst wieder zusammen, was zusammen gehört: Marty und Rust besiegen

in der Kulisse von Fort Macomb alias Carcosa den Endgegner und werden ziemlich beste Freunde; Marty kommt auch seiner Familie wieder näher, und der schwerverletzte Rust, dessen nihilistisch-philosophischen Tiraden die Serie über alle acht Folgen hinweg viel Raum gegeben hatte, findet am Ende seinen Glauben an Sinn und Unsterblichkeit wieder.

Lässt sich aus diesen strukturalen Beobachtungen eine These zum Zusammenhang von Kriminal- und Privathandlung ableiten? Wenn die erste Staffel die beiden parallel führt und am Ende für beide einen positiven Abschluss, eine *closure* findet, dann ist das zwar strukturell stringent, aber diegetisch nicht wirklich motiviert. Der Verlauf des Falles ist ja kausal weder für Martys Eskapaden verantwortlich, auch wenn der seiner Frau gegenüber gelegentlich so tut, noch für Rusts Nihilismus und gestörtes Privatleben; und umgekehrt natürlich schon gar nicht. Allerdings besteht ein Spannungsmoment der Staffel zumindest beim ersten Gucken ja darin, dass man lange Zeit nicht ganz sicher sein kann, ob Rust Cohle nicht doch etwas mit dem neuen Fall zu tun hat, als Täter nämlich – ein Verdacht, den die beiden interviewenden Sonderermittler selbst hegen und bei den Zuschauer:innen zumindest evozieren. Hier wird, wenngleich indirekt und am Ende unbestätigt, Cohles gottloser Nihilismus mit der verquastesten pseudoreligiösen Dimension der Ritualmorde in einen Zusammenhang gerückt. «Touch darkness and darkness touches you back», heißt das Staffelclaim. Dadurch ist, könnte man argumentieren, stets eine irgendwie <deeper> Sphäre mit aufgerufen, eine metaphysische Dimension, die zwar nie handlungsleitend wird, der Staffel aber doch eine Aura höherer Bedeutsamkeit zu verleihen vermag. «Do you believe in ghosts?», fragt Cohle, als er ein kleines Mädchen am Straßenrand stehen sieht, deren ontologischer Status unklar bleibt – aber letztlich gibt es dann wohl doch keine Gespenster auf der Darstellungsebene und damit in der Welt von TRUE DETECTIVE. Wohl aber gibt es eine Bedeutungsdimension des Textes, die nicht auf die naturalistische Wiedergabe dubioser sozialer Zustände in den amerikanischen Südstaaten beschränkt bleibt.¹⁰ Diese Dimension des Textes wird zusätzlich durch die intertextuellen Anspielungen auf Robert W. Chambers' *The King in Yellow* gespeist, eine Sammlung von Horrorgeschichten aus dem Jahre 1895, in denen existenzielle Verzweiflung und übernatürliches Grauen Hand in Hand gehen. Der existenzielle Nihilismus prägt wie gesagt auch Cohles ausgedehnte laienphilosophische Auslassungen. Die

10 Nic Pizzolatto antwortet in einem Interview auf die Frage, ob ihm Paranormales etwas bedeutet: «I can't say that I do have much interest there, or that I feel it's shaped my writing, other than the obvious connotations of season one – which is the only vaguely occult thing I've ever written. And I don't have much belief in the paranormal, as a concept.» Nach der Bedeutung von Religion gefragt, antwortet er dagegen: «Spirituality is a primary concern of mine, and central to human life, I think, and in this setting and among these characters, spirituality would most commonly and communally manifest as religion. Which is not something I oppose, at all.» o.V.: <https://www.hbo.com/true-detective/season-3/nic-pizzolatto-is-here-to-answer-your-burning-questions> (zuletzt aufgerufen am: 24.11.2020).

mögen nervig sein – bloßer Midcult im Sinne einer Pseudophilosophie, die die Serie ihren Rezipient:innen anbietet, sind sie jedoch schon deshalb nicht, weil sie letztlich ja widerrufen werden. Und dennoch zeigen sie gerade in ihrer konsequenten Negativität, dass es jederzeit um etwas Höheres (oder Tieferes) gehen soll als bloß ein rurales Netz von Kinderschändern; folglich wird am leicht kitschigen Ende unter Louisianas bestirntem Himmel auch mehr wieder ins Gleichgewicht gerückt als eine juristische Schuld. Dieses konstitutiv unbestimmte «Mehr» an Bedeutsamkeit überwölbt dann eben, wie vage auch immer, kriminalistische wie private Handlungsstränge und hat sicher zum Erfolg der ersten Staffel nicht unwesentlich beigetragen.

Als klassische Short Cuts-Struktur führt die zweite Staffel, wie gesagt, zahlreiche Handlungsstränge parallel, die schon allein dadurch auch in einem gemeinsamen Paradigma verortet werden müssen. Weil wir uns hier aber nicht mehr auf der Text-, sondern immer schon auf der Darstellungsebene befinden, wird dieses Paradigma, wenn das denn überhaupt das richtige Wort ist, eben auch immer schon «als weltförmig wahrgenommen, als eine Art Hyper-Metonymie, z. B. in Form einer Stadt und ihres Kulturzustandes».¹¹ Das heißt, die einzelnen Stränge mit ihren Diegesen semantisieren sich nicht nur (als äquivalente) im paradigmatischen Vergleich, sondern lassen sich auch (als kontige) zu einer übergreifenden Diegese addieren, gegenüber der jede Subdiegese in einer Teil-Ganzes-Relation steht. Bereits in Robert Altmans Film von 1993, der dem Short Cuts-Verfahren den Namen gab (und seinerseits auf einer Kurzgeschichtensammlung von Raymond Carver basiert), handelt es sich bei diesem metonymischen Superframe um Los Angeles. Wie dort, so erhält man auch in Pizzolattos Los Angeles Einblicke in die soziale Schichtung vom Trailerpark bis zur Luxusvilla, doch werden hier stärker als bei Altman die unentwirrbaren und eben vielfach kriminellen Verstrickungen von Gemeinwesen, Institutionen, Unternehmen, verschiedenen mafiotischen Syndikaten und Medien in den Blick gerückt.

Strukturalistisch lässt sich also klar unterscheiden: Paradigmatisch im klassischen Sinne – in etwa so, wie die diversen unglücklichen Liebespaare in Goethes *Werther* – semantisieren sich in Staffel 2 die Vaterschaftsgeschichten gegenseitig, während alle Handlungsstränge zu einer Hypermetonymie, einem Superframe namens Los Angeles zusammenfließen. Das geschieht so konsequent, dass sie sich bereits auf der Darstellungsebene ständig gegenseitig kontaminieren. Velcoro etwa zerstört seine Ehe endgültig, indem er, einem falschen Tipp Semyons folgend, den vermeintlichen Vergewaltiger seiner Frau tötet (der vielleicht der Vater seines Kindes ist), und er lässt sich auf die zweite, für ihn letztlich tödliche Er-

11 Baßler, Moritz: Einführung: Short Cuts und Serialität. Zur Frage nach der poetischen Funktion der erzählten Welt. In: Baßler, Moritz / Nies, Marin (Hrsg.): *Short Cuts. Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*. Marburg 2018, S. 7–19, hier S. 14.

mittlungsphase nur ein, weil Davis ihm Unterstützung beim Sorgerechtsprozess zusichert. Oder: die wesentlichen Drahtzieher des Komplotts um Vinci und die neue Bahnstrecke, in der Erzählgegenwart Schlüsselfiguren in Wirtschaft, Politik und Polizei, hatten sich schon in der Hippiekommune von Bezzerides' Vater kennengelernt, in der diese als Kind sexuell missbraucht wurde, was einerseits dazu führt, dass sie einen Freier auf einer Luxus-Sexparty umbringt, die sie auf dem Ticket ihrer Schwester besucht, andererseits aber auch ursächlich ist für ihr sehr spezielles Verhältnis zu Sex, dem letztlich das Kind entspringt, das sie mit Jordan großziehen wird. Das sind verschlungene, aber durch und durch metonymische Zusammenhänge. «We get the world we deserve», heißt hier das offizielle Claim.

Private und kriminalfallbezogene Handlungselemente sind hier also zugleich Elemente und Symptome einer gemeinsamen Welt, die in der Short Cuts-Struktur der zweiten Staffel mimetisch dargestellt wird. Darüber hinaus wird sie aber nicht noch einmal bedeutungsmäßig überwölbt. Genau so kennen wir das von Altman, aber auch bereits aus den post-avantgardistischen Romanen von John Dos Passos, Hans Fallada, Friedo Lampe oder Wolfgang Koeppen. Im Gegensatz zur ersten Staffel fehlt hier also eine Bedeutsamkeitssuggestion, die die profane Diegese übersteigt. Dass dies durchaus mit Absicht so sein könnte, zeigt ein winziges Detail, eine Art Gegenprobe: Im Gegensatz zur ersten Staffel, wo das geradezu erwartbar wäre, findet sich in der zweiten, vermeintlich nüchterneren Staffel nämlich tatsächlich ein paranormales Element innerhalb der Diegese, als Woodrugh in Sicherheit gebrachte schwangere Freundin genau im Moment seines Todes anfängt zu weinen. Als poetologische Mikropointe ist das nur im Vergleich mit der ersten Staffel zu erkennen. Mit anderen Worten: Potenzielle Midcult-Elemente fehlen in der zweiten Staffel vollständig; dies und die schiere Komplexität der Erzählanlage mögen dazu beigetragen haben, dass sie den Erfolg der ersten nicht wiederholen konnte – und die dritte Staffel folgerichtig in Figurenkonstellation und Zeitstruktur (und in S3Ep7 sogar diegetisch) wieder deutlich an die erste anknüpft.

Ein weiteres Element, das das Serielle in der zweiten Staffel formal stärkt, ist die Musik. Zum einen weist der Song im Vorspann, Leonhard Cohens «Nevermind», zu Beginn jeder Episode überaus eindrücklich darauf hin, dass der Kampf von Anfang an verloren ist («The war was lost / the treaty signed»), zum anderen gründen die rekurrenten Auftritte Lera Lynns in Velcoros Stammkneipe die Serie auch semantisch mit dem Thema unglücklicher Liebe. Wie die Roadhouse-Auftritte in TWIN PEAKS (USA 1990–1991, 2017) steht dieses Element sozusagen auf der Grenze von Intra- und Extradiegese. Lynns Songs tragen Titel wie «My Least Favorite Life», «Church in Ruins»¹² oder «It Only Takes One Shot», und im abschließenden Song «Lately» heißt es: «The mystery that no one knows / Where does love go when it

12 Dieser Titel, der auch einer Episode den Namen gibt, erinnert überdies an eindrückliche Bilder einer Kirchenruine aus der ersten Staffel.

goes?» Hierin könnte man durchaus eine ästhetisch ansprechendere Parallele zu Cohles pessimistischem Gedankenfluss in Staffel 1 erkennen, und diesmal wird davon auch nichts zurückgenommen.

4

Der Strukturvergleich zwischen den beiden ersten Staffeln von TRUE DETECTIVE fördert somit doch einiges an Äquivalenzen und Differenzen zutage, das sich semantisieren lässt. Nun legt die Bezeichnung «Anthologieserie» ja nahe, dass es bereits vorgängig einen Aspekt gibt, unter dem sich die anthologisierten Bestandteile homogenisieren lassen; und weiterhin ist anzunehmen, dass erste Hinweise auf die Spezifik dieses Aspektes dem gemeinsamen Titel, TRUE DETECTIVE, zu entnehmen sind. «Detective» scheint dabei unmittelbar verständlich, und zwar zunächst als Hinweis auf das Genre. Auch die erste Staffel ist eben keineswegs, wie man anfangs noch meinen könnte, mit Mystery-Elementen bestückt, nein, es handelt sich um echte Kriminalgeschichten, durchaus auch mit Hardboiled-Qualitäten – Polizisten lösen einen Fall, und obwohl der Titel im Singular steht, gilt folglich auch für diese: Sie sind echte Detektive.

Hier aber beginnen bereits die kalkulierten Ambiguitäten: Wie bei TRUE BLOOD, wo der Seriename ja gerade nicht den «ganz besonderen Saft» Mephistos sondern ein künstliches Ersatzprodukt bezeichnet, sind auch in TRUE DETECTIVE, und zwar in allen drei Staffeln, die ermittelnden Protagonisten in der entscheidenden Phase eben ganz dezidiert keine offiziell bestellten Polizeidetektive mehr. Erst und eigentlich als Nicht-mehr-Detektive werden sie zu echten, wahrhaftigen Ermittlern, *true to the cause*, während die offizielle Polizeibehörde topischerweise eher bestrebt ist, die Aufklärung der Fälle zu behindern oder doch für redundant zu erklären, sobald alles halbwegs stimmig aussieht und sich die Sache pragmatisch abschließen lässt.

Auch die Bedeutungsnuance *true* für «ehrlich, aufrichtig, zuverlässig» wird bereits in der ersten Staffel desavouiert. In S1Ep4 bittet der überaus untreue Marty seinen Partner um einen «*honest read*», eine ehrliche Einschätzung seiner Ehe, bekommt aber etwas anderes. In S1Ep5 dann steht das, was die beiden über das erste Shootout zu Protokoll geben, in eklatantem Widerspruch zu dem, was wirklich geschehen ist – nicht der Film selbst, aber die beiden Protagonisten innerhalb der Diegese zeigen sich hier als unzuverlässige Erzähler (und demnach wenig *true*). Eine poetologische Bedeutung tritt spätestens in S1Ep7 hinzu, wo Marty, der ja nicht mehr bei der Polizei ist, sich Zugang zu Ermittlungsakten verschafft unter dem Vorwand, er sei jetzt Schriftsteller und wolle «*true crime*» Stories verfassen. Hier wird also ein Spiel mit Faktualität und Fiktionalität getrieben, *true* nun im Sinne von «naturgetreu, wahrheitsgemäß, mimetisch korrekt», woran auch

die dritte Staffel anknüpft, in der die Ehefrau des Protagonisten erfolgreiche Do-ku-Fiction-Bücher über den Fall verfasst. Ihre Lesung daraus rührt das Publikum zu Tränen, erntet aber auch den Vorwurf, sich des Leides anderer zu Unterhaltungszwecken zu bedienen (und zwar nicht zuletzt von ihrem Mann, dem *true detective*, selbst). Diese Ambiguitäten lassen sich sehr gut auf die Kriminalserie selbst beziehen.

In der actionreichen zweiten Staffel wird, wie angedeutet, weniger geredet und kaum geschrieben, dafür ist hier von vornherein und konstitutiv unklar, wer hier wen betrügt, wer wem wessen Wahrheit sagt und wem man trauen kann. Die drei Detectives sind nicht nur aus jeweils ganz verkorksten Gründen am Fall beteiligt, sondern noch dazu von ihren jeweiligen Dienststellen angewiesen, sich gegenseitig zu bespitzeln und gegebenenfalls zu belasten, ohne selbst dabei diesen Dienststellen wirklich trauen zu können. Auch im Privaten wird dauernd etwas voreinander versteckt. *True* bezeichnet hier nun endgültig nicht mehr den Modus des Miteinander, und auch die Wahrheit des Falles kommt nicht an die Öffentlichkeit. Es gibt kein *<trues>* Leben im Falschen, könnte man sagen, und das Falsche ist hier ein hyper-metonymisch symbolisiertes, männlich codiertes Los Angeles (wenn nicht gar die USA insgesamt).

Für das historische Schicksal des *True Detective* steht in der zweiten Staffel das Erbe von Velcoros Vater (gespielt von Fred Ward, der bereits in Altmans *SHORT CUTS*, USA 1993, dabei war). Der pensionierte Polizist hatte seine Dienstmedaille in enttäuschter Reaktion auf die allgemeinen Verhältnisse schon in den Müll geworfen, doch Velcoro fischt sie wieder heraus und übergibt sie mit bedeutsamen Worten seinem Sohn, der sie auch in Ehren zu halten scheint. Freilich ist bereits Velcoro ja ein durchaus korrumpierter Cop, und ob sein korpulenter Sohn überhaupt je das Polizeierbe antreten wird, ist fraglich. In der letzten Szene, in der wir und sein Vater ihn sehen, spielt er ein Fantasy-Spiel. Als Charaktere, denen man *true* als durchgängige Eigenschaft zuschreiben kann, werden dagegen nur zwei Figuren gezeichnet: Semyons Frau Jordan sowie die Betreiberin einer Musikkneipe, die einst von Semyon gerettet wurde und sich nun revanchiert, indem sie Bezzerides sicher außer Landes bringt; beides sind nun allerdings keine Detectives.

Der Titel führt also hinein in eine Mehrfachcodierung der Serie als solcher, wie sie populäre Quality-Formate heute auszeichnet: Man kann sie als eine *hardboiled* Detektivserie rezipieren, die zeigt, wie echte Männer (und eine Frau) ihren Ermittlungen und damit sich selbst gegen alle Widerstände treu bleiben, ganz wie die Genretopik es verlangt. Und/oder man kann in den Ambiguitäten des Attributes *true* ein intelligentes Spiel von gegenseitigen Relativierungen des vermeintlich Echten, Treuen und Wahren nachverfolgen, das wesentlich auch durch die strukturellen Äquivalenzen und Oppositionen der Anthologieserie ins Werk gesetzt wird. Erst in diesem Spiel realisiert sich die spezifische anthologische Funktion von *TRUE DETECTIVE*.

Bibliografie

Serien

DEADWOOD (USA 2004–2006)
GAME OF THRONES (USA 2011–2019)
HOW I MET YOUR MOTHER (USA 2005–2014)
MIAMI VICE (USA 1984–1989)
SUPERNATURAL (USA 2005–2020)
THE SOPRANOS (USA 1999–2007)
THE WIRE (USA 2002–2008)
TRUE BLOOD (USA 2008–2014)
TRUE DETECTIVE 1–3 (USA 2014–2019)
TWIN PEAKS (USA 1990–1991, 2017)

Literatur

Baßler, Moritz: Bewohnbare Strukturen und der Bedeutungsverlust des Narrativs. Überlegungen zur Serialität am Gegenwarts-Tatort. In: Hißnauer, Christian / Scherer, Stefan / Stockinger, Claudia (Hrsg.): *Zwischen Serie und Werk. Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im »Tatort«*. Bielefeld 2014, S. 347–359.

Moritz Baßler, Martin Nies (Hrsg.): *Short Cuts. Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*. Marburg 2018.

o.V.: Nic Pizzolatto Is Here to Answer Your Burning True Detective Questions. Auf: *HBO*. Online: <https://www.hbo.com/true-detective/season-3/nic-pizzolatto-is-here-to-answer-your-burning-questions> (zuletzt aufgerufen am: 24.11.2020).

Grampp, Sven: BOSOB #1 – Dr. Sven Grampp über «True Detective». Online: <https://www.youtube.com/watch?v=tbMan5E-KEyA> (zuletzt aufgerufen am: 24.11.2020).

Hauptmann, Kilian: Anthologische Funktion und Serielle Poiesis. Strukturelle und funktionalistische Aspekte der Anthologieserie am Beispiel von FARGO. In: Hauptmann, Kilian / Pabst, Philipp / Schallenberg, Felix (Hrsg.): *Anthologieserie. Geschichte und Systematik eines narrativen Formats*. Marburg 2022.

Hauptmann, Kilian / Pabst, Philipp / Schallenberg, Felix: Einleitung: Anthologieserie – Begriff, Geschichte, Systematik. In: Dies. (Hrsg.): *Anthologieserie. Geschichte und Systematik eines narrativen Formats*. Marburg 2022.

Husser, Irene: Das Nicht-Ende erzählen – Modelle anthologischer Zeitlichkeit in TRUE DETECTIVE 1–3. In: Hauptmann, Kilian / Pabst, Philipp / Schallenberg / Felix (Hrsg.): *Anthologieserie. Geschichte und Systematik eines narrativen Formats*. Marburg 2022.

Jahn-Sudmann, Andreas / Kelleter, Frank: Die Dynamik serieller Überbietung. Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality-TV. In: Kelleter, Frank (Hrsg.): *Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld 2012, S. 205–224.

Irene Husser

Das Nicht-Ende erzählen

Modelle anthologischer Zeitlichkeit am Beispiel von TRUE DETECTIVE 1-3

Kein anderes Ereignis der letzten Jahre hat die Gemüter der popkulturellen Gemeinde derart erhitzt wie die Ausstrahlung der achten und letzten Staffel der Fantasy-Serie *GAME OF THRONES* (USA 2011–2019). Neben einigen wohlwollenden Rezensionen haben sich Kulturkritiker:innen, Feuilletonredakteur:innen, Blogger:innen, YouTuber:innen und Social-Media-User:innen weltweit über das Ende der Fantasy-Reihe echauffiert gezeigt; der Sturm der Enttäuschung und Entrüstung gipfelte in einer Online-Petition für einen neuen Dreh der letzten Staffel, die bereits wenige Tage nach der Ausstrahlung der letzten Folge über eine Million Unterzeichner:innen zählte. Auch wenn dieses Ausmaß an öffentlicher Aufmerksamkeit doch ungewöhnlich ist, so zeigt sich in der kritischen Rezeption des *GAME OF THRONES*-Finales in der Expert:innen- und Fangemeinde ein in den letzten Jahrzehnten immer wieder zutage tretendes Muster. Auch die Endstaffeln und/oder -episoden von Fernsehserien wie *SEINFELD* (USA 1989–1998), *LOST* (USA 2004–2010), *HOW I MET YOUR MOTHER* (USA 2005–2014) oder *DEXTER* (USA 2006–2013) sind äußerst kontrovers aufgenommen worden. Die Kritiken fokussieren dabei hauptsächlich Aspekte der *histoire*, die Figurenentwicklung oder Handlungslogik betreffend; was allerdings in der – vor allem nicht-wissenschaftlichen – Auseinandersetzung mit den seriellen Schlussakten immer wieder zu kurz kommt, ist die Frage nach den

medial-strukturellen Bedingungen der Abwicklung von seriellen Narrativen und den damit einhergehenden Problemen und Herausforderungen.

In der Fernseh- und Serienforschung sind «Lückenhaftigkeit und indefinites Andauern»,¹ der «Zwang» zur Fortsetzung,² die «Vermeidung»³ und der «Aufschub eines endgültigen Endes»⁴ als Konstituenten des seriellen Erzählens geltend gemacht worden. Serien sind darauf ausgelegt, weiter- und wiedererzählt zu werden, und genau dieses Strukturgesetz der narrativen Offenheit und Fortsetzbarkeit macht jedes Serienende immer schon zu einem prekären Unterfangen, bezeichnet nach Jason Mittell aber auch das Erfolgsgeheimnis der seriellen Form:

Finally, a successful television series typically lacks a crucial element that has long been hailed as of supreme importance for a well-told story: an ending. Unlike nearly every other narrative medium, American commercial television operates on what might be termed the «infinite model» of storytelling – a series is deemed a success only as long as it keeps going.⁵

In diesem Beitrag soll mit der Anthologieserie ein Sonderfall des seriellen Erzählens in den Blick genommen werden. Unter Anthologieserien sind Sammlungen narrativ in sich abgeschlossener Elemente (Episoden oder Staffeln) zu verstehen, die trotz Orts-, Zeit-, Figuren-, Stilwechslern etc., die Anthologie-Serien von Folge zu Folge bzw. Staffel zu Staffel vornehmen können, serielle Kohärenz über unterschiedliche Parameter (Erzählweise, Figurentypologie etc.) etablieren.⁶ Anthologieserien bezeichnen also einen Fall des seriellen Erzählens, der dezidiert auf narrative Schließung angelegt ist, in der Abwicklung von Handlungsbögen jedoch wiederum auf eine Weiterverfolgung der seriellen Narration unter anderen Voraussetzungen verweist. Während also klassische Fortsetzungsserien mit dem Setzen eines Schlusspunktes hadern, müssen Anthologieserien eine «potentielle Unendlichkeit»⁷ herstellen, wo de facto ein Handlungskomplex zu Ende geführt werden

1 Engell, Lorenz: *Fernsehtheorie zur Einführung*. Hamburg 2012, S. 197.

2 Schleich, Markus / Nesselhauf, Jonas: *Fernsehserien. Geschichte, Theorie, Narration*. Tübingen 2016, S. 141.

3 Niepold, Hannes: *Die phantastische Serie. Unschlüssigkeit, Bedeutungswahn und offene Enden: Verfahren des Erzählens in Serien wie «Twin Peaks», «Lost» und «Like a Velvet Glove Cast in Iron»*. Bielefeld 2016, S. 86.

4 Kelleter, Frank: Populäre Serialität. Eine Einführung. In: Ders. (Hrsg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld 2012, S. 11–46, hier S. 12.

5 Mittell, Jason: Previously On. Prime Time Serials and the Mechanics of Memory. In: Grishakova, Marina / Ryan, Marie-Laure (Hrsg.): *Intermediality and Storytelling*. Berlin, New York 2010, S. 78–98, hier S. 81.

6 Zur eingehenden Definition der Anthologie-Serie siehe die Einleitung von Kilian Hauptmann, Philipp Pabst und Felix Schallenberg in diesem Band.

7 Niepold, S. 85.

soll. In der fortwährenden Schließung und Wiederaufnahme der Narration sind Anthologieserien dazu gezwungen, sich mit den Bedingungen der eigenen Serialität auseinanderzusetzen und immer wieder selbstreflexiv einzuholen, was in anderen Serienformaten implizit verhandelt, aber selten zum Gegenstand der Diegese gemacht wird: die Frage danach, was es denn eigentlich ist, was fort dauert, was dem zeitlichen Gesetz der Wiederkehr untersteht – und was der Wiederholung standhält und zu Ende geführt werden kann beziehungsweise muss.

Anthologieserien ist also in spezifischer Weise die Reflexion von Zeit eingeschrieben, weshalb im Folgenden zunächst allgemeine Überlegungen zu zeitlichen Aspekten des seriell-anthologischen Erzählens angestellt werden sollen. Die Zuschneidung der Auseinandersetzung mit den Bedingungen seriell-anthologischen Erzählens auf Fragen der ästhetischen Modellierung und Diskursivierung von Zeit erweitert die an Struktur- und Formgesetzen interessierte Analyse um einen wissens- und kulturgeschichtlichen Horizont. In der Aushandlung von zeitphilosophischen und -ökonomischen Fragen partizipieren Anthologieserien an soziokulturellen Zeitordnungen und Vorstellungen von Zeit (Zeit und Natur, Zeit und Genealogie, Zeit und personale Identität etc.) und bringen dabei gleichermaßen Zeitwissen hervor. Die Bedingungen und Herausforderungen anthologischen Erzählens sollen in diesem Beitrag am Beispiel der HBO-Krimiserie TRUE DETECTIVE (USA seit 2014), die bisher drei Staffeln umfasst, diskutiert werden. TRUE DETECTIVE eignet sich – so die These, der es nachzugehen gilt – besonders für eine eingehende Auseinandersetzung mit dem anthologischen Erzählen, weil die Dynamik von Schließung und Öffnung hier in der Seriendiegese systematisch verankert wird und Wechselwirkungen zwischen *histoire*, *discours* und serieller Form hervorbringt, die den anthologischen Status der Serie reflektieren. Dabei wird zu zeigen sein, dass zwar in allen Staffeln ein ambivalentes, offenes Ende forciert wird, dass allerdings durch die in der Diegese verhandelten Motiv- und Themenkomplexe und durch die unterschiedlichen Erzählweisen das Verhältnis von Schließung und Öffnung der Narration verschiedenartig gelagert ist. In dieser Gesamtschau sollen also sowohl die Grundprinzipien als auch die unterschiedlichen Facetten anthologischen Erzählens eruiert werden.

Zeitliche Aspekte des seriellen und anthologischen Erzählens

In diesem Beitrag sollen unter dem Begriff der Serie, Serialität beziehungsweise des seriellen Erzählens künstlerische Formen verstanden werden, die durch «die Aneinanderreihung von Elementen und/oder durch mehr als zwei Wiederholungen»⁸

8 Blättler, Christine: Überlegungen zur Serialität als ästhetischem Begriff. In: *Weimarer Beiträge* 49/4, 2003, S. 502–516, hier S. 503.

entstehen. Serien können also das Ergebnis einer Präsentation oder Anordnung sein, die bereits existierende Elemente zueinander in Beziehung setzt, oder eine künstlerische Produktionspraxis bezeichnen, die einer Logik der Wiederholung folgt. Die Anthologie stellt in dieser Hinsicht einen medialen Spezialfall dar: Anthologien können sowohl aus einem Selektionsprozess hervorgehen als auch ein Produktionsprinzip darstellen, bei dem ein Sinnzusammenhang zwischen den Elementen durch die Rekurrenz von Motiven, Erzählweisen etc. hergestellt wird – so im Falle von Anthologieserien. Aus produktionstechnischer Perspektive erweist sich das Prinzip der Wiederholung als konstitutiv für das serielle Format, weshalb sich serielle Künste in der Geschichte der Kultur- und Kunstkritik immer wieder dem Vorwurf der mangelnden Originalität und Redundanz ausgesetzt sahen. So erklärt Umberto Eco das Spannungsfeld von Wiederholung und Innovation zum Grundproblem der seriellen Produktion, stellt dabei aber klar, dass Originalität und Serialität sich keineswegs ausschließen müssen: «[...] die Serie [steht] nicht notwendig im Gegensatz zur Innovation».⁹ Die serielle Reihung, also die Wiederholung standardisierter Elemente, stellt nämlich nur eine Möglichkeit der seriellen Produktion dar. In der Kunstwissenschaft und -geschichte werden ferner die Variation (Abwandlung innerhalb gesetzter Parameter), Permutation (jede mögliche Änderung innerhalb gesetzter Parameter wird ausgeführt), Progression, Rotation (Achsenumdrehung) und Reversion (Inversionsdrehung)¹⁰ zum Spektrum der seriellen Wiederholungsverfahren gezählt. Mit Andreas Jahn-Sudmann und Frank Kelleter lässt sich für serielle Produkte der populären Kultur außerdem die Überbietung als Modus der Variation geltend machen, die eine «der erfolgreichsten Strategien, Standardisierung in kompetitive Erneuerung zu überführen»,¹¹ darstellt.

Die Wiederholung bezeichnet jedoch nicht nur ein Ordnungsprinzip der seriellen Produktion, sondern betrifft auch ihre zeitliche Dimension. Zwar kann durch die Publikations- und Distributionsweise (Periodika, Platzierung im Fernsehprogramm) eine Sequenzialität der seriellen Elemente gestiftet und so ein linearer Fortsetzungszusammenhang evoziert werden, doch eröffnet das Gesetz der Wiederholung zugleich die Möglichkeit, das progressiv-lineare Zeitmodell zu durchkreuzen. Die Äquivalenz der seriellen Elemente stellt ihre Austauschbarkeit in Rechnung, was eine stringent chronologische Anordnung auch dort unterminiert,

9 Vgl. Eco, Umberto: Die Innovation im Seriellen. In: Ders.: *Über Spiegel und andere Phänomene*. München 2002, S. 155–180, hier S. 169.

10 Vgl. van Lil, Kira: This and this and this. Die «Serial Attitude» in der Minimal Art. In: Schneede, Uwe M. (Hrsg.): *Monets Vermächtnis. Serie – Ordnung und Obsession*. Hamburg 2001, S. 33–40; siehe dazu auch Blättler, S. 504.

11 Jahn-Sudmann, Andreas / Kelleter, Frank: Die Dynamik serieller Überbietung. Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality-TV. In: Kelleter, Frank (Hrsg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld 2012, S. 205–224, hier S. 207.

wo das *World-building* vom Prinzip der Sukzessivität ausgeht. Der achronologische Charakter des Seriellen lässt sich vor allem an Fortsetzungsserien (*serials*), also z. B. klassischen Seifenopern, beobachten. Während in Episodenserien (*series*) die Reihenfolge der einzelnen Folgen ohne größeren Kohärenzverlust austauschbar ist, beruhen *serials* prinzipiell auf der Exposition von Handlungsbögen, aus denen neue Konflikte und Figurenkonstellationen hervorgehen, und etablieren so zwischen den einzelnen Folgen eine diegetische Chronologie. Insofern allerdings die seriellen Plots gleichbleibenden Mustern folgen und «nicht als Ereignisse *sui generis* aufzufassen sind in dem Sinne, dass sie Abweichungen von der bestehenden Ordnung wären», bleibt die Sukzession «auf die Histoire beschränkt» und vermag «nicht wirklich ein narratives Potential» zu entfalten, weshalb Hans Krahl im Hinblick auf Fortsetzungsserien von einer «Null-Narration»¹² spricht. Im Modus der Wiederholung wird diegetische Chronologie ausgehebelt und ein Weltmodell installiert, das sich durch die Wiederkehr des Gleichen auszeichnet.

Das Ordnungsprinzip der Wiederholung organisiert dabei nicht nur die Beziehung der seriellen Elemente untereinander, sondern betrifft auch die zeitliche Ausrichtung der seriellen Reihe. Schließlich impliziert das Gesetz der Wiederholung eine potenzielle Unendlichkeit¹³, die jedoch nicht unbedingt auch mit einer Zukunftsoffenheit einhergeht. Ganz im Gegenteil kann durch serielle Wiederholungsdynamiken ein zirkuläres Zeitmodell aufgerufen werden, in dem Zukunft lediglich als Variation der Gegenwart, die ihrerseits eine Variation der Vergangenheit darstellt, zu denken ist:

Die Folgen der Episodenserie sind einerseits linear organisiert, insofern sie auf die Lösung der jeweils aufgeworfenen Konflikte hin streben. Auf der den Figuren nicht zugänglichen Ebene der Serialität erweist sich diese Linearität andererseits als Kurzschluss, weil jede *closure* aufs Serienganze gesehen folgenlos bleibt. Wenn das *serial* hingegen eine lineare Zeit erzeugt, die folgenübergreifend Zukunftsoffenheit akzentuiert, so weist sie zugleich Momente des Zirkulären auf, weil sich gerade die nicht dauerhaft lösbaren Probleme vielfach in gleichförmigen Situationen materialisieren.¹⁴

Während in Fortsetzungsserien fortwährend die Unlösbarkeit der Konflikte in Szene gesetzt wird, zeichnen sich zwar *series* durch die episodische Lösung

12 Krahl, Hans: Erzählen in Folge. Eine Systematisierung narrativer Fortsetzungszusammenhänge. In: Schaudig, Michael (Hrsg.): *Strategien der Filmanalyse – reloaded*. München 2010, S. 85–114, hier S. 98f.

13 Hierbei gilt es zu beachten, dass nicht jedes serielle Verfahren auf Offenheit und Endlosigkeit ausgerichtet ist: «Die Variation stellt eine offene und potentielle unendliche Serie dar, die Permutation aber eine geschlossene – in ihr wird jede mögliche Änderung der Ordnung innerhalb gesetzter Parameter durchgespielt.» Blättler, S. 511.

14 Ruchatz, Jens: Sisyphos sieht fern – oder: Was waren Episodenserien? In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 7/2, 2012, S. 80–89, hier S. 85.

von Konflikten aus, in ihrer Wiederkehr wird aber auch hier die Unmöglichkeit der endgültigen Konfliktbeilegung zum Thema gemacht: «Der Episodenserie gilt der erfolgreiche Abschluss lediglich als vorübergehende Ruhe vor der sicher erwartbaren nächsten Störung.»¹⁵ Somit tritt in den beiden seriellen Erzählformen ein Spannungsfeld zwischen linearer und zirkulärer Zeit zutage, das nach Jens Ruchatz die Ambiguität der modernen Zeitlichkeit, das Nebeneinander von Fortschritts glauben und industriekapitalistischem Zeitregime, widerspiegelt.¹⁶

Anthologieserien vereinigen Elemente der *series* und *serials* und lassen sich dahingehend als Hybridform zwischen diesen beiden seriellen Typen lesen. Sie sind durch eine potenziell unendliche Fortsetzbarkeit definiert. So können die gleichen Konflikte staffel- oder folgenweise mit neuen Protagonist:innen in anderen Orten, Zeiten oder Wirklichkeiten weiter- bzw. wiedererzählt werden. Gegenüber Episodenformaten – und damit eine Nähe zu Fortsetzungsserien aufweisend – verfügen Anthologieserien über ein größeres Spektrum an Variationsmöglichkeiten, immerhin erlaubt es der Orts-, Zeit- und Figurenwechsel, ein narratives oder ästhetisches Muster in unterschiedlichen Kontexten unter unterschiedlichen Bedingungen durchzudeklinieren. Zugleich ist Anthologieserien mit dem Wechsel von erzählten Welten und Figureninventar strukturell – hier zeigt sich wiederum die Nähe zu Episodenserien – ein Moment der narrativen Schließung zu eigen. Diese relative Geschlossenheit der anthologischen Elemente arbeitet der Logik der Sukzession entgegen: Der Einstieg in Serien wie *TRUE DETECTIVE*, *FARGO* (USA seit 2014) oder *AMERICAN HORROR STORY* (USA seit 2011) kann ohne Vorwissen und unabhängig von der anthologischen Reihenfolge oder diegetischen Chronologie durch jede Staffel erfolgen. Diese dezentrale und de-hierarchische Organisation der anthologischen Elemente setzt eine temporale Ordnung ins Werk, in der «weder die Trennung noch die Unterscheidung von Vorher und Nachher, von Vergangenem und Zukünftigem»¹⁷ Bestand haben. Nach Gilles Deleuze, der in seinen zahlreichen zeitphilosophischen Auseinandersetzungen immer wieder auf das Prinzip der Serie zurückkommt, gehen Serien aus zwei temporalen Bewegungen hervor: einer Bewegung, die Zeit chronologisch vereint und Identität stiftet, und einer Bewegung, die Zeit «heterochron aufspaltet [...] und [...] Wandel nicht mit Stabilität, sondern mit Destabilisierung oder Transformation»¹⁸ verbindet. Auch für Anthologieserien lässt sich dieses Zusammenspiel von Stiftung und Destabilisierung von Identitäten geltend machen, wobei die Anthologieserie dezidiierter als klassische Serienformate im Austausch von Figuren, Settings etc. die Beständigkeit der Wiederholung

15 Ruchatz, S. 83.

16 Vgl. Ruchatz, S. 84f.

17 Deleuze, Gilles: *Logik des Sinns*. Frankfurt a. M. 1993, S. 15.

18 Fahle, Oliver: Im Diesseits der Narration. Zur Ästhetik der Fernsehserie. In: Kelleter, Frank (Hrsg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld 2012, S. 169–181, hier S. 178.

in Szene setzt, dabei aber zugleich das Diskontinuierliche des seriellen Kontinuums, die Differenz der Wiederholung einzuholen vermag.

Eine zeitliche Dynamik lässt sich nicht nur für die Beziehung zwischen den anthologischen Einheiten, sondern auch innerhalb dieser Einheiten geltend machen. Jedes anthologische Element verweist immer schon über sich hinaus auf den anthologischen Fortsetzungszusammenhang, in den es eingebettet ist. Diese Einbettung kann aber nur zustande kommen, wenn in den abgeschlossenen anthologischen Einheiten Verfahren und Motivkomplexe wirksam werden, die die Diegese über sich hinaustreiben. Die Verzeitlichung von Räumen und Figurenidentitäten, der Einsatz von Motiven und Figurationen der Wiederholung oder ein anachronisches Erzählmodell stellen nur einige Mittel der anthologischen Gestaltung von Zeit dar, die – wie im Weiteren darzulegen ist – auch in TRUE DETECTIVE Verwendung finden. Es gilt also, in der Auseinandersetzung mit Inszenierungen und Diskursen der Zeit den anthologischen Status von TRUE DETECTIVE in den Blick zu nehmen und dahingehend in der seriellen Zeitreflexion eine Selbstreflexion der Serie als Anthologie auszumachen.

TRUE DETECTIVE S1: Der Etappensieg – oder: «A man remembers his debts.»

Wie schon der Titel sagt, handelt es sich bei TRUE DETECTIVE um eine an der Detektivfigur orientierte Krimiserie, in deren Zentrum zum einen die Ermittlungen – in S1 von Mord- und Vermisstenfällen in Louisiana, zum anderen aber auch die Ermittler selbst, hier die Polizisten bzw. Ex-Polizisten Rustin (Rust) Cohle und Martin (Marty) Hart, ihre Weltsicht, ihr Privatleben und nicht zuletzt auch ihre turbulente Freundschaft, stehen. Die beiden Detektive sind als Gegensätze angelegt und repräsentieren in ihrer Andersartigkeit «unterschiedliche Amerikabilder und Ordnungsvorstellungen». ¹⁹ Hart bezeichnet sich selbst als «regular-type dude» (S1Ep1 TC 00:08:03), der sich mit traditionellen amerikanischen Werten identifiziert, klare Vorstellungen von Gut und Böse, Richtig und Falsch hat und sein Berufs- und Privatleben dementsprechend nach festen Regeln organisiert: «People give you rules. Rules describe the shape of things.» (S1Ep3 TC 00:39:03–00:39:08) Hart steht somit für «ein traditionelles Amerika der Grenzen, Grenzziehungen und Regelsetzungen», ²⁰ das allerdings in seiner Bigotterie vorgeführt und als Trugbild enttarnt wird: Hart vertritt das Ideal der amerikanischen Kleinfamilie, gleichwohl

19 Arenhövel, Mark: Das Ende der Ordnung und die Ordnung des Endes. In: Ders. et al. (Hrsg.): *Wissensümpfe. Die Fernsehserie True Detective aus sozial- und kulturwissenschaftlichen Blickwinkeln*. Wiesbaden 2017, S. 259–271, hier S. 262.

20 Arenhövel, S. 262.

zerstören nicht nur seine außerehelichen Affären, sondern auch das patriarchale Selbstverständnis, mit dem er das familiäre Idyll einfordert, seine Ehe; er ist als konformistischer Charakter gezeichnet und rühmt sich des respektvollen Umgangs mit Autoritäten, sieht sich jedoch mit Fällen von Mord-, Pädophilie- und Gewaltverbrechen konfrontiert, die in die höchsten Kreise von Kirche, Politik, Justiz und Polizei reichen und seinen Autoritätsglauben erschüttern.

Demgegenüber weist Cohle klassische Merkmale des *hard boiled detective* auf: Er ist ein notorischer Einzelgänger, vertritt ein von Zynismus und Pessimismus geprägtes Weltbild, bewegt sich als ehemaliger Undercover-Polizist im Drogendezernat auch in der Mordkommission weiterhin am Rande der Legalität und gerät immer wieder in Konflikt mit seinen Vorgesetzten und anderen Autoritäten. Als Außenseiterfigur und «Grenzgänger zwischen dem Licht und der Dunkelheit, zwischen Gut und Böse»,²¹ Genie und Wahnsinn repräsentiert Cohle ein Amerika, in dem die moralischen Trennlinien hinfällig geworden sind: «The world needs bad men. We keep the other bad men from the door» (S1Ep3 TC 00:45:41–00:45:48), so Cohle über seine Rolle in der korrumpierten Welt des amerikanischen Südens. TRUE DETECTIVE S1 reflektiert die Südstaaten als einen Ort des Verfalls, gezeichnet von Armut, Gewalt, (Drogen-)Kriminalität und Umweltzerstörung, heimgesucht von Naturgewalten und archaischen Kulturen. Dabei zeigt die Serie nicht nur das Versagen von gesellschaftlichen Ordnungsinstitutionen angesichts der sozialen und ökologischen Krisen, sondern entwirft das Bild eines korrupten Systems, das Schlupflöcher für Profiteure dieser Krisen (Sexualstraftäter, Pädophile, Drogenproduzenten) bietet. In der Tradition der *hard boiled school* artikuliert TRUE DETECTIVE eine Systemskepsis und bringt mit Cohle eine «hypermaskuline [...], gewaltindifferente [...] Gegenfigur zu obskuren Machtinteressen und -konstellationen»²² ins Feld, die ungeachtet ihrer moralischen Ambivalenz mit einem unhintergehbaren Wertekodex ausgestattet ist und aufgrund ihrer Außenseiterposition einem korrupten Netzwerk aus Kirche, Politik, Justiz und Polizei Widerstand leisten kann.

Kontrastiv angelegt sind Hart und Cohle des Weiteren im Hinblick auf ihre Erfahrung von Zeit: Während Hart an der Linearität der Zeit, namentlich am Alterungsprozess, leidet, ist Cohles Zeiterleben von Figuren der Wiederholung und Heimsuchung bestimmt. Sein exzessiver Drogenkonsum während der Undercover-Tätigkeit hat bei ihm zerebrale Schäden hinterlassen, die sich in wiederkehrenden optischen Halluzinationen äußern, welche in Form und Inhalt Aspekte der Wiederholung und Zirkularität aufweisen: Cohle imaginiert kreis- bzw. spiralförmige Anordnungen (Abb. 1 und 2), die wiederum Replikationen von okkulten Zeichen darstellen, die an den Tatorten (Abb. 3 und 4) zu finden sind.

21 Arenhövel, S. 264.

22 Genç, Metin: Gattungsreflexion/Schemaliteratur. In: Düwell, Susanne et al. (Hrsg.): *Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien*. Stuttgart 2018, S. 3–13, hier S. 7.

1 TRUE DETECTIVE,
S1Ep2 TC 00:52:22



2 TRUE DETECTIVE,
S1Ep8 TC 00:35:12



3 TRUE DETECTIVE,
S1Ep1 TC 00:05:36



4 TRUE DETECTIVE,
S1Ep5 TC 00:45:18



Diese Kreisfiguren lesen sich als Reflexionen von Cohles Weltsicht und Zeitverständnis, die in der Figurenzeichnung viel Raum einnehmen. Schließlich kreisen Cohles Ausführungen um das Thema der Wiederholung und ewigen Wiederkehr:

This is a world where nothing is solved. Someone once told me life is a flat circle, where everything we've ever done and will do, we'll gonna do over and over and over again. And that little boy and that little girl, they're gonna be in that room again. And again. And again. Forever.

(S1Ep5 TC 00:19:58–00:20:32)

In eternity, where there is no time, nothing can grow, nothing can become, nothing changes. So, death created time to grow the things that it would kill. And you are reborn, but into the same life that you've always been born into. And how many times have we had this conversation, detectives? Well, who knows. When you can't remember your lives, you can't change your lives. And that is the terrible and secret fate of all life, you're trapped by that nightmare you keep waking up into.

(S1Ep5 TC 00:38:47–00:39:50)

Kennzeichnend für die Serie ist, dass das Thema der Wiederholung, Unabgeschlossenheit und des Leidens daran nicht auf eine Figurenperspektive beschränkt bleibt, sondern auf unterschiedlichen Ebenen der *histoire* und des *discours* wiederaufgenommen und entfaltet wird. So finden sich Aspekte der Wiederholung in der Raumgestaltung von TRUE DETECTIVE S1 wieder. Der Schauplatz der Handlung, das ländliche Louisiana mit seinen Sumpf- und Wasserlandschaften, wird in zahlreichen Panoramaeinstellungen und -sequenzen ausgebreitet. Die Sümpfe sind dabei als Chronotopoi gestaltet, die eine Verknüpfung zwischen Raum und Zeit herstellen. Andreas Blödorn identifiziert den Sumpf und die (Wasser-)Tiefe als rekurrente Raumsymbole des Kriminalgenres, die in ihrer vertikalen Ausrichtung als «Raum der Vergangenheit» angelegt sind, «aus dem in der Folge Spuren, Indizien und Überreste des Verborgenen <auftauchen>».²³ In TRUE DETECTIVE S1 sind die Sümpfe und die durch die Hurrikans überfluteten Landschaften in Komplizenschaft zum Täter(-kreis) gesetzt, der die klimatischen und geografischen Bedingungen dazu nutzt, seine Taten zu kaschieren. Flutkatastrophen dienen dazu, Akten und Beweismittel verschwinden zu lassen. Die Sumpf- und Wasserlandschaften sind damit als ein Raum gestaltet, in dem nicht nur potenziell noch weitere Leichen, also eine grausame Vergangenheit aufbewahrt ist, die darauf wartet, entdeckt zu werden. Vielmehr fungiert der Raum auch als Deckmantel für Verbrechen und zwingt die Detektive zur Wiederholung,

23 Blödorn, Andreas: Narratologie. In: Düwell, Susanne et al. (Hrsg.): *Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien*. Stuttgart 2018, S. 14–23, hier S. 21.

indem er sie dazu auffordert, ältere, zu den Akten gelegte Todes- und Vermisstenfälle noch einmal durcharbeiten und zu re-evaluieren. Weil der Raum der Tiefe nie vollständig durchdrungen werden kann, stellt er einen infiniten Detektionsprozess in Rechnung.

Gleich den Naturlandschaften ist der städtisch-industrielle Raum als Chronotopos figuriert. Die petrochemischen Industrieanlagen sind Relikte des Erdgas- und Erdöl-Booms in den Südstaaten, Überreste einer anderen, erfolgreichen Zeit, von der noch die verwahrlosten Siedlungen zeugen. Auch wenn diese Zeit im Verschwinden begriffen ist, so wirkt sie – und genau das zeigt ihre Konservierung im Raum an – immer noch in die Gegenwart hinein, welche an den sozialen und ökologischen Folgen der Vergangenheit leidet. Zugleich wird das Verschwinden des städtisch-industriellen Raums aber auch auf die Persistenz eines anderen Zeit-Raum-Modells zurückgeführt: «This place is like somebody's memory of the town, and the memory's fading. It's like there was never anything here but jungle.» (S1Ep1 TC 00:28:45–00:28:50) Cohle legt hier einen mythischen Zeitbegriff dar, der sich in der topologischen Relation von Oberfläche und Latenz ausdrückt. Der Dschungel bezeichnet einen Raum jenseits der Zeit, der zugleich das Substrat der Zivilisationsgeschichte darstellt und immer schon dabei ist, sich den Raum der Zivilisation zurückzuerobern und Vorstellungen von Fortschritt und Entwicklung zu unterminieren. Zugeordnet ist der Dschungel den Antagonisten der Serie, dem Serienmörder Errol Childress und den ebenfalls zum Umkreis des Carcosa-Kultes gehörenden Reginald (Reggie) und DeWall Ledoux, die sich in die Wildnis von Louisiana zurückgezogen haben. Der Dschungel ist damit mit dem Bösen und Anarchischen korreliert, dem eine Kontinuität in Zeit und Raum zugesprochen wird. In dieser temporalen Bestimmung wird das Böse an eine serielle Erzählstruktur zurückgebunden, die seiner Beständigkeit und Periodizität Ausdruck verleihen kann.

In Entsprechung zu der Raumgestaltung steht in TRUE DETECTIVE S1 auch das narrative Arrangement im Zeichen der Wiederholung: Die Serienhandlung umfasst 17 Jahre und wird auf drei unterschiedlichen Zeitebenen, 1995, 2002 und 2012, erzählt. 2012 rekonstruieren die inzwischen aus dem Polizeidienst geschiedenen Cohle und Hart ihre Ermittlungen im Ritualmord an der Prostituierten Dora Lange. Cohle und Hart hatten 1995 mit Reggie und DeWall Ledoux zwei Männer ausmachen können, die an dem Mord beteiligt waren. Als 2012 eine ähnlich rituell inszenierte Frauenleiche gefunden und damit ersichtlich wird, dass die Täter nicht vollständig gefasst worden sind, werden Cohle und Hart unabhängig voneinander von den Polizeibeamten Gilbough und Papania, die Cohle zunächst für den Täter halten, nach dem Fall befragt und nehmen schließlich gemeinsam die Ermittlungen noch einmal auf. Bereits die Erinnerungsform des Erzählens zeigt eine Wiederholungsstruktur an, wobei die Rekapitulation der Vergangenheit Hart und Cohle durch Childress, der 2012 einen neuen Mord begeht, auferlegt wird. In der

Figur des Serientäters, der seriellen Figur par excellence,²⁴ lotet TRUE DETECTIVE S1 die «Strukturanalogie»²⁵ zwischen Serialität und Kriminalgenre aus, verankert das Thema der Wiederholung und Fortsetzung aber zusätzlich noch in der Figurenzeichnung des Serien- und Ritualmörders Childress. Die Ritualmorde sind Bestandteil des Carcosa-Kultes, in dessen Zentrum die Idee der zeitlichen Wiederholung steht: «You'll do this again. Time is a flat circle» (S1Ep5 TC 00:15:30–00:15:34), philosophiert Reggie Ledoux bei seiner Festnahme. Die Serie bleibt vage hinsichtlich der Inhalte und Glaubensvorstellungen des Carcosa-Kultes – hier dem kriminalliterarischen Muster der figuralen Monoperspektive folgend, das mit der Ausrichtung auf ein Figurenbewusstsein (bei TRUE DETECTIVE auf das von Hart und Cohle)²⁶ ein begrenztes Wissen zur Verfügung stellt.²⁷ Hart und Cohle bringen in Erfahrung, dass sich die Mitglieder des Kultes vor allem aus der Tuttle-Familie, den ehelichen und außerehelichen Kindern und Enkelkindern von Sam Tuttle (dazu ist auch Childress zu zählen) zusammensetzen, sich aber auch aus Männern sowohl aus der weißen Unterschicht (z. B. den Ledoux-Cousins) als auch aus höchsten Regierungs-, Polizei- und Kirchenkreisen rekrutieren. Von den Mitgliedern des Carcosa-Kultes werden Kinder und Frauen im Rahmen von rituellen Zeremonien sexuell misshandelt und ermordet, wie eine von Cohle aus dem Haus des Reverends Billy Lee Tuttle gestohlene Videoaufnahme zeigt.

Als Anhänger des Carcosa-Kultes ist Childress, dessen Name ihn bereits als Produkt eines Abstammungsverhältnisses ausweist, in eine Familientradition der sexuellen Gewalt und Pädophilie gestellt, deren Opfer er offensichtlich auch war: Seine Narben sind ihm von seinem Vater zugefügt worden, berichtet eine ehemalige Haushälterin; Childress trägt im Nacken ein Brandzeichen in Form einer Spirale, wie er sie auch seinen Opfern eintätowiert, was darauf schließen lässt, dass er ebenfalls ein kindliches Ritualopfer des Kultes war. Seine Verwandte (wohl [Halb-] Schwester oder Cousine), zu der Childress eine sexuelle Beziehung unterhält, erzählt, dass sie von dem gemeinsamen Großvater als junges Mädchen vergewaltigt

24 Vgl. Menzel, Julia: «We've got ourselves a serial killer.» Zum Zusammenhang von Serialität und Kriminalliteratur. In: Genç, Metin / Hamann, Christof (Hrsg.): *Kriminographien. Formenspiele und Medialität kriminalliterarischer Schreibweisen*. Würzburg 2018, S. 83–101; Ochsner, Beate: Serial Killer oder: Zum Prinzip der Serialität. In: Fritz, Jochen / Stewart, Neil (Hrsg.): *Das schlechte Gewissen der Moderne. Kulturtheorie und Gewaltdarstellung in Literatur und Film nach 1968*. Köln u. a. 2006, S. 163–177.

25 Menzel, S. 88.

26 Die Serie ist – gerade aufgrund der Erinnerungsstruktur – größtenteils intern fokalisiert (und dementsprechend auch okularisiert), vor allem aus der Sicht von Cohle und Hart, im geringeren Umfang auch aus der Sicht von Harts Ehefrau Maggie und den Polizisten Gilbough und Papania. Eine signifikante Ausnahme stellen die letzte Sequenz der siebten Folge und die Sequenzen TC 00:01:27–00:05:12, TC 00:08:13–00:09:14 sowie TC 00:18:55–00:19:25 der letzten Folge 8 dar. Hier folgt die Kamera dem Mörder Childress und zeigt etwas, was Cohle und Hart nicht wissen und sehen können.

27 Vgl. Blödorn, S. 16.

worden ist, was auf einen systematischen sexuellen Missbrauch von Kindern in der Tuttle-Familie hinweist. Childress agiert also nicht nur als Serien- und Ritualmörder im Zeichen der Wiederholung, auch in seinem psychologischen Täterprofil zeigt sich eine repetitive Tiefenstruktur: «You know what they did to me? [...] What I will do to all the sons and daughters of man» (S1Ep8 TC 00:32:00–00:32:12), erklärt er und weist seine Taten als eine Wiederholung aus, die auf Vergeltung abzielt.

Darüber hinaus ist die Struktur der Wiederholung in TRUE DETECTIVE S1 in intertextueller beziehungsweise intermedialer Hinsicht anzutreffen: Der Name des Kultes stellt einen Verweis auf die Kurzgeschichtensammlung *The King in Yellow* (1895) von Robert W. Chambers dar, die dem Genre der Horrorliteratur und Gothic Fiction zuzuordnen ist, wobei auf den Text in der seriellen Diegese selbst explizit kein Bezug genommen wird.²⁸ Vielmehr werden in TRUE DETECTIVE aus der literarischen Vorlage Begriffe wie Carcosa und der Gelbe König, Themen wie der Wahnsinn und das ästhetische Konzept des *cosmic horror*²⁹ übernommen, sodass im Verbund mit (zeit-)philosophischen Diskursen ein metaphysisch-existenzialistischer Deutungshorizont aufgerufen wird. Dieser bleibt zwar im Sinne der phantastischen Horrorliteratur unbestimmt, produziert jedoch einen Sinnüberschuss und ermöglicht eine «anspruchsvolle» Rezeption der Serie. Die Genre-Mischung aus klassischer *hard-boiled*-Detektivgeschichte, phantastischem Horror und philosophischer Spekulation bezeichnet ein typisches Merkmal von Quality-TV-Formaten, die die Grenzen der Hoch- und Trivialkultur ausloten, und stellt einen zentralen Grund für den großen Erfolg der ersten Staffel – sowie für die mittelmäßige bis negative Rezeption vor allem der zweiten Staffel von TRUE DETECTIVE – dar. Die philosophische Profilierung der eher herkömmlichen Figur des vom System gebrochenen Ermittlers hat einen seriell-popkulturellen Innovationswert; so haben Cohles pessimistische Tiraden und philosophischen Selbstgespräche auf Youtube in «Best of»-Kompilationen und Zusammenschnitten seiner «Philosophy of Pessimism» Kultstatus erreicht.

Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, dass das Thema der Wiederholung in TRUE DETECTIVE S1 flächendeckend – auf der Ebene des *discours*, der räumlichen

28 Bei dem *König in Gelb* handelt es sich um ein fiktives Theaterstück, das in Chambers' Kurzgeschichten Erwähnung findet und aus dem ausschnittsweise zitiert wird. In diesem geht es um einen König im Exil, der in der mythischen Stadt Carcosa Unterschlupf findet. (Chambers entlehnt den Namen der mythischen Stadt Carcosa der Kurzgeschichte *An Inhabitant of Carcosa* (1886) von Ambrose Bierce.) Die Protagonisten:innen, die mit dem mysteriösen Theaterstück in Berührung kommen, verfallen dem Wahnsinn.

29 Mit Marcus Stiglegger lässt sich in Hinblick auf Carcosa und den Gelben König von einem «Neomythos sprechen, der zu einer festen Größe in der populären Kultur geriet – zumindest in den USA – und einen Gründungsmoment des sogenannten kosmischen Horrors darstellt, wie ihn H.P. Lovecraft später fortgeschrieben hat». Stiglegger, Marcus: Die Straße nach Carcosa. Mythische Subtexte in True Detective. In: Arenhövel, Mark et al. (Hrsg.): *Wissenssümpfe. Die Fernsehserie True Detective aus sozial- und kulturwissenschaftlichen Blickwinkeln*. Wiesbaden 2017, S. 77–93, hier S. 81.

Gestaltung, der Figurenkonzeption, der intertextuellen Bezüge und des zeitphilosophischen Themas – entfaltet wird. Das Eindringen der Serialität in die Diegese sorgt für eine Sprengung des (aristotelischen) Ideals der Geschlossenheit und Einheit der Handlung und ermöglicht ein auf Unabgeschlossenheit angelegtes Erzählen, was der Abwicklung der Serienhandlung in nur acht Folgen wiederum entgegensteht. Das im Leitmotiv der Wiederholung narrativ und szenisch realisierte Credo der Serie, dass «[n]othing is ever over» (S1Ep3: 00:07:07–00:07:10), steht dem geschlossenen Charakter der anthologischen Einheit entgegen. TRUE DETECTIVE S1 ist ein Beispiel dafür, dass das serielle Formgesetz der potenziell unendlichen Wiederholung, das den anthologischen Fortsetzungszusammenhang begründet, innerhalb der anthologischen Einheiten zum Problem werden kann. Am Anfang dieses Beitrags ist die Gestaltung eines offenen Erzählens als anthologische Herausforderung geltend gemacht worden; nun zeigt sich aber, dass die Geschlossenheit der anthologischen Einheit ebenso auf dem Spiel stehen kann, sobald die Serialität zum Merkmal der diegetischen Welt wird und eine Eigendynamik entfaltet. Tatsächlich wird in TRUE DETECTIVE S1 das Problem des Endes in der Diegese selbst zum Thema gemacht. Cohle nimmt die Ermittlungen an dem Lange-Fall nach seinem Ausscheiden aus dem Polizeidienst wieder auf, weil er Schuldgefühle gegenüber der ungelöst gebliebenen Vergangenheit hat und den Wunsch nach *closure* verspürt:

A man remembers his debts. [...] We left something undone. We got to fix it.
(S1Ep7: 00:03:17–00:03:35)

My life's been a circle of violence and degradation as long as I can remember. I'm ready to tie it off.
(S1Ep7: 00:45:27–00:45:37)

Die Wandlung von Cohle vom Vertreter eines Pessimismus Schopenhauer'scher Prägung, der an der Wiederkehr des Gleichen leidet, zu jemandem, der sich das Ende der Wiederholung herbeisehnt, ist durchaus kontrovers rezipiert worden. So zeigt sich Mark Arenhövel überrascht von der «Konventionalität dieses Endes [...], die Klischees des Buddy-movie obsiegen über die Einsicht in die totale Kontingenz».³⁰ Jenseits der Fragen, ob Cohles «Bekehrung»³¹ eine Anbiederung an den Massengeschmack darstellt oder inwiefern diese eine Konsistenz im Hinblick auf die Figurenentwicklung aufweist, möchte ich vorschlagen, das Ende der ersten Staffel als eine Auseinandersetzung mit den Bedingungen des anthologischen Erzählens zu lesen. In der siebten und achten Folge werden die detektivischen Ermittlungen auf die Suche nach Childress verengt, was eine vorläufige Abwick-

30 Stiglegger, S. 270.

31 Stiglegger, S. 268.

lung der Handlung ermöglicht, obgleich schon im Vorfeld deutlich geworden ist, dass Childress in ein unüberschaubares Täternetzwerk eingebunden ist. Es ist also höchst wahrscheinlich, dass die kultischen Umtriebe des Carcosa-Kultes und des Tuttle-Clans weitergehen. Cohles Wunsch nach dem Bruch mit der Wiederholung kann demnach überhaupt nur punktuell ausfallen – und genau diese Vorläufigkeit wird in dem Serienschluss eingeholt. Die Staffel endet mit einem Dialog zwischen Cohle und Hart bei einem Blick in den nächtlichen Himmel:

COHLE: [...] [I]t's just one story. The oldest.

HART: What's that?

COHLE: Light versus dark.

HART: Well, [...] it appears to me that the dark has a lot more territory. [...]

COHLE: You're looking at it wrong, at the sky. [...] Once there was only dark. If you ask me, the light's winning. (S1Ep8: 00:50:17–00:51:44)

Für Krimiserien im Episodenformat kann festgestellt werden, dass diese eine ambivalente Botschaft im Hinblick auf die Möglichkeit der «Durchsetzung von Normen und Ahndung von Normverstößen»³² vermitteln: «Ein Mörder mag gefasst sein, doch das Böse bleibt bestehen und steht pünktlich zum Sendebeginn der nächsten Folge wieder bereit, um die Protagonisten zu beschäftigen. Ob man das Ganze als Kette von Erfolgen oder eher als Treten auf der Stelle ansieht, ist eine Frage der Perspektive.»³³ Diese Ambivalenz kann auch für TRUE DETECTIVE S1 geltend gemacht werden. Die Überwältigung des Serienmörders ist als Erfolg markiert, der vor allem Cohle eine Möglichkeit des Los- und Ablassens von der Vergangenheit bietet, zugleich stellt die Licht-Dunkel-Allegorie eine Unabschließbarkeit in Rechnung, die in der Serie bereits auf unterschiedlichen Ebenen entfaltet worden ist. Cohle weiß – entgegen seiner sonst pessimistischen Disposition – den Etappensieg im «Kampf gegen das Böse» zu schätzen, doch ruft das Bild des grenzenlosen dunklen Firmaments, ein Sinnbild des *cosmic horror*, eine Vergeblichkeit und damit eine «Form von Tragik [auf], die eben nicht die Tragik des Endes ist, sondern die Tragik des Nicht-Endes, die Tragik des Unendlichen».³⁴

Reibungsfläche bietet das Finale von TRUE DETECTIVE S1 also dahingehend, dass es im Hinblick auf die Komplexität der diegetischen Welt Komplexitätsreduktion betreibt, die sich aus der Doppelfunktion des Staffelfinales als Endpunkt der Serien-

32 Ganz-Blättler, Ursula: Der «Krimi» als narratives Genre: Theorieansätze und -befunde. In: Gottberg, Joachim von et al. (Hrsg.): *Mattscheibe oder Bildschirm. Ästhetik des Fernsehens*. Berlin 1999, S. 264–277, hier S. 273.

33 Ruchatz, S. 84.

34 Binotto, Johannes / Pfister, Michael: Totalität und Unendlichkeit. Ein Dialog über die Fernsehserie. In: Knellessen, Olaf et al. (Hrsg.): *Serialität. Wissenschaften, Künste, Medien*. Wien 2015, S. 53–67, hier S. 59.

handlung und Anknüpfungspunkt an den anthologischen Sammlungszusammenhang ergibt. Das Ende der ersten Staffel weist auf die Fortsetzung der Narration in weiteren Staffeln voraus und erklärt den detektivischen – zum metaphysischen Kampf ›Gut gegen Böse‹ stilisierten – Einsatz gegen das Verbrechen zum narrativen Angelpunkt der Anthologie, muss aber angesichts der Tragweite dieses Unterfangens im Rahmen des einzelnen anthologischen Elements unterkomplex ausfallen. *Closure* ist in diesem Zusammenhang immer schon auf die privat-persönliche Ebene beschränkt.

TRUE DETECTIVE S2: Der Aufschub – oder: «I didn't choose this life.»

Die zweite Staffel von TRUE DETECTIVE spielt nicht mehr im ländlichen Louisiana, sondern im Großraum Los Angeles (genauer gesagt im fiktiven County Vinci) und folgt den Polizeibeamt:innen Raymond (Ray) Velcoro, Antigone (Ani) Bezzerides und Paul Woodrugh sowie dem Gangster und angehenden Geschäftsmann Francis (Frank) Semyon bei dem Versuch der Aufklärung des grausamen Mordes an dem City Manager Ben Caspere. In dem Schauplatzwechsel und der Aufstockung der Hauptbesetzung lässt sich eine Strategie der intraserialen Überbietung ausmachen, mit der TRUE DETECTIVE S2 die «wiederholte Intensivierung erfolgreich etablierter Distinktionsmerkmale»³⁵ betreibt. Hatte bereits die erste Staffel die beiden Hauptprotagonisten im Sinne des *hard-boiled*-Genres als moralisch ambivalente Figuren angelegt und damit die Frage nach der Möglichkeit der eindeutigen Unterscheidung von Gut und Böse aufgeworfen, wird nun in S2 mit der Erweiterung des Figurenensembles um den Gangster Semyon das Problem der moralischen Grenzziehung wesentlich vertieft. Semyon, der als lokaler Gangsterboss ein beachtliches Vermögen erwirtschaftet hat, möchte seine kriminelle Vergangenheit durch den Einstieg in das Bau- und Immobiliengeschäft hinter sich lassen, wird jedoch durch den Mord an Caspere, der den Geschäftsdeal platzen und Semyon sein bereits investiertes Kapital in Millionenhöhe verlieren lässt, dazu gezwungen, sich wieder in die Welt der organisierten Kriminalität zu begeben.

Semyons Scheitern des nachhaltigen Wechsels vom semantischen Raum der Illegalität in den Raum der Legalität wird mitunter damit begründet, dass die beiden Räume nicht klar voneinander getrennt werden können. Hatte bereits die erste Staffel die beiden Ermittler mit einem korrupten Staats- und Polizeiapparat konfrontiert, ist die Korruption in TRUE DETECTIVE S2 nun umfassender und tiefgreifender geworden, da sie sich nicht mehr in einem Knotenpunkt, etwa einem Familienverbund, konzentriert. Die Serie setzt ein Netzwerk von unterschiedlichen Akteur:innen und Institutionen (die Regierungs- und Polizeibehörde von Vinci, die

35 Jahn-Sudmann/Kelleter, S. 207.

Holdingsgesellschaft Catalyst, die Staatsanwaltschaft von Kalifornien, höhere Regierungskreise,³⁶ die Sicherheitsfirma Black Mountain / Aries Security, die organisierte – lokale und internationale – Kriminalität, die verwaisten, sich auf einem privaten Rachefeldzug befindenden Geschwister Laura und Leonard Osterman u. a.) ins Werk, die in einer «codependency of interest» (S2Ep1: 00:10:49–00:10:51) zueinander stehen und deren Verflechtungen und Schnittstellen so multipel gelagert sind, dass ihre vollständige Entwirrung nur bedingt geleistet werden kann. Nicht zuletzt im Hinblick auf die Darstellung dieses kriminellen Geflechts kann für die Staffel 2 eine Steigerung der narrativen Komplexität konstatiert werden. In TRUE DETECTIVE S1 wird das Böse nach dem «Eisbergmodell»³⁷ erzählt: Die Serie enthält den Detektiven und Zuschauer:innen wichtige Informationen zu Childress, dem Tuttle-Clan und dessen Ausläufern vor, doch genügt das durch die sprachliche und audiovisuelle Erzählinstanz gestiftete Wissen, um sich ein Bild vom Täterkreis zu machen. Das begrenzte Wissen vermag also die inhaltlichen Bestimmungen des Nicht-Wissens zu antizipieren. Im Vergleich dazu werden in der zweiten Staffel zahlreiche Elemente des kriminellen Netzwerks beleuchtet, die in unterschiedlichen Konstellationen miteinander interagieren und gerade aufgrund ihrer Einbindung in mehrere Kontexte nicht eindeutig zueinander in Beziehung gesetzt werden können. Die narrative Komplexität in TRUE DETECTIVE S2 ergibt sich nicht aus dem Entzug von Informationen, sondern der Überfrachtung der Handlung mit einer Vielzahl von Figuren, Handlungssträngen und Ereignissen, deren Wechselwirkungen eine fortwährende Revision des Detektionsprozesses einfordern.

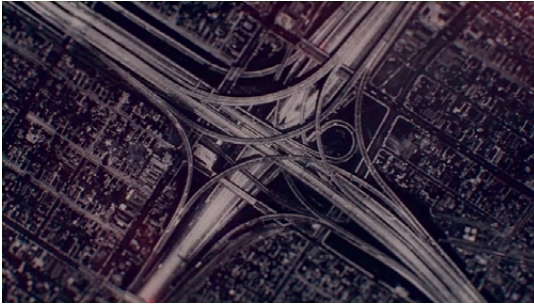
Diese narrative Komplexität wird auch in dem Schauplatz der Serie widerspiegelt. Mit dem urbanen Großraum Los Angeles schreibt sich die zweite Staffel von TRUE DETECTIVE in die topografische Tradition der *hard boiled fiction* und des Film Noir bzw. Neo-noir ein. Los Angeles fungiert in den Romanen und Erzählungen Raymond Chandlers sowie in zahlreichen Filmklassikern³⁸ als ein von Macht und Gewalt durchzogener Handlungs- und Erfahrungsraum, der «zum Sinnbild einer immer schon korrumpierten Ordnung wird».³⁹ Dergestalt sind in TRUE DETECTIVE

36 Eine Verbindung des korrupten Vinci-Bürgermeisters zur US-Regierung wird durch ein Foto angedeutet, auf dem dieser mit Ex-Präsident George W. Bush zu sehen ist.

37 Das «Eisbergmodell» geht auf Ernest Hemingway zurück, der in dem Essay *Death in the Afternoon* (1932) über die narrative Kunst des Weglassens referiert: «If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of an iceberg is due to only one-eighth of it being above water.» Hemingway, Ernest: *Death in the Afternoon*. London 1966, S. 183.

38 Zu nennen sind hier z. B. Billy Wilders *DOUBLE INDEMNITY* (USA 1944) und *SUNSET BOULEVARD* (USA 1950), Howard Hawks' *THE BIG SLEEP* (USA 1946), Roman Polanskis *CHINATOWN* (USA 1974), Ridley Scotts *BLADE RUNNER* (USA/HK 1982), Michal Manns *HEAT* (USA 1995), Curtis Hansons *L.A. CONFIDENTIAL* (USA 1997), David Lynchs *LOST HIGHWAY* (USA/F 1998) und *MULLHOLLAND DRIVE* (USA/F 2001) oder Niclas Winding Refns *DRIVE* (USA 2011).

39 Schuchmann, Kathrin: Raumkonzepte. In: Düwell, Susanne et al. (Hrsg.): *Handbuch Kriminallite-*



5 TRUE DETECTIVE, S2Ep1-8
TC 00:01:22 [Vorspann]



6 TRUE DETECTIVE,
S2Ep4 TC 00:36:16

S2 zahlreiche Aufnahmen der Städte- und Industrieinfrastruktur der Metropole zu sehen, deren dicht verschlungene, flechtartige Texturen (Abb. 5 und 6) als «Netztopologien»⁴⁰ die Vielschichtigkeit der personellen und institutionellen Verwicklungen abbilden.

Die Bewegung in diesen dynamischen Räumen, in denen die Grenzen zwischen Gut und Böse, Legalität und Illegalität aufgelöst werden, destabilisiert Identitäten und bringt moralische Selbstgewissheiten ins Wanken: «Sometimes your worst self is your best self.» (S2Ep4 TC 00:38:30–00:38.34) Wurde Cohle in True Detective S1 zwar aufgrund seiner teils brachialen, vor körperlicher Gewalt und Manipulation nicht zurückschreckenden Methoden als moralischer Grenzgänger gezeichnet, der dabei jedoch stets die Wahrung der gesellschaftlichen Ordnung im Auge behält, so wird in S2 mit dem Detektiv Velcoro eine Figur eingeführt, die aus niederen, egoistischen Beweggründen handelt und der Korruption erlegen ist. Velcoro arbeitet für Semyon, seit dieser ihn mit dem Namen des mutmaßlichen Vergewaltigers seiner damaligen Ehefrau, den Velcoro aus Rache umbringt, versorgt hat, und räumt im

ratur. Theorien – Geschichte – Medien. Stuttgart 2018, S. 36–42, hier S. 38.

40 Vgl. Frahm, Laura: *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen.* Bielefeld 2010, S. 293–306.

Auftrag von Semyon unliebsame Journalisten aus dem Weg, leitet sensible polizeiliche Informationen an diesen weiter et cetera. Diese Gefügbarkeit machen sich auch die ebenso korrupten Vorgesetzten von Velcoro zunutze, die ihn darauf einstimmen, die Ermittlungen um den Mord an Caspere in eine von ihren eigenen Machenschaften ablenkende Richtung zu steuern. Velcoro ist – im Gegensatz zu Cohle – nicht mit einem Berufsethos ausgestattet, das ihm eine Selbstverpflichtung zur Suche nach Wahrheit und Durchsetzung von Gerechtigkeit auferlegt, vielmehr weist er jegliche Zuständigkeit von sich und ergibt sich der Unabänderlichkeit der Umstände:

Because my powers of influence are so meagre in this sublunar world of ours, I try to limit the people I can disappoint. And I make sure the difference between my obligations and somebody else's.

(S2Ep5 TC 00:33:57–00:34:08)

Zwar nimmt er dann doch die Ermittlungen an dem Mord an Caspere gemeinsam mit Bezzerides und Woodrugh in einer Sonderermittlungseinheit wieder auf, doch ist seine Einwilligung zu den Nachforschungen keineswegs intrinsisch motiviert. Velcoro ist erst dazu bereit, sich dem Team anzuschließen, als ihm die Staatsanwältin Hilfe im Sorgerechtsstreit um seinen Sohn in Aussicht stellt. So bleibt ihm auch der Bruch mit der Vergangenheit beziehungsweise eine «Bekehrung» in Cohles Sinne verwehrt: Velcoro verpasst das Fluchtschiff, auf dem sich Bezzerides befindet, und stirbt bei einer Schießerei in den Wäldern Kaliforniens.

Ein zentrales Thema in True Detective S2 ist die Wiederkehr der Vergangenheit, das zum einen im Kontext des Traumas (Woodrugh, Bezzerides) verhandelt, zum anderen genealogisch ergründet wird. Verwiesen bereits in S1 die Morde von Childress auf seine familiäre Abstammung, so kommt in S2 das Thema der Familie und Vater- bzw. Mutterschaft in der Konzeption der Hauptfiguren durchgehend zum Tragen: Velcoro agiert – ungeachtet seiner unsicheren biologischen Vaterschaft – als liebevoller und fürsorglicher Vater, der zugleich aber auch seinen Sohn durch sein hypermaskulines Gebaren entfremdet; Woodrugh ist vaterlos aufgewachsen und versucht diese Leerstelle durch ein heteronormatives Bild von Männlichkeit aufzuwiegen, wobei er seine Homosexualität verdrängen muss; Bezzerides' Vater ringt damit sich einzugestehen, dass er sich im Versuch, mit seinem alternativen, anti-autoritären Lebensstil von seiner Herkunft abzugrenzen, schuldig gemacht⁴¹

41 Elliot Bezzerides war in den 1970er- und 1980er-Jahren Mitglied der Hippie-Kommune «Good People» und ist in der Gegenwart führendes Mitglied des «Panticapaeum Instituts», einer New-Age-Einrichtung. Im Rahmen seiner spirituellen Tätigkeiten ist er auch in Kontakt mit der korrupten Elite von Vinci, der Chessani-Dynastie, Caspere, dem Psychiater Pitlor und so weiter, gekommen. Unter seriell-anthologischen Gesichtspunkten stellt dieses Handlungselement eine Variation der spirituell-mythischen Thematik der Staffel 1 (Carcosa-Kult, der Gelbe König) dar,

und den Selbstmord seiner Frau mitverantworten hat; Semyon wehrt den Vorschlag seiner Frau ab, angesichts ihrer Empfängnischwierigkeiten die Adoption zu erwägen: «[...] [Y]ou don't take on somebody else's grief. [...] At least with your kid, it's your sins». (S2Ep4 TC 00:03:00–00:03:14) Vaterschaft wird in S2 als Vererbungs- und Abstammungszusammenhang thematisiert, der sich zugleich als Schuldzusammenhang darstellt und dem aufgrund seiner überindividuellen Tragweite eine tragische Dimension zukommt. Die Figuren werden in eine väterliche Linie gestellt, die ihnen die Wiederholung von (selbst-)zerstörerischen, toxischen Verhaltensweisen aufzwingt, die älter als sie selbst sind und die sie ggf. auch überdauern werden:

I gave you a name and you made your choice. And that choice was in you before your wife or any of this other stuff. It was always there, waiting. And didn't you use this man to be what you were always waiting to become?

(SEp6 TC 00:03:58–00:04:14)

Tatsächlich rufen das Motiv des Familienfluchs, der Diskurs der Willensfreiheit und nicht zuletzt auch der Name der Protagonistin Antigone Bezzerides das Modell der klassischen Tragödie⁴² und damit ein fatalistisch-deterministisches Weltbild auf. Entsprechend der Gattungstradition endet die zweite Staffel auch mit dem Tod der männlichen Figuren, der sie gerade dann einholt, als sie dabei sind, ein neues Leben anfangen zu wollen. Dieser klassische Tragödienschluss wird gleichwohl durch die zyklische Struktur des Serienendes narrativ dynamisiert: Velcoro und Woodrugh hinterlassen Kinder, deren Geburt sie nicht mehr erleben. Im Zusammenfallen von Tod und Geburt, Thanatos und Eros wird das Bild eines Kreislaufs entworfen, der einerseits eine Verlängerung der Konflikte, also eine Wiederholung des patrilinearen Schuldzusammenhangs in den folgenden Generationen in Rechnung stellt. Andererseits wird im Staffelende ein Szenario der Vaterlosigkeit konstruiert, das vor allem mit Blick auf Bezzerides als Chance figuriert ist. Bereits ihr Vorname verweist auf die Titelfigur von Sophokles' Tragödie um die Königstochter Antigone, die sich gegen das patriarchale Gesetz wendet und in der Rezeptionsgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts zum Sinnbild des zivilen Ungehorsams und der «Überschreitung der sozio-historio-politischen Normen»⁴³ geworden ist.

ohne dass jedoch eine Verbindung zwischen den Verbrechen und der religiösen Sekte narrativ ausgelotet wird. Vielmehr wird durch diese Verstrickungen von korruptem Establishment und gegenkultureller Bewegung ein tragisches Weltbild installiert, in dem auch die Revolte gegen das System immer schon zum Scheitern verurteilt ist.

42 Auf den tragischen Subtext der zweiten Staffel hat auch Alison Hurbory hingewiesen. Vgl. Hurbory, Alison: *The Tragedy of True Detective Season 2: Living Our «Least Favourite Lives»*. In: Graham, Jacob / Sparrow, Tom (Hrsg.): *True Detective and Philosophy. A Deeper Kind of Darkness*. Oxford 2018, S. 145–157.

43 Steinweg, Marcus: *Bataille Maschine*. Berlin 2003, S. 28.

Genau dieses Deutungsmuster wird in TRUE DETECTIVE S2 reaktiviert. In den letzten Szenen der Staffel übergibt Bezzerides einem Journalisten Beweismaterial im Fall von Caspere und verschwindet mitsamt Sohn, Semyons Frau und dessen treuen Gefährten in der feiernden Menge eines Marien-Straßenfestes. Die einer christlichen Ikonografie folgende Inszenierung von selbstbestimmter Mutterschaft wird als Gegenbild zur Darstellung von Vaterschaft als Vererbungs- und Schuldzusammenhang entworfen. Dabei bleibt am Ende der zweiten Staffel allerdings offen, ob ein Bruch mit der Wiederholung des väterlichen Erbes möglich ist und wie eine matrilinear begründete Linie aussehen würde.

Uneindeutigkeit wird auch dahingehend geschaffen, dass die Serie nicht damit schließt, dass das Verbrechen öffentlich aufgeklärt und die Schuldigen zur Rechenschaft gezogen werden. Das Serienende legt die Weichen für die Aufklärung der Machenschaften der kalifornischen Behörden, doch wird wiederum in der Schwebe gelassen, wie viel Aussicht auf Erfolg der journalistische Kampf gegen ein die höchsten Regierungskreise umfassendes verbrecherisches Netzwerk haben kann. Wie bereits in S1 oszilliert das Ende von True Detective S2 also zwischen Geschlossenheit und Offenheit, folgt in dieser Oszillation jedoch einer Logik der Überbietung. Mit dem Tod der männlichen Figuren ist das Ende auf der einen Seite definitiver angelegt, fällt indessen andererseits durch den Motivkomplex der Geburt und Mutterschaft sowie durch das Ausbleiben der öffentlichen Aufdeckung der Verbrechen vergleichsweise un abgeschlossener aus. Das Verfahren der Komplexitätssteigerung setzt sich in S2 auch im Finale durch, welches keine Möglichkeit der *closure* – sowohl im positiven als auch im negativen Sinne – mehr bietet.

TRUE DETECTIVE S3: Die Multiplikation – oder: «What if there's another story?»

Die Thematisierung und Inszenierung des Themas Zeit in TRUE DETECTIVE S3 ist in vielerlei Hinsicht an die erste Staffel angelehnt beziehungsweise stellt es eine Variation und Vertiefung der in Staffel 1 entfalteten Motive und Erzählweisen dar, womit die Serienmacher wohl auf die negative Kritik der zweiten Staffel reagierten. Gegenüber TRUE DETECTIVE S2 ist das Figurenpersonal wieder auf zwei männliche Hauptprotagonisten, Wayne Hays und Roland West, reduziert, die in einem Zeitraum von insgesamt 35 Jahren im Fall der Geschwister Will und Julie Purcell ermitteln. Wie in Staffel 1 wird die Handlung auf drei Zeitebenen erzählt: 1980 werden Hays und West auf den Fall des Mordes an dem 12-jährigen Will Purcell und des Verschwindens seiner jüngeren Schwester Julie angesetzt. Die Ermittlungen werden auf den Vietnamkrieg-Veteranen und Müllsammler Brett Woodard gelenkt und auf Betreiben des Staatsanwalts, der ein karrierebedingtes Interesse an einer schnellen Aufklärung des Falls hat, eingestellt, obschon zahlreiche Hinweise da-

gegensprechen, dass Woodard die Kinder ermordet hat. Eine Wiederaufnahme der Ermittlungen um die Purcell-Geschwister kommt noch einmal 1990 zustande, als Fingerabdrücke von Julie, die offensichtlich am Leben ist, gefunden werden. Allerdings kommt auch dieser zweite detektivische Anlauf zum Erliegen, nachdem – wie bereits 1980 – ein Hauptverdächtiger, dieses Mal der Vater der Kinder, unverhofft umkommt, obgleich Hays und West belastende Beweise gegen die Unternehmerfamilie Hoyt haben. Hays scheidet auf Druck des Familienpatriarchen Hoyt aus dem Polizeidienst aus und sein Interesse wird erst wieder auf den Purcell-Fall gelenkt, als ein Journalist:innen-Team 2015 den inzwischen an Demenz erkrankten Hays als Interviewpartner für eine Dokumentation über den Fall gewinnt.

Die strukturelle «Affinität zwischen detektivischem Erzählen und der literarischen [oder eben filmischen oder seriellen, I.H.] Inszenierung von Erinnerungsprozessen»⁴⁴, die bereits in der ersten Staffel narrativ ausgelotet wird, kommt in S3 noch einmal handlungskonstitutiv zum Tragen. In der Rekonstruktion des Purcell-Falls geht es dem dementen Hays auch immer schon darum, dem Vergessen entgegenzuwirken:

It's me. It's my life. Tell myself the story, I tell the case in steps and I'm remembering. Remember my life. [...] This right now is my way of staying alive.
(S3Ep4 TC 00:19:54–00:20:49)

Weil sein Berufs- und Privatleben mit diesem Kriminalfall verzahnt sind (seine Ehefrau lernt er über die Ermittlungen kennen, diese debütiert als Autorin im *True-Crime*-Genre mit einem Buch über den Purcell-Fall), erschließt sich Hays über seine detektivischen Nachforschungen Erinnerungen an bereits vergessene Episoden seines Lebens. Wie bereits in den Staffeln zuvor tragen auch die detektivischen Ermittlungen in *TRUE DETECTIVE* S3 also eine existenzielle Signatur: Hays kämpft bei der Wiederaufnahme des Falles immer auch schon gegen den Verlust seiner Erinnerungen und seines Ichs an. Ging es Cohle in S1 allerdings darum, den Fall abzuschließen, um neu anfangen zu können, so zeigt Hays' Wunsch nach der vollständigen Aufklärung eine Vergangenheitsorientierung:

I wanna know the whole story. A lot of this is my life. Got some pieces I'm missing. I need them.
(S3Ep4 TC 00:42:24–00:42:34)

Mit der Durchleuchtung des Kriminalfalls ist somit die Hoffnung auf die Durchleuchtung und Rückgewinnung der eigenen Biografie verbunden.

44 Beck, Sandra: Zwei Welten, im Verbrechen überbrückt? Interkulturelles Erzählen in der deutschsprachigen Kriminalliteratur der Gegenwart. In: Beck, Sandra / Schneider-Özbek, Katrin (Hrsg.): *Gewissheit und Zweifel. Interkulturelle Studien zum kriminalliterarischen Erzählen*. Bielefeld 2015, S. 7–40, hier S. 17.

Ulrike Vedder unterscheidet für die deutschsprachige Gegenwartsliteratur drei prominente Modelle des Erzählens der Demenz: 1) Eheerzählungen, 2) Alzheimererzählungen im Generationenformat, 3) Zerfall des Erzählens.⁴⁵ TRUE DETECTIVE S3 greift in der Inszenierung von Demenz sowohl auf das Muster der Generationen- als auch der Eheerzählung zurück und bringt im Sinne des dritten Modells den «Zerfall» von Erinnerungs- und Sprachvermögen, von Selbstwahrnehmung und Figurenidentität»⁴⁶ durch ein anachronisches, zwischen unterschiedlichen Zeit- und Wirklichkeitsebenen oszillierendes Erzählen zur Darstellung, eröffnet ausgehend davon jedoch eine vierte Möglichkeit der künstlerischen Auseinandersetzung mit Altersdemenz, welche hier nämlich vor allem zum Ort der Reflexion über Zeit und der Exposition eines alinearen Zeitverständnisses avanciert. Dass es der Serie in der Darstellung der Demenz auch immer schon um zeittheoretische Fragen geht und Hays' Erfahrung der Simultaneität von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht (nur) unter psychopathologischen Gesichtspunkten beleuchtet wird, lässt sich an einer Sequenz aus S3Ep8 nachvollziehen, die die Verdichtung der drei diegetischen Zeitebenen nicht an eine Figurenperspektive zurückbindet.

Ausgehend von einem Blick auf die 2015 in einem Auto sitzenden Hays und West (Abb. 7) wird ein Vexierbild konstruiert, in dem sich unterschiedliche Zeitebenen (1980 in den Abb. 8 und 9; 1990 in den Abb. 10 und 11) einfinden, bis das Serienbild schließlich wieder in die Gegenwart von 2015 (Abb. 12) zurückkehrt. Die Montage der heterochronen Einstellungen durch unsichtbare Schnitte setzt ein zeitliches Kontinuum ins Werk, in dem Vergangenheit und Gegenwart simultan koexistieren und perspektivisch miteinander verwoben sind. Die Inszenierung der Zeit als Simultaneitätsgeschehen lässt sich fruchtbar an Deleuzes (auf Bergsons Begriff der *durée* zurückgehendes) Konzept der Virtualität anschließen. Zeit bringt für Deleuze «zwei Wirklichkeitsordnungen hervor: die Aktualität materieller Verkörperungen auf der einen und die Virtualität denkbarer Möglichkeiten auf der anderen Seite».⁴⁷ Die Virtualität ist näher zu bestimmen als «achronologische, gegenwartslose Zeitlichkeit unausgeschöpfter Möglichkeiten [...] – die unendliche Simultanzeit dessen, was denkbar ist».⁴⁸ Die Virtualität stellt also eine Möglichkeitsbedingung der Wirklichkeit dar, ist in dieser aber auch als (noch) nicht aktualisierte Möglichkeit eingeschlossen. Der Film nimmt in Deleuzes zeitphilosophischen Überlegungen eine zentrale Rolle ein, insofern dieser als visuelles Medium einer Logik des Simultanen untersteht und der Virtualität so vor allem im Zeit-Bild zum Ausdruck verhelfen kann. So geben Zeit-Bilder Einblick «in die allgemeine Vergangenheit, die nicht er-

45 Vgl. Vedder, Ulrike: Erzählen vom Zerfall. Demenz und Alzheimer in der Gegenwartsliteratur. In: *Zeitschrift für Germanistik* 22/2, 2012, S. 274–289.

46 Vedder, S. 283.

47 Volland, Kerstin: *Zeitspieler. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*. Wiesbaden 2009, S. 63.

48 Volland, S. 90.



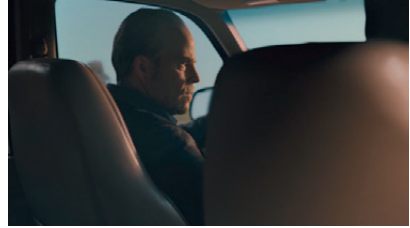
7 TRUE DETECTIVE, S3Ep8 TC 00:32:05



8 TRUE DETECTIVE, S3Ep8 TC 00:32:13



9 TRUE DETECTIVE, S3Ep8 TC 00:32:20



10 TRUE DETECTIVE, S3Ep8 TC 00:32:21



11 TRUE DETECTIVE, S3Ep8 TC 00:32:31



12 TRUE DETECTIVE, S3Ep8 TC 00:32:41

innert werden kann, weil sie niemals stattgefunden hat – in die Domäne, in welche persönliche Erfahrungen einmünden und über sie hinaus all das, was auch hätte sein können, aber nicht geschehen ist».⁴⁹

Für die Autofahrt-Sequenz lässt sich vor dem Hintergrund dieser Darstellungen geltend machen, dass sowohl Ursprung als auch Referenz der evozierten Wirklichkeiten ungewiss sind. Die Bilder sind nicht intern von Hays oder West okularisiert und fungieren deshalb auch nicht als Erinnerungsbilder, die einer konkreten Vergangenheit zuzuordnen sind. Die heterochronen Wirklichkeiten gehören nicht dem Bereich des Psychologischen an, sondern verweisen als «unautorisierte, herrenlose Bilder»⁵⁰ auf die Ordnung der Virtualität, sind also im Sinne von Deleuze

49 Volland, S. 98.

50 Volland, S. 100.

Zeitbilder, die die Simultaneität von aktueller Gegenwart und virtueller Vergangenheit in Szene setzen. In nuce bringt dieses Zeit-Bild das in TRUE DETECTIVE S3 exponierte Netzwerk der zeitlichen Potenzialitäten zum Ausdruck. Die Serie figuriert die Vergangenheit als einen Möglichkeitsraum, der für die Gegenwart eine Vielzahl von <Geschichten> bereithält – glückliche Geschichten, nach denen das Subjekt verlangt, aber auch Geschichten, die ihm nicht zugänglich sind oder die es abwehrt.

Das Konzept der Vergangenheit als Möglichkeitsraum kommt vor allem im Serienfinale zum Tragen. So wird in der letzten Folge zunächst eine vollständige Aufklärung des Verbrechens aufgeboten: West und Hays bringen 2015 in Erfahrung, dass die Mutter der Geschwister gegen finanzielle Zuwendungen regelmäßigen Treffen der Kinder mit der Tochter des Unternehmers Edward Hoyt, Isabell, zugestimmt hatte. Isabell hatte zuvor bei einem Unfall Ehemann und Tochter verloren und war in eine tiefe Depression verfallen, der erst die Spieltreffen mit Julie, in der sie in ihrem verwirrten geistigen Zustand die verstorbene Tochter wiederzuerkennen glaubte, Abhilfe verschaffen konnten. Will, der als Begleiter und Aufpasser seiner Schwester bei den Treffen im Wald anwesend war, ist bei einem Handgemenge mit Isabell tödlich gestürzt, woraufhin diese Julie – wiederum mit Wissen der Mutter – entführt und 10 Jahre lang unter Lithium-Einwirkung in dem Keller des Hoyt-Anwesens eingesperrt hat. 1990 konnte Julie zwar fliehen und fand auch für einige Zeit Unterkunft in einem Kloster, hat sich aber in der Welt außerhalb ihres Gefängnisses – nicht zuletzt, weil sie aufgrund des jahrelangen unfreiwilligen Drogenkonsums an Erinnerungs- und Identitätsstörungen litt – nie zurechtfinden können und ist 1995 infolge einer HIV-Infektion gestorben.

Diese Auflösung des Kriminalfalls stellt zunächst einen Bruch mit den anthologisch etablierten narrativen und motivischen Normen dar. Das Böse in Staffel 3 ist nicht mehr netzwertartig-komplex gestaltet und verweist nicht über sich hinaus auf obskure Machtinteressen und -konstellationen, sondern kommt im Vergleich zu den beiden anderen Staffeln beinahe trivial daher: Eine psychisch gestörte Frau möchte sich über den Verlust ihrer Tochter hinwegtrösten und sucht die Nähe zu einem Mädchen, in dem sie zunehmend ihre Tochter sieht; sie verursacht einen tödlichen Unfall (und eben keinen vorsätzlichen Mord), bei dem der Bruder des Mädchen umkommt; ihr Vater arrangiert mit der Mutter dieses Mädchen ein unmoralisches Tauschgeschäft. Diese Geschichte führt die Macht und Willkür der ökonomischen Elite vor und lotet in der Figur der Mutter die Abgründe der Armut und sozialen Verwahrlosung aus, dabei durchaus Motivkomplexen aus S1 und S2 folgend, nimmt aber das Thema der Omnipräsenz, strukturellen Komplexität und Undurchdringlichkeit des Verbrechens zurück. Dabei werden in TRUE DETECTIVE S3 die durch die vorherigen Staffeln geschürten Vorstellungen eines in höhere (polizeiliche, staatliche oder kirchliche) Kreise reichenden kriminellen Netzwerks vor allem durch die Investigativ-Journalistin, die an der Dokumentation über den Purcell-Fall arbeitet und Hays 2015 interviewt, eingeholt. Die Journalistin macht

auf Fehler und Unstimmigkeiten während der Ermittlungen aufmerksam und legt – auch unter Erwähnung von Cohles und Harts Ermittlungen aus S1 – eine mögliche Verbindung zu landesweit operierenden Pädophilen-Ringen nahe. Die Serie stiftet also intraserielle Querverbindungen und Kontinuitäten, die sich allerdings als irrelevant erweisen, weshalb das Staffeldende gerade angesichts der Differenz von geschürter Erwartung (eine Verbindung der Fälle von Staffel 1 und 3) und diegetischer Wirklichkeit (Familientragödie) so antiklimaktisch ausfällt. In diesem intraserialen Rekurs werden in TRUE DETECTIVE S3 die Bestimmungen der anthologischen Kohärenzbildung⁵¹ verhandelt und das Motiv des komplexen Verbrechens wird als anthologisches Äquivalenzprinzip zurückgewiesen.

Die These dieses Beitrags, dass – neben den evidenten visuellen, generischen und thematischen Übereinstimmungen – das Zusammenspiel von narrativer Geschlossenheit und Offenheit anthologische Kohärenz stiftet, scheint für die dritte Staffel nicht mehr zuzutreffen – zumindest bis zum ungefähr letzten Drittel von S3Ep8. In den letzten circa 25 Minuten der letzten Folge wird die narrative Geschlossenheit, die durch die Auflösung des Verschwindens von Julie etabliert worden ist, Stück für Stück zurückgenommen – zunächst durch die Figuren selbst: «We got an ending, I guess. [...] Do you feel like any kind of closure? I don't.» (S3Ep8 TC 00:46:43–00:46:56) Die Aufklärung des Verbrechens birgt angesichts des Scheiterns der Detektive, Julie Purcell zu Lebzeiten geholfen zu haben, keine Genugtuung: «I'm sorry I didn't do a better job for you», wendet sich West an den Grabstein von Julie Purcell und Hays ergänzt: «Failure was mine. You deserved better than this.» (S3Ep8 TC 00:44:39–00:44:54) Die Infragestellung des Serienendes durch die Ungenügsamkeit der Figuren an dem Ausgang der Ermittlungen wird weiter vorangetrieben durch ein imaginäres Zwiegespräch zwischen Hays und seiner verstorbenen Ehefrau, die ihm ein alternatives Ende, und zwar ein Happy End, in Aussicht stellt:

What if the ending isn't really the ending at all? What if Julie did find a life at that convent? Friendship, love. [...] What if those nuns who cared about her, those who knew she'd had a hard life, they knew bad people were looking for her. What if they wanted to protect her? [...] The only way they could. By telling a story. [...] What if there's another story? What if something went unbroken? All this life, all this loss, what if it was really one long story that just kept going and going until it healed itself? (S3Ep8 TC 00:54:44–00:56:43)

Hays hat zuvor in Amelias Buch von einem Jugendfreund Julies gelesen, den das Verschwinden des Mädchens schmerzlich getroffen hatte. Nun mutmaßt er, dass es sich bei dem Gärtner, den er zuvor im Kloster mit seiner – Julie Purcell ähnlich sehenden – Tochter kennengelernt hat, um diesen Jugendfreund handelt, der Julie

51 Die Herausgeber dieses Bandes sprechen in dieser Hinsicht von der *anthologischen Funktion*.

wiedergetroffen, erkannt und geheiratet haben könnte. Hays' Zwiegespräch mit Amelia stellt also einen autokommunikativen Akt dar, bei dem Amelia als Projektion seiner Gedanken und Spekulationen auftritt. Die Serie stellt damit dem tragischen Ende eine weitere, glückliche Version der Ereignisse an die Seite, deren Haltbarkeit aber ungeprüft bleibt. Hays sucht zwar den Gärtner samt Ehefrau und Tochter auf, weil er aber infolge seiner Demenz die Orientierung und den Grund seines Besuches vergisst, wird sowohl der Figur als auch den Zuschauer:innen eine Klärung der diegetischen Wahrheitsverhältnisse vorenthalten bzw. in die Zukunft verlagert: Der Notizzettel, auf dem Hays die Adresse des Klostergärtners vermerkt hat, wird von seinem Sohn, der ebenfalls Polizist ist, entgegengenommen. Diese Geste stellt nicht nur die Möglichkeit einer Weiterführung des Purcell-Falls durch den Sohn in Rechnung, sondern liest sich auch allegorisch als Delegation der detektivischen Tätigkeit an die nächste Generation. Mit diesem offenen Ende wird rückwirkend der Wirklichkeitswert der ersten Version des Serienendes getrübt und eine Unentscheidbarkeit gestiftet.

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass in TRUE DETECTIVE S3 Zeit als Matrix figuriert wird, die für die Gegenwart eine Vielzahl von Möglichkeiten bereithält. Hays' Lektüre von Amelias Buch aktualisiert eine Version der Vergangenheit, die – so wird durch das offene Ende der Serie suggeriert – trotz ihres unsicheren ontologischen Status gleichberechtigt neben anderen Wirklichkeiten steht. Die Vergangenheit als Möglichkeit ist nicht an das erinnernde bzw. um Erinnerung ringende Subjekt gebunden, sondern ist in kulturellen Speichermedien (z. B. der Literatur), in anderen Gedächtnisträgern und auch in einem (Deleuzianischen) virtuellen Gedächtnis aufbewahrt. Die Gestaltung der Zeit als Möglichkeitsraum, der eine unendliche Menge von <Geschichten> birgt, macht die Schließung der seriellen Narration zu einem unmöglichen Unterfangen. Die Irritation des Staffelfinales besteht nicht so sehr in der Präsentation von zwei alternativen Enden, sondern in der Inszenierung der Vergangenheit als Möglichkeitsraum, der eine Vielzahl von noch nicht aktualisierten <Geschichten> (auch mit Blick auf den Purcell-Fall) aufzubieten hat. In dem Ende von TRUE DETECTIVE S3 werden so paradigmatisch die Bedingungen des seriell-anthologischen Erzählens ausgestellt: Diesem ist strukturell die Möglichkeit der Wiederaufnahme der Erzählung – sei es in Form einer Fortsetzung, Rückblende, Revision et cetera – eingeschrieben.

Resümee

Am Anfang meiner Darstellungen wurde die Dialektik von narrativer Schließung und Fortsetzung als Konstituens des anthologischen Erzählens geltend gemacht, das die Anthologie-Serie auf die Auseinandersetzung mit serieller Zeitlichkeit verpflichtet. In den Analysen zu den drei TRUE DETECTIVE-Staffeln wurde nun gezeigt,

dass in der Krimiserie narrative Offenheit durch Figurationen von Zeit und vor allem Vergangenheit als Wiederholungs- und Fortsetzungszusammenhang etabliert wird. Das serielle Modell der Zeit als Kontinuum dringt in die Diegese, das heißt in eine den Figuren selbst zugängliche Ebene ein und entfaltet ausgehend davon eine Eigendynamik, die die Schließung der anthologischen Einheiten gefährdet. In TRUE DETECTIVE S1 arbeitet die Gestaltung eines Kriminalfalls, der über den Einzeltäter hinausgeht und mit zeitphilosophischen Ausführungen zur Wiederkehr des Immergleichen flankiert wird, dem Ende der Narration entgegen und lässt dieses unterkomplex ausfallen. Die gesteigerte Komplexität des (weltlichen) Bösen sorgt in TRUE DETECTIVE S2 für das Ausbleiben einer *closure*, die die erste Staffel zumindest ihren Hauptfiguren noch zugestehen konnte. In S2 wird zusätzlich dazu durch den Motivkomplex der Abstammung ein Fortsetzungs- als Heimsuchungsszenario gestiftet, das die unendliche Wiederholung der tragischen Vergangenheit in Aussicht stellt. In TRUE DETECTIVE S3 wird das Thema der Demenz zum Medium der zeitphilosophischen Reflexion über die alineare Verfasstheit von Zeit. Die Schließung der Narration durch die Aufklärung des Verbrechens muss zurückgenommen werden, weil die Vergangenheit als Raum unendlicher Möglichkeiten und Geschichten eindeutige Sinnbildung in der Gegenwart verhindert. Den drei TRUE DETECTIVE-Staffeln lassen sich also drei Modelle des anthologisch-seriellen Erzählens zuordnen: das Modell des Etappensiegs für S1, das Modell des Aufschubs des Endes für S2, das Modell der Multiplikation des Endes für S3. Bei diesen doch sehr unterschiedlichen Akzentsetzungen muss dennoch festgehalten werden, dass allen drei Endscenarien eine Ambivalenz zu eigen ist, die sowohl eine pessimistische als auch eine optimistische Lesart ermöglicht.

Im Kontext des anthologischen Sammlungszusammenhangs lässt sich in der Dialektik von Offenheit und Geschlossenheit der Narration eine anthologische Funktion ausmachen. In allen drei Staffeln gibt es einen zentralen Kriminalfall, der gelöst werden kann, der zugleich aber auch auf weitere noch konstitutive, aber nicht auflösbare Ereignisse verweist. Diese Verweisungsstruktur verortet die einzelnen narrativ abgeschlossenen Einheiten in einem anthologischen Kontinuum, das die Wiederkehr der Gewalt und die detektivische Sisyphusarbeit gegen diese Gewalt zum Thema hat. Durch die anthologische Form wird in TRUE DETECTIVE ein Erzählen ins Werk gesetzt, das Chronologie und Kausalität aushebelt. Anders als z.B. in FARGO bedingen sich die Staffelhandlungen in TRUE DETECTIVE nicht gegenseitig, sondern sind als Variationen des Gewaltthemas angelegt. Gerade in der Unterschiedlichkeit der Schauplätze, Zeitebenen und Figuren zeigt sich das Verbrechen als Norm. TRUE DETECTIVE nutzt das anthologische Format dazu, in der Differenz eine Systemhaftigkeit und zeitliche Kontinuität auszumachen und über Regionen und Jahrzehnte hinweg den Machtmissbrauch der gesellschaftlichen Eliten zu fokussieren, zugleich jedoch bewahrt die Form der Anthologie vor der Gleichsetzung des Ungleichartigen. So bringt die weibliche Perspektive auf die Detektivarbeit in

Staffel 2 Differenzierungen und Nuancierungen mit sich, denen eine Sprengkraft zugesprochen werden kann.

Weiterhin schafft das anthologische Erzählen, also die Möglichkeit, die Detektivgeschichte unter anderen Bedingungen noch einmal darzubieten, Raum für die kritische Auseinandersetzung mit den narrativen Prämissen und generischen Konventionen der Serie. So hat der Serienmacher Nic Pizzolatto die negative Beurteilung der Männlichkeitsbilder in der ersten Staffel zum Anlass genommen, die Figur des *hardboiled detective* einer kritischen Prüfung zu unterziehen. Neigt noch TRUE DETECTIVE S1 zur Ästhetisierung via Intellektualisierung der moralischen Ambivalenzen Cohles, so weist die Darstellung der Gewaltbereitschaft, des Agierens am Rande der Legalität sowie des hypermaskulinen Habitus der Figuren in den Staffeln 2 und 3 ein höheres Problembewusstsein auf: Velcoro ist nicht mehr ein Sympathieträger wie einst noch Cohle; die fahrlässige Tötung eines Verdächtigen stellt einen biografischen Bruch für Hays dar. Gerade mit Blick auf die Debatten um die Repräsentation der *cop culture* in der *pop culture* und die mediale Verantwortung bei der Darstellung von polizeilicher Gewalt lässt sich für TRUE DETECTIVE eine zunehmende Sensibilisierung für diese Problematik (aber auch für andere, in S1 eher undifferenziert behandelte Themen wie Rassismus und Sexismus) ausmachen, wobei eben auch die anthologische Form der Serie diese Flexibilität bei der Reflexion und Kritik der eigenen narrativen und generischen Bestimmungen möglich macht.

Bibliografie

Serien

TRUE DETECTIVE 1–3 (USA 2014–2019)

Literatur

Arenhövel, Mark et al. (Hrsg.): *Wissenssümpfe. Die Fernsehserie True Detective aus sozial- und kulturwissenschaftlichen Blickwinkeln*. Wiesbaden 2017.

Arenhövel, Mark: Das Ende der Ordnung und die Ordnung des Endes. In: Arenhövel, Mark et al. (Hrsg.): *Wissenssümpfe. Die Fernsehserie True Detective aus sozial- und kulturwissenschaftlichen Blickwinkeln*. Wiesbaden 2017, S. 259–271.

Beck, Sandra: Zwei Welten, im Verbrechen überbrückt? Interkulturelles Erzählen in der deutschsprachigen Kriminalliteratur der Gegenwart. In: Beck, Sandra / Schneider-Özbek, Katrin (Hrsg.): *Gewissheit und Zwei-*

fel. Interkulturelle Studien zum kriminalliterarischen Erzählen. Bielefeld 2015, S. 7–40.

Binotto, Johannes / Pfister, Michael: Totalität und Unendlichkeit. Ein Dialog über die Fernsehserie. In: Knellessen, Olaf et al. (Hrsg.): *Serialität. Wissenschaften, Künste, Medien*. Wien 2015, S. 53–67.

Blättler, Christine: Überlegungen zur Serialität als ästhetischem Begriff. In: *Weimarer Beiträge* 49/4, 2003, S. 502–516.

Blödorn, Andreas: Narratologie. In: Düwell, Susanne et al. (Hrsg.): *Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien*. Stuttgart 2018, S. 14–23.

Deleuze, Gilles: *Logik des Sinns*. Frankfurt a. M. 1993.

Eco, Umberto: Die Innovation im Seriellen. In: Ders.: *Über Spiegel und andere Phänomene*. München 2002, S. 155–180.

Engell, Lorenz: *Fernsehtheorie zur Einführung*. Hamburg 2012.

- Fahle, Oliver: Im Diesseits der Narration. Zur Ästhetik der Fernsehserie. In: Kelleter, Frank (Hrsg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld 2012, S. 169–181.
- Frahm, Laura: *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*. Bielefeld 2010.
- Ganz-Blättler, Ursula: Der «Krimi» als narratives Genre: Theorieansätze und -befunde. In: Gottberg, Joachim von et al. (Hrsg.): *Mattscheibe oder Bildschirm. Ästhetik des Fernsehens*. Berlin 1999, S. 264–277.
- Genç, Metin: Gattungsreflexion/Schemaliteratur. In: Düwell, Susanne et al. (Hrsg.): *Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien*. Stuttgart 2018, S. 3–13.
- Hemingway, Ernest: *Death in the Afternoon*. London 1966.
- Hurbory, Alison: The Tragedy of True Detective Season 2: Living Our «Least Favourite Lives». In: Graham, Jacob / Sparrow, Tom (Hrsg.): *True Detective and Philosophy. A Deeper Kind of Darkness*. Oxford 2018, S. 145–157
- Jahn-Sudmann, Andreas / Kelleter, Frank: Die Dynamik serieller Überbietung. Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality-TV. In: Kelleter, Frank (Hrsg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld 2012, S. 205–224.
- Kelleter, Frank: Populäre Serialität. Eine Einführung. In: Ders. (Hrsg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld 2012, S. 11–46.
- Hans, Krah: Erzählen in Folge. Eine Systematisierung narrativer Fortsetzungszusammenhänge. In: Schaudig, Michael (Hrsg.): *Strategien der Filmanalyse – reloaded*. München 2010, S. 85–114.
- Menzel, Julia: «We've got ourselves a serial killer.» Zum Zusammenhang von Serialität und Kriminalliteratur. In: Genç, Metin / Hamann, Christof (Hrsg.): *Kriminographien. Formenspiele und Medialität kriminalliterarischer Schreibweisen*. Würzburg 2018, S. 83–101.
- Mittell, Jason: Previously On. Prime Time Serials and the Mechanics of Memory. In: Grishakova, Marina / Ryan, Marie-Laure (Hrsg.): *Intermediality and Storytelling*. Berlin, New York 2010, S. 78–98.
- Niebold, Hannes: *Die phantastische Serie. Unschlüssigkeit, Bedeutungswahn und offene Enden: Verfahren des Erzählens in Serien wie »Twin Peaks«, »Lost« und »Like a Velvet Glove Cast in Iron«*. Bielefeld 2016.
- Ochsner, Beate: Serial Killer oder: Zum Prinzip der Serialität. In: Fritz, Jochen / Stewart, Neil (Hrsg.): *Das schlechte Gewissen der Moderne. Kulturtheorie und Gewaltdarstellung in Literatur und Film nach 1968*. Köln u. a. 2006, S. 163–177.
- Ruchatz, Jens: Sisyphos sieht fern – oder: Was waren Episodenserien? In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 7/2, 2012, S. 80–89.
- Schleich, Markus / Nesselhauf, Jonas: *Fernsehserien. Geschichte, Theorie, Narration*. Tübingen 2016.
- Schuchmann, Kathrin: Raumkonzepte. In: Düwell, Susanne et al. (Hrsg.): *Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien*. Stuttgart 2018, S. 36–42.
- Steinweg, Marcus: *Bataille Maschine*. Berlin 2003.
- Stiglegger, Marcus: Die Straße nach Carcosa. Mythische Subtexte in True Detective. In: Arenhövel, Mark et al. (Hrsg.): *Wissenssümpfe. Die Fernsehserie True Detective aus sozial- und kulturwissenschaftlichen Blickwinkeln*. Wiesbaden 2017, S. 77–93.
- van Lil, Kira: This and this and this. Die «Serial Attitude» in der Minimal Art. In: M. Schneede, Uwe (Hrsg.): *Monets Vermächtnis. Serie – Ordnung und Obsession*. Hamburg 2001, S. 33–40.
- Vedder, Ulrike: Erzählen vom Zerfall. Demenz und Alzheimer in der Gegenwartsliteratur. In: *Zeitschrift für Germanistik* 22/2, 2012, S. 274–289.
- Volland, Kerstin: *Zeitspieler. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*. Wiesbaden 2009

Kilian Hauptmann

Anthologische Funktion und serielle Poiesis

Strukturelle und funktionalistische Aspekte der Anthologieserie am Beispiel von FARGO¹

Zwei zentrale Beobachtungen stehen sich bei der Auseinandersetzung mit Anthologieserien gegenüber, die sich besonders deutlich in Episoden-Anthologieserien zeigen: Erstens generieren Anthologieserien ihren vollständigen Bedeutungshorizont überhaupt erst durch den Sammlungszusammenhang, also das Anthologische. So ist erst nach der zweiten oder dritten Folge der Anthologieserie *BLACK MIRROR* (GB/USA 2011–2019) erkennbar, dass es sich bei dem Format wohl um eine Reihe technikdystopischer Erzählungen handelt. *BLACK MIRROR* etabliert dabei pro Folge unterschiedliche Leitdifferenzen (Menschlich vs. Nicht-Menschlich, Realität vs. Simulation etc.), weist aber folgenübergreifende, gemeinsame Paradigmen auf, die wiederum sämtlich auf den initialen Konflikt technikinduzierter menschlicher Defizienzen hinweisen, die in unterschiedlichen Konfigurationen durchgespielt werden.

Anthologieserien betonen nämlich, zweitens, durch das serielle Verfahren die Variation ihres Schemas. Es geht bei den einzelnen Episoden in *BLACK MIRROR* nicht allein darum, dass wir eine technikdystopische Erzählung sehen; einer Ästhetik der <seriellen Überbietung>² folgend ist die Frage vielmehr, *wie* diese sich im

- 1 Für die vielen Diskussionen, Hinweise und Anregungen zu diesem Artikel danke ich insbesondere Martin Hennig, Tassilo Hofmann und meinen Mitherausgebern Philipp Pabst und Felix Schallenberg.
- 2 Zum Begriff der <seriellen Überbietung> Sudmann, Andreas: *Serielle Überbietung: zur televisuellen Ästhetik und Philosophie exponierter Steigerungen*. Stuttgart 2017.

jeweilig konkreten Fall konstituiert, auf welche Erzähltradition (Simulationsfilme, KI-Narrative etc.) jeweils Bezug genommen wird. Dennoch bleiben z.B. Genrevereise in narrativer wie auch ideologischer Hinsicht funktionslos; sie verändern nicht grundsätzlich das narrative Programm der Technikdystopie und verbleiben somit auf einer inszenatorischen Oberfläche. So gehört die allgegenwärtige Medien- und Metakritik zur Funktionsweise der Serie *BLACK MIRROR*³ und ist folglich nicht als Negation dieser, sondern gerade als *Element* eben jenes textuellen Spektakels sowie als *Variation* des Schemas zu begreifen.⁴ Es handelt sich hier um eine popkultur-typische, <spektakuläre Selbstreferenz>⁵. Aus einer Rezeptionsperspektive ist somit nicht mehr nur die einzelne Folge oder Staffel relevant für die Bedeutungskonstitution von Anthologieserien, sondern *das Prinzip* von Schema und Variation selbst wird zusätzlich bedeutungstragend für die Anthologieserie.

Das Anthologische und die Serie treten in ein semiotisches, mediales und kulturelles Wechselwirkungsverhältnis und bilden eine spezifische Kodierung aus, welche näher beschrieben werden kann. Zu diesem Zweck nimmt dieser Text drei Ebenen in den Blick; erstens eine begriffliche Ebene, zweitens eine textuelle und drittens eine kulturelle Ebene, wobei sich letztere Ebene auf mentalitätsgeschichtliche und diskursive, medial bedingte Strukturen bezieht. Nach einigen theoretischen Vorüberlegungen und Vorschlägen zur Terminologie des Anthologisch-Seriellen folgt eine Beispielanalyse der Staffel-Anthologieserie *FARGO* (USA seit 2014).

1 Anthologie, Serie, Anthologieserie: Zu einem begrifflichen Spannungsverhältnis

Betrachtet man die lexikalischen Bestandteile des Begriffs <Anthologieserie> so fallen zunächst einmal einige Gemeinsamkeiten der Begriffe auf: So sind Anthologien wie auch Serien von vornherein als Sammlung angelegt und haben jeweils die Gemeinsamkeit, aus distinkten Einzelteilen zu bestehen, die sich zu einem Ganzen zusammensetzen. Sowohl bei Anthologien als auch bei Serien sind die Einzelteile dabei in einem narratologischen Sinne eigenständig und abgeschlossen. Die Wortkombination der Anthologieserie wiederum, zumindest wenn damit wie im Folgenden die fernsehserielle bzw. digital distribuierte Anthologieserie gemeint sein soll, scheint – wie auch die Diskussionen der Tagung zu diesem Band gezeigt

- 3 Zur Serie und zum Aspekt der Metaisierung siehe ausführlich den Beitrag von Sebastian Berlich und Johannes Ueberfeldt in diesem Band.
- 4 Ausführlich zum Thema serielle Dystopien siehe auch Hauptmann, Kilian / Hennig, Martin: Nach dem Ende ist vor dem Ende. Zu den ideologischen Auswirkungen seriellen Erzählens in der Dystopie, in *Serielle Dystopien*, hrsg.von Marcus Stiglegger u. a. Wiesbaden, in Vorbereitung.
- 5 Venus, Jochen: Die Erfahrung des Populären, in *Performativität und Medialität Populärer Kulturen: Theorien, Ästhetiken, Praktiken*, hrsg.von Marcus S. Kleiner und Thomas Wilke. Wiesbaden 2013, S. 49–73.

haben – einen etwas größeren Erläuterungsbedarf zu benötigen. Denn aus dieser Kombination ergeben sich sowohl strukturelle, funktionale als auch kulturelle Implikationen, die bisher noch wenig beschrieben wurden. Die Anthologieserie scheint zwischen den Polen der narrativen Öffnung und Schließung zu oszillieren; zwischen *serial* und *series*. Anders formuliert stellt die Anthologieserie die Tendenzen zur Geschlossenheit der Anthologie dem Prinzip des Seriellen im Sinne möglicher Endlosigkeit bei gleichzeitiger Partikularisierung entgegen.

Für diese Beobachtungen sollen im Folgenden terminologische Vorschläge gemacht werden, um die auftretenden Phänomene funktionalistisch zu beschreiben. Durch diesen Zugang lassen sich Mechanismen beschreiben, die durchaus nicht nur bei Anthologieserien vorgefunden werden können, sondern auch bei angrenzenden Formaten, die mit der Anthologieserie mindestens verwandt sind: So gibt es den Episodenfilm, die Short Cuts⁶, Miniserie, oder die Reihe, die alle die Eigenschaft haben, unter einem bestimmten Paradigma Geschichten zu erzählen und dabei in gleichem Maße die Erzählungen sowohl zu fragmentieren als auch in einen Sammlungszusammenhang zu stellen.⁷ Zwar ist es insbesondere in einem narratologischen Sinne kaum möglich, die Anthologieserie von einer «Reihe» – wie sie bspw. von Hans Krahs beschrieben wird⁸ – zu unterscheiden. In ästhetischer Hinsicht jedoch, bei Betrachtung der Oberflächenstruktur der Anthologieserie lassen sich m. E. Spezifika formulieren, sodass die Anthologieserie als Spezialform einer Reihe gelten kann. Diese Spezifika lassen sich schon medienhistorisch begründen: Wie in der Einleitung zu diesem Band bereits aufgegriffen, lassen sich einige Belege dafür finden, dass die Anthologieserie mediengeschichtlichen Prozessen unterworfen war, die sich noch in den heutigen Anthologieserien beobachten lassen, wie etwa dominant auftretende Bezüge zur Literatur. So verweisen sowohl die Anthologieserie TALES FROM THE CRYPT (USA 1989–1996), als auch die aus neuerer Zeit stammende Anthologieserie PHILIPP K. DICKS ELECTRIC DREAMS (GB/USA 2017) bereits im Titel auf literarische Formen bzw. auf die Autorschaft ihrer «Geschichten» hin. Auf der Ebene der *histoire* wird ebenfalls immer wieder auf literarische Traditionen verwiesen, wie etwa in THE ROMANOFFS (USA 2018), wo ein Autor auftritt, der sein Buch über die Zarenfamilie Romanoff für eine Fernsehserie adaptieren soll. Insbesondere sind in Anthologieserien Abgrenzungstendenzen zu anderen kulturellen Bereichen wie der Literatur, dem Theater und in Teilen dem Kino sichtbar, aber auch zu medialen Formaten wie der Soap Opera und anderen Formaten, die vornehmlich im Fernsehen stattfinden. Es lässt sich also insgesamt die Tendenz beobachten, dass die Antholo-

6 Siehe zum Phänomen ausführlich den Band von Baßler, Moritz / Nies, Martin: *Short Cuts: ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*. Marburg 2018.

7 Vgl. hierzu auch die Einleitung zu diesem Band.

8 Vgl. Krahs, Hans: Erzählen in Folge. Eine Systematisierung narrativer Fortsetzungszusammenhänge. In: Schaudig, Michael (Hrsg.): *Strategien der Filmanalyse-reloaded: Festschrift für Klaus Kanzog*, München 2010, S. 85–114.

gieserie in einer Tradition steht, in hybrider Weise über sich selbst als Format hinaus zu verweisen, entweder um diskursiv an bestimmte kulturelle Felder anzuknüpfen und sich über diese zu nobilitieren oder um formale Komplexität aufzubauen.

Dabei sind Anthologieserien, wie sie der hier vorliegende Band in den Blick nimmt, trotz dieser Bezugnahmen ganz deutlich von literarischen Anthologien abzugrenzen. Das schon allein deshalb, weil literarische Anthologien eben in der Regel Sammlungen bereits vorhandener Texte darstellen und in den seltensten Fällen als Texte einer Sammlung geschrieben werden.⁹ Das ist bei Anthologieserien natürlich überhaupt nicht der Fall, werden diese ja gerade ausschließlich für die <Sammlung> produziert. Dennoch gibt es in struktureller und textuell-funktionalistischer Hinsicht zentrale Gemeinsamkeiten: Zum einen die bereits genannte Polarität zwischen Teil und Ganzem, zum anderen zielt sowohl die literarische Anthologie als auch die Anthologieserie auf etwas anderes als einen konkreten Text. Es findet in beiden medialen Formen eine Unterordnung von Motiven und Narration statt, beide anthologischen Formen zielen auf das *Prinzip*, auf Abstrakta einer distinkten Menge von Texten.¹⁰

Diese Eigenheiten des Anthologisch-Seriellen lassen sich konkret benennen, weshalb ich im Folgenden einige ergänzende Begrifflichkeiten vorschlage. Als Anthologieserien lassen sich zunächst ganz allgemein Serien verstehen, welche entweder in jeder Folge oder in jeder Staffel eine eigenständige, narrativ abgeschlossene Handlung erzählen, wobei sich Figureninventar, Diegese oder Handlung zwischen zwei anthologischen Elementen ändern können. Als *anthologisches Element* ist dabei jene nächstkleinere narrative Texteinheit zu verstehen, aus denen sich die Anthologieserie als Ganzes zusammensetzt, also typischerweise eine Folge – bei Episoden-Anthologieserien (bspw. BLACK MIRROR; EASY, USA 2016–2019; LOVE, DEATH & ROBOTS, USA seit 2019) – oder eine Staffel bei Staffel-Anthologieserien (bspw. AMERICAN HORROR STORY, USA seit 2011; FARGO).

Darüber hinaus lässt sich über die anthologischen Elemente hinweg ein Sammlungs-zusammenhang beschreiben, worin diese in einem vorher bestimmten Paradigma angeordnet sind (bspw. durch Showrunner). Durch die Anordnung im Sammlungs-zusammenhang kann sich ein semiotisch beschreibbares Äquivalenzverhältnis bzw. ein teilweise similes Verhältnis zwischen anthologischen Elementen ergeben. Dieses Verhältnis kann auf verschiedenen Ebenen sichtbar werden, im Falle von TV-Serien meist auf paratextueller Ebene (durch ein Intro), ähnliche Parameter der Darstellungsweise, der *mise-en-scène* oder auch auf *histoire*-Ebene, bspw. durch ähnliche Handlungsstrukturen oder ein narratives Pro-

9 Zu einer ausführlichen Auseinandersetzung des Anthologischen im medialen Kontext siehe den grundlegenden Beitrag von Dirk Rose in diesem Band.

10 Zudem können bestimmte <Funktionskomplexe> wie sie Bark und Pforte erstmals für literarische Anthologien beschrieben haben, in Teilen auch für Anthologieserien geltend gemacht werden. Siehe hierzu auch die Einleitung zu diesem Band.

gramm (wie bspw. «Weltrettung» bei der JAMES BOND-Reihe). Auf der abstrakteren Ebene eines propagierten Modells von Welt, also den Regeln, Normen und Werten nach denen eine Anthologieserie strukturiert sind, können für jedes anthologische Element ähnliche Leitdifferenzen etabliert werden; bei BLACK MIRROR etwa häufig «menschlich vs. nicht-menschlich», bei FARGO «Fakt vs. Fiktion» usw.

Gleichzeitig gibt es aber in den TV-Serien in der Regel auch kontige Beziehungen der anthologischen Elemente zueinander, zum einen natürlich bei Staffel-Anthologien innerhalb einer Staffel, die hier ausgeklammert werden können, weil es sich um serielle Fortsetzungszusammenhänge handelt, die nicht spezifisch anthologisch sind. Speziell in Anthologieserien werden jedoch über intertextuelle Verweise *schwach kontige Beziehungen* zwischen anthologischen Elementen aufgebaut, die für die jeweilige Folge/Staffel, auf die verwiesen wird, keine narrativen Auswirkungen hat. So taucht in BLACK MIRROR immer wieder eine Firma namens «TUCKR» auf, wodurch aber nur auf eine gemeinsame Architektur der Diegese verwiesen wird; die Handlungsstränge, die spezifische Semantisierung von Figuren und Objekten bleibt davon unberührt. In FARGO gibt es sogar genealogische Verbindungen zwischen Figuren unterschiedlicher Staffeln, was aber wiederum lediglich Hintergrundwissen für die jeweilige Handlung darstellt. Diese schwach kontigen Beziehungen sind jedoch zentral für Anthologieserien, weil diese den Sammlungs-zusammenhang betonen und *herstellen*. Sie etablieren gemäß einer *poiesis* einen semantischen Mehrwert und stellen Kohärenz zwischen anthologischen Elementen her. Betrachtet man die Serien als Text, lassen sich textuelle Verfahren beschreiben, nach denen Anthologieserien *funktionieren*.

2 Serielle Poiesis und anthologische Funktion

Die Serie als Erzählform lässt sich strukturell mit dem vorgeschlagenen Modell zur Typologisierung von seriellen Formen von Hans Kraß verstehen, das nach der grundlegenden Opposition «Ähnlichkeit vs. Differenz» verfährt:

Seriell Erzählen bezieht sich in einem rein strukturell-formalen Sinn auf eine ästhetische Äußerungsform, die durch Wiederholung von Einzelelementen des gleichen Formats das Ausgangsmuster fortsetzt und kopiert. **Die Prinzipien der Fortsetzung und Wiederholung** werfen dabei zum einen die Fragen nach Ähnlichkeit/Konstanz und Differenz/Transformation und nach den verschiedenen Funktionen einer solchen Ähnlichkeit auf: **Die Wiederholung kann die Regel demonstrieren, das Paradigma, vor deren Folie eine Veränderung erst als Veränderung erkannt wird.** [Hervorhebungen K.H.]¹¹

11 Kraß, S. 87.

Von dieser grundlegenden Überlegung ausgehend legt Krah einige Parameter fest, die für die Typologisierung nützlich sind und anhand derer diese Oppositionen deutlich werden. Der übliche Weg von Serien zur Bildung von erzählerischer Kohärenz zwischen einzelnen seriellen Elementen lässt sich vor allem hinsichtlich der Ereignisstrukturen typologisieren. Krah entwickelt hier ein Modell, durch welches sich serielle Formen auf Grundlage von vier Operatoren voneinander unterscheiden lassen, vorerst einmal unabhängig von ihrer ästhetischen, ideologischen, kulturellen oder dispositiven Dimension. So lassen sich Serien in der Regel durch eine spezifische Konfiguration auf den Ebenen des entworfenen Weltmodells¹², der narrativen Sukzession, der Ereignishaftigkeit und ihrer Abgeschlossenheit voneinander unterscheiden. Am Beispiel der *SIMPSONS* würde man sagen, dass es wohl immer dieselbe Welt ist, deren Normen und Werte immer mehr oder weniger gleichbleibend sind, wir es also immer mit einer Konstruktion der US-amerikanischen Kleinstadt Springfield zu tun haben, von Folge zu Folge keine Sukzession herrscht, und die konstitutiven Ereignisse in jeder Folge wieder aufgelöst werden (und somit eine Art «reset» mit jeder Folge erfolgt).

Betrachtet man auf diese Weise bspw. noch einmal *BLACK MIRROR*, so liegt hier keine Sukzession zwischen den Folgen im narratologischen Sinne vor. Durch intertextuelle Verweise und die immer gleichen Sujets gibt es Hinweise darauf, dass wir es mit einer gemeinsamen Diegese zu tun haben, gleichwohl die einzelnen Folgen in sich narrativ abgeschlossen sind, was wiederum auf jeweils eigene Weltmodelle pro Episode verweist. Die Reihe scheint also so angelegt zu sein, die Prinzipien von Schema und Variation ständig gegenüberzustellen.

Durch die textuelle Konstruktion als Serie wird erst beim Betrachten einer gewissen Anzahl ähnlicher Elemente in einem Sammlungszusammenhang das Paradigma sichtbar, unter welchem die seriellen Elemente sortiert sind. Anthologieserien treiben dieses serielle Prinzip von Kopie und Abweichung auf die Spitze, in dem sie durch die Diskontinuität der Erzählung Wiederholungen desselben Paradigmas erzwingen und auf diese Weise den metonymischen Rahmen brechen – zum einen über die Paratexte, aber auch über Basisfunktionen des Seriellen, wie etwa einer gleichbleibenden Ereignisstruktur. Es wird ein semantischer Überschuss *produziert*, der sich nicht zwangsläufig aus der Summe seiner semantischen Einzelteile ergibt. Dieses Verfahren lässt sich somit als *serielle Poiesis* bezeichnen, eine Produktion von

12 Bei Krah und auch in diesem Text werden Texte im Sinne Lotmans als sekundäre, modellbildende Zeichensysteme verstanden, die jeweils eigene Regeln entwerfen, nach denen eine Welt funktioniert. Diese können topografische Regularitäten umfassen, aber auch Ausdruck bestimmter Normen, Werte und im weitesten Sinne ideologische Konzepte sein. Das Weltmodell ist dabei eine vom jeweiligen Text abstrahierte analytische Kategorie. Vgl. hierzu Lotman, Jurij M.: *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt a. M. 1973, S. 22f., 316f., 328ff. Für mein Verständnis sekundärer, modellbildender Zeichensysteme siehe außerdem ergänzend Titzmann, Michael: *Strukturelle Textanalyse*. München 1989, insbesondere S. 80–85.

semantischen Mehrwerten, die sich aus dem seriellen Verhältnis von Ähnlichkeit, Wiederholung und Abweichung ergibt. Dabei ist es unerheblich, ob das einzelne serielle Element naturalistisch erzählt, also metonymisch-mimetisch, oder <poetisch>, die Bedeutungskonstitution also nach Prinzipien der Uneigentlichkeit verfährt.

Für die Anthologieserie ist darüber hinaus jedoch noch ein zweiter Aspekt wichtig, nämlich dass diese semantischen Mehrwerte funktional für die Bedeutungskonstitution der Serien werden. Sie sind das Bindeglied zwischen anthologischem Element und seiner Sammlung, insofern dass sie das Schema durch die Betonung der Abweichung bestätigt. Diesen Prozess der Kohärenzbildung des zunächst nur angenommenen Zusammenhangs von anthologischem Element zu seiner Sammlung möchte ich in Anlehnung an Roman Jakobson als *anthologische Funktion* bezeichnen. Sie greift nach meinem Verständnis dabei nur zwischen denjenigen Elementen, die narrativ abgeschlossen sind: Im Falle von BLACK MIRROR zwischen einzelnen Folgen, oder im Falle von FARGO zwischen einzelnen Staffeln. Die anthologische Funktion beschreibt eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen zwei anthologischen Elementen, welche sich aus den Folgen jeweils übergeordneten Paradigmen speist. Die anthologische Funktion ist keineswegs die Umkehrung der poetischen Funktion, die bekanntermaßen «das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination»¹³ projiziert. Vielmehr ist die anthologische Funktion eine Ergänzung der poetischen Funktion um eine weitere Ebene, die sich aus den ausgewählten Paradigmen, nicht aber ihren Elementen speist. Die anthologische Funktion stellt Bedeutung auf einer Ebene dritter Ordnung gegenüber dem Text her und weist über die ursprünglich denotierte oder konnotierte Bedeutung hinaus, unabhängig davon ob die Texte selbst in einem metonymisch-realistischen Verfahren ihre Bedeutungen konstituieren. Während die poetische Funktion das Paradigma durch rekurrente Elemente aus eben diesem Paradigma sichtbar macht und somit auch verdeutlicht, welche konkreten Elemente *nicht* ausgewählt wurden, verweist die anthologische Funktion auf das Paradigma selbst als Kategorie, aus denen Texte bestehen; sie verdeutlicht, dass Texte aus kontingenten Paradigmen bestehen und diskursiviert diese zugleich. Das bedeutet auch, dass Anthologieserien strukturell zu einer Metaisierung tendieren.

Gerade aus den zuletzt genannten Aspekten heraus lässt sich auch begründen, warum Anthologieserien dazu neigen, <die großen Fragen> der Menschheit zu verhandeln und deshalb für die kultursemiotische Analyse besonders interessant sind. Die Anthologieserie kann über Folgen und Staffeln hinweg oftmals dasselbe oder Variationen eines Modells von Welt beibehalten, wobei sich dabei die Diegese verändern, die Figuren ausgetauscht und Zeit vergehen kann. Über die spezifische Medialität der Serie werden also einzelne Werte und Normen weitgehend stabil

13 Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–71*. Hrsg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. 9. Auflage. Frankfurt a. M. 2010, S. 83–121, hier S. 94.

gehalten, wohingegen sich ein Großteil der filmisch-seriellen Denotate im Fluss befinden. Daraus lassen sich bspw. über diachrone Betrachtungen die Differenzen der Differenzen beobachten, die die anthologische Funktion herstellt.

Am Beispiel der Staffel-Anthologieserie *FARGO* lassen sich einige dieser Aspekte illustrieren und zeigen, wie sich die genannten Aspekte der anthologischen Funktion und der seriellen Poiesis auch auf die Analyse mentalitätsgeschichtlicher Reflexionen der Serie beziehen lassen und somit textanalytisch verwertbar werden.

3 Anthologisches in *FARGO* (USA seit 2014)

FARGO ist eine seit 2014 von dem US-Sender FX produzierte und ausgestrahlte *black comedy*, die sich um verschiedene Kriminalfälle in Minnesota, North & South Dakota sowie Missouri dreht. Das narrative Programm folgt im Wesentlichen einer Kriminalgeschichte, bei der ein Mord oder tödlicher Unfall (das Opfer ist dabei in der Regel ein Mitglied einer mafiösen Vereinigung) durch die Polizei aufgeklärt wird, wobei die Serie sowohl die Tat selbst, die Täter:innen, Ermittler:innen und Opfer bei ihrer jeweiligen erzählerischen Rolle (Vertuschung der Tat, Ermittlung der Tat, Rachefeldzug der Opferfamilie usw.) zeigt.

Zunächst ist auf Ebene der Narration einerseits, aber auch der Figuren und ihren Semantiken eine Äquivalenzbildung zwischen den anthologischen Elementen, also hier den Staffeln, sichtbar. Die Erzählung innerhalb einer Staffel folgt immer einem ähnlichen Schema: Der/die Protagonist:in, meist eine eher naive, nach <privatem Glück> strebende Figur, wird mal mehr oder weniger zufällig/absichtsvoll zur Täter:in. Dabei löst die Tat eine Kettenreaktion aus, wodurch die Protagonist:innen in Verbindung mit mafiösen Strukturen geraten, die jeweils patriarchal organisiert sind. Die Protagonist:innen werden zuletzt entweder von der Polizei getötet, verhaftet oder kommen auf der Flucht vor den Kriminellen oder der Polizei selbst zu Tode. Innerhalb des narrativen Programms der Verbrechensaufklärung wird das Schema jedoch variiert: So ist der initiale Figurentod und damit das zentrale Ereignis der Staffel – welcher schließlich zur Eskalation im Verlauf der Staffel führt – mal ein Totschlag (S1), mal ein Unfall (S2, S3), mal ein Mord (S4). Die Täter:innen befinden sich dabei häufig in einer Identitätskrise bzgl. ihrer Rolle als Mann (S1), Frau (S2), ihrer gesellschaftlicher Stellung (S3), ihrer gesellschaftlichen Aufgabe (S4). Diese Krisen werden dabei häufig in anderen Staffeln auf andere Figuren ausgelagert (so sehen wir etwa die Männlichkeitskrise des Protagonisten aus S1, Lester Nygaard vor allem bei Ed Blumquist in S2), sodass es sich bei allen Staffeln um unterschiedliche Konfigurationen eines sehr ähnlichen Erzählmusters zu handeln scheint. Dabei verdichten sich die Rollen, Erzählmuster, Semantiken etc. im Laufe der Serie derart, dass sich daraus mindestens drei Paradigmen entwickeln, die eben nicht Gegenstand des narrativen Programms sind, sondern auf-

grund der seriellen Poiesis *produziert* werden. Diese drei Paradigmen seien benannt mit a) «Wahrheit», b) «Männlichkeit», c) «Historizität», die ich kurz skizzieren und exemplifizieren möchte.

a) Jede der bisher 41 Folgen wird dabei eingeleitet mit einem Insert welches lautet:

This is a true story. [...] At the request of the survivors, their names have been changed. Out of respect for the dead, the rest has been exactly told as it occurred.

Schon an der Art der Ausblendung des Schriftzugs «This is a [true] story» (wobei das «true» zuerst ausgeblendet wird) zeigt sich das Paradigma des kontrafaktischen Erzählens und der Fokus auf die Problematisierung von «Wahrheit» als kulturelles Konzept. Wenig überraschend beruht keine der Geschichten auf historischen Begebenheiten. Vielmehr sind die in jeder Folge rekurrierenden Inserts ein Hinweis auf die metaphorisch-poietische Verfahrensweise der Serie, über die Realität hinausgehende Wahrheiten zu proklamieren. Mit Nelson Goodman gesprochen ist das Erzählte zwar im Sinne des «world buildings» der Serie richtig, nicht aber im Sinne einer faktualen Geschichtsschreibung.¹⁴ Geschichtlichkeit wird lediglich dazu genutzt, Geschichte aus einer aktuellen, der Produktionszeit entstammenden Perspektive zu re-interpretieren. Angelehnt an Astrid Erll handelt es sich um die mediale Überformung eines historischen Gegenstands, um die poietische Konstruktion einer Wirklichkeit, wobei dieser Prozess hier auf Grundlage fiktiver Ereignisse vollzogen wird.¹⁵ Gleichzeitig rekurriert die Serie auf kulturelles Wissen und Diskurse der jeweiligen erzählten Zeit, wesentlich gestützt durch die anthologische Funktion.

b) Ein zweites Paradigma ist die «Historizität» und auch die Zeitlichkeit der Diegese, welche sich auf allen Ebenen der Serie wiederfindet. Die einzelnen Plots der jeweiligen Staffeln sind in unterschiedlichen Jahren situiert. So ist die erste Erzählung im Jahr 2006 angesiedelt, die zweite im Jahr 1979, die dritte 2010 und die vierte 1954. Die einzelnen Staffeln weisen zueinander kontigee, also auseinander folgende Elemente auf. So gibt es neben demselben diegetischen Raum wiederkehrende Figuren (Hansee Dent) sowie Nachkommen von bereits etablierten/ noch aufkommenden Figuren (Molly Solverson, Mike Milligan); gealterte Figuren in Staffel eins berichten von Ereignissen aus Staffel zwei (Lou Solverson). Durch die nicht chronologische Veröffentlichung – also die konkrete Anordnung im Sammlungskontext – wird die zeitliche Abfolge der Ereignisse aber als irrelevant gesetzt.

14 Vgl. Goodman, Nelson: *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt a. M. 1984.

15 Vgl. Erll, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: eine Einführung*. Stuttgart 2017, S. 174f.

Die Figurenbeziehungen zwischen den Staffeln bleiben in narratologischer Hinsicht weitgehend funktionslos, es handelt sich also um schwach kontige Verweise, die keinen Einfluss auf weitere narrative Ereignisse haben. Gerade diese Enthierarchisierung eines zeitlichen Verlaufs scheint dabei für die Bedeutungskonstitution insgesamt relevant zu sein und wird sowohl auf einer Makroebene (staffelübergreifend) als auch auf einer Mikroebene verdeutlicht: So haben wir beispielsweise in der zweiten Staffel eine Reihe von Splitscreens vorliegen, die in der Regel synchron das aktuelle Geschehen aus verschiedenen, wenn auch teilweise nur leicht verschobenen Perspektiven zeigen. In einigen Ausnahmen verfährt die Serie anders: Auch hier wird dasselbe Geschehen derselben Szene gezeigt, jedoch zeitlich versetzt. So sehen wir erst in der einen Bildhälfte eine Analepse (Abb. 1), während die rechte Bildhälfte proleptisch Geschehnisse zeigt, dann synchronisieren sich die Bildhälften kurz (Abb. 2), bis nun die linke Bildhälfte eine Prolepse zeigt und die rechte analeptische Geschehnisse (Abb. 3–4). Diese hypertrophe Oberflächenstruktur der Szene verweist aber lediglich auf den semantischen Kern aller gezeigten Figuren, die durch die Kadrierung verstärkt wird: Allen in der Szene gezeigten Figuren ist gemeinsam, dass Sie entweder wörtlich oder in metaphorischer Weise in einer patriarchalen Struktur gefangen sind. Es ist eben die vermeintlich notwendige Männlichkeit der Figuren, die sie überhaupt erst in diese Situationen bringt.

c) Damit wäre auch ein drittes zentrales Paradigma benannt, nämlich «Männlichkeit».¹⁶ So lässt sich *FARGO* über die vier Staffeln hinweg als eine Geschichte der Auflösung patriarchaler Normen und Werte lesen. Besonders deutlich wird dies etwa in S2, wenn Dodd Gerhard, der Anspruch auf den Thron des Gerhard-Clans erhebt, zu einem Monolog ansetzt, nur kurz nachdem er wie ein Baby gefüttert wurde und kurz bevor er von Peggy Blumquist zu Boden gebracht und von Hanzee Dent schließlich umgebracht wird: «See, the male of the species has got the potential for greatness. Look at your kings of old. Napoleon, Kublai Khan, Samson. Giants made of muscle and steel» (S2Ep8, TC 00:48:30). Dass die Aufzählung von «giants, made of muscle and steel» ausgerechnet mit Napoleon beginnt, dessen Körpergröße aus anderen Gründen berühmt wurde, verweist dabei deutlich darauf, dass die von Dodd Gerhard proklamierte Vorstellung darüber, was «Männer» sein sollen, wohl eher eine kontrafaktische und vor allem kulturelle ist. Es sind eben nicht direkte Vorbilder – wie etwa der eigene Vater – die Dodds Vorstellung «richtiger» Männlichkeit prägen, sondern erstens geradezu mythisch überhöhte und zweitens historische Figuren. Die Serie karikiert an dieser und anderen Stellen stereotype Männlichkeitskonstruktionen: Gerade dort, wo die männlichen Figuren

16 Siehe hierzu auch ausführlicher: Hauptmann, Kilian / Schallenberg, Felix: «Kill the king, be the king» – Männlichkeitskrisen in *FARGO* (USA 2014-), In: Gabel, Jürgen et al. (Hrsg.): *Maskulin*identität_en*. Berlin 2017, S. 93–102.

1 FARGO, S2Ep7 TC 00:35:10



2 FARGO, S2Ep7 TC 00:35:25



3 FARGO, S2Ep7 TC 00:35:45



4 FARGO, S2Ep7 TC 00:35:50



sich als hypermaskulin darstellen, werden sie als defiziente Figuren dekonstruiert, die weder ihren eigenen noch externen Anforderungen gerecht werden können.

Die Narration und die Ereignishaftigkeit wird jeweils aus ihrem zeitlichen Kontext gerissen und mit anderen Elementen aus dem <Sammlungszusammenhang> gleichgesetzt. Anstatt der Linearität der Ereignisse und die metonymische Kontinuität der Staffeln zueinander, rückt deren Paradigmatik, also eine Menge ähnlicher oder gleicher Eigenschaften der Staffeln in den Fokus; die anthologische Funktion verweist auf die Bedeutungsebene dritter Ordnung. Diese wird mit jeder weiteren Staffel <dichter>: In der dritten und vierten Staffel kulminieren die drei Paradigmen <Wahrheit>, <Historizität>, <Männlichkeit> und bilden eine Art semiotisches Interferenzmuster.

So beginnt die dritte Staffel mit einem russischen Choral mit dem Titel <Der Kuckuck> aus dem Off, während die Kamera aus einem Mikrofon herausfährt, welches an ein Magnetband-Aufnahmegerät angeschlossen ist, sodass also rekurrent auf das Paradigma der Aufzeichnung und Speicherung verwiesen wird. Wir befinden uns in einem Stasi-Verhörzimmer im Jahr 1988 in Berlin und dem vorgeladenen Mann wird von dem verhörenden Stasi-Beamten eine Straftat untergeschoben: Während der Beamte auf Grundlage von behördlichen Akten behauptet, der Mann sei ein russischer Austauschstudent und hätte eine Frau ermordet, behauptet der Verhörte, es handle sich um ein Missverständnis, da er Bürger der Deutschen Demokratischen Republik sei und ganz offensichtlich kein Student. Die drohende Frage, ob «die Behörde» einen Fehler gemacht hätte, muss er schließlich mit <Nein> beantworten (vgl. S3Ep1, TC 00:00:00–00:03:10). Die Serie etabliert also gleich zu Beginn der Staffel das Konzept der <absoluten Wahrheit>, gespeichert in den Archiven eines totalitären Staates, als ein quasi autoritäres Konzept. In Kombination mit den bereits genannten obligatorischen Inserts (<This is a [...] story>) wird damit ostentativ der Konstruktionscharakter von <Realität> herausgestellt; die Serie referiert auf ihre eigene mediale, filmische Wirklichkeit, bei der der Status des Erzählten als historische Tatsachen (oder Unwahrheiten) eine untergeordnete Rolle spielt.¹⁷ <Wahrheit> und <Wirklichkeit> als semantische Konzepte der Serie werden in dieser Staffel dabei zunächst deutlich männlich konnotiert, insofern dass die männlichen Figuren diese durch ihre Macht qua patriarchaler Struktur quasi-natürlich konstituieren. Während schon in den vorherigen Staffeln vor allem die weiblichen Figuren dazu beitragen die Verbrechen aufzuklären und die meist unglücklichen Zusammenhänge zu erkennen, so wird dies in der dritten Staffel noch einmal deutlicher markiert: So erkennt die Ermittlerin Gloria, eine der

17 Ganz ähnlich beginnt die zweite Staffel auf einem Filmset, bei welchem gerade das Massaker von Sioux Falls nachgestellt und gedreht wird; die Statist:innen warten gerade auf den Star und späteren Präsidenten der USA, Ronald Reagan. Schon in der Figur Reagans präsentiert die Serie eine Figur, die sowohl in fiktionalen Welten wie auch der historischen Gegenwart (der Diegese) präsent ist, in ihr ist das Spiel mit der <fiktionalen Realität> bereits angelegt.

Protagonistinnen der dritten Staffel, relativ schnell die auf den ersten Blick unwahrscheinlichen Zusammenhänge mehrerer Mordfälle, und zwar explizit deshalb, weil sie eben die relevanten Figuren aufsucht und mit ihnen spricht, während ihre männlichen Kollegen und Vorgesetzten lediglich auf Grundlage der Akten entscheiden, dass kein Zusammenhang besteht – eine für sie nicht nachvollziehbare Entscheidung.¹⁸ In der dritten Staffel werden die patriarchalen Strukturen wiederum mit digitalen Strukturen äquivalent gesetzt. So wird Gloria gerade mit Blick auf das Digitale als defizitär und altmodisch im Umgang mit ihrem sozialen Umfeld semantisiert und ist immer wieder mit dem Problem konfrontiert, dass automatische Türen oder Wasserhähne nicht auf sie reagieren, wobei im Unklaren bleibt, warum die Technik gerade bei ihr versagt, während sie bei anderen scheinbar problemlos funktioniert. Die Serie setzt also in gewisser Weise männlich dominierte Strukturen und digitale Techniken als <undurchdringbar> in ein Äquivalenzverhältnis.

Die ersten Sätze der vierten Staffel lauten: «My history report. By Ethelrida Pearl Smutney. [...]» (S4Ep1, TC 00:00:01). Die Folge mit dem Titel «Welcome to the Alternate Economy», welcher in euphemistischer Weise auf die von der Trump-Administration berühmt gewordenen alternativen Fakten rekurriert, beginnt als Geschichtsstunde über die mafiösen Strukturen in Kansas City, Missouri. Die Heldin der Staffel, Ethelrida, erzählt dabei in ihrem Aufsatz eine alternative Geschichte ihrer eigenen Herkunft, die nicht mit ihr selbst, sondern mit der Kriminalisierung marginalisierter Gruppen beginnt und dann erst mit ihren eigenen Diskriminierungserfahrungen im Missouri des Jahrs 1954 verwoben wird. Während der in den ersten Minuten dieser Folge im Hintergrund erkennbare <Department-Store> konstant derselbe ist, verändern sich die Machtverhältnisse der <alternativen Wirtschaft> permanent dahingehend, dass verschiedene marginalisierte Gruppen um die Vorherrschaft der Unterwelt kämpfen und sich gegenseitig ablösen.

Fasst man diese Aspekte der durch die anthologische Funktion evozierten Verweisstruktur zusammen, so lässt sich eine Entwicklung der Serie synthetisieren: So ist die erste Staffel noch eine klassische Crime-Story, bei der die Lösung des Kriminalfalls noch mit dem Erzählen von (<wahren>) Geschichten korreliert; also die Fragilität einer objektiven, kriminalistisch rekonstruierbaren <Wahrheit> dadurch herausgestellt wird, dass ein auktoriales, vermeintlich vollständiges Bild des Geschehens präsentiert und gleichzeitig ironisch die Unmöglichkeit des Unterfangens betont wird. Vor allem spielen die besonderen Umstände der Morde immer wieder eine Rolle, sodass sie zwar nicht entschuldigt, aber in einen Erklärungskontext gerückt werden. Während das Schema und der Topos der unmöglichen Wahrheit bestehen bleibt, werden in den weiteren Staffeln die Erklärungskontexte erweitert.

18 Das hierbei wiederum von der Serie selbst Rollenklischees etabliert werden – nämlich die emotional fähige Frau gegenüber dem vermeintlich rationalen, faktenorientierten Mann – sei hier nur angemerkt.

In der zweiten Staffel dominant etwa «Kapitalismus», insbesondere der *American Dream* als zerstörerische (Selbst-)Erzählung der Protagonist:innen: So wird ein Unfall vertuscht, weil die Protagonistin ihr Recht auf «Happyness» eben nicht aufgeben will; ihr Ehemann, ein Metzger und Anwärter für die Übernahme der örtlichen Metzgerei, kommt folgerichtig im Fleisch-Kühlhaus eines Supermarkts ums Leben. Der familiengeführte Gerhard-Clan wird letztlich ausgelöscht, weil er einem Mafia-Konzern weichen muss, deren Manager am Wochenende golfen. Während also «Kapitalismus tötet» als Erklärungskontext der zweiten Staffel dient, wird dieser in der dritten Staffel um die Komponente des bereits in Staffel zwei angedeuteten diskursiven Kontexts toxischer Männlichkeiten und der Digitalisierung ergänzt. Die Serie führt dabei immer wieder die bisherigen Aspekte miteinander zusammen, sodass deutlich wird, dass Kapitalismus selbst patriarchal geprägt ist und entsprechende Aus- und Einschlüsse produziert. Die Protagonistin der vierten Staffel, Ethelrida Smutney nimmt ein *intersectional reading*¹⁹ ihrer eigenen Geschichte vor: durch ihre Erzählung kommen diskursive Kontexte der *race*, Klasse, sowie Xenophobie, Rassismus, Antisemitismus hinzu. Auf einer übergeordneten Ebene stellt die anthologische Funktion also Erklärungszusammenhänge für die in der Serie erzählten Geschichten bereit. Um den semantischen Kern, nämlich die Unmöglichkeit einer wahren Erzählung, weben sich mit fortschreitender Serie Erklärungsangebote, welche für die Ereignisse ursächlich sein sollen.

In ästhetisch-kultureller Hinsicht sorgt die anthologische Funktion in *FARGO* durch diese Fülle an Verweisen einerseits für die Betonung postmoderner Ambivalenz (die schon im Film aus dem Jahr 1994 angelegt ist), gleichwohl sich auch eine Aktualisierung der postmodernen Ästhetik vollzieht.²⁰ In *FARGO* werden kulturelle Vorstellungen, Diskurse, Zeichen- und Handlungsstrukturen (bspw. narrative Programme) fragmentiert, dekonstruiert und auf ihren Konstruktionscharakter hin reduziert, aber eben auch in hypertropher Weise um Bedeutungen ergänzt. Entgegen postmoderner Ästhetiken, die oftmals dazu tendieren «Sinn» zu negieren und durch ein Überangebot von Zeichen Kohärenz zu verweigern, macht die Serie Bedeutungsangebote, indem sie schon allein über ihr Format Kohärenz herstellt. Es lassen sich narrative Muster und Veränderungen des Musters feststellen, die – wie eben versucht zu zeigen – bedeutungstragend sind. In der inszenierten Polarität

19 Crenshaw, Kimberlé W.: Die Intersektion von «Rasse» und Geschlecht demarginalisieren: Eine Schwarze feministische Kritik am Antidiskriminierungsrecht, der feministischen Theorie und der antirassistischen Politik, in *Fokus Intersektionalität: Bewegungen und Verortungen eines vielschichtigen Konzeptes*, hrsg. von Helma Lutz, Maria Teresa Herrera Vivar, und Linda Supik, Wiesbaden: 2010, S. 33–54.

20 Hier im Verständnis von Brunner, Philipp: «Postmoderne», in *Lexikon der Filmbegriffe*, 22. November 2021, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/p:postmoderne-2616>; Für eine medienübergreifende Betrachtung postmoderner Ästhetik siehe etwa Petersen, Christer: *Der postmoderne Text: Rekonstruktion einer zeitgenössischen Ästhetik am Beispiel Thomas Pynchon, Peter Greenaway und Paul Wühr*, Kiel 2010.

zwischen Herstellung von Kohärenz (wie sie sich über die anthologische Funktion konstituiert) und gleichzeitig ironischer Falschbehauptung einer wahren und sinnhaften Geschichte scheint mir ein Desiderat dieser Analyse zu liegen: Es scheint, als ob in der ständigen Wiederholung der vermeintlich wahren Geschichte die Ironie der Behauptung verlorenginge.

4 Fazit

Zusammenfassend lassen sich sowohl für die Anthologieserie allgemein als auch für FARGO aus diesen ersten Überlegungen zu anthologischen Funktion mehrere Anschlussthesen formulieren, die zur Diskussion gestellt werden sollen:

Erstens, je häufiger FARGO die Behauptung einer <wahren> Geschichte ironisch bricht, desto mehr gerät die Ironie in den Hintergrund und verstärkt die Frage nach dem <Sinn> der Aussage abseits eines ironischen Spiels mit der Konstruktion einer <Wahrheit>.

Daraus lässt sich, zweitens, eine allgemeinere Überlegung ableiten: Bei aller narrativen, ideologischen oder semantischen Ambiguität, die das Verfahren der anthologischen Funktion zu produzieren in der Lage ist, gibt es immer auch die Möglichkeit der Verengung und Schließung, indem auf bereits angelegte Paradigmen rekurriert wird. Je mehr Polyvalenzen *in praesentia* semiotisch dekodierbar werden, so sehr die Anthologieserie auch versucht die Variation und die Abweichung von einem Schema zu betonen, desto stärker werden aber auch die Polyvalenzen *in absentia*.

Drittens scheinen sich mir aus den bisherigen Überlegungen auch Fragen des Verhältnisses der anthologischen Funktion zu anderen semantischen Konstituenten der Anthologieserie, ihre Beziehung zu Genrefragen, kulturellen Überformungen und Strömungen, insbesondere ihre Rolle für die neue Welle von Anthologieserien seit 2010 zu ergeben. Das Beispiel FARGO zeigt m.E., dass durch das narrative Format auch ästhetische und mentalitätsgeschichtliche Differenzen zu vorhergehenden Phasen der Fernseh- und Seriengeschichte, hier vor allem der Postmoderne, deutlich werden.

Gerade diese Zusammenhänge von textuellem Verfahren, kultursemiotischen Bedingungen und diskursiven, mentalitätsgeschichtlichen Kontexten dürften – gerade vor dem Hintergrund einer sich stark verändernden Serienlandschaft im Zuge eines umkämpften Marktes der Streamingdienste – weiterhin Anschlussfragen produzieren, geht es doch immerhin um nichts weniger als die *Innovation im Seriellen*²¹.

21 Vgl. Eco, Umberto: Die Innovation im Seriellen. In: Ders.: *Über Spiegel und andere Phänomene*. 2. Auflage. München 1991. S. 155–180.

Bibliografie

Serien

BLACK MIRROR (GB 2014–2020)

FARGO (USA seit 2014)

Literatur

Baßler, Moritz / Nies, Martin (Hrsg.): *Short Cuts: ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*. Schriften zur Kultur- und Medienemiotik, Band 13. Marburg 2018.

Brunner, Philipp: Postmoderne. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/p:postmoderne-2616> (zuletzt aufgerufen am: 22. November 2021).

Crenshaw, Kimberlé W: Die Intersektion von «Rasse» und Geschlecht demarginalisieren: Eine Schwarze feministische Kritik am Antidiskriminierungsrecht, der feministischen Theorie und der antirassistischen Politik. In: *Fokus Intersektionalität: Bewegungen und Verortungen eines vielschichtigen Konzeptes*. Hrsg. von Helma Lutz, Maria Teresa Herrera Vivar, und Linda Supik. Wiesbaden 2010, S. 33–54.

Eco, Umberto: Die Innovation im Seriellen. In: Ders.: *Über Spiegel und andere Phänomene*. 2. Auflage. München 1991. S. 155–180.

Erll, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: eine Einführung*. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart 2017.

Goodman, Nelson: *Weisen der Welterzeugung*. 1. Auflage. Frankfurt a. M. 1984.

Hauptmann, Kilian / Schallenberg, Felix. «Kill the king, be the king» – Männlichkeitskrisen in FARGO (USA 2014-). In *Maskulin*-identität_en*. Hrsg. von Kilian Hauptmann,

Jürgen Gabel, Theresa Langwald, Alix Mitchell, und Jasmina Janoschka. Berlin 2017, S. 93–102.

Hennig, Martin / Hauptmann, Kilian: Nach dem Ende ist vor dem Ende. Zu den ideologischen Auswirkungen seriellen Erzählens in der Dystopie». In *Serielle Dystopien*. Hrsg. von Marcus Stiglegger, Thomas Klein, Lioba Schlösser, und Christian Hißnauer. Wiesbaden. [In Vorbereitung]

Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–71*. Hrsg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisus Schelbert. 9. Auflage. Frankfurt a. M. 2010, S. 83–121.

Krah, Hans: Erzählen in Folge. Eine Systematisierung narrativer Fortsetzungszusammenhänge. In *Strategien der Filmanalyse-reloaded: Festschrift für Klaus Kanzog*, hrsg. von Michael Schaudig. München 2010, S. 85–114.

Lotman, Jurij M: *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Übersetzt von Rainer Grübel. Frankfurt a. M. 1973.

Petersen, Christer: *Der postmoderne Text: Rekonstruktion einer zeitgenössischen Ästhetik am Beispiel Thomas Pynchon, Peter Greenaway und Paul Wühr*. 2. durchgesehene Auflage. Kiel 2010.

Sudmann, Andreas: *Serielle Überbietung: zur televisuellen Ästhetik und Philosophie exponierter Steigerungen*. Stuttgart 2017.

Titzmann, Michael. *Strukturelle Textanalyse*. München 1989.

Venus, Jochen. Die Erfahrung des Populären. In *Performativität und Medialität Populärer Kulturen: Theorien, Ästhetiken, Praktiken*. Hrsg. von Marcus S. Kleiner und Thomas Wilke. Wiesbaden 2013, S. 49–73.

Martin Hennig

Von TALES FROM THE CRYPT bis AMERICAN HORROR STORY

Ästhetik, Erzählformen und kulturelle Funktionen von Horror-Anthologien in Film und Fernsehen

1 Einleitung

Kaum ein filmisches Genre ist mit dem Format der Anthologie so eng verbunden wie die Horror-Sparte. Waren doch gerade die Anfänge des Horrorfilmes von literarischen Klassikern des *Gothic Horror* inspiriert, die zu großen Teilen – etwa im Fall von Edgar Allen Poe – in Sammelbänden erschienen und gebündelt veröffentlicht wurden. Filme remedialisierten nun diese Praxis und fügten eine Rahmenhandlung hinzu. So leitete Richards Oswalds Film UNHEIMLICHE GESCHICHTEN (D 1919) den Beginn des deutschen Genrefilmes ein und war gleichzeitig der Startschuss für die Horror-Anthologie im Kino. Verfilmt wurden hier fünf Kurzgeschichten, etwa *Die schwarze Katze* von Edgar Allen Poe, gerahmt durch eine Handlung in einem Buchladen, in dem um Mitternacht Tod, Teufel und eine Dirne aus Gemälden steigen und sich mit dem Erzählen von Schauergeschichten unterhalten. Dieser Rahmen stiftet Kontinuität innerhalb des filmischen Zusammenhanges und überführt die prinzipiell unabhängigen Erzählungen in ein Verhältnis der Serialität zueinander. Gleichzeitig sind Binnenerzählungen und Rahmen auf verschiedenen Ebenen miteinander verschränkt: So verkörpern die Darsteller von Tod, Teufel und Dirne auch

jeweils verschiedene Charaktere in den fünf Binnenerzählungen, womit sich weitere Bedeutungsebenen¹ eröffnen, etwa wenn der Schauspieler des Teufels (Reinhold Schünzel) in den Binnenepisoden Figuren spielt, bei denen sich unter der biederer bürgerlichen Oberfläche drastische Normverstöße offenbaren. Zusätzlich wird die episodische Reihung auch mit einer Konsequenz für den Erzählrahmen versehen: Der Antiquar des Buchladens verfällt dem Wahnsinn.

Angelehnt an dieses einführende Beispiel soll als <Anthologie> an dieser Stelle ganz allgemein eine Sammlung von Einzeltexten gelten, deren Bündelung zusätzliche Bedeutungsebenen eröffnet. Der Begriff der <Anthologie> ist dabei analytisch durchaus problematisch, da dieser eigentlich aus dem literarischen Diskurs stammt, der spezifischen Produktions- wie Rezeptionsbedingungen unterliegt und vor allem eine Auswahl aus bereits vorhandenen Texten konnotiert.² Gleichwohl dient der Begriff der <Anthologie> als Selbst- und Fremdbeschreibungskategorie der Akteure im Feld, da sich die hier untersuchten Beispiele in der Regel selbst als Anthologien betiteln und der Begriff auch in der Rezeption (etwa im Kulturjournalismus) eine zentrale Rolle spielt. Die im Folgenden analysierten Formate werden deshalb zuerst mit dem Konzept der <Reihe> nach Hans Krahl eingeführt, insofern dieser eine breite Definition der vorliegenden Grundstruktur auch außerhalb des Horrorgenres liefert. Die <Reihe> bildet dann im weiteren Verlauf des Beitrags eine Folie, vor deren Hintergrund nach den Spezifika der untersuchten Formate und dem analytischen Mehrwert des Anthologiebegriffs auch im filmischen Bereich gefragt wird.³ In diesem Sinne wird hier also untersucht, welche Strukturen im Diskurs überhaupt als Anthologie(serien) betitelt werden, welche textuellen Funktionen diese Strukturen erfüllen und auf welchen Ebenen sich evtl. Parallelen zur literarischen Anthologie finden lassen.⁴ Dabei ist anschließend an das einleitende Beispiel zu vermuten, dass insbesondere Verfahren der seriellen und semantischen Bezugnahme prinzipiell unabhängiger Erzählebenen und -episoden aufeinander (hier: von Rahmen- und Binnenerzählung) innerhalb einer filmischen Anthologie (im Kino oder TV bzw. Streaming) den zentralen Unterschied und eine Komplexitätssteigerung einerseits zu konventionellen Formen der Bündelung von Erzählungen innerhalb von Kurzgeschichtensammlungen bilden, was filmische Anthologien andererseits auch von konventionellen literarischen Anthologien un-

1 Mit Bedeutungs- oder Isotopieebenen sind hier angelehnt an die linguistische Begriffsverwendung rekurrent auftretende Bedeutungsdimensionen eines Textes gemeint, die miteinander verknüpft auftreten oder nebeneinanderstehen können.

2 Vgl. hierzu Bark, Joachim / Pforte, Dietger: Die deutschsprachige Anthologie. Band 1. Ein Beitrag zu ihrer Theorie und eine Auswahlbiografie des Zeitraums 1800–1950. Frankfurt a. M. 1970.

3 Vgl. Krahl, Hans: Erzählen in Folge. Eine Systematisierung narrativer Fortsetzungszusammenhänge. In: Schaudig, Michael (Hrsg.): *Strategien der Filmanalyse – reloaded – Festschrift für Klaus Kanzog*. München 2010, S. 85–114.

4 Vgl. zu einer analytischen Schärfung und den Potenzialen des Anthologie-Begriffs für die Serienforschung die Einleitung des vorliegenden Bandes.

terscheidet.⁵ Gleichzeitig eröffnet dieser Zusammenhang einen Untersuchungsrahmen für Anthologien im Film und das Format der Anthologieserie gleichermaßen, da in der Anthologieserie nun Prinzipien zur Stiftung semantischer Kontinuität bei struktureller Diskontinuität auch das Verhältnis unabhängig voneinander veröffentlichter Einzelepisoden oder Staffeln zueinander prägen.

Entsprechend wird sich dieser Beitrag genauer dem spezifischen Feld von Horror-Anthologien in Film und Fernsehen widmen. Insofern der neuere Boom an Anthologieserien im Allgemeinen und im Horrorbereich im Besonderen durch die Horror-Serie *AMERICAN HORROR STORY* (USA seit 2011) ausgelöst wurde, wird das Thema nach einer historischen Herleitung und einem allgemeinen Blick auf Formen und Funktionen von Horror-Anthologien anhand dieses Beispiels weiter ausdifferenziert. Die Analyse folgt dabei vier Leitfragen:

1. Was sind Formen der Horror-Anthologie?
2. Welche Funktionen erfüllen diese jeweils im bedeutungsbildenden Rahmen des Horror-Genres?
3. Was sind Strategien zur Stiftung von Kontinuität innerhalb dieser Erzählzusammenhänge und deren Konsequenzen für die Erzählungen sowie die Weltentwürfe⁶ der Einzelepisoden?
4. Welche zusätzlichen Bedeutungsebenen werden durch das anthologische Format produziert und was sind deren kulturelle Funktionen?

2 Horror als narratives Programm

Hans Krahl kategorisiert filmische serielle Formen (unabhängig davon, ob sie im Kino als Sequels, Prequels etc. oder als TV-Serien veröffentlicht werden), anders als ein Großteil der Serienforschung nicht nur über unterschiedliche Modelle des *Erzählens* (Discours), sondern im Anschluss an die Raumtopologie des Kultursemiotikers Jurij M. Lotman⁷ auch über semantische Aspekte des *Erzählten* (Histoire)

- 5 Freilich nähern sich die im Folgenden beschriebenen filmischen Erzählstrukturen bestimmten Formen des zyklischen Erzählens in der Literatur an, wie man es z. B. in Giovanni Boccaccios *Das Dekameron* (1348–1353) oder E.T.A. Hoffmanns *Die Serapionsbrüder* (1819–1821) findet.
- 6 Aus der kultursemiotischen Perspektive dieses Beitrags repräsentieren Texte einen übergeordneten Weltentwurf, mit jeweils eigenen Ordnungen, Leitdifferenzen etc., den sie *modellhaft* abbilden. D. h., aus der konkreten Textstruktur lassen sich zum Beispiel weiter gefasste anthropologische Entwürfe des Menschen, von Gesellschaft, Kultur und sozialen Systemen abstrahieren. Diese textuellen Weltentwürfe können sich in ganz unterschiedlichen Relationen zu unserer Realität befinden, sie sind aber als Teil der ästhetischen Kommunikation jeweils beziehungbar auf das, was in einer Kultur gedacht, gewusst, geglaubt, verhandelt und problematisiert wird. Vgl. mit Beispielen Nies, Martin: Kultursemiotik. In: Krahl, Hans / Titzmann, Michael (Hrsg.): *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*, Passau 2017, S. 377–398.
- 7 Vgl. Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. München 1993.

und die Frage, inwieweit die Weltentwürfe und Ereignisse der einzelnen Episoden zusammenhängen.⁸ Nach dieser Typologie wären anthologische Formate im Allgemeinen als <Reihe> (wie etwa der TATORT) einzuordnen bzw. der Kategorie zumindest nahe stehend. Die Reihe bezeichnet Einzeltexte «die allerdings durch spezifische Discours-Merkmale gebunden sind [etwa den Serienvorspann, M. H.], die das Textkorpus als serielles Format kennzeichnen.»⁹ Die einzelnen Episoden der Reihe sind dabei in sich ereignishaft und narrativ abgeschlossen.¹⁰ Ihr narratives Programm bleibt im Serienverlauf in der Regel zwar konsistent, jede Episode einer Reihe folgt aber jeweils unterschiedlichen Leitdifferenzen – man denke etwa an die ganz unterschiedlichen Formen, in denen sich die Technikdystopien der Serie BLACK MIRROR (GB 2011–2019) jeweils realisieren. Damit liegen den einzelnen Episoden der Reihe jeweils unterscheidbare Weltentwürfe zu Grunde:

So geht es in der JAMES BOND-Reihe (GB seit 1962) zwar letztlich immer um das narrative Programm <Weltrettung>, die Struktur dieser geretteten Welt ist aber immer eine andere (und insofern ist auch keine Sukzession gegeben und spielt eine solche keine Rolle; die Folgen A und B sind in beliebiger Reihenfolge kombinierbar und konsumierbar).¹¹

In Bezug auf das narrative Programm von Horror-Reihen ist eingangs festzuhalten, dass diese in der Zusammenstellung der Einzelepisoden in der Regel die Dramaturgie und Semantik des Genres insgesamt pointieren. Vor allem für die literarischen und filmischen Früh- und Kurzformen des Horrors ist das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit (engl. *Poetic Justice*)¹² prägend, welches auf einer Art negativem Theodizeegedanken beruht: Das Böse löscht sich selbst aus; Laster, wie das Ausleben erotischer oder krimineller Triebe, werden auf eine Weise bestraft, welche die Schuld der Täter gezielt herausstellt. Entsprechend zeigt sich das Prinzip der poe-

8 Vgl. Krah.

9 Krah, S. 95.

10 Vgl. Krah, S. 95f.

11 Krah, S. 96. Das Kriterium der Abgeschlossenheit gilt allerdings für die JAMES BOND-Reihe in unterschiedlichem Maße und weniger für die neueren Teile mit Hauptdarsteller Daniel Craig, was auf die analytische Signifikanz von diachronen Transformationen in einer seriellen Struktur verweist.

12 Der Begriff «bezeichnet den in der Dichtung oft erscheinenden, in der Wirklichkeit dagegen vermistenen Kausalzusammenhang von Schuld und Strafe. Als normativ-dramatisches Postulat hat Thomas Rymer es im ausgehenden siebzehnten Jahrhundert wohl zuerst benannt. [...] Gleichwohl das Postulat der ausgleichenden Gerechtigkeit in den Programmatiken des Theaters oder des Films heute kaum noch auftaucht, zeigt schon ein kurzer Blick in die Praxis der populären Gebrauchsdramaturgien, dass bis heute der Ausgleich der *vices and virtues* die Schließungsstrategien von Filmen und Dramen regiert.» Wulff, Hans-Jürgen: poetische Gerechtigkeit. In: *Lexikon der Filmbegriffe*, 13.10.2012. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=291> (zuletzt aufgerufen am: 25.05.2021). Hervorhebung im Original.

tischen Gerechtigkeit in Horror-Erzählungen in der Regel auf der Grundlage eines Verbrechens, das auf bedeutungstragende, häufig ironische Weise sanktioniert wird, insofern sich die Bestrafung in einer kausalen, metaphorischen, metonymischen oder homologen Relation zum ursprünglichen Normverstoß befindet.

Man denke in diesem Zusammenhang beispielhaft an Edgar Allen Poes Kurzgeschichte *Das verräterische Herz*,¹³ in welcher der Protagonist – scheinbar von gesteigerter nervlicher Sensibilität – durch eine physische Anomalie zum Mord an einem älteren Mann getrieben wird. Dieser besitzt ein kleines Häutchen auf einem Auge, was ihm ein Geier-artiges Aussehen verleiht. Diese Abweichung wird von der Hauptfigur nicht ertragen und durch Mord aus der Diegese getilgt. Nach seiner Tat begräbt der Protagonist das Opfer unter den Dielen seines Schlafzimmers, wird jedoch bei dem Verhör durch Polizeibeamte am folgenden Tag im selben Raum durch das nur für ihn vernehmbare Geräusch eines schlagenden Herzens unter den Dielen in den Wahnsinn und zu einem Geständnis getrieben. Das Verbrechen und seine Aufdeckung verhalten sich hier folglich homolog zueinander, insofern in beiden Fällen ein physisches Merkmal in der Wahrnehmung der Hauptfigur grotesk übersteigert wird (Auge/Herz). Gleichzeitig ist das Motiv des schlagenden Herzens unter den Dielen scheinbar kausal durch die tatsächlich dort versteckte Leiche motiviert (Metonymie Herz/Leiche) und weiter als metaphorische Referenz auf die nach wie vor bestehende Macht des Opfers über den Protagonisten zu verstehen.

Dieses Schema der *Poetic Justice* wird nun in der Horror-Reihe serialisiert. In der Iteration des Prinzips bekommt die Reihe eine Art «Totentanz-Logik» im Sinne der «Gleichheit aller vor dem Tod» eingeschrieben:¹⁴ Unabhängig von Milieu, Alter und Geschlecht erwischt es prinzipiell jede Figur, die eine normative Grenzüberschreitung begeht.

Aufbauend auf dieser grundsätzlichen semantischen Struktur sind drei Formen der Serialität innerhalb von Horror-Reihen, die auf Produktions- und Rezeptionsebene in der Regel als Horror-Anthologien bezeichnet werden, zu unterscheiden.

2.1 Interepisodische Anthologien: TALES FROM THE CRYPT

Die erste Form der *interepisodischen*¹⁵ Anthologie basiert auf der regelmäßigen Veröffentlichung von Geschichten innerhalb eines gleichbleibenden Erzählrah-

13 Vgl. Poe, Edgar Allen: Das verräterische Herz. In: *Edgar Allen Poe. Gesammelte Werke in 5 Bänden. Band III. Der schwarze Kater. Erzählungen.* Zürich 1994, S. 80–87.

14 Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur.* Stuttgart 1963, S. 729.

15 Die hier und im Folgenden verwendeten Begriffe *inter-* und *intraepisodisch* sind lose angelehnt an Sudmann (2017), der von *intraseriellen* Verhältnissen innerhalb einer Serie und von *interse-riellen* zwischen mehreren seriellen Formaten ausgeht. Die Begriffe *inter-* und *intraepisodisch* bezeichnen dagegen die Ebene, auf welcher ein anthologischer Zusammenhang im Rahmen eines Formats gestiftet wird: innerhalb einer Episode oder über Episoden hinweg.

mens. Hierzu gehören die amerikanischen Horror-Anthologien im Radio ab den 1930er-Jahren (z. B. THE WITCH'S TALE, USA 1931–1938 oder LIGHTS OUT, USA 1934–1947) und die bekannten TV-Anthologien ab den 1950er-Jahren wie ALFRED HITCHCOCK PRESENTS (USA 1955–1962), THE TWILIGHT ZONE (USA 1959–64) und THE OUTER LIMITS (USA 1963–1965) – sowie deren Neuaufgaben –, die regelmäßig auch Erzählungen aus dem Horror-Bereich integrierten.

Die Tiefenstruktur dieser Formate soll im Folgenden genauer anhand der Horror-Anthologieserie TALES FROM THE CRYPT (USA 1989–1996) dargelegt werden. Die Fernsehserie referiert auf die Horror-Anthologien des Comicverlags EC, der in den 1950er-Jahren mehrere sehr erfolgreiche Horrorserien herausgab.¹⁶ Diese Comic-Anthologien wiesen jeweils eine eigene Erzähler-Figur auf (*Crypt of Terror / Tales from the Crypt*: den Crypt Keeper; *Vault of Horror*: den Vault Keeper; *Haunt of Fear*: die Old Witch).¹⁷

Auch in der TV-Serie wird Kontinuität zwischen den Geschichten strukturell über Paratexte (Vor- und Abspann etc.) und einen Host (hier: den Crypt Keeper) erzeugt, der in die jeweilige Erzählung hinein- und hinausführt. Semantische Kontinuität zwischen den Einzelepisoden stiftet darüber hinaus das erwähnte narrative Programm der poetischen Gerechtigkeit, wobei die Kommentierungsfunktion der Erzähler-Figur in der Regel dazu dient, genau jenes Prinzip und die aus ihm entspringenden sarkastischen Pointen herauszustellen. So startet die erste Episode der ersten Staffel mit einem Eröffnungsmonolog des Crypt Keepers, der mit launigen Kommentaren aus dem Wortfeld <Strom> in das Sujet der eigentlichen Binnenhandlung einführt. Dort wird der Elektrotechniker des Todestrakts einer Haftanstalt entlassen, als die Todesstrafe aus politischen Gründen zeitweilig ausgesetzt wird. Fortan beginnt die Hauptfigur damit, nicht-verurteilte Verbrecher als selbsternannter Richter mittels Stromfallen zu sanktionieren. Dabei wird er jedoch verhaftet und zufällig wird zum selben Zeitpunkt die Todesstrafe wiedereingeführt, sodass der Protagonist am Ende selbst für seine Verbrechen auf dem elektrischen Stuhl landet. Die Auflösung der Episode in Form der Bestrafung des Mörders ist also homolog zum Modus Operandi des Verbrechens gehalten (Mord mit Strom / Tod durch Strom). Auch die übrigen Episoden der Serie folgen diesem strukturbildenden Schema.¹⁸

16 Die Abkürzung EC stand ursprünglich für familienfreundliche *Educational Comics*. Nach dem Tod des ursprünglichen Geschäftsführers nannte dessen Sohn den Verlag jedoch in *Entertaining Comics* um und widmete sich fortan tendenziell erwachsenen Themen und Genres, wofür der Verlag auch heute noch bekannt ist. Neben TALES FROM THE CRYPT gibt es eine Reihe von anthologischen Horrorfilmen, die sich explizit auf die Horrorreihen von EC Comics beziehen (prominent etwa CREEPSHOW, USA 1982 von George A. Romero, das Drehbuch schrieb Stephen King, der hier auch als Darsteller mitwirkte).

17 Auf dieser Grundlage fand sich hier eine frühe Form des seriellen Crossovers, weil die Erzähler jeweils auch in den Nachbarserien auftraten und dort eigene Geschichten präsentierten; die Anfangs- und Schlussgeschichte wurden jedoch jeweils vom zentralen Serien-Host eingeleitet.

18 Als Beleg sei hier auf die folgenden beiden Episoden der ersten Staffel verwiesen. In Episode zwei tötet eine Frau am Weihnachtsabend ihren Ehemann, mutmaßlich um gemeinsam mit

Kontinuität wird hier folglich dominant (wie einleitend zum Format der Reihe beschrieben) über das gleichbleibende narrative Format erzeugt, das jedoch in der Reihung über sich selbst hinaus an Bedeutung gewinnt. Denn die zentrale Funktion der interepisodischen Anthologie besteht bei TALES FROM THE CRYPT in einer massiven *Verdichtung* des narrativen Prinzips des Horrorgenres insgesamt, in dem ganze Subsparten wie der *Slasher*-Film (zumindest in seinen Grundstrukturen und historischen Anfängen) zentral auf das Schema von Normverstoß und Sanktionierung ausgerichtet sind (bzw. dessen Ausbleiben im Fall der in der Regel unschuldigen weiblichen Protagonistin [«final girl»]). Während der *Slasher* jedoch dominant Abweichungen in der Sexualität oder den Geschlechterrollen sanktioniert,¹⁹ wird dieses Prinzip bei TALES FROM THE CRYPT (auch durch den Einfluss verwandter serieller Formen wie der Kriminalerzählung) ideologisch ausgeweitet und erstreckt sich nun auf unterschiedlichste Arten von Normverstößen. Das in den Filmen häufig schon iterierend angelegte Sanktionsprinzip wird im TV explizit serialisiert, wobei positive Gegenmodelle und Figuren in der Regel nicht vorkommen. Dadurch werden im Filmgenre schon angelegte Bedeutungsaspekte übersteigert, etwa weil das starre Format erhöhte Suspense-Spannung in Bezug auf das *Wie* der Sanktionierung eröffnet oder weil analog zum Kriminalgenre kontinuierlich ein konservativer Weltentwurf gezeichnet wird, der in seiner Vorhersehbarkeit als Be-

ihrer Affäre und dem Erbe durchzubrennen. Zufällig treibt sich in der Nachbarschaft jedoch zu diesem Zeitpunkt auch ein entfloherer gewalttätiger Geisteskranker im Weihnachtsmannkostüm herum und die Abwesenheit des Ehemannes sowie die Vertuschungsaktionen des Mordes führen letztlich dazu, dass der Killer Zutritt zum Haus der Ehefrau erlangt und Frau und Tochter am Ende der Episode in die Gewalt des Killers geraten. Hier ist folglich einerseits eine kausale Verbindung zwischen dem Verbrechen und seiner Auflösung gegeben: Der Mord am Ehemann führt aufgrund von dessen Abwesenheit indirekt zum wahrscheinlichen Tod der ganzen Familie; gleichzeitig besteht eine homologe sowie metonymische Relation zwischen dem unpassenden Zeitpunkt des Verbrechens und dessen Sanktionierungsinstanz (Mord an Weihnachten / Weihnachtsmann als Mörder).

In Episode drei werden bei einer experimentellen Operation die sprichwörtlichen neun Leben einer Katze (im dt. Sprachraum ist eher die Rede von sieben Leben geläufig) mittels der Transplantation einer Katzendrüse auf einen Obdachlosen übertragen. Dieser vermarktet seine damit erhaltene, neunmalige Unsterblichkeit als Jahrmarktsattraktion, lässt sich von Zuschauern töten und feiert im Anschluss seine Auferstehung. Die Episode endet mit dem scheinbar größten Coup des Protagonisten im Zuge der letzten ihm noch zur Verfügung stehenden Wiedergeburt – er lässt sich lebendig begraben und soll erst lange nach dem Aufbrauchen des verfügbaren Sauerstoffs wieder befreit werden. Jedoch kommt der Hauptfigur im Sarg eine entscheidende Erkenntnis, denn sie verrechnete sich bei den ihr noch zur Verfügung stehenden Leben: Die Katze starb bei dem operativen Eingriff, deshalb stehen dem Mann theoretisch nur noch acht Leben zur Verfügung, sodass es für ihn aus dem Sarg tatsächlich kein Entkommen gibt. Auch hier verhalten sich die ereignishafte Grenztilgung zwischen Leben und Tod und deren Sanktionierung (lebendig begraben) folglich homolog zueinander.

19 Vgl. zu den hiermit korrelierten Sexualdiskursen und Genderschemata im *Slasher* Podrez, Peter: Der Horrorfilm. In: Stiglegger, Marcus (Hrsg.): *Handbuch Filmgenre*. Wiesbaden 2018, S. 12f. https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007/978-3-658-09631-1_28-1 (zuletzt aufgerufen am: 25.05.2021).

stätigung einer rigiden bürgerlichen Norm wirkt (die im Format natürlich gleichfalls permanent in Form von Stellvertreterhandlungen überschritten ist).

2.2 Intraepisodische Anthologien

Die zweite Form der Horror-Anthologie bündelt mehrere Geschichten in einem medialen Format, wobei dies die konventionelle anthologische Form des Horror-Comics wie auch des Horror-Filmes bildet (und zum Teil auch in Fernsehserien mit mehreren kürzeren Handlungsepisoden pro Folge angewendet wird, zum Beispiel in der Neuauflage von *THE TWILIGHT ZONE* in den 1980er-Jahren). Vor allem im Film kommt zur erwähnten Tiefenstruktur der poetischen Gerechtigkeit häufig noch ein übergeordnetes Paradigma hinzu, dem die einzelnen Episoden untergeschlagen werden.²⁰ Dabei sind im Horrorbereich drei Formen vorherrschend, wobei sich stets auch Mischformate finden lassen:

1. Die Anthologie definiert sich dominant über ein *strukturelles, produktionsästhetisches* Konzept: So besteht der Film *XX* (USA 2017) ausschließlich aus Kurzfilmen von (nicht nur) im Horrorgenre unterrepräsentierten weiblichen Regisseurinnen; genauso vereint die Anthologie *THE ABC OF DEATH* (USA 2012) 26 Kurzfilme ohne näheren thematischen Zusammenhang – strukturell taucht jedoch jeder Buchstabe des Alphabets einmal im Titel einer Episode auf («A is for Apocalypse», «B is for Bigfoot» usw.).

So ähnlich inkludiert der Episodenfilm *TALES FROM THE HOOD* (USA 1995) unterschiedliche Geschichten mit schwarzen Protagonisten und Darstellern, allerdings hat dieses strukturelle Konzept auch eine inhaltliche Funktion, insofern thematisch entsprechende Milieustudien gezeichnet werden; hier geht folglich das Klassifikationskriterium der Produktionsästhetik bereits in die zweite Form über.

2. Die Anthologie basiert auf einem *inhaltlichen Konzept* in Form eines spezifischen Sujets oder Paradigmas, an dem sich aus unterschiedlichen Perspektiven abgearbeitet wird. So sind Feiertage (vgl. *HOLIDAYS*, USA 2016) und natürlich insbesondere Halloween ein wiederkehrendes Thema (vgl. *TALES OF HALLOWEEN*, USA 2015) in Horrorfilm-Anthologien. Auf einer anderen Ebene integrieren der Film *V/H/S/* (USA 2012) und seine Fortsetzungen ausschließlich Horrorepisoden, die einer Found-Footage-Ästhetik und -Dramaturgie folgen. Zwar qualifiziert sie dies erst einmal lediglich für obige erste Form, darüber hinaus wird das Paradigma

20 In Comic-Anthologieformaten ist diese zusätzliche intraepisodische Paradigmatisierung weniger üblich, da etwa die populären Formate der Verlage Marvel und DC in der Regel nicht nur intraserial, sondern auch interserial, und damit von vornherein weniger geschlossen operieren. Dennoch gibt es immer wieder Comic-Sammelbände, die entsprechende Geschichten zu einem Oberthema vereinen, z. B. *Marvel Halloween-Horror* (USA 2019).

«Medialität» allerdings auch inhaltlich dominant gesetzt und mal mehr (vor allem in V/H/S/: VIRAL, USA 2014), mal weniger stark in den Vordergrund gerückt.

3. Die V/H/S/-Serie ist gleichzeitig ein Beispiel für die dritte Form, die auf einer übergeordneten syntagmatischen Struktur in Form einer *Rahmenerzählung* basiert, welche der Einbettung unterschiedlichster Kurzformate dient, diese kontextualisiert und mit einer sekundären Bedeutung versieht.²¹ Die einzelnen Episoden verweisen dann in der Regel in ihren Binnenhandlungen, -ästhetiken und -dramaturgien auf Paradigmen des Rahmens und umgekehrt. So integriert der Film GHOST STORIES (GB 2017) drei ganz unterschiedliche Geister- und Dämonenerzählungen: Die Geschichte eines Nachtwächters, der den Kontakt mit seiner bettlägerigen Tochter vermeidet, jedoch bei einer Nachtschicht mit einem Geisterkind konfrontiert wird; die Geschichte eines notorischen Lügners, der mit dem Auto der Eltern versehentlich den Teufel überfährt sowie eine Geschichte um die Geburt eines missgebildeten Babys und die Schuldgefühle der Eltern. Diese drei Erzählungen werden durch das Paradigma «Schuld» sowie durch einen Rahmen verknüpft, der sich gegen Ende als die Phantasie eines Komapatienten entpuppt, der mit diesen Geschichten einen vergangenen Normverstoß verarbeitet: Er kam in seiner Jugend im Rahmen eines Schülerstreiches einem Jungen mit Behinderung nicht zu Hilfe (Episode: missgebildetes Baby), der dabei sein Leben verlor (Episode: Geisterkind) und belog fortan Andere und sich selbst über dieses Ereignis (Episode: notorischer Lügner).

Die besprochenen Beispiele operieren folglich mit dem Prinzip der Reihung innerhalb eines einzelnen medialen Formats, wobei sie ihr Alleinstellungsmerkmal aus der Alternation von Figuren der Öffnung und Schließung gewinnen. Die in sich geschlossenen Binnenepisoden verweisen (über ihr narratives Verfahren hinaus) durch unterschiedliche paradigmatische Verfahren im Syntagma wechselseitig aufeinander bzw. gilt dasselbe im letzten Beispiel auf einer höheren Ebene für Binnenhandlungen und Erzählrahmen: Die Themen der einzelnen Episoden werden im Erzählrahmen mit einer sekundären, biografischen Bedeutung für dessen Hauptfigur versehen. Die scheinbar kontingente Nummernrevue lässt sich damit auch als lineare Erzählung einer Trauma- /Schuldverarbeitung lesen. In diesem Bedingungsverhältnis ihrer einzelnen Teile²² scheint ein zentraler Mehrwert dieser Form der filmischen Anthologie einerseits zu traditionellen literarischen Anthologien, andererseits zum seriellen Grundprinzip der Reihe nach Kraß zu liegen. Dies deutet gleichsam auf das zentrale Strukturprinzip von Staffel-Anthologien.

21 Zu dieser Form gehört auch das einleitende Beispiel UNHEIMLICHE GESCHICHTEN, allerdings ist hier die strukturelle Verknüpfung von Binnenhandlung und Rahmen weit weniger ausgeprägt.

22 Vgl. zur «anthologischen Funktion» auch den Beitrag von Kilian Hauptmann im vorliegenden Band.

2.3 Staffel-Anthologien: AMERICAN HORROR STORY

Die ersten beiden Formen der Horrorthologie sind entweder für sich alleinstehend konsumierbar (vgl. Abschnitt 2.2) oder die Episoden können in beliebiger Reihenfolge verstanden werden (vgl. Abschnitt 2.1), sie weisen also *series*-Strukturen auf. Dagegen basiert das dritte Format der Horror-Anthologie – spezifisch für die neuere Fernsehseriengeschichte – in der Episodenreihung grundsätzlich auf der Form des *serials*.²³ Hier erzählt jede Staffel eine fortlaufende Geschichte, wobei die Staffeln untereinander dann die eigentliche anthologische Reihung bilden und damit auf der Makroebene (mit Einschränkungen) wieder einer *series*-Struktur folgen. Dieses Prinzip soll anhand des wohl populärsten Horrorformats in diesem Bereich, AMERICAN HORROR STORY, näher untersucht werden.²⁴

2.3.1 Struktur

AMERICAN HORROR STORY rückt die Ebene der Staffel als formatbestimmendes Strukturmerkmal ins Zentrum und inszeniert jede Staffel ein anderes Horrorthema mit unterschiedlichen Figuren. Kontinuität gewinnt die Serie neben ihren Paratexten dadurch, dass über die Staffeln hinweg immer wieder dieselbe Stammbesetzung auftritt.

Die Serie ist dabei in besonderer Weise von einer Ästhetik und Struktur der <seriellen Überbietung> nach Andreas Sudmann geprägt. Sudmann umschreibt damit ein Prinzip insbesondere neuerer amerikanischer Fernsehserien, die basierend auf ihrer seriellen Struktur zwischen Schema und Variation kontinuierlich Selbstbeobachtung betreiben, daraus serielle Überbietungsfiguren entwickeln und diese selbstreferenziell ästhetisch funktionalisieren.²⁵ In AMERICAN HORROR STORY wird dabei, «insgesamt [...]

23 Zur Unterscheidung zwischen *series* und *serial* vgl. Krützen, Michaela: *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt a.M. 2004, S. 322–327.

24 Der Erfolg von AMERICAN HORROR STORY hat bereits auf das Ursprungsformat verweisende Anthologieserien in anderen Genres provoziert, beispielsweise AMERICAN CRIME STORY (USA seit 2016), an der die Serienschöpfer Ryan Murphy und Brad Falchuk als ausführende Produzenten beteiligt sind. Auch im Horrorbereich haben sich weitere Anthologieformate gebildet, wobei insbesondere das Muster des Horror-Subgenres des Slashers hier seriell reproduziert wird. Die Serien SLASHER (CDN seit 2016) und SCREAM QUEENS (USA 2015–2016) beziehen sich bereits im Titel auf das Genreformat, das auf einer recht generischen Abfolge von Standardsituationen und typisierten Figurenkonstellationen basiert und die Staffeln dabei eng aufeinander beziehbar macht. Dass bekannte Slasher-Filme in der Regel schon im Kino unzählige Fortsetzungen provoziert haben, verweist auf die für sich schon serielle Struktur des Slasher-Plots (der Killer wird als tendenziell übernatürliche Sanktionierungsinstanz von Normverstößen inszeniert und ist entsprechend niemals endgültig zu besiegen), welche wiederum den Medienwechsel in ein episodisches TV-Serienformat begünstigt. In AMERICAN HORROR STORY bedient sich insbesondere Staffel 9 der Slasher-Struktur, wobei auch die übrigen Staffeln stets Elemente des Subgenres integrieren.

25 Vgl. Sudmann, Andreas: *Serielle Überbietung. Zur televisuellen Ästhetik und Philosophie exponierter Steigerungen*. Stuttgart 2017.

ein regelrechtes Kompendium des Horrors»²⁶ etabliert. In diesem Rahmen verarbeitet die Serie nicht nur über mehrere Staffeln hinweg unterschiedliche Horrorthemen und -motive, sondern potenziert diese auch innerhalb der einzelnen Staffeln. Während etwa die erste Staffel «Murder House» noch relativ stringent auf das klassische «Haunted House»-Schema zurückgreift, integriert bereits die zweite Staffel «Asylum» eine Serienkiller-Geschichte, sadistisches Klinikpersonal, Todesengel, eine Exorzismus-Story, Entführungen und Experimente durch Außerirdische sowie Experimente durch einen ehemaligen KZ-Arzt, um nur die wichtigsten Erzählelemente zu nennen.

Die Staffelthemen von AMERICAN HORROR STORY fungieren folglich als Integrationsrahmen unterschiedlichster Horrormotive und Subgenres. Sie etablieren jeweils ein Sujet (in den ersten drei Staffeln: Haunted House, Irrenanstalt, Hexenzirkel), das genrehistorisch auf spezifische Horror-Topoi und Filmklassiker verweist, in der Serie jedoch stets mit weiteren Themen und Motiven vernetzt auftritt. Damit wird bei aller Genre-Konventionalität für Variation gesorgt, denn es entsteht eine Dramaturgie des ständigen Aufrufs von und Bruchs mit Zuschauererwartungen, die sich im Wechselspiel des Zitats von und Verstoß gegen Genreregeln entfaltet. Gleichzeitig ist ein Thema aus der endlichen Zahl an Horror-Subgenres auf diese Weise nicht nach einer Staffel erschöpft, sondern wird in jeder Staffel aufs Neue mit weiteren Motiven kombiniert und je nach Sujet unterschiedlich ausgeformt. So weist fast jede Staffel ein leicht variiertes Serienkiller-Motiv auf, es bildet jedoch erst in Staffel 9 den zentralen Fokus und wird in der spezifischen Motivkombination einer jeden Staffel an der Oberfläche neu ausgerichtet.²⁷

Aufgrund der unterschiedlichen Staffelthematiken neigt die Forschung nun dazu herauszustellen, dass AMERICAN HORROR STORY, ähnlich wie Anthologieserien im Allgemeinen, eher die Differenz als die Gemeinsamkeiten betone und nach dem Prinzip operiere, «eine serielle Ordnung zu stiften, die nicht so sehr daran interessiert ist, die Gemeinsamkeiten der einzelnen Installments ästhetisch auszustellen, sondern vielmehr deren Diversität».²⁸ Auch wenn dies sicher richtig ist, sollte die Frage nach Kontinuität nicht vorschnell beiseitegeschoben werden, insofern zu vermuten ist, dass sich die konstatierte Diversität erst vor dem Hintergrund prinzipiell analoger Strukturen entfalten kann. Im Folgenden soll nun deshalb die Frage nach Kontinuität über die Staffeln hinweg (und abseits der wiederkehrenden Schauspieler) im Vordergrund stehen, wobei es sinnvoll erscheint, in diesem Zusammenhang zwischen Oberflächen- und Tiefenstrukturen zu differenzieren. Auf diese Weise soll gezeigt werden, dass die Staffeln von AMERICAN HORROR STORY zwar unterscheidbare Leitmotive aufweisen, der Reiz des Formats jedoch gerade

26 Sudmann, S. 151.

27 Staffel 2 etabliert unter den Nebenfiguren einen «klassischen» Serienkiller-Typus mit vermeintlich bürgerlicher Fassade; Staffel 4 integriert das Motiv des Mörder-Clowns; Staffel 5 macht einen Serienmörder mit gespaltener Persönlichkeit zur Hauptfigur, bindet diese jedoch in eine Vampirgeschichte ein.

28 Sudmann, S. 152.

darin besteht, dass die Ereignisstrukturen ähnlich aufgelöst werden und letztlich – ähnlich der «Totentanz-Logik» bei der besprochenen interepisodischen Struktur – Welten mit äquivalenten Ordnungssätzen zuzurechnen sind.

Die Unterscheidung von Oberflächen- und Tiefenstrukturen lässt sich im vorliegenden Zusammenhang auch als Differenzierung zwischen Verhältnissen der *Similarität* und *Kontiguität* im Staffelüberblick fassen. Eher auf der Oberfläche angesiedelt sind Strategien zur Erzeugung von *Kontiguität*. Verhältnisse der *Kontiguität* fußen auf der Angrenzung oder Berührung zweier Elemente in einem gemeinsamen semantischen Feld und beinhalten einen konkreten, etwa physikalischen oder kausalen Zusammenhang zwischen A und B. Gewendet auf die Anthologieserie meint dies Strategien der kausalen Verknüpfung einzelner Handlungselemente über die Episoden oder Staffeln hinweg, etwa wenn zum Ende von Staffel 1 von *AMERICAN HORROR STORY* der Antichrist geboren wird und diese Figur in Staffel 8 eine zentrale Rolle spielt. Generell verweist die Serie mehrmals selbstbezüglich auf die vorherigen Staffeln, in der Regel indem auf einer anderen zeitlichen Ebene die Vorgeschichte oder der weitere Lebensweg einer Figur aus einer anderen Staffel erzählt wird.²⁹

Man kann diese Strategien nun allerdings genau deshalb zur Oberflächenebene zählen, weil sie nicht zwangsläufig auch auf entsprechende Äquivalenzen in der Tiefenstruktur hinauslaufen. Ein Format kann sich zwar über inhaltliche Referenzen zwischen einzelnen Folgen oder Staffeln als zusammengehörig ausweisen, im Anschluss an die bereits vorgestellte Kategorisierung von seriellen Formen nach Kraß wäre jedoch darüber hinaus die Frage nach einem gemeinsamen oder zumindest äquivalenten Weltentwurf einzelner serieller Elemente zu stellen. Verhältnisse der *Kontiguität* stiften eine Sequelstruktur, die in jedem Teil jedoch ganz unterschiedliche semantische Oppositionen aufbauen und damit tendenziell unterscheidbare ideologische Konfrontationen, Figurenkonstellationen und eben Weltentwürfe beinhalten kann – etwa wenn der Antagonist von *TERMINATOR* (USA 1984) zum positiven Protagonisten in *TERMINATOR 2: JUDGMENT DAY* (USA 1991) transformiert. Hingegen wäre es ein signifikanter Unterschied zur Reihe, wenn den einzelnen Staffeln von *AMERICAN HORROR STORY* darüber hinaus ein vergleichbarer Weltentwurf zu Grunde läge. Die Frage wäre also, inwieweit sich die Serienstaffeln in einem Verhältnis der *Similarität* befinden.

2.3.2 Weltentwurf

Das bereits erwähnte Prinzip der poetischen Gerechtigkeit, welches häufig die dramaturgische Grundlage von episodischen Horrornarrativen bildet, ist als Analysegrundlage recht schematisch und kulturell unspezifisch, weswegen zur weiteren

29 So checkt etwa in Staffel 5 mit dem Titel «Hotel» eine der Hauptfiguren von Staffel 3 in den titelgebenden Handlungsort ein.

Untersuchung ein differenzierteres Schema eingeführt wird, welches den Blick auf die verhandelten Normen und Werte und damit auf die Ereignisstrukturen und Weltentwürfe der einzelnen Staffeln lenkt.

Im vorliegenden Fall verweist schon der Titel *AMERICAN HORROR STORY* auf einen Bezug der erzählten Geschichten zur Mentalitäts- und Kulturgeschichte Amerikas. Er referiert auf die Schattenseiten des amerikanischen Traumes, die in jeder Staffel auf unterschiedliche Weise ausbuchstabiert werden.³⁰ Passend hierzu führt Robin Wood das filmische Horrorgenre auf eine Konfrontation zwischen den Größen <Norm/Normalität> und dem davon Ausgeschlossenen zurück.³¹ Das Ausgeschlossene wird nach Wood repräsentiert durch die Kategorie des <Monsters>, die ganz allgemein die antagonistische Instanz im Horrorfilm bezeichnet, deren Bandbreite von klassischen Monstern wie Werwölfen, Zombies und Vampiren, über menschliche Monster wie Serienkiller bis hin zu Naturgewalten, Viren, Außerirdischen usw. reichen kann. Das jeweilig von der Norm Ausgeschlossene (wenn die Protagonisten des Vampirfilms etwa eine Form abweichender Erotik, reaktionäre Männlichkeitsbilder und Promiskuität verkörpern) beansprucht in Form des Angriffs des Monsters im Raum der Normalität mit Nachdruck erneut Geltung. Das Monster stellt dabei *per se* die geltende Norm in Frage, da es schon aufgrund seiner bloßen Existenz die Möglichkeit einer Abweichung repräsentiert. Diese Abweichung muss im klassischen Horrorfilm mit der Vernichtung des Monsters dann erneut getilgt bzw. symbolisch verdrängt und die Norm somit nachhaltig bestätigt werden.

In den 1960/1970er Jahren findet dann ein deutlicher Wandel im filmischen Genre statt. Mit Filmen wie *PSYCHO* (USA 1960) oder *NIGHT OF THE LIVING DEAD* (USA 1968) wird das Monster von vornherein *innerhalb* der Gesellschaft verortet bzw. das Monster entspringt der Norm selbst, etwa in Form anthropologischer Konstanten oder dysfunktionaler sozialer Ordnungen. Entsprechend kann das Monströse zum Ende dieser Filme auch nicht mehr vollständig verdrängt werden. Die gestörte Psyche des Protagonisten Norman Bates in *PSYCHO* als Repräsentant einer familiär determinierten, rigiden Sexualmoral ist irreparabel geschädigt und maskiert sich lediglich in der Erscheinung des <netten Jungen von Nebenan>. In *NIGHT OF THE LIVING DEAD* überlebt der schwarze Protagonist zwar die Zombie-Attacken, nicht aber die Schüsse der zur Zombie-Bekämpfung eingerichteten Bürgerwehr zum Filmende, was noch einmal die bereits im Handlungsverlauf anhand der übrigen Überlebenden vorgeführte Dysfunktionalität sozialer Kollektive zum Ausdruck bringt, die am menschlichen Egoismus scheitern. Das Motiv einer sich selbst zer-

30 Gleichmaßen wird damit natürlich auch auf *medienkulturelle* Zusammenhänge verwiesen, insbesondere auf Traditionslinien des amerikanischen Horrorfilms, dessen historisch ausdifferenzierte Subsparten (Haunted House, Slasher, Found Footage etc.) hier als Oberthemen und Unterscheidungsmerkmale der einzelnen Staffeln wiederkehren.

31 Vgl. Wood, Robin: An Introduction to the American Horror Film. In: Grant, Barry Keith / Sharrett, Christopher (Hrsg.): *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*. Lanham u.a. 2004, S. 107-141.

setzenden, ‹fressenden› Gesellschaft wird dabei im Zombie-Motiv von NIGHT OF THE LIVING DEAD lediglich zugespitzt.

In Anknüpfung an Wood und die geschilderte historische Entwicklung unterscheidet Norbert Stresau zwischen zwei Formen des Horrorfilms: einer reaktionären (klassischer Horrorfilm) und einer apokalyptischen Variante (moderner Horrorfilm) bzw. zwischen einer geschlossenen und einer offenen Form.³² In Bezug auf die dramaturgisch-ideologische Struktur von AMERICAN HORROR STORY lässt sich nun aufbauend auf dieser Schematisierung konstatieren, dass die geschlossene und offene Form des Horrorfilmes hier in eine serielle Reihung überführt werden. Jede Staffel schildert zu Beginn – schon der quantitativen Potenzierung von Horrormotiven geschuldet (siehe oben) – eine Übermacht der ‹Monster›. Der seriellen Cliffhangerstruktur entsprechend enden die Mikrohandlungsbögen einer Episode regelmäßig entweder mit der Normverletzung eines ‹Monsters›, mit erfolglosen Versuchen seiner Verdrängung oder mit einer expliziten Akzentuierung der Struktur des apokalyptischen Horrorfilms, insofern das ‹Monster› in den Strukturen des dargestellten Milieus selbst verortet wird – etwa wenn sich am Ende der sechsten Episode von Staffel 2 (dramaturgisch genau in der Mitte der Staffel) der einzig aufgeklärte und humanitäre Arzt des Sanatoriums als ein gesuchter Serienkiller demaskiert.

Im Staffelfinale wird dann allerdings in der Regel eine Struktur der Schließung eingerichtet, indem erstens ein Teil der dargestellten ‹Monster› schlussendlich aus der Diegese getilgt wird und zweitens ein Meta-Ereignis das dargestellte Milieu nachhaltig transformiert. In diesem Rahmen enden die Staffeln mit einer Teiltilgung oder gar Harmonisierung des abweichenden Raumes, meist indem nach dem Grad der Abweichung differenziert wird und nur die stärksten normativen Grenzüberschreitungen einer endgültigen Sanktionierung unterliegen, andere Raumelemente jedoch in veränderter Form weiterexistieren. Gleichzeitig werden häufig auch in den abweichenden Räumen bürgerliche Werte installiert. Dies dient dann sowohl der dramaturgischen Geschlossenheit der Staffeln als auch der ideologischen Rückversicherung der erzählten Geschichten – insofern sich dann sogar das dargestellte Abweichende für Aspekte bürgerlicher Lebensmodelle entscheidet, werden diese umso nachdrücklicher bestätigt. So dient die Familie als gegenwärtiger kultureller Minimalkonsens auch den Staffeln von AMERICAN HORROR STORY als verbindendes Leitmodell.

Beispielsweise schildert Staffel 5 («Hotel») die sukzessive Auflösung einer familiären Struktur, die am Ende jedoch unter veränderten Vorzeichen rekonstituiert wird. Die im Fokus der Handlung stehende Familie zerbrach in der Vorgeschichte über dem Tod eines Kindes, das sich im Verlauf der Staffel jedoch als untot erweist, da es zum Vampir transformiert wurde. Dessen Mutter Alex lässt sich im Staffelveerlauf aus Liebe zu ihrem Kind ebenfalls zur Vampirin umwandeln und

32 Vgl. Stresau, Norbert: Der Horror-Film. Von Dracula zum Zombie-Schocker. München 1987.

bezieht einen Platz im titelgebenden Hotel an der Seite ihres Sohnes und der dort beheimateten Vampirkönigin. Und Familienvater John, ein Detective auf der Jagd nach einem Serienkiller, entpuppt sich – ebenfalls die Struktur des apokalyptischen Horrorfilms akzentuierend (siehe oben) – als schizophrene und selbst als der gesuchte Täter. Doch diese sukzessiven Enthüllungen und Grenzüberschreitungen sind funktional für die schlussendliche Ereignislösung: Am Ende der Staffel zieht John ebenfalls dauerhaft ins Hotel zu seiner Familie und fällt die Entscheidung, seine Mordlust fortan zu sublimieren, indem er kriminelle Opfer für den Blutdurst seiner Angehörigen sucht. Der handlungstragende Raum des Hotels, in dem alle Staffelprotagonisten nach und nach unterkommen, wird dabei in seiner Bedeutung von einem Tatort, in dem sich in der Vorgeschichte und im Laufe der Staffel unzählige grausame Morde ereignen, zu einem Heim transformiert, weil das eigentliche Heim diese Funktion nicht mehr erfüllen konnte. Diese Bedeutungsverschiebung kann genau deshalb erfolgen, da sich am Ende der Staffel die Figurenhierarchie innerhalb des Hotels und damit dessen Raumordnung insgesamt transformiert: Die impulsiv mordende Vampirkönigin wird unschädlich gemacht und ihre positiv konnotierten Helferfiguren übernehmen die Hotelführung.

Eine offene, apokalyptische Form der Horrorerzählung wird hier also in eine geschlossene überführt, wobei allerdings keine vollständige Rückkehr in die Normalität vollzogen wird. Vielmehr wird der abweichende Raum am Ende selbst als Normalität gesetzt, bzw. werden durch eine Metatilgung Paradigmen der Normalität und bürgerliche Werte auch innerhalb des vormals abweichenden Raums des Hotels installiert. Diese Struktur der Affirmation des Abweichenden³³ durch seine letztendliche (Teil-)Transformation in einen Raum der Normalität ist wiederum funktional für die Ästhetik der Serie.

2.3.3 Ästhetik und Dramaturgie

Die Ästhetik von *AMERICAN HORROR STORY* ließe sich als trashig oder <campy>³⁴ bezeichnen, da die Struktur der Serie sich, in Anlehnung an eine Trash-Definition von Keyvan Sarhosh,³⁵ über inhaltliche Unterkomplexität bei gleichzeitiger

33 Auf ideologischer Ebene korreliert dies damit, dass in der Serie gehäuft marginalisierte Identitäten sowie abweichende Lebenslaufmodelle und Gemeinschaftsformen verhandelt werden. Dies zeigt sich etwa in der bereits erwähnten unkonventionellen Familienzusammenführung in Staffel 5 und gleichzeitig an der sonstigen Bandbreite an Beziehungsformen und sexuellen Orientierungen (Homosexualität, Bisexualität, Dreiecksbeziehungen etc.), die in dieser Staffel und der Serie insgesamt auftreten und eine quantitative Mehrheit bilden. Dass die dargestellten Milieus allerdings der Struktur einer Horrorserie geschuldet gleichsam stets mit drastischen Normverletzungen assoziiert sind, lädt diese Normalisierungsstrategie unweigerlich mit Bedeutungsambivalenz auf.

34 Zur Camp-Ästhetik vgl. Sontag, Susan: *Notes on ›Camp‹*. London 2018.

35 Vgl. Sarhosh, Keyvan: ›Trash‹ als ästhetische Kategorie der Postmoderne. In: Hölter, Achim

ästhetischer Überkodierung auszeichnet. Die dargelegten Similaritätsverhältnisse in den Weltentwürfen über alle Staffeln hinweg, die diskutierten inhaltlichen sowie strukturellen Parallelführungen sorgen für Redundanz, werden auf ästhetisch-dramaturgischer Ebene jedoch im Sinne einer Unerwartbarkeit der in den Staffeln zitierten Genre- und Gattungsmuster kompensiert. Dies gilt wie erwähnt für die von Staffel zu Staffel stets unterschiedliche Mischung aus Horror-Subgenres, aber auch für horrorübergreifende Systemreferenzen. So beinhaltet die neunte Episode der zweiten Staffel eine Musical-Sequenz, die handlungslogisch aus der Perspektive einer Hauptfigur über die Einnahme halluzinogener Medikamente eingeführt wird und dabei über drei Minuten die Konventionen des Horrorgenres suspendiert und die Ästhetik des Musicalfilmes in Lichtsetzung, Farbkodierung, Kamerabewegung etc. aufruft. Auch in den übrigen Staffeln finden sich situativ immer wieder Zitationen anderer Genremuster, etwa Elemente des Außenseiter- oder Coming-of-Age-Dramas, der Familien- und Generationengeschichte, des Psycho-Thrillers oder der politischen Satire (siehe unten).

Obwohl sich also *AMERICAN HORROR STORY* primär aus dem strukturell durchaus eingeschränkten Motivpool des Horrorgenres bedient, erzeugt die Serie paradigmatische und syntagmatische Variationen durch ihre vielfältige Motivkombinatorik und ästhetische Zitationsdichte, die jeweils nicht nur auf das Horrorgenre bezogen sind. Genrefremde ästhetische Einschübe wie die beschriebene Musical-Sequenz bilden in *AMERICAN HORROR STORY* eher die Regel als die Ausnahme, denn gerade weil die Serie durchgängig auf den Raum des Abweichenden fokussiert (und Normalität in der Regel lediglich *innerhalb* dieses Raumes einrichtet), korreliert dies mit surrealen Inszenierungen und drastischen ästhetischen sowie dramaturgischen Brüchen.³⁶

2.3.4 Komplexitätssteigerung durch das Anthologieformat

Abschließend soll nun noch einmal vertieft auf den funktionalen Zusammenhang zwischen dem Anthologieformat und der semantischen Struktur der Serie eingegangen werden. Anschaulich demonstrieren lässt sich dies in Zusammenhang mit Staffel 7 – «Cult». Diese weist als einzige Staffel keine übernatürlichen Elemente auf, genau wie in den Vorläufern wird jedoch ein allgemeines Sujet entworfen, in

(Hrsg.): *Comparative Arts: Universelle Ästhetik im Fokus der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Heidelberg 2011, S. 367–377.

- 36 Wobei bestimmte Aspekte der Inszenierung ihrerseits einer Steigerungslogik unterliegen, was sich drastisch in der Gewaltästhetik zeigt, die in Staffel 1 noch keine prominente Rolle spielt, im Anschluss sukzessiv gesteigert wird, bis sich Staffel 6 durchgehend der Inszenierungsstrategien des Splatter-Filmes bedient. Dies lässt sich auch mit einer Normalisierung entsprechender Gewaltszenarien in populären Fernsehserien wie *GAME OF THRONES* (USA 2011–2019) oder *THE WALKING DEAD* (USA seit 2010) im Produktionszeitraum in Zusammenhang bringen.

dem verschiedenste Horror-Motive kulminieren – konkret das Feld der amerikanischen Politik, das wie die Handlungsorte der übrigen Staffeln als Raum der Angst semantisiert ist. Als konstituierendes Ereignis fungiert hier die Wahl von Präsident Donald Trump (in Episode 1 der Staffel über die Einbindung entsprechender realer Fernsehberichte referenziert), die gewissermaßen als das Ende aller Politik bedeutungstragend wird. Der frauenverachtende, jedoch hochintelligente Außenseiter Kai sieht die Wahl als Zeichen, dass man politische Macht allein über eine Politik der Angst gewinnen könne. Er gründet daraufhin einen Kult, der Liberale und Demokraten parteiübergreifend unter sich vereint, die auf der Suche nach einer politischen Alternative in den Bann des Demagogen geraten. In der Folge begehen die Mitglieder des Kults verkleidet als Clowns brutale Morde, um Angst unter der Bevölkerung zu schüren und diese für ihre Zwecke politisch zu instrumentalisieren.

Diese für sich schon beißende Politsatire gewinnt nun zusätzliche Bedeutungsfacetten über ihre Einbindung in die anthologische Struktur der Serie:

1. Zwar beinhaltet die Handlung keine übernatürlichen Elemente, greift jedoch Themen und Motive der übrigen Staffeln auf. So spielt das Motiv des Horror-Clowns durch die Maskierung des Kults bei den Morden zum wiederholten Mal in der Serie (vgl. auch Staffel 4: «Freaks») eine gewichtige Rolle. Mordende Clowns haben nun zwar ihre eigene Motivgeschichte im Horror-Genre (populär natürlich in Stephen Kings *IT*), hier gewinnen sie jedoch eine medienpolitische Bedeutungsdimension, die sich mit einer realen Sichtungswelle von Horror-Clowns in Verbindung bringen lässt, die seit den 1980er-Jahren, beginnend in den USA, stattfindet und zuletzt 2016 medial gehäuft (auch in Deutschland) thematisiert wurde. Dabei eignen sich als Clowns verkleidete Personen und Gruppen den öffentlichen Raum in der Regel (durch Streiche oder kleinere Straftaten) normverletzend an.³⁷ Es wird angenommen, dass es sich dabei ursprünglich nur um eine urbane Legende handelte, welche allerdings durch Medienberichte Nachahmer in der realen Welt gefunden hat.³⁸ AMERICAN HORROR STORY greift dieses Phänomen in der 2017 erscheinenden Staffel «Cult» auf und stellt es in einen größeren politischen Zusammenhang. Genau wie beim realen Clown-Phänomen geht es in der Staffel um eine verstärkende Rolle der Medien bei der Erzeugung eines gesellschaftlichen Klimas der Angst: Eine der Protagonistinnen des Kults ist TV-Moderatorin und unterstützt Kai durch entsprechende effektheisende Fernsehberichte. Die Referenz auf das Horrorclown-Phänomen indiziert dabei eine Grenzverwischung zwischen Realität und Medialität,

37 Vgl. o. V: Polizei fasst den ersten Horror-Clown in Brandenburg. In: *Welt.de*, 24.10.2016. <https://www.welt.de/vermishtes/article158949107/Polizei-fasst-den-ersten-Horror-Clown-in-Brandenburg.html> (zuletzt aufgerufen am: 25.05.2021).

38 Vgl. das Interview mit Lars Gräßer, Pressesprecher beim Grimme-Institut in Marl bei Farin, Tim: Horrorclowns vor Gericht. In: *FollowUP*, 14.05.2017. <https://followup-magazin.de/horrorclowns-vor-gericht/> (zuletzt aufgerufen am: 22.09.2020).

insofern in der Serie auf scheinbar reale Ereignisse referiert wird, die mutmaßlich jedoch selbst erst medial erzeugt wurden.

Diese Bedeutungskomponente ergibt sich in ihrem vollen Umfang erst im Zusammenhang mit dem Verlauf der Serie insgesamt, die jene Entwicklung in der Referenzialität von 2011 bis 2017 auch auf der Makroebene der Staffeln vollzieht (vom fiktionalen Motiv des Haunted House in Staffel 1 zur realen Trump-Wahl als konstituierendem Ereignis in Staffel 7). Verstärkt wird diese Verschiebung noch durch zusätzliche intraserielle Verweise. So tritt der Horror-Clown aus Staffel 4 in Staffel 7 erneut auf, entpuppt sich hier jedoch lediglich als fiktionale Figur aus einem Comicheft und sein Auftritt als Traumgespinnst eines kleinen Jungen, der alsbald jedoch von den intradiegetisch realen Horror-Clowns bedroht wird. Insgesamt wird das poetische Prinzip der Serie, die fiktionalen Bild-, Erzähl- und Symbolwelten der Angst zu erkunden und im Schwerpunkt auf amerikanische Genre- und Mentalitätsgeschichte zu beziehen, in der Projektion auf den Raum der Politik selbstreflexiv gespiegelt, wobei dies eine Grenzüberschreitung zwischen Medialität und Realität indiziert, die in der Staffel auf vielfältigen Ebenen inszeniert ist.

2. Auffällig ist weiterhin im Vergleich mit den übrigen Staffeln, dass Staffel 7 gerade keine vollständige Harmonie am Staffelende herstellt, denn die einzig überlebende Protagonistin Ally, der die Flucht aus Kais Sekte gelungen ist, geht am Ende selbst in die Politik und gründet dort ihren eigenen Kult, d.h., die verhandelte politische Strategie der Angst setzt sich mit anderen Akteuren fort. Allgemein ist auffällig, dass Staffel 7 im Gegensatz zu ihren Vorläufern keinerlei Identifikationsfiguren beinhaltet, denn selbst Ally transformiert im Verlauf der Staffel zur brutalen Mörderin, die keine moralischen Grenzen kennt, um ihr eigenes Überleben zu sichern bzw. Rache zu nehmen (so ermordet sie ihre Ehefrau, nachdem diese sie hintergangen hat, um das alleinige Sorgerecht für ihren gemeinsamen Sohn zu erhalten). Anders als die übrigen Staffeln folgt Staffel 7 damit vollständig der apokalyptischen Form des Horrorfilmes, in der das Monster nicht endgültig vernichtet werden kann, ohne die Gesellschaft an sich zu zerschlagen.³⁹ Die übrigen Staffeln bilden somit einen Vergleichsrahmen, vor dessen Hintergrund die Abweichungen in Staffel 7 erst vollständig bedeutungstragend werden, insofern im Kontext der amerikanischen Politik keine oder lediglich unvollständige Ereignislösungen und Transformationspotenziale ausgemacht werden.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass sich diese zusätzlichen Bedeutungsfacetten aus dem Rahmen der Anthologieserie insgesamt ergeben, jedoch nicht zwingend wahrgenommen werden müssen, wenn die Staffeln alleinstehend rezipiert werden. Damit erzeugt das Anthologie-Format eine Form der sekundären

39 In diesem Zusammenhang ist es nur konsequent, dass die folgende achte Staffel nach der Verarbeitung der Trump-Thematik in Staffel 7 den Titel «Apokalypse» trägt – implizit wird auch auf dieser Ebene deutlich, wohin eine solche Form der Politik führt.

Semiotisierung, im Sinne einer zusätzlichen und nicht zwingenden zweiten Ebene der Bedeutungsbildung, wobei in beliebiger Tiefe in das Bedeutungsangebot von AMERICAN HORROR STORY eingetaucht werden kann. Diese Form der fakultativen semantischen Verdichtung lässt sich schließlich in Zusammenhang bringen mit aktuellen medienkulturellen Entwicklungen, etwa dem flexiblen Zugang zu Inhalten durch die Erstarkung von Online-Streaming-Diensten, die es möglich machen, Serienstaffeln in beliebiger Reihenfolge zu rezipieren, oder auch den multiplen Zugangspunkten zu einem Erzähluniversum innerhalb transmedialer Erzählverbände.⁴⁰

3 Fazit

Ausgehend von der poetischen Funktion nach Jakobson ist es das generelle Prinzip von poetischer Sprache, das Prinzip der Äquivalenz vom Paradigma (der Ebene der Auswahl von Textelementen) auf das Syntagma (der Ebene der Kombination von Textelementen) zu projizieren, damit die Form über dem Inhalt zu akzentuieren (über das Metrum, Metaphern, Selbstreferenzen etc.) und das Syntagma in seiner linearen Entfaltung mit zusätzlichen Bedeutungsebenen aufzuladen.⁴¹ In seriellen Formaten wird die Äquivalenzachse noch potenziert, produziert aber zwangsläufig auch ein erhöhtes Maß an Redundanz – das ist die allgemeine Relation, die in der Serienforschung als Komplementärverhältnis zwischen Schema und Variation geläufig ist.⁴² Die hier untersuchten Formate zeichnen sich vor diesem Hintergrund insbesondere dadurch aus, dass sie den Prozess der Paradigmatisierung gezielt ausstellen und dabei über das gemeinsame narrative Programm der Reihe noch hinausgehen können. Zwar wird insbesondere in der Staffel-Anthologie permanent Varianz erzeugt (durch einen Wechsel an Themen, Figuren, Räumen, Erzählmustern und [Sub-]Genres), was jedoch die sekundär verfolgten Strategien zur Kontinuitätsstiftung besonders hervortreten lässt. Über alle hier untersuchten Beispiele hinweg lassen sich vor allem zwei Strategien zur Kontinuitätsstiftung unterscheiden:

1. Verhältnisse der *Kontiguität* stellen eine kausale Verknüpfung zwischen einzelnen Reihenelementen her und sorgen für eine syntagmatische Verdichtung an

40 Vgl. hierzu einfühend Jenkins, Henry: *Convergence Culture. Where old and new media collide*. New York u. a. 2006.

41 Vgl. Jakobson, Roman: *Linguistik und Poetik*. In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Hrsg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. Frankfurt a. M. 1979, S. 83–121.

42 Vgl. hierzu näher Eco, Umberto: *Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien*. In: Ders. (Hrsg.): *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*, 3. Auflage. Leipzig 1989, S. 301–324.

der Oberfläche der Formate. Beim Format der Anthologieserie wird dabei eine gemeinsame diegetische Ebene der einzelnen Episoden und Staffeln eröffnet, etwa wenn Figuren und Räume erneut auftreten, was im Rahmen von Similaritätsstrategien dann aufgenommen und sekundär semantisch funktionalisiert werden kann (siehe unten). Bei intraepisodischen Anthologien kann über die Verknüpfung durch den Erzählrahmen ebenfalls eine zusätzliche Bedeutungs- bzw. Isotopieebene für die einzelnen Handlungsepisoden eröffnet werden. Erst beim Vorliegen einer derartigen zweiten Bedeutungsebene mit Konsequenzen der Episodenreihung für die vermittelten Weltentwürfe entfaltet auch der Begriff der Anthologie einen analytischen Mehrwert gegenüber sonstigen Reihungsverhältnissen. Bleibt es dort dagegen lediglich bei einer Wiederaufnahme einzelner diegetischer Elemente, die in jeder Episode in einen unterscheidbaren Weltentwurf eingebunden sind, verhält sich die Anthologie äquivalent zur Reihe. Aufgrund der abweichenden Bedeutung des Anthologiebegriffs im literarischen Feld erscheint es hier weiterhin sinnvoll, *analytisch* (auch wenn andere Selbst- und Fremdbezeichnungen der Formate vorliegen mögen) vom Konzept der Reihe auszugehen.

2. Eine solche zusätzliche Bedeutungsebene liegt im zweiten Fall stets vor. Verhältnisse der *Similarität* umfassen Äquivalenzen in der Tiefenstruktur und erzeugen eine Verdichtung auf paradigmatischer Ebene. In einigen der hier untersuchten Formate werden auf dieser Ebene Homologien in den Weltentwürfen erzeugt: Die untersuchten Anthologien verfolgen insgesamt eine Strategie der Paradigmatisierung, bei der eine gemeinsame Ordnung über ihre Bestandteile konstruiert wird, was dann in der Regel im Sinne einer ideologischen Verstärkung funktionalisiert ist. So werden die vermittelte Anthropologie und die allgemeine Weltordnung von *TALES FROM THE CRYPT* über unterschiedliche Beispiele hinweg bestätigt (<Totentanz>-Logik).⁴³ Anhand der Staffel-Anthologie *AMERICAN HORROR STORY* wurde gezeigt, wie dieses Schema in einem erzählerisch weit komplexeren Rahmen realisiert ist: Hier werden unterschiedlichste erzählerische und ästhetische Motive sowie Strukturen des Horrorfilmes alterniert und sekundär narrativiert. Die ideologische Struktur der Serie zeigt sich dabei in den Similaritätsverhältnissen der einzelnen Staffeln, die einerseits immer wieder ein bestimmtes Weltbild reproduzieren (Abweichung als Normalität), was andererseits zum Teil im Sinne einer Metaisierungsstrategie funktionalisiert ist (etwa wie dargestellt

43 Zwar ließe sich sicher argumentieren, dass dies die allgemeine Struktur von Genreserien mit abgeschlossenen Handlungsbögen darstellt, etwa im Krimi. Allerdings ist diese Struktur im Beispiel *TALES FROM THE CRYPT* noch weit schematischer angelegt (insofern selbst die Art der Sanktionierung einer regelhaften Struktur folgt), ist durch den Serien-Host gezielt akzentuiert und wird relativ unabhängig vom Erzählkontext reproduziert, da die Figuren und das gesellschaftliche Milieu in der Regel keiner weiteren Psychologisierung bzw. Differenzierung unterliegen. Eine Krimireihe wie der *TATORT* kennt hingegen etliche Grauzonen in der Darstellung von Verbrechen und Sanktionierung, je nach verhandeltem Weltmodell und Thema.

in Staffel 7: Der Raum der Politik ermöglicht gerade keine Abweichungen und Normalisierung).

Insgesamt führt diese Struktur der Anthologieserie auch zu einer Flexibilisierung der Rezeption: Genau wie AMERICAN HORROR STORY sowieso schon *serial* (Staffel) und *series* (das Verhältnis der Staffeln in der Serie insgesamt) miteinander verschränkt, genauso ist das Verhältnis der Staffeln untereinander doppelcodiert: Primär sind die Staffeln im Verhältnis zueinander in einer *series*-Struktur organisiert, im Rahmen der untersuchten Strategien zur Kontinuitätsstiftung wird die Anthologie jedoch im Ansatz auch als *serial* lesbar. Und gerade über die Flexibilität auf der Textoberfläche, die sich in Freiheiten der Rezeption niederschlägt, konnotieren anthologische Formate Multiperspektivität und letztlich *ideologische* Varianz, auch wenn die vorliegende Analyse gezeigt hat – was an weiteren Beispielen zu untersuchen wäre – dass sich anthologische Film- und Fernsehformate als Ideologieträger prädestinieren, insofern sie die Paradigmatik einer gleichbleibenden Weltordnung über alle Erzählepisoden hinweg *naturalisieren*, womit sie letztlich doch wieder in einer historischen Linie mit ihren literarischen Vorläufern stehen.⁴⁴

Bibliografie

Filme, Serien und Comics

THE ABC OF DEATH (USA 2012, diverse).

ALFRED HITCHCOCK PRESENTS (USA 1955–1962).

AMERICAN CRIME STORY (USA seit 2016).

AMERICAN HORROR STORY (USA seit 2011).

BLACK MIRROR (GB seit 2011).

CREEPSHOW (USA 1982, R: George A. Romero).

GAME OF THRONES (USA 2011–2019).

GHOST STORIES (GB 2017, Jeremy Dyson, Andy Nyman).

HOLIDAYS (USA 2016, diverse).

LIGHTS OUT (USA 1934–1947).

MARVEL HALLOWEEN-HORROR (USA 2019).

NIGHT OF THE LIVING DEAD (USA 1968, R: George A. Romero).

THE OUTER LIMITS (USA 1963–1965).

PSYCHO (USA 1960, R: Alfred Hitchcock).

SCREAM QUEENS (USA 2015–2016).

SLASHER (CDN seit 2016).

TALES FROM THE CRYPT (USA 1989–1996).

TALES FROM THE HOOD (USA 1995, R: Rusty Cundieff).

TALES OF HALLOWEEN (USA 2015, diverse).

TERMINATOR (USA 1984, R: James Cameron).

TERMINATOR 2: JUDGMENT DAY (USA 1991, R: James Cameron).

THE TWILIGHT ZONE (USA 1959–1964).

UNHEIMLICHE GESCHICHTEN (D 1919, R: Richard Oswald).

V/H/S/ (USA 2012, R: Adam Wingard).

V/H/S/: VIRAL (USA 2014, diverse).

THE WALKING DEAD (USA seit 2010).

THE WITCH'S TALE (USA 1931–1938).

XX (USA 2017, diverse).

44 Bark und Pforte unterstreichen die ideologische Funktion der Anthologie anhand von politischen Interessen dienenden Textsammlungen des 19. und 20. Jahrhunderts: «Ein weiterer konsumtiver Funktionenkomplex des anthologischen Buchs besteht darin, *Ausdruck bestimmter gesellschaftlicher Betätigungs- und Wirkungsweisen* zu sein. [...] Die Anthologie als «Heimatbuch» oder als «Buch der Fremde» entpuppt sich als Ideologieträger par excellence. Es nimmt nicht wunder, daß gerade unter diesen Anthologien eine Vielzahl von Sammlungen betont nationalistischer oder chauvinistischer wie auch betont internationalistischer Provenienz zu finden ist.» Bark/Pforte 1970, S. 114. Hervorhebung im Original.

Literatur

- Bark, Joachim / Pforte, Dietger: *Die deutschsprachige Anthologie. Band 1. Ein Beitrag zu ihrer Theorie und eine Auswahlbiographie des Zeitraums 1800–1950*. Frankfurt a.M. 1970.
- Eco, Umberto: Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien. In: Ders. (Hrsg.): *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*. 3. Auflage. Leipzig 1989, S. 301–324.
- Farin, Tim: Horrorclowns vor Gericht. In: *FollowUP*, 14.05.2017. Online: <https://followupmagazin.de/horrorclowns-vor-gericht/> (zuletzt aufgerufen am: 22.09.2020).
- Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Hrsg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. Frankfurt a.M. 1979, S. 83–121.
- Jenkins, Henry: *Convergence Culture. Where old and new media collide*. New York u.a. 2006.
- Krah, Hans: Erzählen in Folge. Eine Systematisierung narrativer Fortsetzungszusammenhänge. In: Schaudig, Michael (Hrsg.): *Strategien der Filmanalyse – reloaded – Festschrift für Klaus Kanzog*. München 2010, S. 85–114.
- Krützen, Michaela: *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt a.M. 2004.
- Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. München 1993.
- Nies, Martin: Kultursemiotik. In: Krah, Hans / Titzmann, Michael (Hrsg.): *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017, S. 377–398.
- o.V. Polizei fasst den ersten Horror-Clown in Brandenburg. In: *Welt.de*, 24.10.2016. Online: <https://www.welt.de/vermishtes/article158949107/Polizei-fasst-den-ersten-Horror-Clown-in-Brandenburg.html> (zuletzt aufgerufen am: 25.05.2021).
- Podrez, Peter: Der Horrorfilm. In: Stiglegger, Marcus (Hrsg.): *Handbuch Filmgenre*. Wiesbaden 2018. Online: https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007/978-3-658-09631-1_28-1 (zuletzt aufgerufen am: 25.05.2021).
- Poe, Edgar Allan: Das verräterische Herz. In: *Edgar Allen Poe. Gesammelte Werke in 5 Bänden. Band III. Der schwarze Kater. Erzählungen*. Zürich 1994, S. 80–87.
- Sarkhosh, Keyvan: «Trash» als ästhetische Kategorie der Postmoderne. In: Hölter, Achim (Hrsg.): *Comparative Arts: Universelle Ästhetik im Fokus der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Heidelberg 2011, S. 367–377.
- Sontag, Susan: *Notes on «Camp»*. London 2018.
- Stresau, Norbert: *Der Horror-Film. Von Dracula zum Zombie-Schocker*. München 1987.
- Sudmann, Andreas: *Serielle Überbietung. Zur televisuellen Ästhetik und Philosophie exponierter Steigerungen*. Stuttgart 2017.
- Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1963.
- Wood, Robin: An Introduction to the American Horror Film. In: Grant, Barry Keith / Sharrett, Christopher (Hrsg.): *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*. Lanham u.a. 2004, S. 107–141.
- Wulff, Hans Jürgen: poetische Gerechtigkeit. In: *Lexikon der Filmbegriffe*, 13.10.2012. Online: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=291> (zuletzt aufgerufen am: 25.05.2021).

Ilona Mader / Nicole Mattern

Aktuelle Anthologien im Vergleich

Ein Versuch der Systematisierung am Beispiel von *Theater Theater*, THE BALLAD OF BUSTER SCRUGGS und AMERICAN HORROR STORY

1 <Anthologien> heute

Der Anthologiebegriff wird gegenwärtig häufig vieldeutig und unscharf genutzt. Das hat vor allem mit seinen unterschiedlichen Verwendungsweisen in verschiedenen Sprachräumen zu tun. Denn – wie in der Einleitung ausführlich behandelt – der Begriff der *anthology* hat im Englischen eine andere und sehr viel weiter gefasste Bedeutung als sein deutsches vermeintliches Pendant.¹

Ein Grund für diese begriffliche Unschärfe besteht darin, dass die englische Begriffsverwendung v. a. für filmische Formate in journalistischen Texten und im Zuge von Marketingstrategien unreflektiert ins Deutsche übertragen wurde. An die Ausführungen der Einleitung soll deshalb im Folgenden angeknüpft werden. Dafür werden sprachraum- und zeitenunabhängige, wesentliche formale und funktionale Merkmale traditioneller Anthologien – nämlich die ihnen zugrundeliegenden Wertungshandlungen und ihr daraus resultierender Sammlungscharakter, ihre identitätbildende und/oder -dekonstruierende und ihre orientierende (und auch kanonisierende) Funktion – reflektiert und für die Analyse von gegenwärtig als

1 Vgl. die Einleitung des vorliegenden Bands, S. 15.

Anthologien bezeichneten Formaten fruchtbar gemacht. Durch die Auseinandersetzung mit diesen Merkmalen und Funktionen wird eine genauere Abgrenzung von Anthologie und Nicht-Anthologie und darüber hinaus eine genauere Differenzierung gegenwärtiger Anthologieformate möglich. Dies soll sowohl an literarischen (*Echtermeyer*) und dramatischen (*Theater Theater*) sowie filmischen (THE BALLAD OF BUSTER SCRUGGS, USA 2018 und AMERICAN HORROR STORY, USA seit 2011) Beispielen verdeutlicht werden.

Die oben genannten Merkmale und Funktionen werden aus folgenden Gründen als wesentlich angesehen: Anthologien beruhen als Blütensammlungen und Repräsentationen stets auf Ausleseprozessen, die nicht willkürlich erfolgen, sondern denen ein bewusster Selektionsprozess auf Basis bestimmter Wertungskriterien zugrunde liegt.² Sie erfüllen in ihrer Zusammenstellung zudem bestimmte Funktionen, insofern Anthologien u. a. für Kanonisierungsprozesse keineswegs unerheblich sind:³ «Durch die grundsätzliche Prämisse der Auslese suggerieren Anthologien Repräsentativität; die Publikationsform an sich signalisiert einen Anspruch darauf, Orientierung zu geben und damit auf <Wert> [...]. Anthologien gestalten damit Kanones, die sich z. T. von Anthologie zu Anthologie fortsetzen [...]»⁴

Im deutschsprachigen Raum sind sie jedoch für Kanonisierungs- und Orientierungsprozesse auf den ersten Blick scheinbar weniger relevant als im englischsprachigen Raum, da dort an Universitäten und Schulen für die Rezeption bestimmter Texte häufiger auf Textanthologien bzw. -sammlungen zurückgegriffen wird.⁵ Dass sie aber auch im deutschsprachigen Raum durchaus für Kanonisierungs- und Orientierungsprozesse genutzt werden, zeigen traditionelle Anthologien wie *Echtermeyer* oder *Theater Theater*, in denen lyrische und dramatische Texte als Bestenauslese zusammengestellt werden.

Die durch Anthologien angestoßenen oder verstärkten Identitätsbildungs- und Orientierungsprozesse können auch für Marketingstrategien instrumentalisiert werden, indem bestimmte Käufergruppen angesprochen, dadurch Gruppenidentitäten erzeugt oder bestimmte Käufergruppen in ihrer Identität bestätigt werden. So wird der Begriff Anthologie aktuell z. B. auch bei Computerspielen als Marketingstrategie genutzt. Mit dem Label <Anthologie> werden häufig mehrteilige

2 Neben themenbezogenen Anthologien finden sich auch Anthologien, die gattungs- oder nations- bzw. regionsbezogen sind oder unter ästhetisch-formalen Gesichtspunkten zusammengestellt wurden und als Überblick oder gar als ästhetisches oder politisches Programm dienen.

3 Man denke nur z. B. an Kurt Pinthus' Anthologie *Menschheitsdämmerung*, die bis heute einen hohen Stellenwert für die Rezeption des Expressionismus hat, oder an die Lyrik-Anthologie, die unter dem Namen *Echtermeyer* firmiert. Vgl. Beilein, Matthias: Verlagswesen und Buchhandel im deutschsprachigen Bereich. In: Rippl, Gabriele / Winko, Simone (Hrsg.): *Handbuch Kanon und literarische Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart 2013, S. 120–128, hier S. 127.

4 Lethbridge, Stefanie: Anthologien. In: Rippl, Gabriele / Winko, Simone (Hrsg.): *Handbuch Kanon und literarische Wertung*. S. 179–183, hier S. 179.

5 Vgl. Beilein, S. 127.

Computerspiele verstehen, die jedoch lediglich horizontale Diversifikationen und Produktdifferenzierungen⁶ sind, die aus ökonomischen Gründen in einer Spielausgabe zusammen herausgegeben werden, wie dies z. B. bei FINAL FANTASY ANTHOLOGY (JP 1999) der Fall ist. Ihrer Zusammenstellung liegt allerdings – trotz der werbetechnischen Orientierungsfunktion – keine Wertungshandlung zugrunde. Daher lässt sich hierbei eher von *compilations* oder *multicarts* – die mit Staffeln von TV- oder Online-Serien vergleichbar sind – durch *product bundling* sprechen – Begriffe, die in der Branche synonym zum Anthologiebegriff verwendet werden. Der fehlende Wertungscharakter, die fehlende Selektion und die ökonomisch instrumentalisierte Orientierungsfunktion weisen daher darauf hin, dass die Bezeichnung <Anthologie> für die entsprechenden Zusammenstellungen nicht zutreffend ist.⁷

Werden der Sammlungs- und Repräsentationscharakter und die identitätsbildende bzw. kanonisierende Funktion der Anthologien als wesentlich für die Nutzung des Anthologiebegriffs angesehen, dann lässt sich zwischen offensichtlichen und verdeckten Anthologien unterscheiden. Die drei in diesem Aufsatz exemplarisch analysierten Anthologien, THE BALLAD OF BUSTER SCRUGGS (im Folgenden abgekürzt als BUSTER SCRUGGS), AMERICAN HORROR STORY und *Theater Theater* können dementsprechend aufgeteilt werden.⁸ Sowohl offensichtlichen als auch verdeckten

- 6 Unter dem Begriff horizontale Diversifikation wird die Schaffung <neuer> Produkte verstanden, die mit den bereits vorhandenen Produkten <nah verwandt> sind. Vgl. Kilian, Thomas / Klee, Alexander / Walsh, Gianfranco (Hrsg.): *Marketing. Eine Einführung auf Grundlage der Case Studies*. Berlin 2009, S. 167. Unter Produktdifferenzierung wird eine Abwandlung eines Produkts verstanden, die u. a. der Verfolgung von Markttrends dient. Vgl. Kilian/Klee/Walsh, S. 269.
- 7 Es gibt aber auch andere Beispiele, die v. a. Remakes betreffen. Hier werden besonders erfolgreiche Spiele meist eines Publishers zusammengefasst und für neue Konsolen aufbereitet. Die Frage, ob es sich hierbei um Anthologien handelt, öffnet jedoch ein weites Feld, da hierin die Frage nach dem Kunststatus des Computerspiels impliziert ist. Denn nur, wenn ein Medium als Kunstform gilt bzw. anerkannt ist, kommt es auch zu Kanonisierungsprozessen, die durch Anthologien – wie auf dem Buchmarkt – entweder forciert und verstärkt oder dadurch erst – wie beim Film und bei TV- und Online-Sendungen – in Gang gebracht werden. Die Frage nach dem Kunststatus von Literatur, Film und seriellen Formaten ist jedoch längst geklärt, weshalb bei diesen Medien von durch Anthologien erzeugten oder verstärkten Kanonisierungsprozessen zweifelsohne gesprochen werden kann. Eine solche Klarheit herrscht jedoch in Bezug auf den Kunststatus des Computerspiels keineswegs, da die zugrundeliegenden und den Medien angepassten Wertungskriterien bisher weder innerhalb der Branche, wie etwa beim Film, noch in einem institutionellen Rahmen, wie bei der Literatur, geklärt sind. Ob sich bestimmte Kriterien der literarischen Wertung und Kanonisierung wie etwa Epochenspezifika oder Originalität in technische Errungenschaften umdeuten lassen, ist ebenso unklar wie insbesondere auch die Frage nach der Bedeutung der Notwendigkeit narrativer Komplexität von Computerspielen. Solange jedoch nicht geklärt ist, ob es sich bei Computerspielen um eine Kunstform handelt, welche Wertungskriterien sie dafür zu erfüllen haben und ob es in weiterer Folge zu Kanonisierungsprozessen kommt, lässt sich die Frage, ob es sich bei diesen Beispielen tatsächlich um Anthologien handelt, nicht zufriedenstellend beantworten.
- 8 Obwohl diese bipolare Systematisierung keine vollständige sein kann, ist dabei dennoch hilfreich, unterschiedliche Ausrichtungen sichtbar zu machen.

Anthologien liegt eine selektionsorientierte Wertungshandlung zugrunde, die die jeweilige Zusammenstellung bedingt.

Da aktuelle Anthologien (z. B. Anthologieserien im TV) darüber hinaus oftmals serielle Formate nutzen, die mit diesem Selektions- und Wertungscharakter insofern spielen, als sowohl die zugrundeliegende Selektion als auch Wertung erst durch den Prozesscharakter der Serie offensichtlich werden, kommt der Art der Herausgabe bzw. der Produktion besondere Bedeutung zu. Unterschieden werden kann hierbei zwischen mehrteiliger bzw. serieller und einteiliger bzw. nicht-serieller Herausgabe oder Produktion.

Ebenso wie Anthologien bestehen auch Serien (im Sinne von *series* als auch von *serials*) aus Teilen, die zu einem größeren Ganzen zusammengefügt werden.⁹ Die <Nähe> von Serien und Anthologien bedingt, dass sich aktuelle, vor allem filmische Anthologieformate vielfach seriellen Erzählens bedienen. Im Gegensatz zu Anthologien erfolgt die Zusammenstellung einer Serie bzw. erfolgt serielles Erzählen jedoch nicht als selektive Blütenauslese. Die Funktionen von Serien bzw. seriellem Erzählen und Anthologien unterscheiden sich daher erheblich. Während serielles Erzählen mindestens bis zu frühmittelalterlichen Heldenepen zurückzuverfolgen ist und von jeher (aufmerksamkeits-)ökonomischen Charakter besitzt, dienten frühe Anthologien als Mustersammlungen didaktischen Zwecken. Dadurch wirken und wirken sie auch an einer Identitätsbildung und Selbstdarstellung mit, die nationaler, aber auch kultureller oder anderer gruppenspezifischer Art sein kann.¹⁰

Offensichtliche Anthologien, die nicht-seriell (*Echtermeyer*) oder seriel (*Theater Theater*) angelegt sein können, wirken als Blütensammlung an einer Kanonisierung der veröffentlichten Texte oder auch an Identitäten explizit mit oder geben Orientierung in einem unübersichtlichen Bereich, auch wenn der genaue Wertungs- und Selektionsprozess wie auch die Wertungsinstanzen intransparent bleiben oder gar bewusst intransparent gelassen werden. Verdeckte Anthologien, die seriel¹¹ (*AMERICAN HORROR STORY*) oder nicht-seriell (*BUSTER SCRUGGS*) auftreten können, können hingegen – aufgrund ihres Spiels mit ihrem Anthologiestatus – eine Dekonstruktion und Infragestellung gruppenspezifischer Identitäten fördern. Beide hier exemplarisch ausgewählten verdeckten Anthologien dienen sowohl der Re- und Dekonstruktion von Mythen und Identitäten als auch der Ausbildung einer *cultural* und vor allem auch *political literacy*. In beiden Fällen kommt es zu einer Sammlung auf den ersten Blick nicht offensichtlicher <Blüten>. Während dies in *BUSTER SCRUGGS* in Form eines Films geschieht, der einzelne Westernepisoden in Form einer *series* miteinander verbindet, handelt es sich bei *AMERICAN HORROR STORY*

9 Vgl. Hieckethier, Knut: Serie. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2011, S. 648–650, hier S. 648.

10 Vgl. Lethbridge, S. 181.

11 Vgl. zum Serienbegriff Hieckethier, S. 648–650.

um eine Streaming-Serie, die die bisher neun einzelnen Staffeln in einer Kombination aus *series* und *serial* miteinander verbindet. Diese dient der Sammlung von Horrormythen, die für die US-amerikanische Identität ebenso prägend sind wie Westernmythen, wodurch die Funktion der traditionell didaktisch orientierten Blütenlese ad absurdum geführt wird. In beiden Fällen entsteht die Anthologie durch ihren Sammlungs- und Repräsentationscharakter, dem eine Wertungshandlung zugrunde liegt. Durch den Verweis auf die und durch den Bruch mit den für die US-amerikanische Identität und das US-amerikanische kollektive Gedächtnis zentralen Mythen wird die US-amerikanische Identität infrage gestellt. Mit BUSTER SCRUGGS wird jedoch ein anderes Verfahren offenbar als mit AMERICAN HORROR STORY. Denn während der Anthologiestatus von AMERICAN HORROR STORY erst durch die Aneinanderreihung der einzelnen Staffeln zutage tritt, imitiert der Film BUSTER SCRUGGS einerseits traditionelle bzw. offensichtliche Anthologien und andererseits Serialität. Diese theoretischen und terminologischen Vorüberlegungen sollen im Folgenden durch die Analyse der genannten Beispiele näher ausgeführt und erweitert werden.

2 Offengelegter Anthologiestatus: *Theater Theater*

Auf dem deutschsprachigen Buchmarkt werden Sammlungen verschiedener, meist lyrischer und dramatischer Texte unterschiedlicher Autor:innen unter Anwendung eines oder mehrerer konkreter Auslesekriterien nachträglich als verlegerisches Format publiziert. Dies zeigt sich u. a. etwa durch *Echtermeyer. Deutsche Gedichte* oder auch durch die *Theater Theater*-Reihe des Fischer-Verlags (seit 2019 Dramatische Rundschau), in der seit 1991 einmal jährlich, ähnlich der Suhrkamp *Spectaculum*-Reihe, die «aktuelle[n] Tendenzen zeitgenössischer Dramatik»¹² aufgezeigt werden. Die *Theater Theater*-Reihe kann als offengelegte Anthologie bezeichnet werden, die im Gegensatz zum *Echtermeyer* seriell angelegt ist. An diesem Beispiel zeigt sich aber auch, dass die Anthologien zugrundeliegenden Auswahl- und d. h. Wertungskriterien vielfach implizit gebildet werden. Denn weder die Homepage des Fischer-Verlags noch ein Vorwort oder andere paratextuelle Elemente geben Auskunft darüber, nach welchen Kriterien die abgedruckten Dramentexte selektiert und zusammengestellt wurden. Von den Herausgeber:innen Uwe B. Carstensen, Friederike Emmerling, Stefanie von Lieven, Barbara Neu und Bettina Walther ist vor allem der erste in der Theaterszene bekannt, während die anderen Mitarbeiterinnen des Fischer-Verlags sind. Als Auswahlkriterium dient – dies lässt sich

12 Vgl. Fischer Verlage: *Theater Theater*. In: *Fischerverlage.de*, 26.11.2015. https://www.fischerverlage.de/buch/roland_schimmelpfennig_beate_fassnacht_reto_finger_david_lindemann_andreas_marber_jakob_nolte_ferdinand_schmalz_juliane_stadelmann_george_brant_laura_marks_theater_theater_26/9783596730087 (zuletzt aufgerufen am: 26.05.2021).

durch einen Blick in das Inhaltsverzeichnis der Bände erschließen – die von den Herausgeber:innen zu Grunde gelegte Wirkungsmächtigkeit und Kanonisierungswürdigkeit der Dramentexte und ihrer Autor:innen, die zudem im Fischer-Verlag veröffentlichten. So finden sich in *Theater Theater* regelmäßig Texte prämiierter Dramenautoren wie Robert Schimmelpfennig, Ewald Palmetshofer oder Ferdinand Schmalz. Die ausgewählten Texte wurden bei renommierten Theaterfestivals wie dem Berliner Theatertreffen, den Ruhrfestspielen, von renommierten Theatern wie den Münchnern Kammerspielen oder dem Wiener Burgtheater aufgeführt, was allerdings – aufgrund der fehlenden Reflexion der Auswahlkriterien im Vorwort – nicht ohne Nachforschungen nachvollzogen werden kann.

Theater- bzw. Dramenautor:innen sind ähnlich wie Gegenwartslyriker:innen vermehrt auf Hilfe bei Wertungsprozessen und bei der Kanonisierung ihrer Texte angewiesen, da sie sowohl in Lehrplänen als auch in aktuellen Einführungen in die Gegenwartsliteratur ausgesprochen stiefmütterlich behandelt werden. Gerade gegenwärtige Dramen und Theaterstücke scheinen durch «experimentellere» Formen lediglich ein Expert:innenpublikum anzusprechen, sodass Anthologien in diesem Bereich vor allem eine Orientierungsfunktion erfüllen. Theater und Drama als Kunst bzw. als Markt offenbaren sich als ein ausdifferenziertes, autopoetisches System, dessen Kommunikationscode nicht ohne Weiteres ersichtlich ist. Sie dienen aber auch der Kanonisierung und der gebündelten Vermittlung an ein breiteres Publikum. Darüber hinaus werden die einer positiven Wertung zugrunde gelegten Kriterien nicht transparent gemacht oder kritisch reflektiert. Bei der Betrachtung gegenwärtiger Dramenanthologien zeigt sich somit auch im deutschsprachigen Raum ihre Nutzung für eine etwaige Kanonisierung. Die Anthologien richten sich dabei jedoch nicht, wie z.B. Anthologien des 19. Jahrhunderts, an ein breiteres bildungsbürgerliches Publikum, sondern verstärken die Ausbildung eines Subsystems und Expert:innendiskurses und zeigen weniger eine nationale Dimension, da hier nicht ausschließlich Texte einer Nation, sondern deutschsprachige, ebenso wie aus anderen Sprachen übersetzte Texte zusammengestellt werden.

3 Verdeckter Anthologiestatus I: THE BALLAD OF BUSTER SCRUGGS AND OTHER TALES OF THE AMERICAN FRONTIER

BUSTER SCRUGGS wurde 2018 von den Coen Brüdern geschrieben, für Netflix produziert und ist auf den ersten Blick dem Westerngenre zuzurechnen. Western, die «wie kein zweites Film-Genre mit der Geschichte einer Nation»¹³ verbunden sind, überhöhen nicht nur mythisch die amerikanische Geschichte, sondern werden bereits früh als Ausdruck amerikanischer Unabhängigkeit und Freiheit sowie für

13 Linz, Martin: High Noon. Literaturwissenschaft als Medienwissenschaft. Niemeyer 1983, S. 20f.

politische Statements instrumentalisiert.¹⁴ Wird der Mythos mit Roland Barthes als parasitäres Prinzip verstanden, das eine Form bzw. Aussage über etwas meint, die wiederum komplexitätsreduzierend wirkt und zudem «ein affektiv fundiertes Sol-len [projiziert]»,¹⁵ dann dienen traditionelle Westernmythen vor allem nationalen Identitätsbildungsprozessen.¹⁶ Eine ähnliche Beobachtung äußert auch Weidinger in seinen Ausführungen zur Rolle des Westens für die Entwicklung der USA:

Keine Nation kommt in der Begründung ihrer Einzigartigkeit oder auch Andersartigkeit ohne eine nationale Mythologie aus. Insbesondere die Gründungsphase einer Nation sowie historische Epochen der <Landnahme> [...] bedürfen der Mythologisierung, um sie von einer rational-historischen Ebene [...] auf eine emotionale, quasi-religiöse Ebene zu heben. [...] Diese Erzählungen können als stark verkürzte und simplifizierte Form der historischen Realitäten angesehen werden. In ihnen liegen in verschiedenen, teilweise stark verfälschten Ausformungen die tatsächlichen geschichtlichen Ereignisse vergraben.¹⁷

Interessant für die Rolle des Western für die US-amerikanische Geschichte und den US-amerikanischen Gründungsmythos sind vor allem zwei Beobachtungen: Erstens zeichnet sich die Entwicklung dieses Mythos von Anfang an durch eine untrennbare Verbindung von faktischen Ereignissen und fiktionalen Darstellungen aus.¹⁸ So wurden einerseits historische Personen wie bspw. Buffalo Bill fiktiona-lisiert, woraufhin dieser seine Wild-West-Shows, auf die wiederum der filmische Western zurückgeht, entwickelte.¹⁹ Andererseits werden Figuren und Ereignisse frei erfunden, vom zeitgenössischen Publikum aber als faktisch aufgefasst.²⁰ Bereits dem zeitgenössischen Publikum war also nicht immer klar, ob es sich um auf

14 Man denke nur z. B. an John Fords *RIO GRANDE* (USA 1950), in dem eine «rote», den Kommunismus symbolisierende Gefahr bezeichnenderweise von Apachen in Mexiko ausgeht. Vgl. Glasenapp, Jörn: Jenseits des Rio Grande. Mythische Strukturen im US-amerikanischen Mexikowestern. In: Engelbert, Manfred / Pohl, Burkhard / Schöningh, Udo (Hrsg.): *Märkte, Medien, Vermittler. Zur interkulturellen Vernetzung von Literatur und Film*. Göttingen 2001, S. 355–386, hier S. 366.

15 Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M. 1964, S. 85. Vgl. auch: Heuermann, Hartmut: *Mythos, Literatur, Gesellschaft. Mythokritische Analysen zur Geschichte des amerikanischen Romans*. München 2008, S. 208.

16 Vgl. Glasenapp, S. 362.

17 Weidinger, Martin: *Nationale Helden – männliche Helden. Politik und Geschlecht im amerikanischen Western*. Frankfurt a. M. / New York 2006, S. 59–60.

18 Hembus fasst dieses Verhältnis mit den folgenden Worten sehr plastisch zusammen: «Von der ersten Grenze an geschieht im Westen nichts von Belang, ohne daß die Helden des Westens sich nach vollbrachter Tat mit schreibgewandten Helfern hinsetzen, um die Legende ihrer Taten zu verfassen und die zur Legende gewordene Tat in Showbusiness zu verwandeln.» Hembus 1976, S. 15. Vgl. auch Hembus, Joe: *Fronting It*. In: Ders. (Hrsg.): *Western-Lexikon*. München/Wien 1976, S. 8–28, S. 22f.

19 Vgl. Hembus, S. 20–24; S. 72–78; Weidinger, S. 83–88.

20 Vgl. Hembus, S. 20.

Tatsachen basierende oder um frei erfundene Erzählungen handelt.²¹ «Die Tradition der Groschenromane, die Wild West-Shows [...] konnten somit schon auf einem hochentwickelten mythologischen Gerüst aufbauen, bevor sie den Western in die Form gossen, die dann von Hollywood weitgehend übernommen wurde [...].»²² Das US-amerikanische Showbusiness, das später in Hollywood kulminierte und bis heute den filmischen Weltmarkt dominiert, nimmt seinen Ursprung also in diesen ersten Erzählungen, d. h. dem *american monomyth* der *frontier*, und ist somit von Beginn an durch eine Verbindung von Fakten und Fiktionen gekennzeichnet.

Zweitens hat der Western als filmisches Genre intensiv zur Weiterverbreitung dieses amerikanischen Mythos beigetragen, denn die «Sphäre der Populärkultur, insbesondere Fernsehen und Film, kann als einflussreichster Generator kollektiver Wert- und Identitätsvorstellungen der Gegenwart angesehen werden».²³ Der Gründungsmythos der USA wird nun im Western – wie Kiefer zusammenfasst – folgendermaßen dargestellt:

Was den Western strukturiert, sind die beiden Archetypen der Mythologie Amerikas: der Mythos der Frontier, der Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation im Zuge der Eroberung eines Kontinents zwischen 1776 und dem Ende des 19. Jahrhunderts, also der Ära des Wild West, und der Mythos der Regeneration Through Violence, der permanenten Erneuerung und Wiedergeburt Amerikas aus und durch Gewalt im Kampf Gut gegen Böse.²⁴

Beim Western handelt es sich entsprechend um ein «in seinen Grundstrukturen [...] standardisiertes und formalisiertes narratives Modell [...]. Die umfangreichen

21 Vgl. Weidinger, S. 61.

22 Weidinger, S. 63.

23 Weidinger, S. 55. Dieser Mythos wird wiederum durch andere Genres umgestaltet, bleibt in seinem Kern als *american monomyth* jedoch bestehen: «Der Held handelt alleine und unabhängig, tut dies aber im Gemeinschaftsinteresse. [...] Die Erzählung von der in Gefahr befindlichen Gemeinde, die durch ein heldenhaftes Individuum [...] gerettet wird, findet ihre klassische Heimat im Western.» Weidinger, S. 56. Dieses Prinzip zeichnet nicht nur den Western aus, sondern auch sich später entwickelnde Filme rund um Cops und Militär- oder Marinesoldaten bis hin zu Superhelden. Kiefer stellt zwar fest, dass die Blütezeit des Western «in den 70er Jahren zeitgleich mit dem traumatischen Desaster des Vietnamkriegs, den die USA noch einmal als Kampf an der letzten Grenze zwischen Gut und Böse zu führen vorgaben», endet und dass seither «Western spärlich geworden» (Kiefer, Bernd: Western. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2011, S. 773–777, hier S. 773) sind. Allerdings zeigen die genannten Filmgenres, dass der Mythos, der im Western aufgebaut und verbreitet wurde, heute noch genauso besteht wie vor 50 Jahren. Vgl. auch Weidinger, S. 17.

24 Kiefer, S. 773. «Western sind Filme über Konflikte an der Grenze Amerikas. Die Staatsgrenze ist nicht gemeint. Vielmehr the frontier, die Grenze als der Raum, in dem Amerika sich schafft und wiedererschafft. Diese Grenze ist nicht nur ein geografischer Raum, und sie gehört keiner bestimmten Zeit an. Wie sie auf der Landkarte der USA von den ersten Küstenstaaten des Ostens zum Pazifik wandert, bewegt sie sich als politischer, wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Entwicklungszustand und als Modell durch die Geschichte der USA [...].» Hembus, S. 8.

Möglichkeiten der Variation liegen im Detail und in der Anordnung verschiedener Elemente.»²⁵ Der Western nutzt demnach immer wieder dieselben Muster und variiert sie lediglich minimal. Weidinger stellt jedoch fest, dass die «*frontier*-Mythologie als [...] zentrales mythologisches Gebilde der USA», wie sie im Western entworfen wird, «ihre Hauptfunktion der kollektiven Identitätsstiftung nur erfüllen [kann], wenn ihre Botschaften klar und unzweideutig bei den EmpfängerInnen ankommen».²⁶ Der Western muss also, um seine Funktion als narrativer Vermittler des *american monomyth* zu erfüllen, eindeutig und d. h. trivial sein und darf die ihn kennzeichnenden Strukturen nicht bzw. nur marginal durchbrechen.

Freilich gibt es auch Ausnahmen von dieser Regel, eine soll hier vorgestellt werden: In *BUSTER SCRUGGS* wird das Westerngenre genutzt, um es zu subvertieren. Durch einen simulierten fiktiven Buchrahmen²⁷ werden sechs Episoden miteinander verbunden, die durch den Titel des Buchs *The Ballad of Buster Scruggs and other Tales of the American Frontier* inhaltlich bestimmt werden und die durch ihr Zusammenspiel eine anthologische Dimension aufweisen. Bereits durch diese Inszenierung wird eine formale Grundstruktur der amerikanischen Western und seiner narrativen Vorläufer aufgegriffen, indem Fiktion und vermeintliche Fakten miteinander verwoben werden, wenn etwa im Waschzettel des rahmenden Buches Mike Zoss & Sons als Verlag angegeben wird²⁸ – bei Mike Zoss handelt es sich um die Filmfirma der Coen Brüder.²⁹

Auch auf inhaltlicher Ebene wird dieser Bezug weitergeführt, indem traditionelle amerikanische (Western-)Mythen selektiert, zusammengestellt und zugleich dekonstruiert werden, wodurch darüber hinaus auf aktuelle politische Diskurse in den USA angespielt wird. Statt der Förderung eines nationalen Selbstverständnisses wird demnach vielmehr ein historisch gewachsenes, auf Mythen beruhendes

25 Weidinger, S. 95.

26 Weidinger, S. 15. Hervorhebung im Original.

27 Dass es sich um einen Western bzw. um eine Western-Parodie handelt, wird bereits durch die Gestaltung des Buchdeckels und der ersten Buchseiten deutlich. Dieser fiktive Rahmen erzeugt einerseits einen impliziten Verweis auf die Fiktionalität der einzelnen Kapitel bzw. Episoden und dadurch auch auf die Fiktionalität des Films und erzeugt dadurch andererseits einen ironischen Bruch. Schon in den ersten Sekunden wird dies etwa an der Widmung erkennbar: «TO GAYLORD GILPIN. Who shared with us these stories, and many more alike, one night in camp above the Roaring Fork, 'til approach of morn stained the sky and our esteem for him stained our trousers.» Coen, Ethan / Coen, Joel: *BUSTER SCRUGGS*, TC 00:01:17. Die Tragik von Western und deren Wirkung auf die Rezipient:innen wird hier entsprechend komisch überzeichnet.

28 Coen/Coen, TC 00:01:23.

29 Auch das Logo dieser Firma ist unterhalb des Waschzettels abgebildet und zeigt – in Übereinstimmung mit dem Western-Genre – ein Pferd, stehend auf wehendem Gras, und findet sich am Ende des Films auch auf dem Buchrücken wieder. Eine solche Vermischung von faktischen und fiktiven Inhalten insbesondere durch den Verweis auf die Produktionsfirma der Coen-Brüder ist für ihre Filme keineswegs ungewöhnlich. So wird etwa der Name dieser Firma als Apotheke in *NO COUNTRY FOR OLD MEN* (USA 2007) genutzt.

Selbstverständnis, das in Trumps Forderung nach «Make America great again» kulminiert, demystifiziert, unterminiert und zudem als Konstruktion entlarvt. Dass somit auch die u.a. in einer Rezension in *The Guardian* genutzte Bezeichnung «Old-School-Western»³⁰ zu kurz greift, soll im Folgenden durch die Analyse des angewandten anthologischen Verfahrens gezeigt werden.

In der ersten Episode wird der sich selbst überschätzende, selbstverliebte Buster Scruggs (Tim Blake Nelson), der einen besonders bekannten Westernsong, «Cool Water», singt, von Billy The Kid (Willie Watson) erschossen – die titelgebende Figur des Films, des Buches im Film und der ersten Episode stirbt also bereits nach kurzer Zeit. Es wird angedeutet, dass es Billy The Kid genauso ergehen wird.³¹ Der vermeintlich unbesiegbare Gunslinger, der im Western als Personifikation des Guten inszeniert wird und u.a. Eingang in Kindergeschichten auch außerhalb der USA wie bspw. jene um Lucky Luke,³² der schneller als sein eigener Schatten schießt, gefunden hat, wird somit durchbrochen – nachdem er zuvor jedes dem Figurentypus entsprechende Westernklischee erfüllt hat. Dabei wird das Western zugrundeliegende Gut-Böse-Schema auch bildlich durch die Kleidung der beiden Figuren ironisch überzeichnet, indem es vermeintlich eindeutig inszeniert wird, da Buster Scruggs blitzblanke, weiße Kleidung trägt (was an sich bereits einen ironischen Bruch bedeutet, da er für den Wilden Westen viel zu saubere Kleidung trägt) und sich unangemessen eloquent auszudrücken weiß, während Billy the Kid in blitzblanker schwarzer Kleidung auftritt. Durch die Gesangseinlagen der beiden Gunslinger wird diese Durchbrechung darüber hinaus ironisch in Szene gesetzt.

In der zweiten Episode stirbt in «Near Algodones» – genau dort, wo der Grenz-zaun zwischen Mexiko und den USA durch ein 85 km langes und bis zu 10 km breites Dünenfeld verläuft – ein Unglücksrabe (James Franco). Nach einem fehlgeschlagenen Banküberfall (auch dabei handelt es sich um ein typisches Motiv des Westerngenres) soll er durch selbsternannte Geschworene und Richter gehängt werden. Dass es sich dabei um einen Akt der Selbstjustiz handelt, der in Western

30 Bradshaw, Peter: Review. In: *The Guardian*, 31.08.2018.

31 Der Name der Figur wird im Film selbst nie genannt. Dass es sich um Billy the Kid handelt, wird erst in der Überblende zurück zum rahmenden Buch erkennbar, in dem im letzten Absatz dieses Kapitels von «The Kid» zu lesen ist. Darin erfolgt ein letzter ironischer Bruch dieser Episode, wenn es heißt: «There is another kid out there now, somewhere, just learning to sing, and sling a gun, and hoping to earn a legend of his own. Perhaps some day he will meet The Kid, and that will be another story – different, yet the same.» (Coen/Coen, TC 00:17:30) Die immer wieder gleiche Struktur von Western wird hier komisch reflektiert, indem auf die Austauschbarkeit sogenannter Heldenfiguren in Western verwiesen wird. Vgl. zu Billy the Kid u.a.: Hembus, S. 57 f.

32 Es finden sich noch direktere Verweise auf Lucky Luke, wenn sich etwa Buster Scruggs, als er einen Saloon betritt, den Staub abklopft (von dem seine viel zu saubere, weiße Kleidung nichts verrät) und eine Staubwolke in der Form seines Körpers hinterlässt. Dies wird auch ironisch selbstreflexiv thematisiert: «Well, don't let my white duds and pleasant demeanor fool ya. I too have been known to violate the statutes of man, and not a few of the laws of the Almighty.» (Coen/Coen, TC 00:05:25–00:05:32)

traditionell positiv besetzt ist, wird durch die Worte des vermeintlichen Richters besonders deutlich:

Son, we just held some proceedings here for attempted bank robbery. You was off your nut feverish for most of the goings on, but it was a fair trial [...]. These peers convicted you. I passed the sentence of death and we found us this tree.³³

Alleine dass dieser vermeintliche Prozess als fair bezeichnet wird, obwohl der Angeklagte während der sogenannten Verhandlung ohnmächtig war, zeigt einen ironischen Bruch mit der konventionellen Darstellung von Selbstjustiz im Western.³⁴ Die selbst ernannten Richter und Henker werden nun jedoch – ähnlich wie in der ersten Episode – wider Erwarten während der zu vollziehenden Hinrichtung selbst von Komantschen ermordet. Der Bankräuber bleibt verschont, wird aber nicht von den Komantschen, sondern später von einem Viehdieb gerettet. Da er aber fälschlicherweise selbst für einen Viehdieb gehalten wird, wird er kurz darauf verhaftet und letztendlich für einen Diebstahl, den er nicht begangen hat, gehängt. Die gesamte Episode widmet sich somit dem Thema der Rechtsprechung im Wilden Westen und verdeutlicht auf überzeichnete Weise, dass von Recht nicht die Rede sein kann. Darüber hinaus wird das US-amerikanische Gesellschaftssystem mit seinem spezifischen Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft kritisch beleuchtet. Denn alle Begrifflichkeiten «zur Erklärung der Eigenheiten amerikanischer Politik und Gesellschaft»³⁵ verweisen in mehr oder weniger expliziter Form darauf, dass die Freiheit des Individuums einerseits auf Patriotismus und der durch Religion geprägten Vorstellung von Moral aufbaut und andererseits auf einem möglichst geringen Eingriff in die individuelle Lebensführung von staatlicher Seite. Denn während mit dem für das US-amerikanische Rechtssystem zentralen Republikanismus «eine Staatskonzeption» gemeint ist, «in der ein freies und dem allgemeinen Wohl verpflichtetes Gemeinwesen seine Grundlage im Wesentlichen in der Tugend der Bürger:innen und bis zu einem gewissen Grad auch im Patriotismus findet»,³⁶ baut der ebenfalls bedeutsame Liberalismus auf einem Konzept von Freiheit und Unab-

33 Coen/Coen, TC 00:22:30–00:22:45.

34 Vgl. Coen/Coen, TC 00:27:56–00:28:08. Dies wird später weitergeführt, als der Bankräuber einem Richter vorgeführt wird, der zwar bei der wenige Sekunden dauernden «Verhandlung» darauf besteht, dass der Räuber «alleged» ein Verbrechen begangen habe, ihn aber dennoch nicht zu Wort kommen lässt und sein Urteil mit folgenden Worten fällt: «God enough. Hang him.» Coen/Coen, TC 00:28:08. Auch die abschließenden Worte im rahmenden Buch zeigen diesen ironischen Bruch: «There followed what always follows: a cheer from the crowd, and applause for the jackknifing of the criminal's legs. The applause extended past kicking's end through the dead men's peaceful swinging.» Coen/Coen, TC 00:29:18.

35 Weidinger, S. 34.

36 Weidinger, S. 35–36.

hängigkeit «von staatlichen Eingriffen und von obrigkeitlicher Bevormundung»³⁷ auf. Auch wird durch die Absurdität der Ereignisse, die erst zur kontingenten und der Rechtsordnung widersprechenden Rettung des Bankräubers und schließlich zu seiner ungerechtfertigten Hinrichtung führen, die für die USA prägende Vorstellung vom *self-made man*, der für sein Glück selbst verantwortlich ist und der über sein Schicksal selbst entscheidet, ironisch inszeniert. Darüber hinaus erfolgt hier ein ironischer Bezug zur im Großteil der Bundestaaten der USA rechtlich immer noch verankerten Todesstrafe, insofern der Bankräuber gleich zweimal zum Tode verurteilt wird.

In der dritten Episode «Meal Ticket» reist ein älterer Schausteller (Liam Neeson) mit seiner Attraktion, einem Künstler namens Harrison (Harry Melling), durch das Land. Harrison hat weder Arme noch Beine und rezitiert neben Shakespeares Sonetten die *Genesis* bzw. *Kain und Abel*, Percy Shelleys Gedicht *Ozymandias* sowie den Anfang (also das bekannte «Four score and seven years ago») und bezeichnenderweise das Ende von Abraham Lincolns Gettysburg-Rede (also das berühmte «that government of the people, by the people, for the people, shall not perish from the earth»)³⁸. Auf das Zitat aus Lincolns Rede, das nicht nur das (bisherige) amerikanische Demokratieverständnis pointiert, nahm neben JFK u. a. auch Martin Luther King in seiner berühmten Rede *I have a dream* Bezug. Dass gerade Lincolns Rede zitiert wird, verweist darüber hinaus auch auf die Rolle der Religion für das amerikanische Politikverständnis, wie Weidinger in einem anderen Kontext feststellt:

Dieses für eine wesentliche Industrienation einzigartig hohe Maß an Frömmigkeit bleibt auch in der amerikanischen Politik nicht ohne Einfluss. Schon Abraham Lincoln hat 1863 in einer berühmten, als «Gettysburg Address» bekannt gewordenen Ansprache von den Vereinigten Staaten von Amerika als einer Nation «under God» gesprochen.³⁹

Harrisons Erfolg lässt – bezeichnenderweise gemessen an den Zuschauer:innen und am Applaus, den er nach der zitierten Gettysburg-Rede erhält – im Laufe der Episode immer weiter nach, sodass der Schausteller kaum mehr Einnahmen erwirtschaftet. Statt auf Harrison, den er wie sich selbst kostspielig ernähren muss, setzt er nun – ökonomischen bzw. kapitalistischen und nicht, wie zu Beginn evoziert, sozialen Erwägungen folgend – auf ein Huhn, das vermeintlich Rechen-

37 Weidinger, S. 41.

38 Hier kommt es eindeutig zu einem Bruch der Erwartungshaltung: Die arm- und beinlose Figur, die als Schausteller tätig ist, weckt Erwartungen an eine Freak-Show, wie sie in den USA im späten 19. Jahrhundert nicht ungewöhnlich waren. Dass diese Figur aber hochkomplexe Literatur vorträgt, widerspricht dieser Erwartung.

39 Weidinger, S. 45.

aufgaben lösen und durch Picken beantworten kann. Der Schausteller ermordet Harrison schließlich, indem er ihn unterwegs in einen Fluss wirft, und fährt mit seinem Huhn davon. Die zugrundeliegende Kritik betrifft dabei nicht nur das mangelnde Sozialverhalten des Schaustellers, das auf die harschen Lebensbedingungen im Wilden Westen, die in Western traditionell positiv gedeutet werden, verweist, sondern geht metafikcional darüber hinaus: Der Schausteller tauscht nicht nur Harrison gegen ein Huhn, sondern vielschichtige und komplexe Literatur gegen stupide Unterhaltung aus.

Die vierte Episode, «All Gold Canyon», thematisiert wiederum den ebenfalls in Western immer wieder dargestellten Goldrausch und handelt von einem Goldgräber (Tom Waits), der nicht nur die Natur und scheinbar idyllische Landschaft, sondern auch den Frieden in der Natur und zudem menschliches Leben (zer)stört,⁴⁰ letztendlich so zu Reichtum gelangt und von dannen zieht, während die Natur geschädigt zurückbleibt. Dass der ursprüngliche Goldgräber statt des Outlaws, der ihm sein Gold stehlen möchte, überlebt, widerspricht ironisch entsprechenden Inszenierungen im traditionellen Western.

In Episode fünf, «The Gal Who Got Rattled», erbt eine junge Frau (Zoe Kazan) während ihrer Reise über den Oregon Trail, der symbolisch für die Eroberung des Kontinents vom östlichen Atlantik zum westlichen Pazifik steht, den Hund ihres Bruders (Jefferson Mays), President Pierce, der, weil er die Mitreisenden durch sein Bellen stört, erschossen werden soll. Ihm gelingt jedoch die Flucht. Nach ein paar Tagen findet ihn die junge Frau abseits des Trails wieder, was sie letztendlich ihr Leben kostet,⁴¹ während der Hund überlebt. Franklin Pierce, von 1853–1857 14. Prä-

40 Die unberührte Idylle der amerikanischen Landschaft wird dabei als Erwartungshorizont bereits im Rahmen initiiert, wenn es in der Bildunterschrift und dem ersten Absatz heißt: «And in all that mighty sweep of earth he saw no sign of man nor the handiwork of man. [...] It was the green heart of the canyon, where the walls swerved back from the rigid plan and relieved their harshness of line by making a little sheltered nook and filling it to the brim with sweetness and roundness and softness.» Coen/Coen, TC 00:49:08–00:49:26. Auch der Beginn der Episode erweckt diese Erwartungen, wenn eine idyllische und unberührte Landschaft gezeigt wird. Vgl. Coen/Coen, TC 00:49:28–00:50:48. Dass diese Erwartung gebrochen wird, wird gleich daran erkennbar, dass die gezeigten Tiere – Vögel, Fische, Hirsche, Schmetterlinge – aus dem Bild verschwinden, als der Gesang eines Mannes zu hören ist. Zugleich scheint sich der Goldgräber seines Einwirkens auf die Natur bewusst zu sein und es scheint ihm auch nicht gleichgültig zu sein, wenn er bspw. nicht alle Eier aus einem Vogelnest nimmt, um sie zu essen, sondern nur ein einziges. Nachdem er den Ort verlassen hat, kehren die Tiere wieder zurück, wie es auch im letzten Absatz des Kapitels heißt: «The stream one more drowsed and whispered; the hum of the mountain bees rose sleepily. Down through the perfume-weighted air fluttered the snowy fluffs of the cottonwoods. The butterflies drifted in and out among the trees, and over all blazed the quite sunshine. Only remained the hook-marks in the meadow and the torn hillside to mark the boisterous trail of the life that had broken the peace of the place and passed on.» Coen/Coen, TC 00:01:10:11.

41 Sie nimmt sich während eines Komantschenangriffs das Leben, da sie davon ausgeht, den Angriff nicht zu überleben.

sident der USA, war bisher der einzige Präsident der amerikanischen Geschichte, der nie auch nur einen Minister entließ. Er gilt jedoch als einer der umstrittensten Präsidenten, da seine Außenpolitik zu Streitigkeiten mit Großbritannien und seine Innenpolitik zu einer Verschärfung der Problematik zwischen den Nord- und Südstaaten führte.

Die letzte Episode, «The Mortal Reward», greift den Mythos der Todeskutsche auf. Mit der Todeskutsche begleiten zwei geschäftstüchtige, Moritaten singende Charon-Figuren (Brandon Gleeson und Jonjo O'Neill), die sich selbst «reaper» nennen,⁴² aus dem Norden kommende Lebende in den Tod. Dieser wird in einem Hotel in Fort Morgan, Alabama, verortet. In Fort Morgan fiel im amerikanischen Bürgerkrieg mit Mobile Bay der letzte Hafen der Konföderierten. Dass die sechste Episode nun genau dort mit einer Diskussion über die *conditio humana* und an der Schwelle des Todes endet, lässt sich als Entmystifizierung nicht nur eines heroischen Western-Todes, sondern des Todes überhaupt lesen.

Die einzelnen Episoden können durchaus als Fabel, also als gefälschte bzw. vorgetäuschte, der Folklore dienende Geschichten bezeichnet werden, die durch den simulierten Buchrahmen im «Dienste moralischer oder geistlicher Belehrung»⁴³ stehen und «exemplarisch die Bedrohung [...] der [...] sozialen Ordnung vorführen».⁴⁴ Sie konterkarieren durch die eingeflochtene Kritik und die Betonung negativer Aspekte der Pionierzeit US-amerikanische Identitätsbildungsprozesse und dienen der Entmythologisierung der eigenen Geschichte und der damit in direktem Zusammenhang stehenden eigenen filmischen Medien- und Westerngeschichte.

Hierfür relevant sind u. a. auch die bewusst gesetzten Leerstellen. Denn ein zentraler Aspekt des Westerngenres besteht im «Ur-Mythos des Westens [...]: die Begegnung des weißen Mannes mit dem roten Mann».⁴⁵ Zwar treten in einzelnen Episoden Indianer auf, sie bleiben jedoch eine unidentifizierbare Masse und kommen auch nicht zu Wort – damit entspricht ihre Darstellung postkolonialen Über-

42 Den anderen Figuren stellen sie sich als Kopfgeldjäger vor und erklären ihre Arbeit folgendermaßen: «You know the story... but they can't get enough of them. Because, well, they connect the stories to themselves, I suppose, and we all love hearing about ourselves, so long as the people in the stories are us, but not us. Not us in the end, especially. The Midnight Caller gets him, never me. I'll live forever. I must say, it's always interesting watching them after Clarence has worked his art, watching them negotiate the passage. [...] From here to there. To the other side. Watching them try to make sense of it as they pass to that other place. I do like looking into their eyes as they try to make sense of it.» Coen/Coen, TC 02:04:09. Insbesondere während dieser letzten Worte blickt er den anderen Figuren tief in die Augen. Direkt im Anschluss daran hält die Kutsche. Auch der letzte Satz im rahmenden Buch verweist auf diese Deutung: «The trapper, who had spoken so many words and for so long, no longer had use for them. He settled in for a long quiet.» Coen/Coen, TC 02:08:40.

43 Braungart, Wolfgang: Bänkelsang. In: Weimar, Klaus et al. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Berlin / New York 1997, S. 190–192, hier S. 190.

44 Braungart, S. 190.

45 Hembus, S. 12.

legungen insofern als dass der ‹Ureinwohner›, der vermeintlich zivilisiert werden muss, nur von außen, also aus der Perspektive der weißen Einwanderer:innen, dargestellt wird. Ähnlich werden Frauenfiguren in *BUSTER SCRUGGS* inszeniert, da sie ebenso wie Indianer im klassischen Western nur eine Nebenrolle spielen, denn auch sie bleiben passive, von weißen Männern dominierte Figuren. Dies zeigt sich besonders deutlich in Episode 5 – der einzigen Episode, in der eine Frauenfigur eine zentrale Rolle spielt –, in der die Frauenfigur zuerst von ihrem Bruder, dann von dem Mann, den ihr Bruder angestellt hat, dann wiederum von dem Mann, der sie heiraten möchte, und schließlich von dem Mann, der sie gegen Komantschen verteidigt, abhängig ist. In allen Situationen ist sie völlig macht- und hilflos und agiert entsprechend naiv, was schließlich zu ihrem Selbstmord führt.

Während *BUSTER SCRUGGS* durch das Filmformat als eine durch Imitation verdeckte Anthologie bezeichnet werden kann, finden sich im gegenwärtigen Kultur- und Unterhaltungsbetrieb auch Anthologien, die erst durch ihre Serialität ihren Anthologiestatus offenbaren. Im Gegensatz zur traditionellen Nutzung literarischer Anthologien und zur Verwendung anthologischer Verfahren im Film zeigt sich bei ihrer Verwendung im TV- und Streaming-Kontext auf den ersten Blick eine zentrale Differenz: TV- bzw. Streaming-Serien sind nicht im Vorfeld bereits abgeschlossen, sie werden also nicht als bereits fertiggestellte Sendungen in einer Anthologie vereint, sondern sie werden als *work in progress* staffelweise bei entsprechenden Publikumszahlen weiter produziert. Wie sich bei der folgenden Analyse von *AMERICAN HORROR STORY* zeigen wird, ist das (thematische, nicht aber inhaltliche) Verhältnis der einzelnen Staffeln zueinander zentral für ihren Anthologiestatus.

4 Verdeckter Anthologiestatus II: *AMERICAN HORROR STORY*

In *AMERICAN HORROR STORY* finden sich narrativ weitestgehend abgeschlossene Staffeln mit sich nur minimal veränderndem Schauspieler:innen-Ensemble. Gemeinsam ist den Staffeln, dass sie sich auf den ersten Blick, wie bereits der Titel ankündigt, dem Horror-Genre zuordnen lassen. Beim Horrorfilm handelt es sich im Gegensatz zum Western nicht um ein Genre, das ursprünglich mit der US-amerikanischen Geschichte oder dem US-amerikanischen Film verbunden ist,⁴⁶ das in Form des Serialkiller-⁴⁷ oder des Splatter-Films⁴⁸ aber eine typisch US-amerikanische Ausprägung erfahren hat und das in *AMERICAN HORROR STORY* durch andere Subgenres

46 Vgl. Stiglegger, Marcus: Horrorfilm. In: Thomas Koebner (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2011a, S. 318–321.

47 Vgl. Stiglegger 2011b, S. 648.

48 «Er [der Begriff ‹splatter›] bezeichnet kein spezifisches Genre, sondern verweist auf eine spezielle Filmästhetik, die die Zerstörung und Auflösung der Physis zum Thema hat.» (Stiglegger 2011c, S. 672).

erweitert wird, die ebenso typisch für den amerikanischen Film und das amerikanische Fernsehen sind, wie z. B. durch das Reality TV-Format der sechsten Staffel, «Roanoke». Dabei handelt es sich nicht nur um typisch amerikanische Subgenres, sondern wiederum um Filme, die mit der amerikanischen Geschichte verbunden sind. Denn obwohl Serienmörder keinesfalls ein US-amerikanisches Phänomen sind, wurden sie insbesondere im Genre des Horrorfilms, aber auch durch dokumentarische Texte und Filme populär behandelt und haben sich in das nationale Gedächtnis der USA eingeschrieben.⁴⁹ Bei dieser intertextuellen Brechung handelt es sich um ein Moment, das entscheidend für den Anthologiestatus der Serie ist. Ähnlich wie in BUSTER SCRUGGS wird dementsprechend auch hier auf ein Genre, das für den amerikanischen Film prägend war, verwiesen und es werden dessen Merkmale aufgegriffen sowie parodiert bzw. ironisch überzeichnet. Die in AMERICAN HORROR STORY genutzten national-identitätswirksamen Horror-Mythen werden dadurch als identitätsstiftend in Frage gestellt.

Die jeweiligen Staffeln der Serie sind entsprechend mit verschiedenen Mythen der amerikanischen Kultur verbunden, die nicht nur in amerikanischen Filmen und Texten immer wieder zentral waren und sind, sondern auch mündlich tradiert wurden und werden.⁵⁰ Auch hier wird, ähnlich wie für das Westerngenre typisch und wie es auch in Buster Scruggs der Fall ist, auf historische Ereignisse ebenso wie auf ihre fikionalisierte Mythologisierung durch andere Horrorfilme verwiesen.⁵¹ Dies wird in den einzelnen Staffeln mit Orten verbunden, die konventionell in Horrorfilmen genutzt werden und die jeweils titelgebend sind.

So trägt Staffel eins den Titel «Murder House», das in mindestens 15 amerikanischen Städten eine touristische Attraktion ist, nachdem sich dort grausame Verbrechen zugetragen haben, woraufhin sich *urban legends* von *haunted houses* entwickelt haben, die wiederum in Klassikern des Horrorfilms wie THE SHINING (USA 1980) verarbeitet wurden. In Staffel zwei, «Asylum», wird auf dem räumlichen Motiv des von «rationalen Insassen» und «wahnsinnigen Ärzten», die in diesem Raum ihre dunkelsten Phantasien ausleben, aufgebaut. Dieses verweist auf das *Pennhurst Asylum* in Pennsylvania sowie eine Reihe an (Horror-)Filmen, so etwa auf BEDLAM (USA 1946) oder ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST (USA 1975), die vielfach wiederum auf realen Ereignissen aufbauen. In Staffel drei, «Coven», wird das

49 Darüber hinaus wird der Horrorfilm ähnlich wie der Western traditionell als trivial wahrgenommen, hat aber für Hollywood insofern eine tragende Funktion, als sich Horrorfilme für viele später sehr erfolgreiche Schauspieler:innen als Sprungbrett erwiesen haben, so etwa für Jamie Lee Curtis, Johnny Depp, Kevin Bacon u. v. m.

50 Ähnliches lässt sich bspw. auch für AMERICAN CRIME STORY (USA seit 2016) konstatieren, da dort die berühmtesten amerikanischen Kriminalfälle und Gerichtsprozesse der letzten Jahrzehnte aufgegriffen werden.

51 Alleine dass Kathy Bates, die vor allem durch ihre Rolle in MISERY einem breiteren Publikum bekannt wurde, seit der dritten Staffel zum Maincast von AMERICAN HORROR STORY gehört, zeigt bereits die konsequente Verbindung der Serie zur Tradition des Horrorfilms.

räumliche Motiv auf einen Ort ausgeweitet. Hier stehen die Hexenverbrennungen von Salem und das *LaLaurie House* in New Orleans im Zentrum. Auch dadurch wird auf bekannte Horrorfilme, in denen Hexen eine zentrale Rolle spielen, verwiesen. Staffel vier, «Freak-Show» (die nicht nur in *AMERICAN HORROR STORY*, sondern auch in der dritten Episode von *BUSTER SCRUGGS* aufgegriffen wird), baut auf fahrenden Räumlichkeiten auf, die seit dem Film *FREAKS* (USA 1932) immer wieder (und nicht nur) in Horrorfilmen eine Rolle spielen. In Staffel fünf, «Hotel», werden in einem Hotel die noch lebenden Gäste von bereits toten reihenweise ermordet, was nicht nur auf dem Spuk-Hotel *Cecil* in Los Angeles aufbaut, sondern auch auf dem Hotel *The Castle*, das einer der ersten und bekanntesten Serienmörder Amerikas, H.H. Holmes, für die Weltausstellung in Chicago 1893 bauen ließ. Dieses Hotel war, ebenso wie das Hotel in *AMERICAN HORROR STORY*, voller Fallen und Verstecke gebaut, sodass Holmes unbeobachtet zahllose Menschen (die genaue Opferzahl konnte bis heute nicht genau geklärt werden) auf unterschiedlichste Weise ermorden konnte.⁵² Zugleich wird das Vampir-Motiv, das seit *NOSFERATU* eine lange Tradition im Horrorfilm aufweist, aufgegriffen. Staffel sechs, «Roanoke», widmet sich einem der ältesten Mythen der amerikanischen Geschichte⁵³ und verweist ebenso wie «Coven» auf einen mit Horrorigenden verbundenen Ort und nutzt kinematografische Elemente, wie sie seit *THE BLAIR WITCH PROJECT* (USA 1999) oder *PARANORMAL ACTIVITY* (USA 2007) in Horrorfilmen immer wieder Verwendung finden. Eine Ausnahme bildet Staffel acht, «Apocalypse», die sich dem Antichrist-Thema widmet, das besonders im Amerika der 1980er- und 1990er im Kontext der sogenannten *satanic ritual abuse*⁵⁴ zentral war. Zugleich greift insbesondere diese Staffel auf alle früheren sieben Staffeln zurück, indem viele der bis dahin offen gebliebenen Handlungsstränge aufgegriffen, neu verwoben und zu Ende erzählt werden. Staffel neun mit dem Titel «1984» setzt wiederum einen mit Horrorigenden verbundenen Raum ins Zentrum: Der zentrale Ort ist ein Feriencamp, in dem reihenweise Menschen ermordet werden, was auf amerikanischen Horrorklassikern wie *FRIDAY THE 13TH* (USA 1980) verweist.⁵⁵

52 https://de.wikipedia.org/wiki/H._H._Holmes (zuletzt aufgerufen am: 29.01.2020).

53 Auf Roanoke Island wurde Ende des 16. Jahrhunderts die erste britische Kolonie auf amerikanischem Boden gegründet. Als später weitere Siedler nach Roanoke Island kamen, fand man von den ursprünglichen Kolonisten keine Spur, lediglich das Wort Croatoan war in einen Baumstamm geritzt. Croatoan bezeichnet sowohl einen Stamm von Ureinwohnern als auch eine nahegelegene Insel. Bis heute ist nicht zur Gänze geklärt, was damals tatsächlich geschehen ist, was entsprechend zu Mythen- und Legendenbildung beigetragen hat. Auch diese Mythen und Legenden sind ein bekannter Stoff der amerikanischen Kultur, insbesondere und nicht zuletzt des Horrorgenres. Beispielhaft sei hier nur auf einige Texte Stephen Kings und den Horrorfilm *VANISHING ON THE 7TH STREET* verwiesen.

54 https://en.wikipedia.org/wiki/Satanic_ritual_abuse (zuletzt aufgerufen am 29.01.2020).

55 Zugleich werden Horrorklassiker wie *HALLOWEEN* (USA 1978) explizit zitiert, wenn eine Figur, die Jahre vor den gegenwärtigen Ereignissen der Staffel vermeintlich mehrere Jugendliche ermordet hat, aus einer Anstalt für geistig abnorme Rechtsbrecher flieht. Direkt nach dem Ausbruch

All diese Räume wurden in amerikanischen Horrorfilmen verarbeitet – und sind durch die Verarbeitungen vor allem zu prototypischen Horrorräumen geworden. Ähnlich wie BUSTER SCRUGGS referiert auch AMERICAN HORROR STORY jedoch nicht nur inhaltlich auf ein Filmgenre, sondern auch auf formaler Ebene. Damit ist aber nicht nur ein Verweis auf das Horrorgenre gemeint, sondern auch auf traditionelle serielle Erzählweisen.⁵⁶

Für unsere Ausführungen möchten wir uns im Folgenden beispielhaft auf die siebte Staffel von AMERICAN HORROR STORY konzentrieren, da diese eine besondere Funktion einnimmt. Mit der Gleichsetzung von Trump mit einem Horrorclown und der Aufnahme einer destruktiven, angstschürenden Politikerfigur wie Kai in eine Sammlung besonders grausamer Horrormythen wird diskursiv und viskürlich die Kritik an Trump betont/verschärft. Dabei wird in «Cult» auf dem Mythos des *American Dream* aufgebaut (und eine amerikanische Vorstadt als räumliches Setting verwendet, die in Horrorklassikern wie A NIGHTMARE ON ELM STREET (USA 1984) oder HALLOWEEN bereits als Orte des Horrors genutzt wurden). Dieser Mythos nimmt in der gegenwärtigen politischen Debatte, wie schon bei BUSTER SCRUGGS angedeutet, in den USA eine entscheidende Rolle ein. Gerahmt wird die Handlung durch den Wahlsieg Trumps, der bei der Protagonistin Ally (Sarah Paulson) für Entsetzen, das von einer Coulrophobie, einer Angst vor Clowns, begleitet wird,⁵⁷ und bei ihrem Antagonisten Kai (Evan Peters) für Begeisterung und Nachahmung sorgt. Kai gründet daraufhin einen Kult und terrorisiert die Stadt, insbesondere aber Ally, zusammen mit den ursprünglichen Kultmitgliedern. Bezeichnenderweise tragen die Mitglieder des Kults bei ihren Morden Clownskostüme.

Der Ursprung des Motivs des Killer-Clowns, das nicht nur prominent in Stephen Kings *It* und bspw. auch in der vierten Staffel von AMERICAN HORROR STORY, «Freak Show», verarbeitet ist, wird unterschiedlich verortet. Neben Edgar Allen Poes *Hop*

kommt dessen Ärztin bei strömendem Regen bei der Anstalt an, ringsherum laufen entkommene Insassen herum. Dieselbe Szene findet sich auch in HALLOWEEN, als Mike Myers aus der Irrenanstalt entkommt.

56 In AMERICAN HORROR STORY werden nun nicht nur Klischees und Stereotype des Horrorfilms aufgegriffen und dekonstruiert, sondern auch viele Merkmale seriellen Erzählens. So werden die für Serien typische Handlungsfokussierung und die verschiedenen, nebeneinander bestehenden Handlungsstränge in AMERICAN HORROR STORY potenziert, indem es eine Vielzahl an Figuren gibt, die zudem im Laufe der einzelnen Staffel konstant um immer mehr Figuren erweitert werden, ohne dass dies einen logischen Bruch bedeuten würde oder als künstlicher Versuch, die Handlung voranzutreiben, verstanden werden kann. Ungewöhnlich ist ebenfalls, dass das feststehende SchauspielerInnen-Personal in mehreren Rollen gleichzeitig auftritt. Dadurch, dass die Staffeln zudem immer wieder aufeinander verweisen, treten einzelne SchauspielerInnen innerhalb einer Staffel u. U. gleichzeitig in mehreren Rollen auf. Damit verbunden finden sich zwar in einzelnen Episoden sehr wohl für Serien typische Cliffhanger, im Gegensatz zu anderen Serien erzählt AMERICAN HORROR STORY jedoch die Geschichte jeder einzelnen Figur fertig, es bleiben kaum Handlungsstränge unaufgelöst.

57 Über mehrere Episoden ist unklar, ob sie sich die Clowns lediglich einbildet oder nicht.

Frog werden seine Ursprünge u. a. auch in der Harlekin- und somit in einer Jahrmarktsfigur,⁵⁸ aber auch bei John Wayne Gacy festgemacht, der Ende der 1970er Kinder ermordete, was vielfach in amerikanischen Songs und Filmen aufgegriffen wurde. Gacy, 1942 geboren, 1994 hingerichtet, zudem wie der Antagonist in «Cult» bisexuell, war in den 1970ern politisch sehr aktiv – ähnlich wie auch Ted Bundy. Er wurde sogar Bezirksleiter der Demokraten in Chicago und organisierte politische Events.⁵⁹ Als erfolgreicher Geschäftsmann wurde er Mitglied im Loyal Order of Moose und belustigte ehrenamtlich als Clown Kinder. Als er wegen Missbrauchs und Mordes v. a. an Jungen festgenommen wurde, beschuldigte er einige seiner Angestellten, Mittäter zu sein, was aber nur einem nachgewiesen werden konnte. Der Ursprung dieses Motivs ist also einerseits in der amerikanischen Populärkultur, insbesondere in Horrorliteratur und -filmen, andererseits aber auch in historischen Ereignissen zu suchen. Dieses Motiv wird nun in AMERICAN HORROR STORY durch die Verbindung von Fakt und Fiktion aufgegriffen und mit aktuellen politischen Ereignissen enggeführt, wodurch das Zusammenspiel von Fakt und Fiktion weiter verstärkt wird.

Die *Daily News* titelte schon 2015, kurz nach Bekanntgabe der Kandidatur Trumps, Folgendes über einer Fotografie, in der Trump ein Clownsgesicht aufgemalt wurde: «Clown runs für Prez».⁶⁰ Während die Analogie von Trump zu einem Clown die Symbolhaftigkeit des Clowns bzw. Narrs in seiner Ursprünglichkeit – als Symbol für die Dummheit und Lächerlichkeit einer «verkehrten Welt» – aufgreift, geht AMERICAN HORROR STORY mit der Parallelisierung von Trump und einem Kult, der dort an den Kult rund um Charles Manson anlehnt, weit darüber hinaus. So wurde Mitte August 2018, wahrscheinlich in Anlehnung an AMERICAN HORROR STORY, von dem amerikanischen Kunstkollektiv Indecline Folgendes in Los Angeles plakatiert (Abb. 1).⁶¹

Neben Trumps Amerika-Mythologisierung «zurück zum Ursprung» und «America first» werden – durch die Parallelisierung Trumps mit einem Killer-Clown – sowohl die Lächerlichkeit als auch die Gefährlichkeit, die mit Trumps Präsidentschaft einhergeht, und die dazu genutzte Instrumentalisierung von Ängsten und deren mediale Konstruktion offenbar. Die Kritik am «Trumpismus» als Kultanhängerschaft und die Darstellung Trumps als Clown werden somit auch begleitet von einer Kritik an medialen Konstruktionen, die Trump alltäglich zu nutzen versucht und die v. a. auch amerikanische Serienmörder zu Kultsymbolen gemacht haben, wie

58 Vgl. Radford, Benjamin: *Bad Clowns*. New Mexico 2016.

59 Linedecker, Clifford L.: *The Man Who Killed Boys: A True Story of Mass Murder in a Chicago Suburb*. New York 1980.

60 *Daily News*, 17.06.2015.

61 Garber-Paul, Elisabeth: See Trump as John Wayne Gacy in «A Clown Can Get Away With Murder». In: *RollingStone*, 17.08.2018. <https://www.rollingstone.com/culture/culture-news/naked-trump-clown-statue-john-wayne-gacy-indecline-712569/> (zuletzt aufgerufen am: 26.05.2021).



1 Plakat des Kunstkollektivs
<Indecline>

etwa der Prozess rund um Ted Bundys Morde mit ihrer medialen Inszenierung zeigt, die selbst wiederum in einer weiteren Netflix-Produktion mündete. Dabei wird der Kult in *AMERICAN HORROR STORY* besonders weit gefasst und ab Episode sieben als inhärent patriarchale Struktur erkennbar, wenn eine Parallele zu Andy Warhol gezogen wird.⁶² Dies wird wiederum ironisch gebrochen und als Konstrukt ausgestellt, als sich herausstellt, dass Kai ursprünglich selbst auf der Suche nach Führung war und von einer Frau, die Teil eines feministischen Kults rund um Valerie Solanas war,⁶³ die 1969 auf Warhol geschossen hat, angesprochen wird.⁶⁴ Sie ist es, die die Gründung des Kults ursprünglich initiiert. Dieser Kult beruht, wie die Ereignisse, die rund um Andy Warhol erzählt werden, auf realen Begebenheiten. Das SCUM-Manifest, das in der Fiktion die Basis dieses ursprünglichen Kults, der sich insbesondere durch seine Männerfeindlichkeit auszeichnet, hat Solanas tatsächlich geschrieben. Hierdurch werden viele Verweise eröffnet: So hat Solanas

62 Die anderen Kultführer, die explizit genannt werden, sind: Marshall Applewhite / Do: Heaven's Gate; David Koresh: Branch Davidians; Jim Jones: People's Temple (vgl. *AMERICAN HORROR STORY*, «Cult», S7Ep9); Charles Manson: Manson Family (vgl. *AMERICAN HORROR STORY*, «Cult», S7Ep10).

63 Vgl. *AMERICAN HORROR STORY*, «Cult», S7Ep7.

64 Dass Solanas ebenso wie alle anderen in *AMERICAN HORROR STORY* portraitierten und fiktionalisierten Kultführer unter einer psychischen Erkrankung litt – bei ihr wurde paranoide Schizophrenie diagnostiziert und laut eigenen Angaben wurde sie während ihrer Kindheit von ihrem Vater sexuell missbraucht und von ihrem Großvater verprügelt –, verbindet die einzelnen Kultführer miteinander, unabhängig von ihrem jeweiligen Geschlecht. Im Gegensatz zu allen anderen dargestellten Kultführern hatte sie jedoch keinen großen Erfolg, der Kult um ihre Person hatte vergleichsweise wenige Anhänger, was auf die anderen, männlichen Kultführer nicht zutrifft. Auch Kai wird als psychisch krank gezeichnet. So wird immer wieder gezeigt, wie er Adallerall einnimmt, und es wird geschildert, dass er den Mord seiner Mutter an seinem Vater, der ihm seelische und körperliche Gewalt zugefügt hat, miterlebt, bevor sie sich selbst umbringt. Sein Bruder besteht aus finanziellen Gründen darauf, dass die Leichen seiner Eltern im Haus verwahrt werden – er lebt also jahrelang mit zwei Leichen unter einem Dach. Im Laufe der Staffel nimmt darüber hinaus sein Größenwahn immer mehr zu.

einige Zeit im *Chelsea Hotel*, das Vorlage für die fünfte Staffel von *AMERICAN HORROR STORY* war, gelebt und ihr Manifest ist heute noch Teil vieler feministischer Anthologien. Der Verweis auf die Me-too-Debatte ist hier ebenfalls offensichtlich. Auch wird damit gespielt, dass es sich beim Zodiac-Mörder tatsächlich um Mitglieder des SCUM-Kults handelt, dass also ursprünglich feministische Ziele durch eine männliche Figur vereinnahmt werden. Auch hier werden demnach reale historische Ereignisse aufgegriffen und fiktionalisiert.

Neben dem Clownsmotiv ist vor allem auch das Thema Angst zentral, die Kai, in Anlehnung an die Politik Trumps, bewusst in der Bevölkerung schürt, um sie selbst zu Gewalttaten anzuregen. Dafür nutzt Kai zuerst konkrete Ängste und Phobien einzelner Figuren, bis er schließlich an die Angst vor dem Unbekannten und Anderen, dem Fremden in Gestalt des Einwanderers appelliert und feststellt:

[...] the fear in a small town in Michigan can effect the country, the world, in a few days. Fear isn't like a virus. When fear finds more hosts it gets stronger, scarier. [...] Great men and women have been weaponizing fear forever.⁶⁵

Um Mitglieder anzuwerben, sucht er sich gezielt Figuren aus, die sich in Ausnahmesituationen befinden, die alleine und auf Hilfe angewiesen sind oder die aufgrund von Falschbehandlung besonders wütend sind. Um sie für sich zu gewinnen, erzählt er jedem/r von ihnen eine andere Geschichte von sich selbst, die jeweils an die Figur, der er/sie erzählt, angepasst ist. Er ist also notwendig manipulativ und intelligent. Wie in jedem Kult stellt sich aber auch hier bald heraus, dass er die einzelnen Mitglieder nur als Mittel für seine Zwecke nutzt und dass sie bald auf unterschiedliche Weise unterdrückt werden und nicht mehr ohne Hilfe entkommen können. Wie die Staffel zeigt, geht es hier aber nicht nur um die Angst, die von Trump geschürt wurde, sondern auch um die Angst vor Trump und der Politik, für die er steht. Das zeigt sich darin, dass einige der Kultanhänger:innen eine demokratische und liberale Grundeinstellung haben und Trump-Gegner sind.

Indem auch reflektiert wird, dass Hilary Clinton für viele demokratischen Wähler:innen ebenfalls keine wirkliche Wahlmöglichkeit war, werden beide politische Extrempole negativ gezeichnet. Denn Angst und Gewaltbereitschaft waren auf beiden Seiten vorhanden. Dass Ally, da sie konstant mit all ihren Ängsten konfrontiert wird, ihre Paranoia schließlich überwindet, während Kai immer paranoider wird, wodurch das ursprüngliche Verhältnis umgekehrt wird, verdeutlicht dies einmal mehr.

65 *AMERICAN HORROR STORY*, «Cult», S7Ep4 TC 00:30:11–00:30:40.

5 Fazit

Anthologien zeichnen sich durch die Merkmale der Wertung, Sammlung/Repräsentation und Identitätsbildung/-dekonstruktion aus. Die behandelten filmischen Beispiele nutzen ein entsprechendes Verfahren. Hier erfolgt eine Sammlung kürzerer Episoden, «Mythen» oder kollektiver, nationaler Wissensbestände, die narrativ, durch an der Produktion beteiligte Personen, wie z. B. Drehbuchautor:innen, Regisseur:innen oder Produzent:innen, ausgestaltet werden und erst in ihrem Zusammenspiel bzw. durch ihre Aneinanderreihung als Anthologie bezeichnet werden können. Sowohl bei traditionellen Anthologien als auch bei den beschriebenen Verfahren liegen dieselben Kriterien zugrunde, sie werden lediglich unterschiedlich genutzt, d. h. in beiden Fällen kommt es zu einer Sammlung nach bestimmten Wertungskriterien. Ob die Sammlung nun jedoch nachträglich oder gleichzeitig erfolgt, ist dabei zweitrangig. Zentral ist, dass nicht wahllose Texte oder Episoden aneinandergereiht werden, sondern dass sie bestimmten Auswahlkriterien genügen, die repräsentativen Zwecken dienen. Das bedeutet in weiterer Konsequenz, dass dennoch nicht alles, was gegenwärtig unter dem Begriff Anthologieserie gefasst wird, tatsächlich auch diese Bezeichnung verdient.

Im Film *BUSTER SCRUGGS* wiederum wird das Konzept der Anthologie lediglich simuliert, wodurch aber eine der wichtigsten Funktionen von Anthologien aufgegriffen wird, nämlich die Identitätsbildungsfunktion. Die Identität wird jedoch anders als in traditionellen Anthologien dar- und somit infragegestellt, wenn nationale Mythen und Selbstverständnisse als Konstruktion entlarvt werden. Es zeigt sich, dass es bei gegenwärtigen verdeckten Anthologien jedoch nicht mehr nur, wie noch im Handbuch *Kanon und Wertung* (vgl. Lethbridge 2013) konstatiert, um die Ausbildung einer *cultural literacy* geht, sondern darüber hinaus vor allem um die Evozierung einer *political literacy*.

Bibliografie

Filme und Serien

AMERICAN HORROR STORY (USA seit 2011).

THE BALLAD OF BUSTER SCRUGGS (USA 2018, R: Ethan & Joel Coen.).

Literatur

Roland, Barthes: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M. 1964.

Matthias, Bauer: Film und Mythos. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2011, S. 254–261.

Bradshaw, Peter: Review. *The Guardian.de*,

31.8.2018. <https://www.theguardian.com/film/2018/aug/31/the-ballad-of-buster-scruggs-review-coen-brothers-western> (zuletzt abgerufen am: 01.03.2020).

Braungart, Wolfgang: Bänkelsang. In: Weimar, Klaus et al. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Berlin / New York 2007, S. 190–192.

Beilein, Matthias: Verlagswesen und Buchhandel im deutschsprachigen Bereich. In: Rippl, Gabriele / Winko, Simone (Hrsg.): *Handbuch Kanon und literarische Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart 2013, S. 120–128.

- Garber-Paul, Elisabeth: See Trump as John Wayne Gacy in «A Clown Can Get Away With Murder». In: *RollingStone.de*, 17.08.2018. <https://www.rollingstone.com/culture/culture-news/naked-trump-clown-statue-john-wayne-gacy-indecline-712569/> (zuletzt aufgerufen am: 26.05.2021).
- Glasenapp, Jörn: Jenseits des Rio Grande. Mythische Strukturen im US-amerikanischen Mexikowestern. In: Engelbert, Manfred / Pohl, Burkhard / Schöngingh, Udo (Hrsg.): *Märkte, Medien, Vermittler. Zur interkulturellen Vernetzung von Literatur und Film*. Göttingen 2001, S. 355–386.
- Hembus, Joe (Hrsg.): *Western-Lexikon*. München, Wien 1976.
- Hembus, Joe: Fronting It. In: Ders. (Hrsg.): *Western-Lexikon*. München 1976, S. 8–28.
- Heuermann, Hartmut: Mythos, Literatur, Gesellschaft. Mythokritische Analysen zur Geschichte des amerikanischen Romans. München 2008.
- H. H. Holmes. In: *Wikipedia.de*. Online: https://de.wikipedia.org/wiki/h._h._holmes (zuletzt aufgerufen am: 29.01.2020).
- Hickethier, Knut: Serie. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2011, S. 648–650.
- Jarzyna, Grzegorz et al.: Theater Theater. In: *Fischerverlage.de*. Online: https://www.fischerverlage.de/buch/roland_schimmelpfennig_beate_fassnacht_reto_finger_david_lindemann_andreas_marber_jakob_nolte_ferdinand_schmalz_juliane_stadelmann_george_brant_laura_marks_theater_theater_26/9783596730087 (zuletzt aufgerufen am: 01.03.2020).
- Kiefer, Bernd: Western. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2011, S. 773–777.
- Koebner, Thomas (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2011.
- Lethbridge, Stefanie: Anthologien. In: Rippl, Gabriele / Winko, Simone (Hrsg.): *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart/Weimar 2013, S. 179–182.
- Linz, Martin: *High Noon. Literaturwissenschaft als Medienwissenschaft*. Niemeyer 1983.
- Linedecker, Clifford L.: *The Man Who Killed Boys: A True Story of Mass Murder in a Chicago Suburb*. New York 1980.
- Radford, Benjamin: *Bad Clowns*. University of New Mexico 2016.
- Rippl, Gabriele / Winko, Simone (Hrsg.): *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart/Weimar 2013.
- Satanic ritual abuse. In: *Wikipedia.de*. https://en.wikipedia.org/wiki/satanic_ritual_abuse (zuletzt aufgerufen am: 26.05.2021).
- Stiglegger, Marcus: Horrorfilm. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2011a, S. 318–321.
- Stiglegger, Marcus: Serial-Killer-Film. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2011b, S. 647–648.
- Stiglegger, Marcus: Splatterfilm. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2011c, S. 672–673.
- Walsh, Gianfranco / Klee, Alexander / Kilian, Thomas: *Marketing. Eine Einführung auf Grundlage der Case Studies*. Berlin 2009.
- Weidinger, Martin: *Nationale Helden – männliche Helden. Politik und Geschlecht im amerikanischen Western*. Frankfurt / New York 2006.

Der Mensch im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

BLACK MIRROR als Meta-Anthologie und innovierender Serialisierungsprozess

Serienproduktionen haben scheinbar einen schlechten Ruf. Individualität ist schließlich nicht nur ein Prädikat für Kunst- und Kulturobjekte, sondern ebenso das ausschlaggebende Merkmal für (der Wortstamm verrät es bereits) Individuen. Demgegenüber diagnostiziert Umberto Eco das Konzept der Originalität als Qualität einer spezifischen Epoche: «Die moderne Ästhetik hat uns daran gewöhnt, als <Kunstwerke> lediglich solche Objekte anzuerkennen, die sich als <einmalig> (also nicht wiederholbar) und <original> präsentieren.»¹ Das moderne Misstrauen gegenüber Nicht-Originalen scheint durch die Industrialisierung und die damit verbundenen Reproduktionstechniken verstärkt worden zu sein. Walter Benjamin beschreibt den Prozess folgendermaßen:

Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmen-

1 Eco, Umberto: Die Innovation im Seriellen. In: Ders.: Über Spiegel (und andere Phänomene). München 1988, S. 155–180, S. 155.

den in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte.²

Das Ergebnis sei, so Benjamin, eine «gewaltige Erschütterung des Tradierten»³. Fakt ist, dass Serien(-produktionen) mittlerweile ein alltäglicher Bestandteil unserer Lebenswelt geworden sind. «[Sie] durchdringen praktisch alle Lebensbereiche, seien es Kunst und Wissenschaft, Ökonomie oder den Alltag.»⁴ Die Serialisierung von Produkten, Informationen und letztlich auch von Kunst und Kultur ist uns also gänzlich vertraut. Und doch bleibt zumindest ein unheimliches Moment, denn das Serienparadigma scheint auch vor dem Menschen selbst nicht Halt zu machen. Die Serie *BLACK MIRROR* (GB, 2011–2019) führt uns die potenziellen Serialisierungsverfahren der Zukunft vor Augen, um die «Chockwirkung»⁵ zu aktualisieren, die Benjamin schon dem frühen Film diagnostizierte. Nur diesmal liegt der «Chock» nicht im Medium selbst, sondern in der medialen und seriellen Darstellung vom Menschen als manipulierbarem und reproduzierbarem Objekt.

Im Folgenden sollen die Struktur und die spezifische Serialität von *BLACK MIRROR* beschrieben und analysiert werden. Besonderes Augenmerk wird dabei auf die genrekonstituierenden Elemente, die Prozesshaftigkeit der Serie, den diegetischen Status und nicht zuletzt auf das in verschiedenen Variationen immer wiederkehrende Thema der technischen Reproduktion des Menschen gelegt. Die Anthologieserie *BLACK MIRROR* entwickelt, so unsere These, im Laufe der Staffeln meta-serielle Strukturen und Verfahren. Dies führt dazu, dass (i) die strenge anthologische Organisation der Serie aufgebrochen wird und (ii) das Verhältnis von Mensch und Technik in verschiedenen Konstellationen variiert und perspektiviert wird.

Struktur und Produktion

BLACK MIRROR ist eine anthologisch aufgebaute Science-Fiction⁶ Serie, die von 2011 bis 2014 auf dem britischen Sender Channel 4 ausgestrahlt wurde. Seit dem Upload der dritten Staffel im Oktober 2016 erfolgt die Distribution über die US-amerikanische Streamingplattform Netflix. Die beiden ersten Staffeln haben einen unge-

2 Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kultursoziologie*. Hrsg. v. Hermann Schweppenhäuser u. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 2003, S. 7–63, S. 13.

3 Benjamin, S. 13.

4 Scholtz, Gerhard: Serie und Serialität. Konzepte und Analysen in Gestaltung und Wissenschaft. In: Ders. (Hrsg.): *Serie und Serialität. Konzepte und Analysen in Gestaltung und Wissenschaft*. Berlin 2017, S. 7–9, S. 7.

5 Benjamin, S. 39.

6 Im Folgenden abgekürzt als SF.

wöhnlich knappen Umfang von je drei Folgen. Mit dem Wechsel zu Netflix wurde die Länge zunächst auf sechs Folgen erhöht, die fünfte Staffel umfasst wieder drei Episoden. Bereits die einzelnen Folgen variieren in Länge und Genre,⁷ sind daher also auch unterschiedlich strukturiert. Hinzu kommen ein Weihnachtsspecial sowie der interaktive Film BANDERSNATCH (US/GB, 2018).

Als Bruch hinsichtlich Produktionsbedingungen, Vermarktung, Tonalität und teils auch Qualität wird in etlichen (wissenschaftlichen) Betrachtungen der Serie ihr Wechsel zu Netflix beschrieben.⁸ In der Tat findet sich in der dritten Staffel am Ende der Episode «San Junipero» (S3Ep4) das erste Happy End einer Folge, zudem sind mehrere Episoden in den USA, nicht im UK angesiedelt und rücken Spezialeffekte in den Fokus. Serienschöpfer Charlie Brooker und Produzentin Annabel Jones agieren weiterhin als Showrunner.

Ebenso bleibt der anthologische Charakter über diesen Wechsel hinaus erhalten und strukturiert BLACK MIRROR von Folge zu Folge. Ab der zweiten Staffel etabliert die Serie jedoch teils beiläufige, (zunächst) nicht signifikante Verweise auf vorherige Episoden, die vor allem als selbstironisches Surplus fungieren – aufgrund ihrer versteckten Position im Text umgangssprachlich auch Easter Egg genannt. Hinzu kommen Analogien zwischen einzelnen Episoden ob ihres Genres, eines ähnlichen Twists⁹ oder ihrer Anordnung innerhalb der Staffel.¹⁰ Die Serie eint aber vor allem, dass in jeder Folge eine technische Neuerung oder zumindest die neue Nutzung einer bereits im kulturellen Wissen verankerten Technologie im Vordergrund steht, wodurch sich das von Mario Tirino als charakteristisch für BLACK MIRROR benannte Spannungsverhältnis zwischen Individuum, Gesellschaft und technischer Innovation ergibt.¹¹

7 So lassen sich etwa in den Episoden «The National Anthem» (S1Ep1), «Hated In The Nation» (S3Ep6) und «Smithereens» (S5Ep2) Elemente des Krimi/Thrillers finden, während Episoden wie «Be Right Back» (S2Ep1), «San Junipero» (S3Ep4) oder «Hang The DJ» (S4Ep4) als Liebesdrama klassifizierbar sind.

8 Vgl. aus Fan-Perspektive: https://www.reddit.com/r/blackmirror/comments/7xfdoa/netflix_killed_black_mirror_for_me/ (zuletzt aufgerufen am: 18.12.2020); journalistisch: <https://www.digitalspy.com/tv/ustv/a27630627/black-mirror-season-5-netflix/> (zuletzt aufgerufen am: 18.12.2020); wissenschaftlich: McSweeney, Terence / Joy, Stuart: Introduction: Read That Back To Yourself and Ask If You Live In A Sane Society. In: Dies. (Hrsg.): *Through the Black Mirror. Deconstructing the Side Effects of the Digital Age*. London 2019, S. 1–15, hier S. 7–10.

9 Sowohl die Episode «White Bear» (S2Ep2) als auch «Shut Up and Dance» (S3Ep3) enden mit der Erkenntnis, dass die zunächst unschuldig wirkende Hauptfigur für ein tatsächlich begangenes Verbrechen bestraft wurde.

10 Charlie Brooker beschreibt die drei Episoden der zweiten Staffel als invertierte Variante der ersten Staffel hinsichtlich des thematischen Schwerpunkts der jeweiligen Episode. Vgl. Brooker, Charlie / Jones, Annabel / Arnopp, Jason (Hrsg.): *Inside Black Mirror*. London 2018, S. 60.

11 Tirino, Mario: A Broken Black Mirror: Serial Narratives And Media Theory In Charlie Brooker's TV Series. In: Amendola, Alfonso / Troianiello, Novella / Barone, Linda (Hrsg.): *Seriality Across Narrations, Languages and Mass Consumption: To Be Continued....* Cambridge 2019, S. 208–223, S. 211.

Nova in Serie

Mit eben dieser Innovation als ordnendem Element schafft BLACK MIRROR einen Synergieeffekt zwischen seiner anthologischen Struktur und der Zugehörigkeit zum Genre SF. Mit Simon Spiegel ist es gerade das Novum, also die technologische Neuerung innerhalb der Diegese, die Science-Fiction-Texte als solche auszeichnet. Dieses Novum wird innerhalb der Texte pseudo-wissenschaftlich legitimiert, um die Extrapolation unserer Welt in die SF-Diegese zu ermöglichen.

Die SF-Literatur bedient sich deshalb einer spezifischen *technizistischen Rhetorik*, die Realitätskompatibilität *vorgibt*. Der SF-Film funktioniert diesbezüglich analog, wenn auch Rhetorik im engeren, verbal-sprachlichen Sinn weniger wichtig ist. Stattdessen verlagert der Film seine rhetorische Überzeugungskraft weitgehend auf die visuelle Ebene und bedient sich zu diesem Zweck einer spezifischen Ästhetik.¹²

Entscheidend für die SF-Verortung der Serie BLACK MIRROR ist demnach also weniger die Technologie in ihrer konkreten Funktionsweise, sondern viel eher eine technizistische Ästhetik sowie die Beobachtung der anthropologischen Auswirkungen des Novums.¹³ Potenziell problematisch an der Serialisierung von SF ist die <Frischhaltung> des Novums – nach wenigen Episoden einer Fortsetzungsserie sind die entscheidenden technischen Neuerungen etabliert und eignen sich daher nicht mehr als konstituierendes Novum. Je nach Komplexität des Novums sind die meisten Narrative spezifischer SF-Diegesen mehr oder weniger schnell auserzählt (und wiederholen sich wie im Falle von Star Wars irgendwann nur noch).

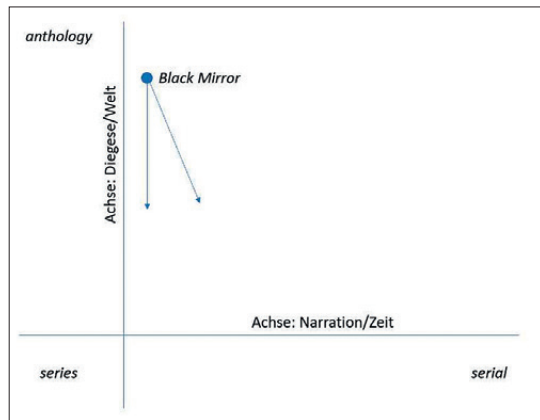
Das Problem hängt mit der seriellen Formaten zugrunde liegenden, von Umberto Eco beschriebenen «Dialektik zwischen Ordnung und Neuheit oder Schema und Innovation»¹⁴ zusammen. Das immer Gleiche gilt es demnach innerhalb einer Serie immer wieder neu erscheinen zu lassen, aus dem Innovieren der Form wird eine Art Spiel. Die Ordnung, häufig über eine Diegese, ist für SF potenziell problematisch, wohingegen die Innovation mit dem Kriterium des Novums konvergiert. Viele Serien des STAR TREK-Universums lösen das Problem durch eine feste Crew, die auf einem singulären Schiff zu immer neuen Planeten reist und dort auf immer neue Nova trifft. Entscheidend ist dabei eine genauere Typologie serieller Formate, wobei zunächst die Unterscheidung der Kategorien *series* und *serial* evident wird.

12 Spiegel, Simon: *Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*. Marburg 2007, S. 47f.

13 Zu einem ähnlichen Schluss wie Tirino kommen auch McSweeney und Joy den Kern der Serie betreffend: «Black Mirror, then, reminds the audience that perhaps the greatest thing they should fear is not technology but rather themselves.» McSweeney/Joy, S. 5.

14 Eco 1988, S. 167.

1 BLACK MIRROR im Spannungsfeld von diegetischer Konstanz und narrativer Sukzession (eigene Darstellung nach Stefan Tetzlaff)



Während der Begriff *series* bekanntlich solche Serien bezeichnet, die über ein konstantes Figurenpersonal, und in jeder Folge über eine abgeschlossene Handlungsstruktur verfügen, versteht man unter *serials* solche Serienformate, bei denen die Episoden durch ein kontinuierliches Narrativ verbunden sind.

BLACK MIRROR nullt hingegen mit jeder Episode Diegese, Figuren und Novum. Das grundlegende Problem serieller SF-Formate wird so gelöst, indem üblicherweise ordnende Elemente hier Episode für Episode Neuheit garantieren. Novum als SF-Kriterium und Neuheit als Pol in der Dialektik der Serie konvergieren im Format der Anthologieserie. Bei diesem haben wir es jedoch weder mit einem durchgehenden Narrativ noch mit einem konstanten Figurenpersonal zu tun, in den Kategorien *series* und *serial* lässt es sich nicht mehr fassen. Stefan Tetzlaff argumentiert daher für eine Modifikation der seriellen Achse:

Die Achse <verbundene vs. isolierte Episoden> wäre zu erweitern um diejenige von <konstantem vs. wechselndem Figurenpersonal>. Es ergäben sich damit die prototypischen Grundformen Series, Serial, Reihe und Soap Opera, die kaum jemals in Reinform auftreten, aber meist als dominante Ausrichtung eines seriellen Narrativs erkennbar werden (die Telenovela als auf ein Ende hin konzipiertes Serial wäre somit eine Sonderform des Serial).¹⁵

Da wir es im Genre der SF, wie bereits erwähnt, allerdings vor allem mit technischen Nova als definierendem Merkmal zu tun haben, bietet es sich an, das serielle Koordinatensystem zu modifizieren (s. Abb. 1). An die Stelle des Figuren-

15 Tetzlaff, Stefan: Serialität und Kybernetischer Realismus. DOCTOR WHO als Meta-Series. In: Baßler, Moritz / Nies, Martin (Hrsg): *Short Cuts. Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*. Marburg 2018, S. 249–266, S. 255.

personals tritt die ontologische Struktur der seriellen Diegese, die Achse <Welt>. Die Episoden-Achse könnte man in Anlehnung an die diegetische Achse als narrative bzw. <Zeit>-Achse neu definieren. Während *serials* sowohl über eine zusammenhängende Diegese als auch über syntagmatisch verbundene Episoden verfügen, trifft für die *series*-Serie lediglich ersteres zu, da die Episoden diegetisch und paradigmatisch (sprich: thematisch oder verfahrenstechnisch) verbunden sind. Serien, die weder über eine zusammenhängende Diegese noch über syntagmatisch verbundene Episoden verfügen, wären demnach als Anthologieserie zu kennzeichnen. Die Familienähnlichkeit erfolgt einzig aufgrund der übergreifenden Paradigmen. Die Extremposition (keine zusammenhängende Diegese, verbundene Handlung) bleibt virtuell und unbesetzt.¹⁶

Selbstbeobachtung und Anreicherung

BLACK MIRROR ist nun bislang als anthologisch organisierte Serie beschrieben worden, dennoch ist die hier spezifische, in der ersten Staffel figurierte Aufteilung von Schema und Innovation über den weiteren Verlauf der Serie nicht statisch. Während jede Diegese eine Innovation darstellt, ist die Existenz eines Novums ebenso schematisch wie bestimmte ästhetische Elemente und insbesondere die negative Bewertung der anthropologischen Dimension des jeweiligen Novums. In dieser Hinsicht erinnern die frühen Episoden an jenen klar vorgegebenen Ausgang, den Eco den Romanen der Bond-Reihe zuschreibt – klar ist auch in BLACK MIRROR das Ende, fraglich ist nur, wie die Menschen das Novum einsetzen werden, um sich abermals selbst in die Knie zu zwingen.¹⁷

Vereinzelt ergeben sich weitere Äquivalenzen, «The National Anthem» (S1Ep1) und «Fifteen Million Merits» (S1Ep2) eint etwa ihre Medienkritik. Vor allem mit diesem Punkt beobachtet BLACK MIRROR die Voraussetzungen der eigenen Rezipierbarkeit, was die Show in der Forschung oft zum Sparringspartner medien-theoretischer Analysen gemacht hat.¹⁸ Diese Selbstbeobachtung beschreibt Frank

16 Tetzlaff benennt hier die Soap-Opera – aufgrund der vorliegend getroffenen Modifikation stellt dieses Modell mit lediglich wechselndem Figurenrepertoire allerdings keine Extremposition dar.

17 Eco, Umberto: Die erzählerischen Strukturen im Werk Ian Flemings. In: Ders.: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt a. M. 1984, S. 271–312, S. 295. Auch die spielerische Struktur, die Eco bisweilen gar motivisch in den Romanen findet, findet sich in verschiedenen BLACK-MIRROR-Episoden.

18 So etwa im Band McSweeney, Terence / Joy, Stuart (Hrsg.): *Through the Black Mirror. Deconstructing the Side Effects of the Digital Age*. London 2019; ebenso in zahlreichen Beiträgen des Bandes: Duarte, German A. / Battin, Justin Michael (Hrsg.): *Reading »Black Mirror«. Insights into Technology and the Post-Media Condition*. Bielefeld 2021 (hier etwa: Duarte, German A.: BLACK MIRROR. Mapping the Possible in a Post-Media Condition, S. 25–49; Fordyce, Robbie / Apperley, Thomas H.: Exhausting Choices. BANDERSNATCH and the Future of Our Entertainment Platforms,

Kelleter als Motor, der populäre Serien zu immer neuen Verwandlungen treibt, die die von Eco beschriebene Dialektik gewissermaßen dynamisieren.¹⁹ Hier berühren sich serielles Erzählen und serielle Produktion, handelt es sich doch in erster Linie um eine Herausforderung des Marktes: Sich immer neu zu erfinden, neue Anreize zur Rezeption zu schaffen, und doch den Kern der Marke nicht zu ändern. Die Serie konkurriert dabei mit der eigenen Vergangenheit ebenso wie anderen Serien, was vor allem im Zeitalter des Quality-TV zu einer Dynamik serieller Überbietung führt.²⁰

In der Regel steigern Serien hierzu ihre narrative Komplexität, ermöglicht auch durch eine Ablösung bzw. Ergänzung des Broadcasting zunächst durch Veröffentlichungen auf DVD und später als Streams, die eine geschlossene Rezeption der gesamten Erzählung ermöglichen.²¹ Vor allem das Streaming macht die zunächst chronologisch ausgestrahlte Serie synchron verfügbar; ein Publikum kann also gerade bei anthologischen Formaten noch gezielter bestimmte Folgen selektiv rezipieren, zudem die Reihenfolge frei bestimmen. Dennoch ist auch *BLACK MIRROR* der Dynamik serieller Überbietung unterworfen, leistet diese aber eben über die Beobachtung der eigenen medialen Dispositive, vor allem aber auch der eigenen narrativen Struktur und der Anreicherung um Elemente aus vorherigen Episoden, um einen Begriff Tetzlaffs frei zu verwenden.²²

In *BLACK MIRROR* reichern sich (zunächst) nicht die eigentlich ahistorischen Figuren einer *series* mit Charakteristika an, sondern neben Erwartungen an den Ausgang der Narration vor allem Namen, Songs und Firmen vorheriger Folgen, zunächst in Form von Easter Eggs. Dieses Phänomen soll ebenso wie die Etablierung von in sich anthologisch geordneten Episoden als Effekte der Selbstbeobachtung in ihrer jeweiligen Dynamik nachfolgend beschrieben werden.

S. 87–102; Giraldo-Luque Santiago / Bugs, Ricardo Carniel / Tejedor, Santiago: *NOSEDIVE and the «Like» Dystopia. A Reflection on BLACK MIRROR*, S. 165–182; Facchetti, Andrea: *The Price of Visibility. BLACK MIRROR, Technologies of Vision, and Surveillance Policies*, S. 183–200; de Matos Alves, Artur: *Mediated Verminisation. Ideology, Technology, and the Other as Monster*, S. 219–235.)

19 Vgl. Kelleter, Frank: *Populäre Serialität. Eine Einführung*. In: Ders. (Hrsg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld 2012, S. 11–46, S. 20.

20 Vgl. Jahn-Sudmann, Andreas / Kelleter, Frank: *Dynamik serieller Überbietung. Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality TV*. In: Kelleter, Frank (Hrsg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld 2012, S. 205–224, S. 207. Beschreiben lässt sich so auch die Steigerung des Produktionsaufwands, vor allem ab der dritten Staffel. Siehe auch: Sudmann, Andreas: *Serielle Überbietung: zur televisuellen Ästhetik und Philosophie exponierter Steigerungen*. Stuttgart 2017.

21 Tetzlaff, S. 256.

22 Tetzlaff, S. 254–256.

Anthologie-Episoden: Die Versuchung des *Serial*

Die Spiegelung der ersten durch die zweite BLACK-MIRROR-Staffel ist bereits beschrieben worden, nicht jedoch, dass an diesem Punkt die episodенübergreifende Struktur der Serie eine neue Qualität erreicht. Ihre Konsequenz findet diese Beobachtung der eigenen Struktur in zwei anthologisch organisierten Episoden, die zugleich die Möglichkeit eines übergeordneten Narrativs erproben, das die Serie bislang noch immer verweigert.

Die erste Episode («White Christmas») erscheint zwischen der zweiten und dritten Staffel als Weihnachtsspecial und nimmt daher eine exponierte Stellung ein. Nicht nur spiegelt der Titel den Namen der Serie (zwei Worte; feststehender Begriff; «White» anstelle von «Black»), ihr Aufbau spiegelt auch die Struktur der beiden ersten Staffeln. «White Christmas» fasst drei Binnen-Episoden, die mit einer Rahmenhandlung verknüpft sind. Die beiden Protagonisten Matt und Joe befinden sich seit fünf Jahren in einer eingeschneiten Hütte, Matt möchte sich am Weihnachtsabend mit Joe erstmals wirklich unterhalten. Er erzählt Joe, welche Verfehlung ihn in die Hütte gebracht hat, welchen Job er ausgeübt hat und bringt Joe so dazu, ein Verbrechen zu gestehen. Die Hütte löst sich nun als virtueller Raum auf, in dem Joe lediglich als digitale, aber mit einem Bewusstsein ausgestattete Kopie vorliegt. Solche *Cookies* hat Matt beruflich angefertigt, weswegen er die Möglichkeit erhalten hat, Joes Kopie des Mordes zu überführen und damit das eigene, in der ersten Binnen-Episode geschilderte Verbrechen zu sühnen.

Nicht nur zählen so alle Binnenerzählungen auf die Rahmenhandlung ein, jede der Erzählungen etabliert auch (ebenso wie die Episoden der ersten beiden Staffeln) ein Novum, das nicht nur (wie in den vorherigen Episoden) für das jeweilige Verbrechen von Bedeutung ist, sondern auch zur Strafe der beiden Protagonisten wird. Joes Cookie muss tausende Jahre eingesperrt in der Hütte verbringen, Matt muss zwar nicht ins Gefängnis, wird jedoch öffentlich blockiert. Jene Technologie hat den Mord Joes am Vater einer Exfreundin provoziert und bewirkt, dass «blockierte» Personen nicht mit den je blockierenden Personen interagieren können. Beide sind an der jeweiligen Technik gescheitert und werden nun durch technologische Möglichkeiten zu einer Existenz in Isolation verdammt.

Als entscheidende Innovation dieser zugleich auch mit Easter Eggs gefüllten Episode erscheint die Möglichkeit, nicht nur drei isolierte Geschichten zu erzählen, sondern sich im Sinne einer Steigerung von Komplexität an das Format des *serial* anzunähern, ohne die bislang etablierte Struktur der Serie gänzlich aufzugeben. Dies geschieht hier jedoch weiterhin unter den Regeln der Anthologie-Serie und wird lediglich paradigmatisch fortgesetzt, mit der den Namen BLACK MIRROR noch deutlicher spiegelnden Episode «Black Museum» (S4Ep6). Auch diese umfasst drei Binnenerzählungen, die je ein Novum präsentieren und damit eine Rahmenhandlung anreichern. Die Komplexität wird gegenüber «White Christmas» aber noch-

mals gesteigert, weil die Folge dieses Mal als reguläre Episode am Ende einer Staffel platziert ist und die Nova der Binnenerzählungen Resultate einer kohärenten technischen Entwicklung sind.

Die Binnenerzählungen parallelisieren die Entwicklung einer den Geist des Menschen messbar machenden Technologie mit dem Abstieg von Rolo Haynes, der diese Technologie zunächst vertreibt und nach Verlust dieses Jobs nun das titelgebende Museum leitet. In diesem sind Exponate versammelt, die von der verheerenden Auswirkung des technischen Fortschritts auf die Menschheit berichten – dies steht nicht nur sinnbildlich für die Struktur der Serie und die Prämisse jeder Episode,²³ sondern versammelt auch explizit Artefakte, die aus vorherigen Episoden bekannt sind. Als potenzieller Erzähler all dieser Geschichten erscheint Haynes, der die zweite Protagonistin der Rahmenhandlung Nish durch das Museum führt. Anstelle eines Erzählens anhand der Exponate aus anderen Episoden, entscheidet sich Haynes nun allerdings für drei neue Geschichten. In der letzten überredet Haynes den fälschlich zum Tode verurteilten Clayton Leigh, sich als Hologramm kurz nach dem Tod auf dem elektrischen Stuhl reproduzieren zu lassen, um am Ende des Black Museum als Attraktion wieder und wieder für das Publikum den Schmerz dieses Todes durchleiden zu müssen. Der Ruf des Museums leidet jedoch unter Protesten, die durch Leighs Familie initiiert wurden. Nish gibt sich schließlich als Tochter Leighs zu erkennen und tötet Haynes am Ende mittels der durch ihn vertriebenen Technologien.

Wo «White Christmas» die Struktur aus sicherer Distanz betrachtet, wagt sich «Black Museum» nah an die Verortung aller Geschichten als Binnenerzählungen einer Museumstour – und damit Bestandteile eines Universums. Gestärkt wird der Eindruck nicht nur durch die produktionstechnische Notiz, dass Netflix die Staffeln drei und vier parallel in Auftrag gegeben hat, «Black Museum» also vorerst die letzte Folge war. Auch durch die Versammlung all dieser Artefakte und Nishs Zerstörung des Museums nach ihrer Wendung der Technologien gegen den diese missbrauchenden Haynes erwecken den Eindruck, zum letzten Mal in den schwarzen Spiegel geschaut zu haben. Die Komplexität wird dadurch abermals gesteigert, und tatsächlich markiert «Black Museum» auch den Höhepunkt nicht nur der Beobachtung der narrativen Struktur, sondern auch der Anreicherung einer Diegese.

Diese These hat nicht nur Brooker zumindest suggestiv bestätigt,²⁴ sie ist verschiedentlich in Blogs²⁵ und auch in der wissenschaftlichen Betrachtung²⁶ aufge-

23 Ohnehin ist das Museum eine Art räumliches Äquivalent zur Anthologie.

24 <https://www.digitalspy.com/tv/ustv/a845932/black-mirror-shared-universe-confirmed-easter-eggs/> (zuletzt aufgerufen am: 10.11.2020).

25 <https://www.denofgeek.com/tv/black-mirror-shared-universe-timeline/> (zuletzt aufgerufen am: 10.11.2020); hier lassen sich die Probleme nachvollziehen, die eine Chronologisierung der Episoden mit sich bringt.

26 «One might persuasively argue that the feature-length Christmas special «White Christmas» [...] marked a turning point for the show in a range of ways: [...] because of its acknowledgement that

griffen worden. Inwiefern diese Anreicherungen die kritische Masse zur Stabilisierung eines Universums erreicht haben, soll im Folgenden nachvollzogen werden.

Die Gravitation der Referenz und das BLACK MIRROR-Universum

Die bereits erwähnten, anfänglich noch versteckten Referenzen auf Namen, Ereignisse oder Firmen vorheriger Episoden beginnen ebenfalls mit der zweiten Staffel, spitzen sich in «White Christmas» (Special) zu und können als Easter Eggs gesehen werden, die eine wiederholte, aufmerksame Rezeption belohnen, sich aber nicht auf die Diegese auswirken.²⁷ Diese intratextuellen Zitate resultieren teils auch aus intertextuellen Referenzen, die selbst wiederum teils einen humoristischen Effekt erzeugen.²⁸ In der ersten Staffel sorgen Referenzen auf Plattformen wie Facebook, Twitter oder Youtube in «The National Anthem» (S1Ep1) oder auf die Pop-Songs «I Have A Dream»²⁹ und «Anyone Who Knows What Love Is (Will Understand)»³⁰ in der ansonsten überzeichneten Medienlandschaft von «Fifteen Million Merits» (S1Ep2) neben ihrer spezifischen Semantik vor allem für einen Realitätseffekt: Die gezeigte Welt erscheint so als mögliche Variante unserer eigenen.

Fraglich ist, ob diese Wirkung auf die Diegese auch die folgenden Auftritte von «Anyone Who Knows What Love Is (Will Understand)» kennzeichnet – der Song findet sich schematisch in jeder Staffel einmal wieder, rechnet man «White Christmas» zur zweiten Staffel hinzu.³¹ Einzeln noch als intertextuelles Zitat erkennbar, lässt sich der Einsatz des Songs mit Blick auf die gesamte Serie phänomenologisch als spektakuläre Selbstreferenz beschreiben, die Jochen Venus als Merkmal populärer Kulturgüter ausmacht.³² Venus grenzt diese Art der Referenz von einer nicht-referenziellen oder rein-referenziellen Ästhetik ab – zwar lässt die spektakuläre Selbstreferenz ihr dargestelltes Objekt erkennen, zugleich ringen die einzelnen Mittel der Darstellung jedoch um Aufmerksamkeit, bringen außerhalb ihrer

every episode is indeed set in the same diegetic world, what we might call the «Black Mirror universe».» McSweeney/Joy, S. 9.

- 27 Exemplarisch kann hier die Schlagzeile «Geraint Fitch cleared of wrongdoing following paparazzi scuffle» genannt werden, die erstmal in «The National Anthem» (S1Ep1) und später in «Be Right Back» (S2Ep1) und «The Waldo Moment» (S2Ep1) auftaucht.
- 28 So fordert Matt Joe auf, seinen Job zu erraten, und dessen erster Tipp ist «marketing person», worauf Matt brüskiert reagiert. Der Darsteller Jon Hamm verkörpert zu dieser Zeit noch den Werbetexter Don Draper in der TV-Show *MAD MEN*.
- 29 «Fifteen Million Merits», TC 00:02:09–00:03:42.
- 30 «Fifteen Million Merits», TC 00:31:35–00:33:55.
- 31 In der Episode «Croccodile» (S4Ep3) ist der Song sogar explizit mit dem Vorgang des Erinnerens verknüpft.
- 32 Venus, Jochen: Die Erfahrung des Populären. Perspektiven einer kritischen Phänomenologie. In: Kleiner, Marcus S. / Wilke, Thomas (Hrsg.): *Performativität und Medialität Populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken*. Wiesbaden 2013, S. 49–73, S. 67.

referenziellen Funktion eigene, affizierende Qualitäten mit sich. Derartige Bilder referieren auf ihre eigene Medialität und gehen mit ihrer spezifischen Ästhetik in Serie. Dies ist nicht nur der Produktion zuzuschreiben, auch auf Seiten der Rezeption bilden sich Stilgemeinschaften, die über die Selbstreferenz wachen.

Dieses an Bildern entwickelte Argument lässt sich nicht nur problemlos auf BLACK MIRROR übertragen, weil eine Stilgemeinschaft die Serie so klar als populären Text ausweist. Die spektakuläre Selbstreferenz macht einen Effekt beschreibbar, der sich bei BLACK MIRROR auf zwei Ebenen vollzieht. Sieht man den Song in Venus' Vokabular als Ornament, erfüllt er zunächst eine Funktion in der *histoire* von «Fifteen Million Merits» (S1Ep2) – die Figur Abi nimmt an einer Castingshow teil, dort muss sie einen Song performen. Durch die volle Darbietung wird das Ornament «Anyone Who Knows What Love Is (Will Understand)» mit seinen symbolischen ebenso wie affizierenden Qualitäten jedoch deutlich betont. Pop-Songs treten auch in anderen Episoden auf diese Weise hervor, was zunächst keinen Effekt auf die Diegese, sondern die Marke BLACK MIRROR und ihre Stilgemeinschaft hat.³³ Die Wiederholung dieser Verweise stärkt den Eindruck einer solchen spektakulären Selbstreferenz.

Auf die Marke zahlen aber nicht nur ursprünglich intertextuelle, sondern auch originär-intratextuelle Bezüge ein, die mit der dritten Staffel quantitativ wie qualitativ an diegetischer Bedeutung gewinnen. Über rein auf eine extradiegetische Ebene zielende Easter Eggs, ist dabei vor allem die Titelseite eines in der Episode «Playtest» (S3Ep2) vorkommenden Technik-Magazins von Bedeutung: Diese schmückt nicht nur der für diese Episode relevante Shou Saito, sondern auch Verweise auf die Firmen «TCKR» und «Granular», die für die Nova in «San Junipero» (S3Ep4) bzw. «Hated In The Nation» (S3Ep6) verantwortlich sind. Diese Anspielungen sind bereits ohne Weiteres als Teil einer Diegese denkbar, gewinnen jedoch vor allem an Gewicht und sedimentieren durch weitere Erwähnungen innerhalb der Serie. So entwickelt «TCKR» etwa die Technologie, die es in «Striking Vipers» (S5Ep1) braucht, um in das von Saitos Firma «SaitoGemu» entwickelte Spiel eintauchen zu können. Ikonische Logos machen es leichter, diese Referenzen als solche zu erkennen und Verbindungen zwischen den Episoden herzustellen.

Zu Anreicherungen werden diese Referenzen, weil sie zunehmend wichtig für die Diegese werden. Aus der Logik des Marketing, der spektakulären Selbstreferenz, entwickelt sich also ein Effekt auf die Diegese. Wer «Playtest» (S3Ep2) und «San Junipero» (S3Ep4) gesehen hat weiß, für welches Novum die Firmen stehen und im Fall von «TCKR» sogar, wie diese Firma konnotiert ist – nämlich positiv aufgrund des verantwortungsvollen Umgangs mit der jeweiligen Technologie. Die Intensivierung dieser Anreicherungen folgt ebenso wie die situative Steigerung

33 Ebenso lassen sich drastische Momente wie die Sodomie in «The National Anthem» (S1Ep1) oder die explizite Gewalt in «Black Museum» (S4Ep6) als derartige Ornamente begreifen.

der narrativen Komplexität in den Anthologie-Episoden einer Dynamik serieller Überbietung, führt aber nicht nur dazu, scheinbar eine Diegese um signifikante Firmen und deren Technologien zu stabilisieren, sondern vor allem nicht mehr mit jeder Folge ein frisches Novum zu präsentieren und damit die Struktur der Serie zu ändern.³⁴

Schema und Innovation, innoviert

Diese Änderungen berühren den Charakter von BLACK MIRROR als SF-Anthologieserie, die sich über Nova von Episode zu Episode im Sinne Ecos innoviert und eben über diese Struktur Ordnung erfährt. In diesem Doppelcharakter des Novums als innovierendem und ordnendem Element liegt der drohende Schematismus ebenso begründet wie die Frage nach den Möglichkeiten, sich als Show selbst zu überbieten. Varianten wie Streckung der Folgenlänge, Steigerung der negativen Bewertung von Technologie durch visuelle Drastik³⁵ oder die Etablierung einer Rahmenhandlung sind immer situative Lösungen als Privileg und Bürde der Anthologieserie. Der Versuchung, sich in Gesamtheit einer Form des *serials* hinzugeben, hat BLACK MIRROR bislang nicht nachgegeben, selbst wenn sich spätestens mit der Episode «Black Museum» (S4Ep6) eine Art «BLACK-MIRROR-Diegese» zu stabilisieren scheint.

Mit sich verdichtenden Referenzen bewegt sich BLACK MIRROR von der reinen Anthologieserie hin zum Pol der *series*, in der die Episoden sich sehr selektiv aufeinander beziehen, diese Bezüge aber eine kritische Masse erreichen und eine Welt konstituieren, deren Regeln erlernt werden können. Tetzlaff beschreibt dies am Beispiel von Figuren in Sitcoms, die trotz oft kaum erkennbar fortschreitender Zeit mit Eigenschaften angereichert werden, die es wiederum einfacher machen, mit Eigenheiten zu spielen, jedenfalls bis die mit der jeweiligen Aufstellung denkbaren Spielzüge ausgeschöpft sind.³⁶ In BLACK MIRROR reichern sich nun jedoch weniger Figuren als Firmen und deren Technologien an.

Nachvollziehen lässt sich dies an der erstmalig in «White Christmas» (Special) präsentierten immersiven VR-Technologie, die in «Playtest» (S3Ep2) mit Videospiele und der Firma «SaitoGemu» assoziiert wird und schließlich in «San Junipero» (S3Ep4) mit dem Knopf-ähnlichen, an der Schläfe befestigten Device erstmals ein festes Design erhält, das sich in weiteren Episoden fortsetzt, nämlich: «USS Cal-

34 Auffallend ist ohnehin, dass sich viele der wiederkehrenden Referenzen mit dem SF-Charakter Black Mirrors beschäftigen, seien es Firmen die Nova produzieren oder die fiktive SF-Show Sea Of Tranquility, die unter anderem in «The National Anthem» (S1Ep1), «Nosedive» (S3Ep1) und «Rachel, Jack and Ashley Too» (S5Ep3) erwähnt wird.

35 Zu denken ist hier etwa an die Horror-Elemente, die «Playtest» (S3Ep2), «Crocodile» (S4Ep3) und «Black Museum» (S4Ep6) verschiedentlich auszeichnen.

36 Vgl. Tetzlaff, S. 258.

lister» (S4Ep1), «Black Museum» (S4Ep6) und «Striking Vipers» (S5Ep1). Zwischen der Nutzung lassen sich weitere Äquivalenzen erkennen, etwa die Erschaffung einer Parallelwelt im Gaming oder die Möglichkeiten und Konditionen eines Lebens nach dem Tod. Diese stärken den Eindruck der Anreicherung aber noch, erleichtert durch über Episoden ikonisch aufeinander verweisende Logos und Produktdesigns.

Die Diegese, in vorigen Episoden der Innovation, ist nun also tendenziell schematisch geworden, Innovationen finden zwischenzeitlich über die Flexibilität in Genre und Ästhetik statt, die das anthologische Format mit sich bringt. Ab der dritten Staffel, also jenem Punkt, an dem sich die Referenzen verdichten, innoviert BLACK MIRROR jedoch auch die eigene Tonalität. Ist die Bewertung der anthropologischen Dimension von Technologie zuvor durchweg negativ und der Ausgang einer jeden Folge klar wie der Triumph Bonds über den Gegner, finden sich in der dritten Staffel erstmals Episoden, die entweder einen Ausweg aus toxischen Strukturen oder gar eine positive Nutzung von Technologie denken – besonders prominent «San Junipero» (S3Ep4), das auch ästhetisch mit seinen Referenzen auf die Popkultur der 1980er-Jahre die technizistische Ästhetik BLACK MIRRORS variiert.³⁷

In Blogs ist die positivere Tonalität zusammen mit größeren Budgets und einer Amerikanisierung als Zugeständnis an Netflix und eine Maximierung der Zielgruppe interpretiert worden,³⁸ beschreiben lässt sich die Entwicklung der Serie aber zunächst als Steigerung der Komplexität unter Vorzeichen der Anthologieserie. Gestützt gerade von Äquivalenzen macht der Rückgriff auf Nova und ihre anthropologische Problemstellung unter je anderen Vorzeichen BLACK MIRROR weniger zu einem Spiel mit klarem Ausgang als einer Versuchsanordnung mit offenem Ausgang. Die wachsende Zahl an Äquivalenzen zwischen Episoden der Show konvergiert also mit einem größeren Set an Möglichkeiten. Mit der Re-Kalibrierung von Schema und Innovation in der Struktur der Serie hat BLACK MIRROR es erst ermöglicht, die dargestellten Technologien selbst in Serie zu geben und damit ihre anthropologische Nutzung differenziert beobachtbar zu machen.

Serialisierung des Menschen

Bereits Terence McSweeney und Stuart Joy haben in der Einleitung des Sammelbandes *Through the Black Mirror* versucht, die BLACK MIRROR-Episoden bis einschließlich der vierten Staffel thematisch zu kategorisieren und hinsichtlich ihrer rezeptionsästhetischen Wirkung zu beschreiben. Viele Episoden («Be Right

37 Zudem kommentieren viele der intertextuellen Referenzen den zu Beginn der Episode unklaren Status der Stadt San Junipero und verorten BLACK MIRROR zugleich in einer Tradition von Pop-Kultur, die sich mit den Möglichkeiten virtueller Realität beschäftigt.

38 Vgl. <https://www.digitalspy.com/tv/ustv/a27630627/black-mirror-season-5-netflix/> (zuletzt aufgerufen am: 10.11.2020).

Back» (S2Ep1), «San Junipero» (S3Ep4), «White Christmas» (S2Ep4), «USS Callister» (S4Ep1), «Hang the DJ» (S4Ep4) und «Black Museum» (S4Ep06)) beschäftigen sich mit dem Unterschied eines lebenden Organismus und einer digitalen Kopie:

These episodes ultimately blur the line between our physical and virtual identities in ways that allow the viewer to contemplate perhaps the most fundamental question of all, what does it mean to be human?³⁹

Diese grundlegende anthropologische Fragestellung wird in BLACK MIRROR wie beschrieben durch die Interaktion von Mensch und Technik verhandelt. Also hinsichtlich der Fragestellung: Wie verändert moderne Technik den Menschen? Wie ändert sich menschliches Verhalten, wenn der Mensch über technologische Werkzeuge verfügt, die seine Performanz steigern? Wie wir bereits gesehen haben, schließt BLACK MIRROR hier an eine SF-Tradition an, die technischen Nova zunächst unschuldig darzustellen und erst im menschlichen Missbrauch bedrohlich werden zu lassen.

Spezifisch für BLACK MIRROR ist es nun, Technologie nicht nur als Werkzeug, sondern auch als Erweiterung zum Menschen anzulegen bzw. den Menschen zum Objekt einer technischen Funktionalität zu verstehen. Die technischen Entwicklungen, die häufig von einem transhumanistischen Paradigma aus gedacht sind, pervertieren den Nutzen und zuletzt auch die Hierarchie. Der Mensch wird letztendlich von der Technologie abhängig. Der finale Schrecken besteht demnach nicht in einer Transformation des Menschen zum Androiden, sondern in der Trennung des menschlichen Geistes von seinem Körper – und der damit einhergehenden Tilgung jeglicher menschlicher *agency*. Denn wenn der Mensch nur noch rein digital existiert, wird er kopierbar, reproduzierbar – seriell.

In these episodes, technology ultimately challenges what constitutes the essence of identity when the mind can exist independently from the body.»⁴⁰

Innerhalb der Episoden von BLACK MIRROR lassen sich verschiedene Kopiertechniken differenzieren und damit letztlich fünf «Kopierformen» abstrahieren: (i) der Avatar, (ii) die VR, (iii) die Extraktion, (iv) das KI-Duplikat, sowie (v) das KI-Substitut. Unter Avatar sind digitale Abbilder einer Person oder diesen zugeordnete Kunstfiguren zu verstehen. In der ersten Staffel tauchen diese in «Fifteen Million Merits» (S1Ep2) noch als bloßes Gamification-Ikon auf, während in «The Waldo Moment» (S2Ep3) und «Rachel, Jack and Ashley Too» (S5Ep3) ein Avatar als Videobildschirm oder Hologramm innerhalb der Diegese in Erscheinung tritt, der wieder-

39 McSweeney/Joy, S. 2.

40 McSweeney/Joy, S. 4.

rum von einem Menschen gesteuert wird. Unter dem Punkt Virtual Reality fallen Techniken ludischer Immersion, ohne dass es im engeren Sinne zu Kopiervorgängen kommt. Episoden, die VR-Verfahren beinhalten sind «Playtest» (S3Ep2), «San Junipero» (S3Ep4), «USS Callister» (S4Ep1), «Striking Vipers» (S5Ep1) und «White Christmas» (Special). (iii) Unter Extraktion sind dagegen Verfahren zu verstehen, bei denen der menschliche Geist aus dem Körper einer Person extrahiert und auf einem physischen (Cookie) oder virtuellen Medium (Cloud) gespeichert wird. Im Gegensatz zu den verschiedenen Verfahren einer virtuellen Umgebung, sind diese «Kopiervorgänge» permanenter Natur. Im BLACK MIRROR-Kosmos ist eine Extraktion immer mit dem physischen Tod einer Figur verbunden bzw. mit der Rettung des individuellen Geistes vor dem Tod (d. h. vor dem körperlichen Verfall) und wird in den Episoden «San Junipero» (S3Ep4) und «Black Museum» (S4Ep6) durchgeführt.

(iv) Beim KI-Duplikat handelt es sich im Gegensatz zur Extraktion eines Geistes um eine Kopie im eigentlichen Sinne, d. h. der ursprüngliche Geist bleibt unangestastet. Zu Duplikaten kommt es in den Episoden «USS Callister» (S4Ep1), «Black Museum» (S4Ep6), «Rachel, Jack and Ashley Too» (S5Ep3) und «White Christmas» (Special). Signifikant ist die Art und Weise, wie mit den Duplikaten umgegangen wird. Während diese in den Episoden «White Christmas» und «Black Museum» in Form eines Cookies gespeichert werden, werden die Duplikate in «USS Callister» in ein virtuelles Spiel hochgeladen und in der Folge «Rachel, Jack and Ashley Too» in einem massengefertigten Spielzeug gespeichert. In jedem dieser Fälle werden Sicherheitsmechanismen verwendet, um der Kopie die subjektive Autonomie zu nehmen – sei es durch die Gefängnisarchitektur des Cookies, der Programmierung Robert Dalys im Infinity-Spiel in «USS Callister» oder durch eine limitierende Bewusstseinsperre innerhalb der Ashley Too-Spielzeuge.

(v) Das KI-Substitut ist ein Spezialfall des Duplikats, denn die angefertigte Kopie stellt keine wirkliche Kopie des Geistes dar, sondern vielmehr einen Ersatz. Das Substitut-Verfahren findet sich einzig in der Folge «Be Right Back» (S2Ep1), in der der Geist (und letztlich auch der Körper) eines Verstorbenen posthum rekonstruiert wird. Da das für die KI-Substituierung verwendete Korpus einzig die digitalen Social Media-Spuren des Verstorbenen beinhaltet, ist einerseits ein Autonomie-Limiter nicht vonnöten, andererseits wird der Mangel an Charakter des Substituts von der Freundin des Verstorbenen schnell erkannt⁴¹: «You're just a few ripples of you. There's no history to you.»⁴².

In BLACK MIRROR wird also nicht nur der Mensch an sich serialisiert, sondern die (technischen) Serialisierungen werden wiederum in verschiedenen Folgen wie-

41 Signifikanterweise fällt ihr das Fehlen einer «history» erst auf als die KI durch einen, scheinbar perfekt rekonstruierten, Körper ergänzt wird und damit eine Art menschlicher Authentizität beansprucht.

42 «Be Right Back» (S2Ep1), TC 00:45:14.

derholt, wodurch es implizit zu «Mehrfachserialisierungen» kommt. Durch Wiederholung bilden sich – aufbauend auf einem technischen Novum – Versuchsabläufe, die abhängig von der Verwendung durch den Menschen andere Ergebnisse liefern. Sprich: Das Novum wird nicht innoviert, sondern lagert sich als diegetisches Element im Bereich der Ordnung an, die Innovation wird durch die spezifischen Prämissen hinsichtlich *agency* und Autonomie in jeder Folge neugesetzt.

Damit wird durch BLACK MIRROR einmal mehr die These fokussiert, dass Technologie an sich nicht inhärent bösartig ist, sondern der Missbrauch erst durch die Nutzungsseite (User/Markt/Vertrieb) entsteht. Die Autonomie des kopierten Subjekts entscheidet zumeist über den Ausgang des jeweiligen Narrativs und fungiert damit als ein Kippelement innerhalb der Diegese. Der Protagonist Cooper in «Playtest» (S3Ep2) verliert zum Beispiel die Kontrolle über die Simulation. Durch seine Fremdbestimmtheit (Unterlegenheit gegenüber der Technik) wird ein negatives Ende der Episode «getriggert». Während in der Episode «Striking Vipers» (S5Ep1) eine ähnliche Technologie verwendet wird, welche nicht nur subkutane soziale und intersubjektive Probleme (verdrängtes Verlangen nach Polygamie) aufdeckt, sondern von den Figuren aufgrund ihrer Autonomie bzw. *agency* innerhalb der simulierten Welt zur Lösung des spezifischen Problems genutzt werden kann.

Ähnlich verhält es sich auch zwischen den «Cookie-Folgen» («White Christmas», «Black Museum») und «Rachel, Jack and Ashley Too». Zielt die Cookie-Technologie darauf ab, die Kopie vom Rest der Welt abzugrenzen, damit jegliche *agency*, d. h. die Möglichkeit eines Eingreifens in diese, zu verhindern, sowie das kopierte Subjekt durch Folter gefügig zu machen, wird die Geist-Kopie von Ashley im Spielzeug Ashley Too mit einem Limiter versehen, der die Performanz der Kopie hinsichtlich Intellekt, Identität und Bewusstsein reduziert. Während die KIs des «BLACK MIRROR-Universums» häufig zu einer Allmacht gelangen, wie beispielsweise in der Folge «Metalhead» (S4Ep5), werden die Menschen durch die technischen Verfahren zum Ding-Objekt. Erst die Abschaltung des Limiters gibt der Spielzeug-KI die vollen psychischen Funktionen des Originals (Ashley 0) zurück (ohne natürlich über einen menschlichen Körper zu verfügen) und ermöglicht so das Happy End der Episode.

Ein anderes Beispiel: Wie bereits erwähnt ist «San Junipero» (S3Ep4) die erste BLACK MIRROR-Episode mit Happy End. Grundlegend ist die Autonomie der Figuren dafür verantwortlich, dass, obwohl es zu einem Konflikt kommt, dieser gelöst werden kann, da die Figuren über ihr eigenes Leben (und ihren Tod) frei entscheiden können. In der vierten Staffel sind mit «USS Callister» (S4Ep1) und «Hang the DJ» (S4Ep4) zudem zwei Episoden vertreten, in denen die Figuren durch eine Befreiung vom Programm zum Happy End gelangen.

Martin Hennig bezeichnet die Dichotomie Autonomie vs. Heteronomie als das den meisten ludischen Interaktionen zugrundeliegende Kontrollschema.⁴³ Die Auf-

43 Hennig, Martin: *Spielräume als Weltentwürfe. Kultursemiotik des Videospiele*. Marburg 2017, S. 211 ff.

gabe der Spieler*innen bzw. der Figuren innerhalb der ludischen Diegesen ist die Rauman eignung, d. h. der Kampf um die Vorherrschaft innerhalb der virtuellen Spielwelt. Über diese Kontrolle verfügen die Kopien in Folgen wie «USS Callister» (S4Ep1) oder «Hang the DJ» (S4Ep4) anfangs eben nicht. Diese ludische Konfliktsituation wird zum Beispiel in erstgenannter Folge als *mind fuck*-Effekt⁴⁴ inszeniert, da die scheinbare Protagonistin Nanette Cole unvermittelt auf dem Raumschiff der Callister aufwacht. Erst im Nachhinein stellt sich heraus, dass die eigentliche Protagonistin der Episode eben nicht Nanette Cole ist, sondern lediglich eine digitale Kopie, die in das Infinity-Spiel hochgeladen wurde. Ein versteckter Fokalisierungswechsel – versteckt, weil eine nicht vorhandene *continuity* zwischen Cole und ihrem Klon insinuiert wird – startet die eigentliche Narration auf metadiegetischer Ebene und begründet mit der Existenz einer heteronomen Figur die Motivation der eigenen Befreiung. Signifikant ist, dass in BLACK MIRROR die Fokalisierung zwar nicht zwischen Mensch und Kopie unterscheidet, aber sehr wohl als *agency*-Marker fungiert.

Serialität als Prozess

Wie gezeigt wurde, entwickelt sich das BLACK MIRROR-Universum, das streng anthologisch in Form singularer Einzeldiegesen startet, durch Verfahren der Anreicherung und diegetischer Sedimentierung zu einer meta-seriellen Struktur, die einerseits rhizomatisch die Episoden als Referenznetzwerk anlegt, andererseits aber auch in «Mikrosyntaxmen» thematisch ähnliche Episoden als Varianten einer technischen Potenzialität ausweist. Diese strukturelle Besonderheit kennzeichnet BLACK MIRROR als eine sich in dynamischer Selbstbeobachtung entwickelnde Serie, die den innovativen Pol stets weiterschiebt, um der typischen SF-Stagnation seiner Nova zu entgehen. Mit Blick auf das Benjamin-Zitat zu Beginn des Beitrags, lässt sich festhalten, dass BLACK MIRROR produktionstechnisch da anknüpft, wo für Benjamin der Schock der Moderne begann – bei der Serialisierung. Doch anstatt in ewiger Ordnung Zukunftsvisionen über die Verschmelzung von Mensch und Technik zu produzieren, innoviert⁴⁵ die Serie letztlich den narrativen Ablauf seiner technikfokussierten Versuchsanordnungen. Damit vermeidet BLACK MIRROR die innovationsarme Serialisierung auf thematischer und Genre-spezifischer Ebene. Bestimmte *histoire*-Bestandteile und *discours*-Verfahren lagern sich am seriellen

44 Siehe zum Begriff der «mindfuck movies» den Eintrag Tieber, Claus: mindfuck movies. In: *Filmlexikon der Filmbegriffe*. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4501> (zuletzt aufgerufen am: 24.12.2020).

45 Im Gegensatz zum Variationsverfahren klassischer Serienformate, kann bei BLACK MIRROR von Innovationsprozessen gesprochen werden, da sich die thematischen Variationen auch auf die Verfahrens- und Darstellungsmodi übertragen.

Kern an, ohne, dass das <Sediment> verklumpt.⁴⁶ So findet prozessual eine Annäherung an diegetische Geschlossenheit statt, ohne dass ein Verlassen des innovationsstarken anthologischen Verfahrens zustande kommt.

Bibliografie

Film- und Serienverzeichnis

BLACK MIRROR (GB 2011–2019)

BLACK MIRROR: BANDERSNATCH (GB 2018, R: David Slade)

Literatur

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Hrsg. v. Hermann Schweppenhäuser u. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 2003.

Brooker, Charlie / Jones, Annabel / Arnopp, Jason: *Inside Black Mirror*. London 2018.

Duarte, German A. / Battin, Justin Michael (Hrsg.): *Reading »Black Mirror«. Insights into Technology and the Post-Media Condition*. Bielefeld 2021.

Eco, Umberto: Die erzählerischen Strukturen im Werk Ian Flemings. In: Ders.: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt a. M. 1984, S. 271–312.

Eco, Umberto: Die Innovation im Seriellen. In: Ders.: *Über Spiegel (und andere Phänomene)*. München 1988, S. 155–180.

Hennig, Martin: *Spielräume als Weltentwürfe. Kultursemiotik des Videospiele*. Marburg 2017.

Jahn-Sudmann, Andreas / Kelleter, Frank: Dynamik serieller Überbietung. Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality TV. In: Kelleter, Frank (Hrsg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld 2012, S. 205–224.

Kelleter, Frank: Populäre Serialität. Eine Ein-

führung. In: Ders. (Hrsg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld 2012, S. 11–46.

McSweeney, Terence / Joy, Stuart: Introduction: Read That Back To Yourself and Ask If You Live In A Sane Society. In: Ders. (Hrsg.): *Through the Black Mirror. Deconstructing the Side Effects of the Digital Age*. London 2019, S. 1–15.

Scholtz, Gerhard: Serie und Serialität. Konzepte und Analysen in Gestaltung und Wissenschaft. In: Ders. (Hrsg.): *Serie und Serialität. Konzepte und Analysen in Gestaltung und Wissenschaft*. Berlin 2017, S. 7–9.

Spiegel, Simon: *Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*, Marburg 2007.

Tetzlaff, Stefan: Serialität und Kybernetischer Realismus. DOCTOR WHO als Meta-Series. In: Baßler, Moritz / Nies, Martin (Hrsg.): *Short Cuts. Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*. Marburg 2018, S. 249–266.

Tieber, Claus: mindfuck movies. In: *Filmlexikon der Filmbegriffe*. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4501> (zuletzt aufgerufen am: 24.12.2020).

Tirino, Mario: A Broken Black Mirror: Serial Narratives And Media Theory In Charlie Brooker's TV Series. In: Amendola, Alfonso / Troianiello, Novella / Barone, Linda (Hrsg.): *Seriality Across Narrations, Languages and Mass Consumption: To Be Continued....* Cambridge 2019, S. 208–223.

Venus, Jochen: Die Erfahrung des Populären. Perspektiven einer kritischen Phäno-

46 Beispielsweise wird mit der Erwartung eines *bad endings* gebrochen. Selbstreferenz wird also nicht zum Selbstzweck.

menologie. In: Kleiner, Marcus S. / Wilke, Thomas (Hrsg.): *Performativität und Medialität Populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken*. Wiesbaden 2013, S. 49–73.

<https://www.denofgeek.com/tv/black-mirror-shared-universe-timeline> (zuletzt aufgerufen am: 10.11.2020).

[https://www.digitalspy.com/tv/ustv/a845932/black-mirror-shared-universe-](https://www.digitalspy.com/tv/ustv/a845932/black-mirror-shared-universe-confirmed-easter-eggs/)

[confirmed-easter-eggs/](https://www.digitalspy.com/tv/ustv/a845932/black-mirror-shared-universe-confirmed-easter-eggs/) (zuletzt aufgerufen am: 10.11.2020).

<https://www.digitalspy.com/tv/ustv/a27630627/black-mirror-season-5-netflix/> (zuletzt aufgerufen am: 10.11.2020).

https://www.reddit.com/r/blackmirror/comments/7xfdoa/netflix_killed_black_mirror_for_me/ (zuletzt aufgerufen am: 18.12.2020).

Philipp Pabst / Felix Schallenberg

Trashy, cute, epic

Zur populären Ästhetik der «NSFW»-Anthologieserie LOVE, DEATH & ROBOTS

1 Neue Möglichkeiten am «Büfett» des Seriellen

Drei ungleiche Roboter sinnieren in einer postapokalyptischen Diegese über das Ableben der Menschheit, Werwölfe agieren auf beiden Seiten des Afghanistankriegs, eine Sexarbeiterin beobachtet einen Mord und wird zur Gejagten, ein Joghurt übernimmt die Weltherrschaft, eine traumatisierte Frau kämpft aus Rachegründen in der Arena einer misogynen Cyber-Punk-Diegese, und im Gefrierfach eines alten Kühlschranks lässt sich im Zeitraffer eine Mikrozivilisation beobachten.

Szenarien wie diese präsentiert die Animationsserie LOVE, DEATH & ROBOTS (USA seit 2019) in ihrer ersten Staffel in 18 Folgen mit einer Länge von sechs bis 17 Minuten. Die von Tim Miller (DEAD POOL, USA 2016; TERMINATOR: DARK FATE, USA 2019) und David Fincher (SE7EN, USA 1995; FIGHT CLUB, USA 1999) für Netflix produzierte Serie wurde mit mehreren Emmys prämiert und nach einer einjährigen Pause im Mai 2021 durch eine zweite Staffel fortgesetzt (die dritte Staffel ist bereits angekündigt). Schon aufgrund der ungewöhnlichen Kürze und Heterogenität der Episoden stellt die Serie eine verblüffende Neuerscheinung dar, die in der saturierten Serienlandschaft der letzten Jahre breit rezipiert wurde. Man könnte argumentieren, dass die Kürze der Episoden mit zeitgenössischen Rezeptionsmustern im Netz harmoniert, in dem kompakte Formate und eine hohe Frequenz an Inhalten üblich

sind (man denke an Plattformen wie YouTube, Snapchat, TikTok etc.).¹ Auch der vermarktungsstrategische Untertitel «NSFW Animated Anthology»,² durch den das Projekt bereits im Paratext mit dem Label «Erwachsenenunterhaltung» kokettiert, hat wohl zur Verbreitung und medialen Beachtung der Serie beigetragen.

Selbst unter den Anthologieserien, die per definitionem einen hohen Grad an Variation ermöglichen, ist LOVE, DEATH & ROBOTS durch ein auffälliges Maß an Disparatheit gekennzeichnet. Heterogen sind die Episoden der Serie sowohl in Sujethafter als auch in visueller Hinsicht. So reichen die aufgerufenen Genres von Comedy, Science-Fiction, Fantasy, Action und Horror bis zu Erotik respektive Pornografie. Unterschiedliche, etwa an Comics, 3D-Animationen oder an fotorealistischen Games orientierte Stile prägen die Episoden, deren visuelle Umsetzung in der Verantwortung von Animationsstudios aus verschiedenen Ländern lag und deren Stories überwiegend auf Kurzgeschichtenvorlagen basieren (die Ausnahmen bilden die Episoden «The Witness» und «Blindspot»). Zudem ist die variable Anordnung der Folgen in LOVE, DEATH & ROBOTS bemerkenswert. So werden die Episoden auf der Streamingseite Netflix nicht in einer, sondern in vier verschiedenen Reihenfolgen präsentiert. Jeder Account kann genau eine der vier Reihenfolgen abrufen. Dieser Verzicht auf *eine* stabile Dramaturgie fügt sich in den Eindruck heterogener Flüchtigkeit und Beiläufigkeit, der die Serie umgibt. Die Reihenfolgen von LOVE, DEATH & ROBOTS sind jedoch, wie zu zeigen ist, in dramaturgischer Hinsicht keinesfalls willkürlich.³

- 1 Auf den Bruch mit dem im Serienfeld etablierten Umfang von circa zwanzig bis sechzig Minuten pro Episode hat Fincher, der zuvor als Produzent von Serien wie HOUSE OF CARDS (USA 2013–2018) und MIND HUNTER (USA 2017–2019) tätig war, in einem Interview mit [indiewire.com](https://www.indiewire.com) hingewiesen. Dabei betont er die veränderten Distributionsbedingungen der Streamingdienste. So variiere LOVE, DEATH & ROBOTS unzeitgemäße Längenvorgaben, welche sich an Fernsehshows mit Werbeunterbrechungen orientieren: «We have to get rid of the 22-minute [length of a half-hour show with commercials] and 48-minute [length of an hour-long show with commercials] because there's this Pavlovian response to this segmentation that to me seems anathema to storytelling. [...] You want the story to be as long as it needs to be to be at maximum impact or entertainment proposition.» O'Falt, Chris: David Fincher Wants to Destroy the Concept of the Half-Hour and Hour-Long Show. <https://www.indiewire.com/2019/03/sxsw-david-fincher-tim-miller-netflix-love-death-robots-1202050195/> (zuletzt aufgerufen am: 20.05.2021).
- 2 Die Abkürzung steht im Internetjargon für «not safe for work». Gemeint sind Inhalte, die sich etwa aufgrund von Sex- und Gewaltlastigkeit nicht für den Arbeitskontext eignen, womit spielerisch auf die Omnipräsenz von Netzcontent im Alltag rekurriert wird.
- 3 Aufgrund dieser Struktur werden die Folgen nicht wie üblich mit dem Hinweis auf die Episodennummer, sondern mit der Angabe des Episodentitels zitiert. Im Fan- und Kritiker:innen-Diskurs über die algorithmusbasierte Unterhaltungsmaschine Netflix hat das strukturelle Spezifikum von LOVE, DEATH & ROBOTS die Frage provoziert, inwiefern sich ausgehend von der jeweiligen Reihenfolge Rückschlüsse auf die Rezeptionsgewohnheiten der Accountinhaber:innen ziehen lassen, inwiefern also der Algorithmus anhand der auf Netflix geschauten Inhalte entscheidet, welche Reihenfolge man abrufen kann. David Fincher hat eingeräumt, dass das Portal anhand der Reihenfolgen analysiert, welche Abfolge die quantitativ höchste Rezeption aufweist. Vgl. Hale, James: Here's Why Netflix Launched «Love, Death & Robots» With A Different Episode Order for Certain

Ein breiter Gestaltungsspielraum auf Seiten der Animationsstudios und Scriptwriter sei der leitende Gedanke der Produktion, wie Tim Miller zugespitzt mit der Formel «no criteria» festhält.⁴ David Fincher benutzt wiederum die auf die Rezeption der Serie bezogene, gustatorische Metapher des «buffet», an dem man sich, den üppigen Auswahlmöglichkeiten der Streamingdienste gemäß, frei bedienen könne.⁵ Im Rahmen der anthologisch-seriellen Perspektivierung unseres Bands drängt dies die Frage auf, in welcher Weise kohärenzbildende Elemente, die für jeden Sammlungskontext konstitutiv sind, in *LOVE, DEATH & ROBOTS* eine Rolle spielen. Anders formuliert: Was hält die Episoden vor dem Hintergrund maximierter Variabilität – angesichts von «fruit or pancakes»,⁶ wie Fincher es ausdrückt – zusammen?

Eine naheliegende, aber nicht hinreichende Antwort auf die Kohärenzfrage gibt eine Online-Rezension zur Serie, wenn sie konstatiert, dass die flapsige Titelreihung *LOVE, DEATH & ROBOTS* einen «umbrella»⁷ bilde, unter dem sich die Ideen der Episoden versammeln (das müsste dann wohl ein Familienschirm sein, um im Bild zu bleiben). Es ist die Kombination aus zwei breit dimensionierten Abstrakta – *love* und *death* – mit dem aus dem Paradigma fallenden Konkretum *robots*, die einerseits den Science-Fiction-Schwerpunkt der Serie markiert und andererseits die spielerisch angedeutete existenzielle Schwere in einem humoristischen Kontrast aufgehen lässt. Auch die Rahmung der Episoden durch das wiederkehrende Soundintro und die auf die Sujets der Folgen abgestimmten orangen Symbole, die sich zu Beginn jeder Episode wie in einer Slotmaschine anordnen, sorgen für einen Wiedererkennungseffekt im Paratext. Doch das sind lediglich dem akustischen sowie dem visuellen Branding der Produktion zuzuordnende Minimalmerkmale, also Verfahren, mit denen Serien generell arbeiten.

Wenn dieser Beitrag dem Verbindenden im Anthologischen nachgeht, verwendet er den Begriff «Kohärenz» in seiner strukturellen Passung. Kohärenz meint dabei, so lautet eine Definition, die «Bündelung von gleichartigen Elementen, die einen [...] Zusammenhang für den Text als Ganzes herstellen».⁸ Um die Frage nach

Users. <https://www.tubefilter.com/2019/03/21/netflix-love-death-robots-episode-order-sonnies-edge/> (zuletzt aufgerufen am: 20.05.2021). In der Netflixforschung dominieren Beiträge kulturkritischer Couleur, die sich der Rezeptionsleitung durch die Algorithmen widmen. Vgl. beispielhaft den Sammelband: McDonald, Kevin / Smith-Rowsey, Daniel (Hrsg.): *The Netflix-Effect. Technology and Entertainment in the 21st Century*. London 2016. Untersuchungen zu den Strukturen und Verfahrensweisen der Netflixinhalte oder etwa eine «Netflixästhetik» sind dagegen Desiderate.

4 Schwartz, Terri: How David Fincher and Tim Miller's Heavy Metal Reboot Became Netflix's Love, Death & Robots. <https://www.ign.com/articles/2019/03/16/how-david-fincher-and-tim-millers-heavy-metal-reboot-became-netflixs-love-death-and-robots> (zuletzt aufgerufen am: 20.05.2021).

5 O'Falt, o.S.

6 O'Falt, o.S.

7 Schwartz, o.S.

8 Stuck, Elisabeth: Kohärenz. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band 2*. Hrsg. v. Fricke, Harald et al. Boston / New York 2000, S. 280–282.

der anthologisch-seriellen Kohärenz von LOVE, DEATH & ROBOTS zu reflektieren, wird der Beitrag in einem ersten Schritt produktionsästhetische Rahmenbedingungen sowie Hypotexte der Serie diskutieren. Als Ideengeber des Projekts begreifen Miller und Fincher die Comicfilme HEAVY METAL (CDN 1981 und USA 2000) sowie die gleichnamige Comiczeitschrift mit dem Untertitel «The adult illustrated fantasy magazine» (seit 1977).⁹ Diese Medien haben durch ihren hypertrophen Mix von Gewalt, Sex, Humor sowie durch die Verwendung «epischer» Sujets Kultstatus in Fantasy- und Science-Fiction-Fankreisen erlangt. Damit fungieren sie als Steigbügelhalter der Heterogenität von LOVE, DEATH & ROBOTS.

Der Beitrag arbeitet die Konnektivität der sich *prima vista* disparat zueinander verhaltenden Episoden der ersten Staffel anhand von drei ästhetischen Kategorien heraus, welche vor dem Hintergrund der Hypotexte einführend reflektiert werden: *trashy – cute – epic*. In einem zweiten Schritt wird jede Kategorie in einem Kapitel diskutiert, das exemplarisch auf Episoden von LOVE, DEATH & ROBOTS eingeht, die ästhetischen Spezifika eruiert und Verzweigungen zwischen den Kategorien innerhalb der Episoden kenntlich macht.

Es kann nicht darum gehen, die heterogene Verfasstheit einzuhegen und die Serie gleichsam auf einen Begriff zu verengen. Vielmehr ist es angeraten, das Zusammenspiel ästhetischer Elemente als Konnex der Serie zu begreifen, um dem reichhaltigen Geschmacksangebot des «Buffets» LOVE, DEATH & ROBOTS Rechnung zu tragen. Damit wird der Forschung ein methodischer Zugriff auf den Gegenstand «Anthologieserie» über den Begriff des Ästhetischen aufgezeigt.

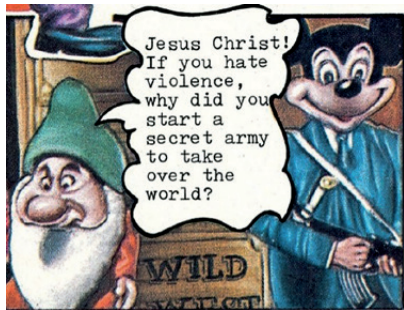
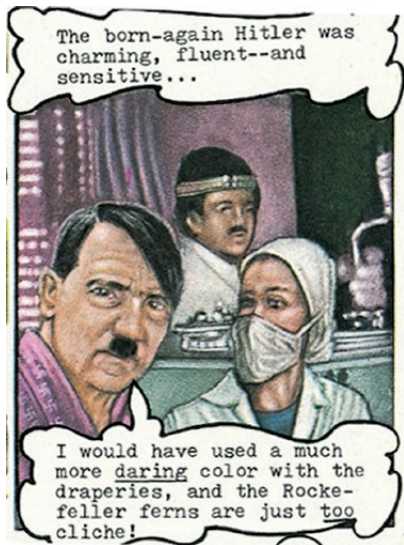
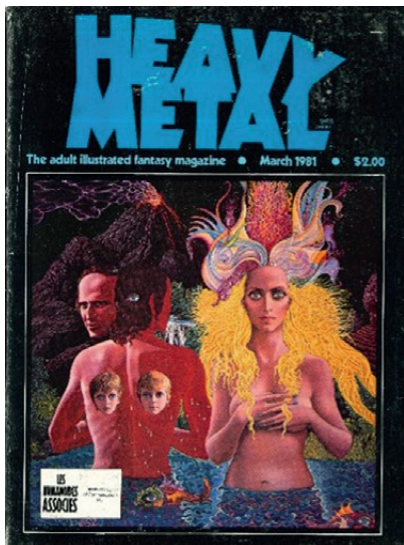
2 ««Heavy Metal» for a new generation»

Die Entstehungsgeschichte von LOVE, DEATH & ROBOTS lässt sich bis in die späten Nullerjahre zurückverfolgen, in denen Tim Miller und David Fincher ««a different kind of Heavy Metal» for a new generation» planen.¹⁰ In der von Miller und Fincher angesprochenen Comiczeitschrift, die seit 1977 sechs Mal jährlich erscheint und durch die Explizitheit sowie irrwitzige Disparatheit ihrer Inhalte und Stile gekennzeichnet ist, finden sich heroische Fantasygeschichten neben Space Operas, eine Comicadaption von Flauberts *Salammô* neben pennälerhaften Aktzeichnungen und bewaffnete Mickey Mäuse neben den Sieben Zwergen bis hin zu parahistorischen Verballhornungen Adolf Hitlers (vgl. Abb. 1–4).¹¹ Dieses Potpourri aktualisie-

9 Vgl. Schwartz, o.S.

10 Schwartz, o.S.

11 Alle genannten und abgebildeten Beispiele entstammen der Ausgabe vom März 1981 (o.S.). Das US-amerikanische *Heavy Metal* startet 1977 als lizenzierte Übersetzung des französischen Comicmagazins *Métal Hurlant* (1974–1987) und wird dann ein eigenständiges Periodikum mit amerikanischen Beiträger:innen.



1-4 Panels aus dem Comicmagazin
Heavy Metal



ren Miller und Fincher für die Generation der *digital natives*, welche früh mit der Internetkultur sozialisiert wurden. So taucht Adolf Hitler etwa in der LOVE, DEATH & ROBOTS-Episode «Alternate Histories» auf. Unterschiedliche Todesarten dieser Figur werden hier in ebenfalls verbalhornender Form durchgespielt und in einer verniedlichenden Weise dargestellt. Den narrativen Rahmen der Episode bildet das fiktive Programm «Multiversity» – «America’s Leading Alternative History Research App».¹²

Doch zurück zu *Heavy Metal*: Im Feld der populären Medien steht die Zeitschrift lose in der Tradition von *pulp magazines* wie *Amazing Stories* oder *Weird Tales*. Diese Periodika, deren Gattungsname sich von der Materialität der Magazine herleitet (vom *pulp wood*, der holzhaltigen Beschaffenheit der Seiten), versammelten von den 1920er-Jahren bis in die 1960er Kurzgeschichten unterschiedlicher Genreprovenienz und gelten als Heimstätten der modernen Science-Fiction sowie Fantasy. Ab den 1970er-Jahren werden diese Magazine durch andere Medien wie Comics, Filme und Serien verdrängt. *Pulp* tritt nun vermehrt als visueller Stilbegriff auf, «[which] ultimately appeals to base sensations: excitement, fear, desire».¹³ Genau solche «sensations» setzen sich in *Heavy Metal* sowie in den anschließenden Filmadaptionen der Zeitschrift fort.

Kevin Eastman, der damalige Herausgeber von *Heavy Metal*, war mit in das von Fincher und Miller geplante Projekt eingebunden, welches 2008 als Episodenfilm angekündigt wurde, an dem unterschiedliche Regisseure beteiligt werden sollten.¹⁴ Formseitig hätte das Projekt damit die Nachfolge des ersten HEAVY METAL-Films von 1981 angetreten, der episodisch erzählt und Comicserien aufgreift, die zuvor in der Zeitschrift veröffentlicht wurden.¹⁵

Dass das von Fincher und Miller geplante Projekt nicht umgesetzt werden konnte, gibt Aufschluss über die Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen der zeitgenössischen Anthologieserie. So bekundeten Produktionsstudios Interesse an dem Film, jedoch stellte sich die Finanzierung aufgrund der avisierten

12 Zur Rekurrenz des Sujet- und Motivbereichs «Faschismus» im Trashkontext vgl. Stiglegger, Marcus: *Nazi Chic und Nazi Trash. Faschistische Ästhetik in der populären Kultur*. Berlin 2011.

13 Nevins, Jess: Pulp Science Fiction. In: *The Oxford Handbook of Science Fiction*. Hrsg. v. Latham, Rob. Oxford / New York 2014, S. 93–103, hier S. 102. Vgl. auch Attebery, Brian: The magazine era: 1926–1960. In: *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Hrsg. v. James, Edward / Mendelsohn, Farah. Cambridge / New York 2004, S. 32–47.

14 o.V.: Heavy Metal Comic to Become a Film. <https://www.abc.net.au/news/2008-03-17/heavy-metal-comic-to-become-a-film/1074758> (zuletzt aufgerufen am: 20.05.2021).

15 Die Klammer innerhalb der *histoire* bildet ein grüner Stein mit übernatürlichen Kräften, der im Laufe des Films von Episodenprotagonist:in zu Episodenprotagonist:in wandert und Verderben stiftet. Regie führten Gerald Potterton und Jimmy T. Murakami. Der zweite Film HEAVY METAL: F.A.K.K.² (USA 2000) von Michael Coldewey und Michel Lemire basiert auf der von Kevin Eastman mitverfassten Graphic Novel *Melting Pot*. Auch hier spielt der Stein eine Rolle, allerdings weist der Film feste Protagonist:innen auf und unterscheidet sich so von der episodischen Struktur der ersten *Heavy Metal*-Filmadaption.

Sammlungsform als nicht umsetzbar heraus, wie Miller berichtet.¹⁶ Zudem erwarb Robert Rodríguez (*FROM DUSK TILL DAWN*, USA 1996; *PLANET TERROR*, USA 2007) die Rechte an der Adaption von *HEAVY METAL*, weshalb Fincher und Miller von ihrem Plan Abstand nehmen mussten. Erst das veränderte Rezeptionsverhalten durch Videoplattformen im Internet im Laufe der Zehnerjahre hätte, so Millers Überlegung, das «pendulum» in die entgegengesetzte Richtung ausschlagen lassen und anthologisches Erzählen in Serienform reizvoll gemacht.¹⁷ Diese Faktoren ließen die anfängliche Idee, *HEAVY METAL* ein drittes Mal als Film umzusetzen, schließlich in *LOVE, DEATH & ROBOTS* auf der Streamingplattform Netflix münden.

3 Populäre Ästhetik: *trashy, cute, epic*

Heavy Metal bildet, allen produktionsgeschichtlichen Verwicklungen zum Trotz, den ästhetischen Resonanzraum für Finchers und Millers Serie, die von der Kritik als ein «visual feast» für das Publikum bezeichnet wurde.¹⁸ Das animierte «Fest für die Augen» – oder in Finchers Worten: das «Büffet» – lässt sich analytisch erfassen, wenn man sich der Ästhetik der Serie zuwendet. Mit dem Begriff «Ästhetik» (von griech. *aisthesis* = sinnlich vermittelte Wahrnehmung) sind erstens Stilkategorien eines Gegenstands, im Sinne seiner formalen und inhaltlichen Gestaltungsweise, sowie zweitens Geschmacksurteile über diesen Gegenstand, im Sinne eines wertenden, intersubjektive Geltung beanspruchenden Ausdrucks von Emotion, bezeichnet.

Sianne Ngai hat in ihrer Monografie *Our Aesthetic Categories* (2012) eine Ausdifferenzierung Kant'scher Ästhetikkategorien wie «schön» oder «erhaben» vor dem Hintergrund gegenwartskultureller Bedingungen im Spätkapitalismus vorgelegt. *Zany, cute, interesting* lauten die von ihr diskutierten Alternativen zu den großen Begriffsangeboten des späten 18. Jahrhunderts. Diese «kleinen» Kategorien sind laut Ngai vor allem durch eines gekennzeichnet:

Yet the zany, the interesting, and the cute are undeniably trivial. In contrast to the moral and theological resonances of the beautiful and the sublime

16 Vgl. Schwartz, o.S.

17 Miller äußert im Interview mit ign.com: «You could make a pretty strong argument that YouTube is really just like a never-ending anthology of short stories about cats or people having terrible skateboard accidents. [...] I honestly think that it's funny, because David and I back then would have the argument of, «Can people consume media this way?» And now it becomes the argument of, «Can people consume media any other way?» [...] It's weird how the pendulum has swung the other way.» Schwartz, o.S.

18 Katz, Brandon: Exclusive: How David Fincher and Tim Miller's *Love, Death & Robots* Made the Leap to Netflix. <https://observer.com/2019/03/david-fincher-tim-miller-love-death-robots-netflix-interview-sxsw-2/> (zuletzt aufgerufen am: 20.05.2021).

and the powerfully uplifting and shattering emotions of the sublime and disgusting, each of these aesthetic experiences revolves around a kind of inconsequentiality [...].¹⁹

Ngais Ansatz eignet sich für diesen Beitrag, da er eine Ästhetik der Gegenwart ausgehend von populären Gegenständen profiliert. *Zany*, annäherungsweise mit «überdreht» oder «clownesk» zu übersetzen, exemplifiziert Ngai unter anderem anhand der genreprägenden Sitcom I LOVE LUCY aus den 1950er-Jahren, während *cute* am Beispiel von Kinderpuppen, der Hello Kitty-Produktserie oder Arbeiten der japanischen Künstler Yoshitomo Nara und Takashi Murakami elaboriert wird. Diese Gegenstände umgibt ein Odeur der *triviality*, also der Geringfügigkeit und Belanglosigkeit, da ihre stilistische Gestaltung ein «image of powerlessness» kreiert.²⁰ So sind etwa *cute* Figuren tendenziell kleinformatig, rundlich und weisen weiche sowie verletzbare Körperhüllen auf. Das «image of powerlessness», lautet Ngais argumentative Volte, spiegelt sich in einem «certain lack of power in the aesthetic experience itself».²¹ Das heißt, die populären Gegenstände sind in integraler Weise von einer *ausgestellten Modalität* durchzogen, die die ästhetische Erfahrung selbst «trivial» und gleichsam spielerisch, uneigentlich werden lässt (etwa im Unterschied zur existenziellen, moralisch-reflexiven Erfahrung des Kant'schen Erhabenen). Daraus resultieren ambige Geschmacksurteile: In dem Moment, in dem wir etwas als *cute* bezeichnen, liegt eine «mixture of feelings» vor, so kann das Niedliche gleichermaßen «tenderness» durch seine suggestive Bedürftigkeit wecken und für «aggression» sorgen, die auf das gleiche «image of powerlessness» zurückgeht.²² Wenn man nun LOVE, DEATH & ROBOTS und seine Hypotexte als *trashy*, *cute* und *epic* etikettiert, rückt dies ebenfalls die ästhetische Modalität der Gegenstände in den Blick.

Unter *trashy* ist ein ästhetischer Darstellungsmodus zu verstehen, der sich vom Trashfilm sowie von der Tradition der Pulpmagazine herleiten lässt. Gemeint ist eine «Kunst des schlechten Geschmacks», ein «Zeigen und Nennen des Tabuisierten auf der Darstellungsebene», durch das «sinnliche Reizeffekte» gegenüber dem Storytelling priorisiert werden. «Sex, Hygiene, Tod, Verletzungen der Körperhülle, darunter besonders Blutaustritt und Amputationen, sowie soziomoralische Verletzungen» gehören neben anderen Komponenten zum Register des Trashigen, wie Keyvan Sarkhosh festhält.²³ Sarkhosh denkt dabei an Zombiefilme wie EATEN ALIVE

19 Ngai, Sianne: *Our Aesthetic Categories. Zany, Cute, Interesting*. 3. Aufl. Cambridge/London 2015, S. 18.

20 Ngai 2015, S. 18.

21 Ngai 2015, S. 19.

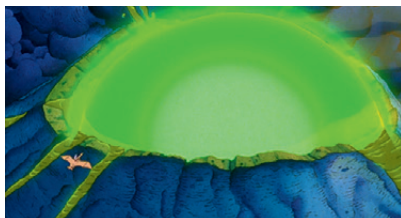
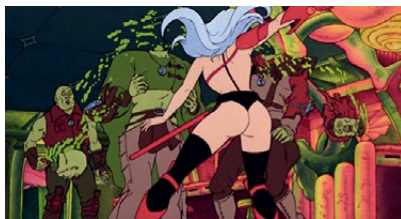
22 Ngai 2015, S. 19.

23 Sarkhosh, Keyvan: «Trash» als ästhetische Kategorie der Postmoderne. In: Hölter, Achim (Hrsg.): *Comparative Arts. Universelle Ästhetik im Fokus der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Heidelberg 2011, S. 367–377, S. 369 und S. 372.

(USA 1977), Russ Meyers *BOSOMANIA*-Reihe, aber auch an Ed Woods rührend misslungenen Science-Fiction-Horrorfilm *PLAN 9 FROM OUTER SPACE* (USA 1959). Ambig sind solche ästhetischen Erfahrungen, da es sich um eine Umwertung des vermeintlich <Schlechten> – beziehungsweise des <schlecht> produzierten – zu einer vergnüglichen ästhetischen Erfahrung handelt («Das Schlechte wird zum Guten, gerade weil es schlecht ist!»).²⁴

Mit Ngai lässt sich präzisieren, dass *trashy* zu einer genussvollen Erfahrung geraten kann, gerade weil es von vornherein als ästhetisch dubios gekennzeichnet ist und seine Fallhöhe niedrig hält, wie diese Stills aus der ersten *HEAVY METAL*-Filmadaption ersichtlich machen (vgl. Abb. 5–8). Als ästhetische Erfahrung lassen sich solche Darstellungen wohl erst genießen, wenn man sich auf den Bruch «mit der etablierten Geschmackskultur» einlässt²⁵ und das Uneigentlichkeitsangebot annimmt, welches vom Gegenstand ausgeht.

Es ist evident, dass Weiblichkeit hier in einer übersexualisierten Form gezeichnet wird, was genau dem Konzept von Fantasy entspricht, welches innerhalb der Zeitschrift *Heavy Metal* um 1980 dominiert. Die wehrhafte, walkürengeleiche Heroin gehört allerdings nicht nur zu den etablierten Figurentypen der Fantasy (vgl. etwa *RED SONJA*, USA 1985 oder *XENA: WARRIOR PRINCESS*, USA/NZ 1995–2001), sie ist ebenso in feministischen Diskursen beheimatet. Doch es wäre verfehlt, diese Darstellungen, die oft in Heldinnenreisen sowie in Rachenarrative eingelassen sind, vorschnell als Ermächtigungsgesten zu verbuchen. Das ist in einer feministisch-aneignenden Lesart zwar möglich, würde aber an den Produk-



5–8 Stills aus dem Film *HEAVY METAL*

24 Sarkhosh 2011, S. 371.

25 Sarkhosh 2011, S. 371.

tions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen von HEAVY METAL weitgehend vorbeargumentieren. Im Falle der weißhaarigen Prinzessin handelt es sich nicht um eine Frau, sondern, mit den Anführungszeichen des Camp gesprochen,²⁶ um eine «Frau», die in erster Linie (post-)pubertäre Männerfantasien bedient und zugleich mit einer maskulinen Angst vor dem Weiblich-Sexuellen kokettiert (man denke dabei auch an die kraftvollen, überzeichneten Frauen in Robert Crumps Underground Comix).

Die ausgestellte «powerfulness» der *trashy* Walküre geht Hand in Hand mit der «inconsequentiality», der «triviality» der populären ästhetischen Erfahrung im Sinne Ngais. Im Fokus der Szene stehen, salopp formuliert, nackte Haut und rollende Köpfe, also sinnliche Reize – letzteres in einer Form, die die Ekeldarstellungen von Trashfilmen wie CANNIBAL HOLOCAUST (I 1980) im Medium des Zeichentrickfilms lediglich anzitiert, nicht aber in vergleichbar drastischer Weise ausführt. Man beachte das dickflüssig austretende Blut, der eifertig gezeichneten, durch sexuelle Anspielungen auffallenden Schurken, das einen großen Teil der *mise en scène* verschmutzen wird, die Heldin aber unversehrt lässt.

Zur skizzierten «Veruneigentlichung» trägt ferner das *cute* bei. Es hat erstens die Funktion eines ästhetischen Gegengewichts, das infantil-verspielte Darstellungen einbringt, für rezeptive Zerstreuung und humoristische Momente sorgt. Auch dies gehört zum Repertoire der Genres Fantasy/Science-Fiction um 1980, man denke etwa an die pelzigen Ewoks der Weltraumsaga STAR WARS (USA 1977). Zweitens sind solche *cuten* Elemente in HEAVY METAL – und, wie zu zeigen ist, in LOVE, DEATH & ROBOTS – meist eng mit dem Aberwitz der Trashästhetik verknüpft. Eine Kostprobe: Das Raumschiff, welches im ersten HEAVY METAL-Film das Pentagon infiltriert, hat die Gestalt eines pinken, glitzernden Smileys. Die sich in ihm befindlichen Aliens sind zwei weichförmige, harmlose Piloten mit einer Schwäche für halluzinogene Substanzen sowie ein kleiner Roboter mit trichterförmigen Ohren, der mit einer aus dem Pentagon entführten Sekretärin intim wird. Eine gläubige, «ernsthafte» Rezeption ist hier von vornherein ausgeschlossen.

Epicness komplementiert das *Trashige* und *Cute* und vermischt sich mit den beiden Modi. Der Begriff *epic* ist durch seinen regen Gebrauch im Internet, vor allem innerhalb der Gamingkultur, in den letzten beiden Dekaden zum Synonym für «cool» und ähnliche *catch phrases* geworden, die emphatische Zustimmung mitteilen sowie auf die Außergewöhnlichkeit von Dingen, Personen, Handlungen, Erlebnissen usw. hinweisen («impressive in a remarkable way».)²⁷ Bezogen auf

26 Vgl. Sontag, Susan: Anmerkungen zu «Camp». In: Dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. 6. Aufl. Frankfurt a.M. 2006, S. 322–341, hier S. 327.

27 Vgl. die Einträge zum Lemma *epic* in Lin, Vi et al.: *epic*. <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Epic> (zuletzt aufgerufen am: 20.05.2021). Darüber hinaus sind die Formulierungen *epic fail* sowie *epic win* im Internet, insbesondere in Foren und auf Videoplattformen,

LOVE, DEATH & ROBOTS ist diese Semantik mit etwas Spezifizierendem kombiniert: *Epic* meint einen ästhetischen Stil, der als Schrumpfform literarisch-epischer Darstellungen (paradigmatisch in Homers *Ilias* und *Odyssee*) in der Science-Fiction und Fantasy zum Einsatz kommt, aber auch in anderen populären Genres wie dem Abenteuerfilm, dem Sandalenfilm *et cetera* denkbar ist.²⁸ *Epicness* ruft bedeutungshaltige Tiefe in für die ästhetische Erfahrung unverbindlicher Weise auf, etwa in Held:innengeschichten, Schlachten- und Landschaftsbeschreibungen sowie in narrativen Ausflügen ins Metaphysische. Epische Breite, also das gemächlich-rückblickende, historisierende Erzählen, tauschen heterogene Formate à la HEAVY METAL und LOVE, DEATH & ROBOTS gegen pointierte Kürze ein. Die detailverliebte Ausschmückung der Diegese, welche im epischen Erzählen ein weiteres konstitutives Merkmal darstellt, ist allerdings auch innerhalb der populären filmischen *epicness* anzutreffen, in der sie en passant mitgeliefert werden kann.

Ein Beispiel für diesen *epic style* liefert das Ende des ersten HEAVY METAL-Films. Taarna, die bereits erwähnte, weißhaarige Heldin, beseitigt die Quelle allen Übels, eine grünleuchtende Materie, welche sich in einem vulkanartigen Berg befindet. Untermalt wird das Finale von dramatischen Bläsern und Schlaginstrumenten sowie einem schablonenhaft-trashigen Satz aus dem Off, der der Materie selbst zugeordnet ist: «Taarna, opfere Dich nicht. Du kannst mich nicht besiegen.» (TC 01:22:02–01:22:04) Natürlich kann sie es doch, wie die einsetzenden Streicher anzeigen, wenn sich Taarna in einer Energieentladung auflöst und zur Märtyrerin wird (vgl. Abb. 8). Auch das *cute* ist dabei eingebunden, es hält durch den krächzend-verletzten, treuen Flugsaurier Einzug, der die Heroin zur grünen Materie bringt. Effektheischende *epicness*, so zeigt die Szene, ist auf eine Weise ergreifend, die hypertroph genannt werden muss.

Populäre Ästhetik wird, die Beispiele haben es veranschaulicht, *grosso modo* von einem strukturellen Uneigentlichkeitsangebot begleitet. Dieses Angebot kann im Rahmen der ästhetischen Erfahrung entweder angenommen oder abgelehnt werden. Damit ist die zweite Seite der Ästhetik angesprochen, die gustatorische Rezeption kultureller Artefakte. Die Begriffe *trashy*, *cute* und *epic* kursieren als Geschmacksurteile in Internetforen, auf Blogs, in privaten YouTube-Videos, in Buch-

weit verbreitet. Auf Youtube treten sie als Titelbezeichnungen für Sammlungen von aufgezeichneten Missgeschicken oder geglückten Ereignissen auf. Vgl. dazu musterbeispielhaft das Video «Epic Boat Fails: Funniest Water Videos» auf dem Kanal «FailArmy». https://www.youtube.com/results?search_query=epic+boat+fails (zuletzt aufgerufen am: 20.05.2021).

28 Einer der Einträge im *urbandictionary*, einem kolloquialen Onlinelexikon gegenwartskultureller (Internet-)Slangbegriffe, führt die heutige Virulenz des Wortes «epic» auf die LORD OF THE RINGS-Reihe von Peter Jackson um 2000 zurück: «The movie's popularity introduced the word to the ignorant public. Soon hack video «journalists» were using the term as a synonym for «fantasy»». Bourbon Diction Andy: epic. <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Epic&page=2> (zuletzt aufgerufen am: 20.05.2021).

publikationen von und für Fans.²⁹ Anders formuliert: Mit den Kategorien sind rezeptive «Stilgemeinschaften» verknüpft,³⁰ die ähnliche ästhetische Wertmaßstäbe teilen.³¹ So zielen die Zeitschrift *Heavy Metal* und ihre Filmadaptionen auf eine Stilgemeinschaft, welche die Ausgestelltheit tabuverletzenden Trashes in Genres wie Science Fiction, Fantasy oder Horror als ästhetische Erfahrung genießt. (Über den Titel des Magazins sowie die Filmscores wird all dies zudem mit dem populären Musikgenre «Metal» in Verbindung gebracht.)³² Miller und Fincher, die Produzenten von *LOVE, DEATH & ROBOTS*, rechnen sich mit ihrer fanartigen Begeisterung für das Magazin selbst dieser Stilgemeinschaft zu. Man hat es also mit einer behaupteten Verknüpfung von produktions- und rezeptionsseitigen Parametern zu tun. Wie sich die Aktualisierung der aus *Heavy Metal* transponierten Ästhetik in *LOVE, DEATH & ROBOTS* vollzieht, erläutern die folgenden Überlegungen.

4 Reizvoller Trash

In einer zwielichtigen Diegese voll nackter Körper, vulgärer Sprache und Gewalt kommt es zu einem actiongeladenen Arenakampf. «Gore ... gore galore!» (TC 00:05:50–00:05:54), so die markigen Worte, mit denen ein holografischer Anheizer die Publikumsmenge aufpeitscht. Anschließend stürzen zwei dinosaurierähnliche *beasties* mit den genremalerischen Namen Kharnivore und Turboraptor in computeranimierter 3D-Hochglanzgrafik aufeinander zu und zerreißen ihre Körper durch Stöße,

29 Vgl. zum Ursprung der Trash-Kategorie in der Filmkritik und ihrer sukzessiven Umwertung von einem pejorativen zu einem meliorativen Begriff in Fankontexten den Forschungsüberblick von Sarkhosh, der auch auf die Familienähnlichkeit der Begriffe Trash, Pulp, Camp, Kitsch, Schund, Exploitation und Paracinema eingeht. Sarkhosh, Keyvan: Trash, Boom, Bang: Ein Forschungsüberblick. In: Nesselhauf, Jonas / Schleich, Markus (Hrsg.): *Banal, trivial, phenomenal. Spielarten des Trash*. Darmstadt 2017, S. 11–42, hier S. 15–19 und S. 23–31.

30 Vgl. zu diesem Begriff Zipfel, Hannah: Inside the *cute* Cube. Ein Besuch der Ausstellung #cute. *Inseln der Glückseligkeit?* im NRW-Forum Düsseldorf (9.10.2020–18.04.2021). In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. O. S. [im Erscheinen].

31 Wird etwas in den genannten Fankontexten zum Beispiel als *cute* bezeichnet, geht damit, wie Ngai erläutert, ein «intersubjective demand» einher, eine implizite Aufforderung, diesem Geschmacksurteil zuzustimmen. Vorgetragen wird das in der Regel, dies ist ein Gedanke, den Ngai aus der Kant'schen Ästhetik übernimmt, als «propositional statement», als vermeintlich auf die Verfasstheit der Sache selbst und nicht auf den Geschmack des oder der Urteilenden bezogene Aussage («making it seem as if value judgements follow from factual ones»). Ngai 2015, S. 40f. [Herv. im Original].

32 Ästhetisch entscheidend ist es also, ob man den vom Gegenstand angebotenen Modus realisiert, sich also im Falle von *HEAVY METAL* oder *LOVE, DEATH AND ROBOTS* auf den *trash*, die *cuteness* und *epicness* einlässt oder diese hingegen als geschmacklos, trivial, misogyn, moralisch in irgendeiner anderen Weise verwerflich etc. ablehnt. Moritz Baßler und Heinz Drügh haben diesen Aspekt der Realisierung jüngst als ««Getten»» der ästhetischen Erfahrung bezeichnet (im Sinne von «to get it»). Baßler, Moritz / Drügh, Heinz: *Gegenwärtsästhetik*. Göttingen 2021, S. 51.

Stiche und Bisse. Blut spritzt auf die Kamera, die Menge tobt und alles ist rasant rhythmisiert durch hochfrequente Schnittfolgen.

Mit ihrer brutalen, sexualisierten Action fügt sich die Episode «Sonnie's Edge» passgenau in das zugrundeliegende Trash-Paradigma von LOVE, DEATH & ROBOTS ein. Dabei bezieht die Episode im intraseriellen Zusammenhang der ersten Staffel eine hervorgehobene Position. Denn erstens steht sie in der im Internet (Datenbanken, Wikipedia) meist angeführten Episoden-Reihung an erster Stelle, setzt daher für viele Zuschauer:innen Standards, schürt Erwartungen und soll fesseln. Zweitens ist sie eine von insgesamt drei Episoden, die im Blur Studio des Regisseurs Tim Miller produziert wurde. Das Animationsstudio wurde 1995 gegründet und weist eine popkulturell gewichtige Filmografie auf. Neben insgesamt drei weiteren Episoden für LOVE, DEATH & ROBOTS zeigt sich das in Los Angeles ansässige Studio zum Beispiel mitverantwortlich für den ersten SOUTH PARK-Film (USA 1999), ROCKY BALBOA (USA 2006), AVATAR (USA 2009), BATES MOTEL (USA 2013–2017), diverse Superhelden-Filme sowie das Computerspiel HALO WARS 2 (USA 2017). Schließlich, drittens, handelt es sich bei «Sonnie's Edge» um eine viel diskutierte Episode der Anthologieserie, wobei in den Besprechungen häufig ein moralischer Tenor vorherrscht.³³ Die Lust am Vulgären bietet der Kritik eine weite Angriffsfläche, was auch mit dem Anbieter Netflix zusammenhängen mag. Nicht allein, dass Netflix-Produktionen überwiegend auf *Political Correctness* Acht geben, auch wird hier ein zahlenmäßig großes und weitgefächertes Publikum erreicht.

33 In den betreffenden Online-Rezensionen lässt sich ein wiederholtes Kritikmuster ausmachen. Die Rezensent:innen beziehen sich auf die sexualisierten Frauenkörper, die überzogene Brutalität und den fehlenden Tiefgang von Figuren und Handlung. LOVE, DEATH & ROBOTS sei «sexist sci-fi at its most tedious», «Sonnie's Edge» im Besonderen «gratuitous and moronic.» Temperon, James: Netflix's Love, Death & Robots is sexist sci-fi at its most tedious. <https://www.wired.co.uk/article/love-death-and-robots-review-netflix> (zuletzt aufgerufen am: 20.05.2021). An anderer Stelle werden Anthologieserie und Episode als «dangerous and offensive» bezeichnet: «Sonnie's Edge is another episode that stands out for all of the wrong reasons. Gang rape is exploited as a plot device which outright refuses to engage with the topic in a responsible or intelligent way.» Robinson, Abby: Netflix's Love Death + Robots has one big problem and it's not okay. <https://www.digitalspy.com/tv/ustv/a26856709/love-death-and-robots-netflix-sexist-misogynistic/> (zuletzt aufgerufen am: 20.05.2021). Auch im akademischen Diskurs ist die Anthologieserie zuletzt kritisch beäugt worden. Sie bediene «harmful tropes», die überdies von zwei männlichen Regisseuren reproduziert werden: «Space», so plädiert die Verfasserin, «must be made for powerful, active, willfully monstrous women who do not need to be victimized, abused, tortured, raped or framed as deceptive, seductive *femme fatales* in order to exist.» Stang, Sarah: Vengeful Monsters, Shapeshifting Cyborgs, and Alien Spider Queens: The Monstrous-Feminine in Netflix's *Love, Death & Robots*. In: Gibson, Rebecca / Vanderveen, James M. (Hrsg.): *Gender, Supernatural Beings, And the Liminality of Death: Monstrous Males / Fatal Females*. London 2021, S. 23–40, S. 38. Hingewiesen sei allerdings auch auf Ausnahmen, die Sonnie als Vorbild für ein starkes Frauenbild anführen. Siehe dazu exemplarisch o.V.: «Sonnie's Edge»: Contemporary Feminist Fantasy. <https://medium.com/narrative/sonnies-edge-contemporary-feminist-fantasy-7363563ee105> (zuletzt aufgerufen am: 20.05.2021).

Die *trashy* Ästhetik liegt dabei ausdrücklich *nicht* auf der Materialseite von LOVE, DEATH & ROBOTS, insofern die Animationen hohe Qualität aufweisen. Vielmehr handelt es sich um die Aktualisierung eines Trashes, der bereits Einzug in den Mainstream genommen hat, wie auch andernorts zu sehen ist. Exemplarisch sei auf die erfolgreiche, anarchisch-überdrehte Computerspielreihe BORDERLANDS hingewiesen, die Gewaltdarstellungen im Comicstil präsentiert. Auch in LOVE, DEATH & ROBOTS besteht der ausgestellte Einsatz des Schundhaften in einer «Effekthascherei», die darin gründet, dass die «rudimentäre *story* [...] lediglich als Vehikel für sinnliche Reizeffekte»³⁴ begriffen wird. Trash, wie er mit «Sonnie's Edge» vorliegt, lässt sich daher als «strukturell[e] Unterkomplexität bei gleichzeitiger semischer und kultureller Übercodierung»³⁵ auf den Punkt bringen. Mit Sarkhosh handelt es sich also um eine effektorientierte Lektürearweisung, die dem «Erzeugen des sinnlichen Reizes»³⁶ gegenüber raffinierten Handlungsstrukturen oder Figurenpsychen dient.

«Sonnie's Edge» bezieht ihren Trashfaktor zunächst aus der literarischen Vorlage, die in den Rezensionen überwiegend unberücksichtigt bleibt. Der gleichnamige Science-Fiction-Text von Peter F. Hamilton war erstmals im *New Moon*-Magazin September 1991 erschienen, bevor der Autor sie in seine Kurzgeschichtensammlung *A Second Chance at Eden* (1998) aufgenommen hat. Die Erzählung spielt im dystopischen London des Jahres 2070 und ist ferner im intratextuellen Werkzusammenhang des *confederation universe* situiert, das Hamilton in der *Night's Dawn Trilogy* (1996–1999) entwirft. Mit den relativ flachen Charakteren, einer stark verkürzten Kapitalismuskritik und einem teils vulgären Vokabular («bullshit»³⁷, «gang bang»³⁸, «fuckittoyou gesture»³⁹) bedient «Sonnie's Edge» konstitutive Merkmale der Trashästhetik. Als «violent, spectacularly gory»⁴⁰ ließe sich die Erzählung mit ihren eigenen Adjektiven beschreiben. Der Kurzgeschichte ist demnach nicht an Tiefgang gelegen, angestrebt wird vielmehr ein rasantes wie effektgeladenes Lektüreangebot.

Die Strapazierung der moralischen Grenzen im Sinne des Trashes vollzieht sich ferner durch die Adressierung einer Vergewaltigung. In der Episode, die aufgrund ihrer Animation weitaus opulenter gestaltet ist als ihr literarischer Prätext, wird Sonnies kämpferischer Ehrgeiz durch das traumatische Ereignis einer Gruppenvergewaltigung motiviert. Gegenüber dem Kampfveranstalter mit dem sprechenden Namen Dicko heißt es im drastischen Ton:

34 Sarkhosh 2011, S. 372.

35 Sarkhosh 2011, S. 372.

36 Sarkhosh 2011, S. 372.

37 Hamilton, Peter F. «Sonnie's Edge». In: Ders.: *A Second Chance at Eden*. London 1998, S. 15.

38 Hamilton 1998, S. 17.

39 Hamilton 1998, S. 19.

40 Hamilton 1998, S. 7.

Fucking Men. It's cunts like you that fucked her up to begin with. A year ago, Sonnie got snatched by an estate gang and when they was done using her, they started cutting, slicing marks into her flesh. Can you imagine that kind of pain, that kind of humiliation carved into her skin? A lifelong reminder of that day. So when Sonnie steps into the pit, she's not fighting for pride or status and certainly not for your fucking money. She's carving up the men who did this to her. (TC 00:03:30–00:04:10)

Neben der visuellen Darstellung von Gewalt (vgl. auch Abb. 9), hebt die Episode im Medienvergleich die Sensibilität für die brisante Genderthematik noch einmal etwas an. Das gilt für die narrative Ebene, da die Kurzgeschichte das Vergewaltigungsthema durch einen Twist⁴¹ einkassiert, während die Episode daran festhält. Zusätzlich wird die Vergewaltigung aber auch auf Ebene der audiovisuellen Darstellung deutlicher ausgestellt: Sonnies Kontrahent Simon, der geschmackloser Weise als schwarze Figur dargestellt ist, macht mit tiefer, betont maskuliner Stimme und entsprechenden Körperbewegungen sexuelle Anspielungen: «What a sweet little girl. You're going down ... down ... down ...» (TC 00:05:16–00:05:23) Der anschließende Kampf lässt sich zudem als metaphorischer Akt der Vergewaltigung auffassen, wenn Simons Turboraptor mit einer messerartigen Klinge auf Sonnies Kharnivore einsticht und beide andeutungsvoll aufheulen.

Der Genuss von visuell exponierter Gewalt, der mit den Grenzen des «guten Geschmacks» spielt, stellt dabei ein verbindendes Merkmal zwischen verschiedenen Episoden von LOVE, DEATH & ROBOTS her. So wird in «Secret War» eine russische Soldaten-Gruppe von okkult beschworenen Dämonen zerfleischt, «Shapeshifters» erzählt von kämpfenden Werwölfen, die sich blutüberströmt zu Tode beißen und in «Helping Hand» sehen die Zuschauer:innen in Großaufnahme dabei zu, wie sich eine Astronautin ihren gefrorenen Unterarm abreißt. Das Ausstellen von Gewalt wird auf solche Weise serialisiert, dass sich innerhalb des heterogen konzipierten anthologisch-seriellen Paradigmas stets Wiedererkennungsmerkmale finden lassen.

Die sexuelle Komponente in «Sonnie's Edge» wird insbesondere anhand von Dickos hinterhältiger Gehilfin Jennifer inszeniert. Nach ihrem erfolgreich bestrittenen Kampf trifft Sonnie auf Jennifer, die die Rolle einer *femme fragile* zu übernehmen scheint, sich letztlich aber als *femme fatale* entpuppt. Zunächst bahnt sich ein homoerotischer Flirt an; Jennifer entkleidet sich, sodass ihr freier Oberkörper

41 Strank, Willem: *Twist Endings. Umdeutende Film-Enden*. Marburg 2014. Beim Twist handelt es sich um eine narrative Strategie, die traditionell oft in episodisch strukturierten Anthologieserien vorzufinden ist. Schon die frühen Beispiele aus den 1950er-Jahren, etwa THE TWILIGHT ZONE, machen regelmäßig vom Twist Gebrauch. Denn einerseits ergibt sich so die Möglichkeit, Einzelepisoden zufriedenstellend zum Abschluss zu bringen. Andererseits erzeugt der Twist einen Spannungseffekt, der das Versprechen macht, aufs Neue zu überraschen und damit Zuschauer:innen episodенübergreifend an sich bindet.



9 Screenshot aus LOVE, DEATH & ROBOTS, «Sonny's Edge»



10 Screenshot aus LOVE, DEATH & ROBOTS, «The Witness»

für einige Sekunden den halben Bildbereich einnimmt und so den Blick auf sich zieht.⁴² Als sich Sonnie annähert, wird sie auf brutale Weise von der Verführerin, der plötzlich Krallen aus der Hand fahren, angegriffen. Sexuell aufreizende Atmosphäre, visuelle Verlockung und körperliche Gewalt gehen hier ineinander über.

Im Staffelnkontext von LOVE, DEATH ROBOTS ist die Aufführung nackter weiblicher, seltener auch männlicher Körper rekurrent. In «The Dump» lebt der Protagonist Mr. Dvorchack mit einer Sexpuppe zusammen und liest Porno-Hefte,⁴³ in «Good Hunting» muss sich eine sexuell verführerische fuchsähnliche Gestaltwandlerin in einer patriarchalen Steampunk-ähnlichen Diegese behaupten und «Beyond The Aquila Rift» setzt den nackten Körper der Figur Greta mehrfach großflächig in Szene. Vor allem aber ist die Emmy-prämierte, ebenfalls häufig kritisierte Episode

42 Das entspricht dem Konzept des *male gaze*, das von Laura Mulvey in die feministische Filmtheorie eingeführt wurde. Vgl. überblickartig Kaczmarek, Ludger / Jahn-Sudmann, Andreas: gaze / male gaze. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2378> (zuletzt aufgerufen am: 20.05.2021). Im vorliegenden Zusammenhang auch Sarkhosh 2011, S. 373f., der im *male gaze* «ein zentrales Distinktionsmerkmal des Trashes gegenüber anderen «Abfallkünsten» wie Kitsch und Camp» ausmacht.

43 Der Titel verrät bereits, dass sich die Episode «The Dump» als ein reflexiver Kommentar zur Kategorie *trashy* deuten lässt. Ferner aufschlussreich ist, dass Joe R. Lansdales Kurzgeschichte *The Dump* erstmals in der vierten Ausgabe von *Rod Serlings Twilight Zone Magazine* aus dem Jahr 1981 abgedruckt wurde und damit lose im Kontext der Anthologieserie THE TWILIGHT ZONE steht.

«The Witness» zu nennen, in der eine Frauenfigur leicht bekleidet vor einem Mörder flieht. Sie rettet sich zunächst in einen Fetisch-Club, der zugleich ihr Arbeitsplatz ist und räkelt sich dort für viele Sekunden nackt auf einem Sofa (Abb. 10). Ohne eingehendere Motivierungsfunktion für die Handlung wird der weibliche Körper, dessen Schambereich hier ganz offen zur Schau gestellt ist, zum übercodierten Lustobjekt im Sinne Sarkhoshs: «Trash ist chauvinistisch»⁴⁴, und so präsentieren die Episoden, dieser ästhetischen Kategorie folgend, wiederholt Frauenkörper, die zwischen Erotik und softer Pornografie schwanken, oft aber auch mit physischen wie psychischen Gewaltmomenten verschränkt werden.

Fasst man diese oftmals Grenzen überschreitenden Inszenierungen zusammen, so zeigt sich, wie die Trashästhetik Äquivalenzen zwischen den Einzelepisoden spannt und für hohe Variation bei untereinander eng verwandten Elementen sorgt. Diese Überreizungen eignen sich dafür, ein buntes Experimentierfeld im Anthologisch-Seriellen auszubilden. Denn Trash bricht mit den Normen der Triade des «Guten, Wahren, Schönen» und führt stets ein gegenästhetisches Moment mit sich, das nicht nur kulturelle Ordnungen subvertieren kann, sondern auch, wie im vorliegenden Fall, die Statik serieller Kohärenzbildung. Unter Rückgriff auf den großen Freiheitsspielraum des Trashes ist die Anthologieserie *LOVE, DEATH & ROBOTS* in der Lage, relativ festgefugte Äquivalenzen (Figuren, Schauplätze, Ideologie) um eine wahnwitzige und innovationsfreudige Ästhetik zu ergänzen. Ihre Genießbarkeit erfordert allerdings stets das Bewusstsein der Zuschauer:innen für die ausgestellte Modalität der übercodierten Exzesse.

5 Auflockernde *cuteness*

Eine zerstörte Stadt, Skelette und ein Teddy, aus dessen Bauchdecke die Wolle quillt. Was zunächst die Erwartung einer bedrohlichen Gruselgeschichte weckt,⁴⁵ erweist sich schnell als harmlos. Weniger unheimlich als vielmehr *cute* nimmt sich die Episode «Three Robots» aus. Mit touristischem Blick wandern drei Roboter durch eine postapokalyptische Diegese, in der sie Einzelobjekten (Basketball, Hamburger, Katze, Spielkonsole) begegnen, anhand derer sie mit einer gehörigen Prise Humor über die ausgestorbene Menschheit sinnieren. Das Gefahrenpotenzial der Diegese wird dabei früh entschärft: «You've seen one post-apocalyptic city, you've seen 'em all.» (TC 00:01:28–00:01:31), so der lektüreleitende Genrekomentar.

44 Sarkhosh 2011, S. 373.

45 Erwähnt sei hier auch ein intertextueller Wink: In einer Szene wird kurz der Song «Help Pick up the Pieces» des Jazzsängers Buddy Stuart gespielt, der ebenfalls in *AMERICAN HORROR STORY* (S2E7) vorkommt.

Den literarischen Prätext liefert der Science-Fiction-Autor John Scalzi, der neben «Three Robots» zwei weitere Episoden-Vorlagen zur ersten Staffel von *LOVE, DEATH & ROBOTS* beisteuert: «When the Yogurt Took Over» und die bereits erwähnte Episode «Alternate Histories», die in die Best-of-Sammlung *Miniatures. The Very Short Fiction of John Scalzi* (2016) aufgenommen wurden. Als Tim Miller Scalzi kontaktierte, um die beiden Episoden anzukaufen, hatte der Autor gerade «Three Robots» für die literarische Anthologie *Robots vs. Fairies* (2018) verfasst. Da Miller die Geschichte gefiel, hat er sie zusätzlich miterworben.⁴⁶ Die drei Episoden eint ein *cute* Animationsstil, der auch dazu führt, dass sie von der moralisch getönten Kritik überwiegend ausgenommen sind.

Das *cute* wird von Ngai primär auf die Warenwelt, ihre materiellen Qualitäten und Affektauslösungen bezogen. Die Episode «Three Robots» präsentiert unter anderem den anthropomorphisierten, rotfarbigen Roboter K-VRC, der relativ klein ist, eine glatte, abgerundete Form aufweist und dessen Gesicht wie ein Emoji aussieht (Abb. 11).⁴⁷ Sein Design ist einfach gehalten und harmonisiert mit der kindhaft-niedlichen Information, dass er aus einer Produktreihe von Babyphonen abstammt. *Cuteness*, so Ngai, sei «simple or formally non-complex and deeply associated with the infantile, the feminine, and the unthreatening.»⁴⁸ Das Kleinformatige und vorgeblich Harmlose sind demnach typische Merkmale einer Niedlichkeitsästhetik. Man denke etwa an die Episode «Ice Age», die zwar auf die *epicness* der Weltgeschichte zielt, dies allerdings lediglich im diminutiven Rahmen eines Gefrierfachs durchspielt. *Cute* ist hier etwa die Beerdigung eines Mini-Mammuts in einem Blumentopf in der «Realwelt».

Zentral für «Three Robots» ist der Einsatz des in der Internetkultur notorischen Zeichens «Katze», das gemeinhin als Prototyp von *cuteness* gilt. Dazu ist das medial vermittelte Zeichen, das vor allem auch in der Warenwelt Anklang findet, prädestiniert aufgrund der Physiognomie, des flauschigen Fells, des affizierenden Schnurrens und Miauens:

[T]he cute commodity flatteringly seems to want us and only us as its mommy. [...] [T]he cute commodity, for all its pathos of powerlessness, is thus capable of making surprisingly powerful demands.⁴⁹

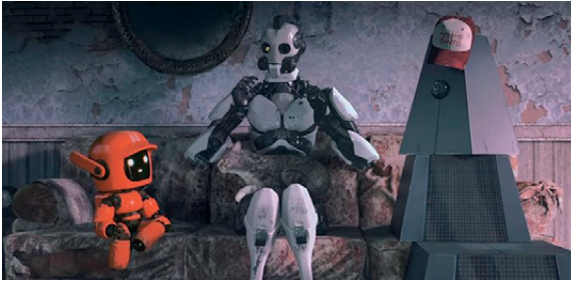
So ist auch das Zeichen «Katze» eben nicht einfach mit einer kulturellen Konnotation des Niedlichen aufgeladen; es zeichnet sich auch durch etwas Listig-Schlei-

46 Scalzi, John: Me and «Love, Death and Robots». <https://whatever.scalzi.com/2019/03/18/me-and-love-death-and-robots/> (zuletzt aufgerufen am: 20.05.2021).

47 Vgl. Joel, Gn: Designing Affection. On the Curious Case of Machine Cuteness. In: Dale, Joshua Paul et al. (Hrsg.): *The Aesthetics and Affects of Cuteness*. New York 2016, S. 175–193.

48 Ngai 2015, S. 59.

49 Ngai 2015, S. 64.



11 Screenshot aus LOVE, DEATH & ROBOTS, «Three Robots»



12 Beispiel eines Grumpy Cat-Memes

chendes, relative Autonomie und, bei Bedarf, beharrendes Einfordern von Aufmerksamkeit aus. Für die ästhetische Kategorie der *cuteness* diagnostiziert Ngai daher eine «paradoxical doubleness»⁵⁰ zwischen Hilflosigkeit und Aggression, die sich oftmals in mediale Formate einschreibt und dort spezifische Nähen zum Horror ausbildet, wie zuletzt Hannah Zipfel genauer erörtert hat.⁵¹ Man denke etwa nur an die Blutorgien in der Zeichentrick-Serie HAPPY TREE FRIENDS (USA/CDN 1999–2016), an die Kombination von Kinderpuppe und Grusel im Film CHILD'S PLAY oder auch an die LOVE, DEATH & ROBOTS-Episode «The Dump», in der ein mörderisches Monster zugleich als unschuldiger und hilfsbedürftiger Hundewelpen dargestellt wird.

In «Three Robots» stellt die Katze zunächst ein touristisches «Faszinationsobjekt» für die Roboter dar und wird als Internetphänomen diskursiviert: «They had an entire network that was devoted to dissemination of pictures of these things.» (TC 00:04:49–00:04:54) Damit spielt die Serie auf die enorme Popularität von Katzen im Internet an, wo sie etwa als Memes viral verbreitet werden. Als Beispiele seien nur Nyan Cat, Keyboard Cat oder die chronisch mürrische Grumpy Cat (Abb. 12) aufgezählt.

Auf die Frage, womit er bei der Erfindung des Internets nicht gerechnet habe, antwortete der Begründer des World Wide Web Tim Berners-Lee: *Kittens*.⁵² Die weitflächige Bevölkerung des Internets durch Katzen, auch als *Cat Content* bezeichnet,⁵³ deutet auf das Attraktionspotenzial der *cuteness* hin, das auch LOVE, DEATH

50 Ngai 2015, S. 85.

51 Zipfel, Hannah: «Unheimlich niedlich?! Creepy-cute Weiblichkeit am Beispiel aktueller Popmusik». In: Richard, Birgit / Reischach, Niklas von / Zipfel, Hannah (Hrsg.): *#cute. Inseln der Glückseligkeit?* Bielefeld/Berlin 2020, S. 65–70.

52 Vincent, James: Tim Berners-Lee on Creating the Web: «I Never expected all these Cats». <https://www.independent.co.uk/life-style/gadgets-and-tech/tim-berners-lee-creating-web-i-never-expected-all-these-cats-9189946.html>. (zuletzt aufgerufen am: 20.05.2021)

53 Dazu ausführlicher Bolinski, Ina: «Cat Content. Zur Intimität der Mensch-Haustier-Beziehung

ñ Robots episodienübergreifend zugrunde liegt. Als die Roboter die Katze streicheln, befürchten sie aufgrund ihres Schnurrens, sie versehentlich «aktiviert» zu haben. Tatsächlich erscheint ihnen die Explosionsgefahr plausibel, da ein kurzer Scan durch die Enzyklopädie menschlichen Wissens den Treffer *Exploding Kittens* liefert – ein von der Spielefirma Asmodee vertriebenes, prämiertes Kartenspiel aus dem Jahr 2016, das über Zehnmillionen Mal verkauft wurde und den überdrehten Untertitel «A card game for people who are into kittens and explosions and laser beams and sometimes goats» trägt. Solche Referenzen auf Ähnliches aus der Internetkultur sowie dem Bereich der Spiele und Filme sorgen für bekannte Wiedererkennungsmomente seitens der Zuschauer:innen.

Anhand der Katze diskutiert die Episode zudem das wiederholte Thema der menschlichen Hybris, das auch in «When the Yogurt Took Over» eine Rolle spielt.⁵⁴ Die drei Roboter aus der gleichnamigen Episode, die selbst humanoide Züge aufweisen, wundern sich etwa über den unnötig komplexen Verdauungsprozess oder die Ursprungsgeschichte des Menschen. Schließlich werden mögliche Gründe für das Aussterben der Menschheit thematisiert. Die Roboter kommen dabei zunächst auf eine phallusartige Bombe zu sprechen, um dann auf die üblichen Katastrophennarrative umzuschwenken: «Indeed, it was their own hubris that ended their reign, their belief that they were the pinnacle of creation that caused them to poison the water, kill the land and choke the sky. [...] [T]hey just screwed themselves by being a bunch of morons.» (TC 00:08:59–00:09:19) Wie so oft in episodisch strukturierten Anthologieserien wartet jedoch auch «Three Robots» mit einem Twist auf, der die ökologische Kritik um ein weiteres Motiv ergänzt:

XBOT: I understand now. Humans died out from environmental disaster.

K-VR: Yeah, pretty much. And also because at one point, they genetically engineered their cats to give them opposable thumbs.

CAT: Yes. Once we could open up our own tuna cans, that was pretty much that for the human race. (TC 00:09:25–00:09:42)

So wird die Apokalypse, die aus der Perspektive der Roboter maschinenhaft-nüchtern behandelt wird, erneut in den Bereich des niedlichen und harmlosen Humors gerückt. Auch hier findet eine Anbindung an den betreffenden digitalen Diskurs

in digitalen Medien». In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 8, 2, 2016, S. 73–82. Speziell zur ikonischen Grumpy Cat, S. 79: «Grumpy Cat funktioniert als Parodie ihrer selbst durch das Unterlaufen der Drolligkeit und der immerwährenden Zurschaustellung der Nicht-Niedlichkeit bei gleichzeitiger Beibehaltung der äußerst menschlichen Gedankenzuschreibungen, Fürsprachen, Anthropomorphisierungen und Intimitätsartikulationen.»

- 54 Die Narration dieser Episode gründet gewissermaßen auf dem Kalauer: «What's the Difference between America and Yogurt? – If you leave yogurt alone for 200 years, it develops a culture.» Auch das ließe sich auf die Online-Kultur beziehen. Entsprechende Memes sind im Internet leicht zu finden.

statt, in dem spaßhaft von geheimen Weltherrschaftsplänen der Katzen die Rede ist: Oftmals wird der 24. Juni als *Cat World Domination Day* angeführt und auch das obige Grumpy Cat-Meme zeugt von der drolligen Verschwörungstheorie. Eine weitere Anspielung an die Netzkultur besteht darin, dass die Überlegenheit der Katzen anhand eines genmanipulierten Daumens erläutert wird: «Once we could open up our own tuna cans, that was pretty much that for the human race» (TC 00:09:36–00:09:42), so die ebenfalls auf Memes anspielende Auflösung zum Schluss.

Die Episode stellt somit ein Beispiel für den Kontrasteffekt durch *cuteness* dar, der im Staffelnzusammenhang für Auflockerungen zwischen den zum Trash tendierenden Momenten von Sex und Gewalt sorgen kann. Hierbei bleibt aber zu betonen, dass das *cute* selbst eine Nähe zu Oberfläche, Kitsch und Trivialität aufweist und sich daher in das anthologisch-serielle Paradigma einreihet, ohne es nachhaltig zu irritieren. Auch das *cute* hält die ästhetische Hypertrophie von LOVE, DEATH & ROBOTS bewusst. Diese reflektierte Trivialisierung qua Verniedlichung kann besonders anhand der unterschiedlichen Staffelstrukturen abgelesen werden. Auffällig ist, dass die vorrangig *cuten* Episoden von solchen Episoden benachbart sind, die auf Sexualisierung und Gewaltdarstellungen setzen. So ist die Episode «Three Robots» in der häufigsten Reihung zwischen «Sonnie's Edge» und «The Witness» platziert. Diese dramaturgische Entscheidung verdeutlicht, dass die Anthologieserie ihre unterschiedlichen ästhetischen Angebote ausbalanciert.

Neben der syntagmatischen Nachbarschaft über einzelne Episoden hinweg wird das *cute* auch innerhalb von Einzelepisoden mit anderen ästhetischen Elementen kombiniert. In «Blindspot», einer actiongeladenen Variation des Western-Topos «Eisenbahnraub», wird mehrfach sporadisch ein katzenähnliches Tier eingestreut und in «Sucker of Souls» wirken Katzen abwehrend gegen Vampirangriffe. *Cuteness* erhöht das ästhetische Angebot der Anthologieserie und verleiht ihr durch die niedlichen Einsprengsel und Animationsstile zudem das Label der Zuschauer:innenfreundlichkeit.

6 Epische Monumentalität

Paul Merchant schreibt in seiner 1971 erschienenen Monografie *The Epic*, einer kompakten, aber weitangelegten Abhandlung über das Epische in der Literatur von der Antike bis zur Moderne:

[T]here is one quality inherent in our use of the word «epic» that should be discussed. It is implicit whenever we speak of an «epic journey» or an «epic struggle», in the cinema we are familiar with the term «Biblical epic» and «Epic Western» [...]. In their different ways these usages all point to an

underlying conception characteristic of epic – the notion of «scale», «mass», «weight». While the epic need not necessarily be long (and many are), it must be large in scale, it must have «epic proportions».⁵⁵

Merchants Beobachtung löst das Wort *epic* von seiner engen Fassung als Gattungsbegriff, um es als alltagssprachliches, attribuierendes Adjektiv operabel zu machen. Der Hinweis auf die populären Filmgenres ist dabei einschlägig. Dass *epic* nicht zwingend den Umfang, die bloße Länge eines Mediums, jedoch notwendig Eigenschaften wie monumentale Proportion und existenzielle Gewichtung auf der Ebene der Darstellung impliziert, lässt sich anhand unterschiedlicher Episoden von *LOVE, DEATH & ROBOTS* exemplifizieren.

Die breite Proportionierung des Raumes ist eines der gängigen Mittel zur Lancierung von *epicness* in filmischer sowie ludischer Fantasy und Science-Fiction. Man denke an die ikonischen Weltraumsequenzen in Kubricks *2001: A SPACE ODYSSEE* (USA 1968), an die Intros der Serie *STAR TREK* («Space, the final frontier...») sowie der *STAR WARS*-Filme. Genauso kommen die monumentalen Fantasylandschaften der *LORD OF THE RINGS*-Reihe oder das Landschaftsdesign in Computerspielen wie *THE ELDER SCROLLS 5: SKYRIM* und *DARK SOULS 3* in den Sinn, welche im Gamingdiskurs mit den romantischen Räumen Caspar David Friedrichs in Verbindung gebracht werden.⁵⁶

Diese Topografien arbeiten mit einer Semantik der Offenheit, der Ungewissheit und des Abenteuers. *LOVE, DEATH & ROBOTS* setzt in verschiedenen Episoden wie «Zima Blue», «Fish Night» und «Beyond the Aquila Rift» auf solch eine «epische» Gestaltung des Raumes. Untermalt wird dies genreobligatorisch mit opulenter Orchestermusik, wie im Falle von «Beyond the Aquila Rift», aus der folgende Stills stammen (Abb. 13–16). Kontrastive Proportion ist hier das Mittel der Wahl, wie die kleinformatigen Raumschiffe vor einem monumentalen Ausschnitt des an die Erde erinnernden Planeten veranschaulichen. Der zweite Still erinnert durch seine rückseitige Anordnung der Figuren entfernt an den *locus classicus* der romantischen Malerei, an Friedrichs *Der Wanderer über dem Nebelmeer*. Nur handelt es sich im Falle des Frachterkapitäns Tom um einen Gestrandeten, der «150.000 Light Years» (TC 00:08:17), so die überdimensionierte Raum-Zeit-Angabe, vom Kurs abgekommen ist. Der Panoramablick auf den kosmischen Raum dient als Kontemplationsfläche einer Figur, die ein existenzielles Desaster erlebt und versucht, die jüngsten Geschehnisse in einen sinnhaften Zusammenhang zu bringen.⁵⁷

55 Merchant, Paul: *The Epic*. London 1971, S. 4.

56 Vgl. Anjun, Anhit: Friedrich and Game Design. <http://howtonotsuckatgamedesign.com/2016/02/friedrich-romanticism-and-games/> (zuletzt aufgerufen am: 05.02.2021).

57 «Beyond the Aquila Rift» ist dabei von einem Spannungsverhältnis zwischen visueller Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit, täuschender Oberfläche und faktischer Gestalt geleitet. Die Episode fokalisiert Tom, der mehrfach von einem anderen Crewmitglied gewarnt wird, und steuert auf



13-16 Screenshots aus LOVE, DEATH & ROBOTS, «Beyond the Aquila Rift»

folgende Pointe zu: Bei der Station und Greta, die im zweiten Still neben Tom zu sehen ist, handelt es sich um Simulationen einer spinnenartigen Lebensform, die die Crew (vermutlich) vom Kurs abgebracht hat, um sie entkräftet in einer Art Koma am Leben zu halten. Auf visuellen Spannungsverhältnissen, Konstellationen des Sichtbaren und Unsichtbaren basieren diverse Episoden von LOVE, DEATH & ROBOTS wie «The Witness», «Sonnie's Edge», «Shapeshifters» oder «Fish Night».

Landschaftliche Monumentalität, die Weite des Ozeans, Bergmassive oder der Sternenhimmel sind in den Ästhetiktheorien des 18. und 19. Jahrhunderts, etwa bei Burke, Kant, Schiller und Vischer bekanntermaßen Beispiele für das Erhabene. Auf Räumliches bezogen, meint dies ein Gefühl subjektiver Ergriffenheit und Überwältigung angesichts der inkommensurablen Größe der Natur. Aus diesem Gefühl leitet Kant ein das Subjekt erhebendes, transzendierendes Moment ab.⁵⁸ Auch die Science-Fiction-Forschung verwendet den Begriff des Erhabenen, was angesichts der räumlichen Figurationen ihrer Gegenstände naheliegt.⁵⁹ Doch übersehen modifikationslose Übertragungen des Begriffs die ausgestellte Modalität großer Teile des Genres. Als ästhetischer Begriff geht *epic* zum Erhabenen ein Verhältnis der Familienähnlichkeit ein, vor allem wenn die diskutierte Räumlichkeit in den Blick gerät. Auch hier stehen Gefühle wie Ergriffenheit und Überwältigung angesichts monumentaler Proportionen hoch im Kurs – aber die transzendierenden Momente fehlen in der Regel. Damit ist nicht gemeint, dass solche Momente innerhalb der Diegesen kategorisch ausgeschlossen werden müssen, eine innerdiegetische Erhebung der Figuren ist nicht nur denkbar, sondern gängig (vgl. etwa die Episode «Fish Night»). Die Überlegung bezieht sich vielmehr auf die Rezeption der Science-Fiction- und Fantasy-Texte, auf die «powerlessness» der ästhetischen Erfahrung in Unterhaltungszusammenhängen, wie man mit Ngai formulieren kann.⁶⁰ Der Begriff *epic* erfasst die monumentalen Räume populärer Gegenstände wie *LOVE, DEATH & ROBOTS* insofern adäquater, da er die Effektorientiertheit und das Angebot einer semiotisch unverbindlichen, unterhaltenden Rezeption von vorneherein mitbe-

58 Vgl. Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. In: Ders.: *Werkausgabe*, Bd. 10. Hrsg. v. Weischedel, Wilhelm. Frankfurt a.M. 2018, S. 164–277. Das Spezifikum des Kant'schen Erhabenen besteht darin, dass man zwar die Weite der Natur sinnlich nicht vollends erfassen, sehr wohl aber «rationale Vorstellungen von ihr als ganzer gewinnen» kann. Damit rückt das Subjekt als geistiges Wesen in den Fokus. Vgl. dazu die Erörterung von Jens Kulenkampff: «Nicht die genannten Naturphänomene sind eigentlich erhaben, sondern jene idealen Momente in uns, durch die wir der Natur überlegen sind [...]. Mit anderen Worten: K. deutet die Wahrnehmung der grandiosen Natur als erhebend, indem das Subjekt durch sie dessen inne wird, was an ihm selbst über alle Natur hinaus und in diesem Sinne erhaben ist.» Kulenkampff, Jens: Immanuel Kant. In: Betzler, Monika / Nida-Rümelin, Julian (Hrsg.): *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*. 2. Aufl. Stuttgart 2012, S. 505–517, hier S. 510.

59 Peter Stockwell konstatiert sogar eine Verengung des Genres auf den Begriff des Erhabenen und moniert, dass das Schöne kaum mit der Science-Fiction in Verbindung gebracht werde: «This is a distinction in which the SF tradition from Frankenstein (1808) onward tends to come off badly, since SF is firmly placed in the sublime category. This is evident in the genre's key features awe-some-ness, sense of wonder, or what in mid-twentieth-century American SF was called the «gosh-wow-effect!» [...].» Stockwell, Peter: Aesthetics. In: *The Oxford Handbook of Science Fiction*. Hrsg. v. Latham, Rob. Oxford / New York 2014, S. 35–46, hier S. 39. Im Kontext der Science-Fiction und ihrer Affinität für Schauriges ist neben Kant vor allem Edmund Burkes empirisch-sensualistische Ästhetik von 1757 von Relevanz. Kant führt seine Unterscheidung des Schönen und des Erhabenen darauf zurück. Vgl. Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Hrsg. v. Boulton, J. T., London 1958.

60 Ngai 2015, S. 23.

denkt. So schließt sich zum Beispiel an die Kontemplation des Frachterkapitäns vor dem Panoramafenster eine Beischlafszene an, die in ihrer visuellen und akustischen Übercodierung durchaus als *epic trash* bezeichnet werden darf. Prägend ist dabei das kitschig-bombastische Stück Geigen-Pop «Living in the Shadows» von Matthew Perryman Jones, das die Beischlafsequenz begleitet.

Zum Standardrepertoire populärer *epicness* gehören ferner Schlachtendarstellungen: Horden insektenartiger Aliens überfallen eine Agrarsiedlung auf einem fernen Planeten, ein Trupp der Roten Armee patrouilliert durch eine Waldlandschaft und sieht sich einer Heerschar gefräßiger Dämonen ausgeliefert. In den Episoden «Suits» und «Secret War» wird das Thema der außermenschlichen, zahlenmäßig weit überlegenen Bedrohung auf visuell unterschiedliche Weise umgesetzt. «Secret War» nutzt die Möglichkeiten fotorealistischer Animation, um drastische Verletzungen von Körpern darzustellen, während «Suits» mit einer comicähnlichen, weitestgehend unschuldigen, stellenweise ins *cute* strebenden Visualisierung operiert (man beachte die Kühe und Hühner der Farmer:innen).

Was die Episoden eint, ist ihr Spiel auf der Klaviatur der *epicness* in Form heroischer Märtyrer:innenakte, vergleichbar mit dem Ende der ersten HEAVY METAL-Filmadaption. Individuelle Selbstaufopferung im Moment der Ausweglosigkeit wird bis in die Animationseinstellungen hinein ähnlich inszeniert, wenn sich die Episoden an einem unterhaltungskulturellen Topos bedienen, den man als existenzielles *One for the Team* bezeichnen kann. Dabei hält jemand oder eine Gruppe die Bedrohung unter Aufgabe des eigenen Lebens zurück und verschafft seinen Mitstreiter:innen Zeit.

Im Fall von «Secret War» sind es mehrere Personen, die sich opfern, um einem Boten die wichtige Nachrichtenüberbringung an die russische Luftwaffe zu ermöglichen; das «Team» ist in diesem Fall die Rote Armee. Der Bote stellt nicht nur das jüngste Mitglied der Gruppe dar und scheint mehr für den Einsatz an der Balalaika als am Gewehr geeignet, er ist zudem der Sohn des Kommandanten. Durch solche pointiert eingesetzten Personalisierungen erhöht der Text die emotionale Tragweite des skizzierten Geschehens. Die finale Schlachtenszene von «Secret War» setzt auf trashige Splattereffekte in «epischer» Slow Motion und wird von dunklen Bläsern, Schlaginstrumenten sowie dramatischen Streichern begleitet. «Suits» verwendet eine ähnlich opulente Klangkulisse, hier erinnert der Sound an Gustav Holsts Orchestersuite «The Planets» (1914–1916), spätromantische Programmmusik, deren Spur in diversen Science-Fiction-Filmen wie ALIENS – DIE RÜCKKEHR (USA 1986), PREDATOR (USA 1987) oder in der STAR WARS-Reihe zu finden ist.

In beiden Episoden kulminiert das beschriebene Plotelement «Selbstaufopferung» in einer Sprengung, durch die sich der Märtyrer samt Bedrohung beziehungsweise samt einem signifikanten Teil der Bedrohung dematerialisiert. Dies ist ein rekurrenter Bestandteil des *One for the Team*-Topos, bei dem der Text die Märtyrerfigur in physischer Hinsicht komplett tilgt, ihren Körper buchstäblich auflöst. Durch die

Monumentalität des Opferakts wird ein erinnerungswürdiges Moment lanciert, was dann innerdiegetisch zum Teil auch als solches ausgewiesen ist.⁶¹ In Szene gesetzt werden die letzten Momente der Figuren durch visuelle Nähe, mit einem emotiven *Close-Up* auf das Gesicht kurz vor dem Augenblick der Explosion (Abb. 15).

Das Ende der populären Märtyrergeschichten bilden Perspektivenwechsel, die das Geschehen von den Einzelschicksalen ausgehend in größere Zusammenhänge rücken. So zeigt die Abschlussequenz von «Secret War» Flieger der Roten Armee, welche die Dämonenbedrohung in einer Bombenexplosion enormen Ausmaßes beseitigen. Unterlegt ist die Sequenz mit der zuvor verwendeten Balalaika-Melodie, einem diegetischen Detail des zum Helden gewordenen Boten. In «Suits», einer Episode, die den amerikanischen Frontiermythos im All aktualisiert, zoomt die Darstellung von der temporär wiederhergestellten Idylle des countryhaften Farmlebens in den Kosmos. Dadurch wird der Blick auf eine weitgehend von den außerirdischen Wesen kontaminierte Schutzkuppel freigegeben, unter der die Siedler:innen leben. Diese makroskopische Perspektive deutet einen Konflikt von monumentalen Ausmaßen an, den man in «Suits» in kurzer, exemplarischer und durch die Märtyrerfigur individualisierter Form kennengelernt hat.

7 Kohärenz der Anthologieserie

LOVE, DEATH & ROBOTS geht aus literarisch-anthologischen Kontexten hervor. Die Serie bezieht sich explizit auf Magazine, Kurzgeschichten und Filme aus den popkulturellen Genres der Science-Fiction und Fantasy, zu denen auch Anthologieserien wie beispielsweise THE TWILIGHT ZONE zu zählen sind. Auffällig ist, dass bereits diese Formate meist in Sammlungen präsentiert werden. Der Reiz ergibt sich demnach durch die Rezeption einzelner Texte innerhalb größerer Zusammenhänge, die ein diegetisches Rezipient:innenwissen bereitstellen, das dann an die Einzelgeschichten herangetragen wird. Wie im Fall der Magazine, so ist der Fokus auf die Sammlung auch für LOVE, DEATH & ROBOTS zu berücksichtigen. Entscheidend ist diesbezüglich die Übernahme und Aktualisierung (Gender-Sensibilität, Internet-Trends) der stilbildenden Ästhetik aus dem skizzierten Kontext. Die dominanten ästhetischen Kategorien *trashy*, *cute*, *epic*⁶² entfalten ihre Wirkung erst im anthologischen Verbund.

61 So erinnert Hank, der Protagonist der Episode «Suits», am nächsten Morgen an die Integrität des Märtyrers, wenn er dessen verbliebene Frau Helen tröstet. Mit dem Blick in die Weite der friedlichen Agrarsiedlung formuliert er: «Noble thing Jake did, Helen. Real noble. He was a fine neighbour and a true friend.» (TC 00:15:00–00:15:03)

62 Hingewiesen sei darauf, dass es sich hierbei lediglich um für die Serie dominante Kategorien handelt. Der ästhetische Katalog ließe sich leicht weiter ergänzen. So wäre die Episode «Zima Blue» durchaus als *epic* zu bezeichnen, zielt letztlich aber auf eine *deepness*, die nochmal gesondert zu betrachten wäre.

Aufgrund der Zusammenstellung verschiedener in sich abgeschlossener Episoden, ermöglicht die Anthologieserie eine variable Dosierung der konstitutiven ästhetischen Qualitäten. Darin zeigt sich zwar eine große Bandbreite an differenteren Darstellungsmöglichkeiten zwischen den Episoden, dennoch lässt sich die Serien-Ästhetik als äquivalenzstiftendes Kohärenzbündel erfassen. So sind die jeweiligen Funktionen der ästhetischen Kategorien aufeinander abgestimmt, was besonders durch die Dramaturgie der Episodenanordnung ersichtlich wird. Hier bemüht sich die Anthologieserie um ein ausbalanciertes Verhältnis von <NSFW>-Episoden und solchen, die für verharmlosende Erleichterung sorgen können. *Trashy* und *cute* scheinen also eine Kontrastbeziehung einzugehen. Und auch die *epicness* sorgt für Spannung im ästhetischen Paradigma, wenn entgegen den vermeintlich unterkomplexen Strukturen von Sex, Gewalt und niedlichen Merkmalen Bedeutsamkeitseffekte in die Anthologieserie integriert werden. Obwohl somit unterschiedliche Darstellungs- und Wirkungsweisen erzielt werden, sind die Kategorien durchaus ähnlich, da es sich um Phänomene einer Oberflächenästhetik handelt. Ihre Faszination geht von Reizeffekten (Drastik, Niedlichkeit, Überproportionalität) aus, nicht von psychologischen oder narrativen Tiefenstrukturen. Auf dieser Grundlage kann *LOVE, DEATH & ROBOTS* mit einem weitgefächerten Angebot an *prima vista* disparat erscheinenden Darstellungen experimentieren und gleichzeitig einen inneren Zusammenhang stiften.

In dieser Kombination nimmt die Anthologieserie eine modellhafte <Vermainstreamung> vor, die sich als Erfolgsformel beschreiben lässt. Mit ihrem bunten <Buffet> kann sie auf der Plattform Netflix ein breites Publikum adressieren. Die hauptsächliche Voraussetzung ist hierbei das Einlassen auf die ausgestellte ästhetische Modalität, die auf das diegetische Wissen des anthologisch-seriellen Zusammenhangs bezogen ist. Was möglicherweise nicht nach einer, sicherlich aber nach dem Schauen mehrerer Episoden klar wird: Die präsentierte Ästhetik ist nicht in einem Eigentlichkeitsmodus aufzufassen, sondern stets im Rahmen popästhetischer Führungszeichen.

Abschließend sei noch ein kurzer Ausblick auf die zweite Staffel von *LOVE, DEATH & ROBOTS* erlaubt, die weitere Auskünfte über die ausgewählten ästhetischen Qualitäten im Anthologisch-Seriellen liefert. Mit sechs Episoden ist die zweite Staffel weniger umfangreich und auch die visuelle Mischung ist weniger heterogen ausgefallen. Während sich die erste Staffel wie ein relativ offenes Experimentierfeld ausnimmt, verdichten sich nun einzelne ästhetische Merkmale. Dabei zeigt sich, dass die Produzenten offenbar auf die Online-Kritik reagiert haben. Die als *trashy* zu bezeichnenden Anteile sind deutlich zurückgefahren und weichen insbesondere einem Anstieg der *epicness*. Anstelle serieller Überbietung könnte man von serieller Verdichtung sprechen.⁶³ Es bleibt abzuwarten, wie die intrase-

63 Vgl. Sudmann, Andreas: *Serielle Überbietung. Zur televisuellen Ästhetik und Philosophie exponierter Steigerungen*. Stuttgart 2017.

rielle Dynamik in der geplanten dritten Staffel für das Jahr 2022 fortgesetzt wird. Was sich dagegen schon jetzt andeutet, ist, dass die kurzformatige Beschaffenheit von LOVE, DEATH & ROBOTS im Feld der Streamingserien Schule machen kann. So wurde 2021 mit OATS STUDIOS eine Science Fiction-Anthologieserie von Neil Blomkamp (DISTRICT NINE, NZ/USA/SA 2009) bei Netflix vorgelegt, die sichtbar an das Vorbild LOVE, DEATH & ROBOTS anknüpft.

Bibliografie

Filme und Serien

- 2001: A SPACE ODYSSEE (USA 1968, R: Stanley Kubrick)
CANNIBAL HOLOCAUST (I 1980, R: Ruggero Deodato)
DEADPOOL (USA 2016, R: Tim Miller)
EATEN ALIVE (USA 1977, R: Tobe Hooper)
FIGHT CLUB (USA 1999, R: David Fincher)
FROM DUSK TILL DAWN (USA 1996, R: Robert Rodriguez)
Heavy Metal (CDN 1981, R: Gerald Potterton, Jimmy T. Murakami)
HEAVY METAL: F.A.K.K.² (USA 2000, R: Michael Coldewey, Michel Lemire)
LORD OF THE RINGS (NZ/USA 2001–2003, R: Peter Jackson)
LOVE, DEATH & ROBOTS (USA seit 2019)
OATS STUDIOS (CDN 2021)
PLAN 9 FROM OUTER SPACE (USA 1959, R: Ed Wood)
GRINDHOUSE: PLANET TERROR (USA 2007, R: Robert Rodriguez)
PREDATOR (USA 1987, R: John McTiernan)
RED SONJA (USA 1985, R: Richard Fleischer)
SE7EN (USA 1995, R: David Fincher)
STAR TREK (USA seit 1966)
STAR WARS (USA 1977, R: George Lucas)
TERMINATOR: DARK FATE (USA 2019, R: Tim Miller)
XENA: WARRIOR PRINCESS (USA 1995–2001)

Literatur

- Anjun, Anhit: Friedrich and Game Design. <http://howtonotsuckatgamedesign.com/2016/02/friedrich-romanticism-and-games/> (zuletzt aufgerufen am: 05.20.2021).
Attebery, Brian: The magazine era: 1926–1960. In: *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Hrsg. v. James, Edward /

- Mendelsohn, Farah. Cambridge / New York 2004, S. 32–47.
Baßler, Moritz / Drügh, Heinz: *Gegenwartsästhetik*. Göttingen 2021.
Bolinski, Ina: «Cat Content. Zur Intimität der Mensch-Haustier-Beziehung in digitalen Medien». In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 8, 2, 2016, S. 73–82.
Bourbon Diction Andy: epic. <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Epic&page=2> (zuletzt aufgerufen am: 20.05.2021).
Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Hrsg. v. Boulton, J.T. London 1958.
<Epic Boat Fails: Funniest Water Videos>. https://www.youtube.com/results?search_query=epic+boat+fails (zuletzt aufgerufen am: 20.05.2021).
Hale, James: Here's Why Netflix Launched <Love, Death & Robots> With A Different Episode Order for Certain Users. <https://www.tubefilter.com/2019/03/21/netflix-love-death-robots-episode-order-sonnies-edge/> (zuletzt aufgerufen am: 20.05.2021).
Hamilton, Peter F. «Sonnie's Edge». In: Ders.: *A Second Chance at Eden*. London 1998.
Joel, Gn: Designing Affection. On the Curious Case of Machine Cuteness. In: Dale, Joshua Paul et al. (Hrsg.): *The Aesthetics and Affects of Cuteness*. New York 2016, S. 175–193.
Kaczmarek, Ludger / Jahn-Sudmann, Andreas: gaze / male gaze. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2378> (zuletzt aufgerufen am: 20.05.2021).

- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. In: Ders.: *Werkausgabe, Bd. 10*. Hrsg. v. Weischedel, Wilhelm. Frankfurt a.M. 2018, S. 164–277.
- Katz, Brandon: Exclusive: How David Fincher and Tim Miller's Love, Death & Robots Made the Leap to Netflix. <https://observer.com/2019/03/david-fincher-tim-miller-love-death-robots-netflix-interview-sxsw-2/> (zuletzt aufgerufen am: 20.05.2021).
- Kulenkampff, Jens: Immanuel Kant. In: Betzler, Monika / Nida-Rümelin, Julian (Hrsg.): *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*. 2. Aufl. Stuttgart 2012, S. 505–517.
- Lin, Vietal.: epic. <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Epic> (zuletzt aufgerufen am: 20.05.2021).
- McDonald, Kevin / Smith-Rowsey, Daniel (Hrsg.): *The Netflix-Effect. Technology and Entertainment in the 21st Century*. London 2016.
- Merchant, Paul: *The Epic*. London 1971.
- Nevins, Jess: Pulp Science Fiction. In: *The Oxford Handbook of Science Fiction*. Hrsg. v. Latham, Rob. Oxford / New York 2014, S. 93–103.
- Ngai, Sianne: *Our Aesthetic Categories. Zany, Cute, Interesting*. 3. Aufl. Cambridge/London 2015.
- O'Falt, Chris: David Fincher Wants to Destroy the Concept of the Half-Hour and Hour-Long Show. <https://www.indiewire.com/2019/03/sxsw-david-fincher-tim-miller-netflix-love-death-robots-1202050195/> (zuletzt aufgerufen am: 20.05.2021).
- o.V.: Heavy Metal Comic to Become a Film. <https://www.abc.net.au/news/2008-03-17/heavy-metal-comic-to-become-a-film/1074758> (zuletzt aufgerufen am: 20.05.2021).
- o.V.: «Sonnie's Edge»: Contemporary Feminist Fantasy. <https://medium.com/narrative/sonnies-edge-contemporary-feminist-fantasy-7363563ee105> (zuletzt aufgerufen am: 20.05.2021).
- Robinson, Abby: Netflix's Love Death + Robots has one big problem and it's not okay. <https://www.digitalspy.com/tv/ustv/a26856709/love-death-and-robots-netflix-sexist-misogynistic/> (zuletzt aufgerufen am: 20.05.2021).
- Sarkhosh, Keyvan: «Trash» als ästhetische Kategorie der Postmoderne. In: Hölter, Achim (Hrsg.): *Comparative Arts. Universelle Ästhetik im Fokus der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Heidelberg 2011, S. 367–377.
- Sarkhosh, Keyvan: Trash, Boom, Bang: Ein Forschungsüberblick. In: Nesselhauf, Jonas / Schleich, Markus (Hrsg.): *Banal, trivial, phänomenal. Spielarten des Trash*. Darmstadt 2017, S. 11–42.
- Scalzi, John: Me and «Love, Death and Robots». <https://whatever.scalzi.com/2019/03/18/me-and-love-death-and-robots/> (zuletzt aufgerufen am: 20.05.2021).
- Schwartz, Terri: How David Fincher and Tim Miller's Heavy Metal Reboot Became Netflix's Love, Death & Robots. <https://www.ign.com/articles/2019/03/16/how-david-fincher-and-tim-millers-heavy-metal-reboot-became-netflixs-love-death-and-robots> (zuletzt aufgerufen am: 20.05.2021).
- Sontag, Susan: Anmerkungen zu «Camp». In: Dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. 6. Aufl. Frankfurt a.M. 2006, S. 322–341.
- Stiglegger, Marcus: *Nazi Chic und Nazi Trash. Faschistische Ästhetik in der populären Kultur*. Berlin 2011.
- Stang, Sarah: Vengeful Monsters, Shapeshifting Cyborgs, and Alien Spider Queens: The Monstrous-Feminine in Netflix's *Love, Death & Robots*. In: Gibson, Rebecca / Vanderveen, James M. (Hrsg.): *Gender, Supernatural Beings, And the Liminality of Death: Monstrous Males / Fatal Females*. London 2021, S. 23–40.
- Stockwell, Peter: Aesthetics. In: *The Oxford Handbook of Science Fiction*. Hrsg. v. Latham, Rob. Oxford / New York 2014, S. 35–46.
- Strank, Willem: *Twist Endings. Umdeutende Film-Enden*. Marburg 2014.
- Stuck, Elisabeth: Kohärenz. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band 2*. Hrsg. v. Harald Fricke et al. Boston / New York 2000, S. 280–282.

- Sudmann, Andreas: *Serielle Überbietung. Zur televisuellen Ästhetik und Philosophie exponierter Steigerungen*. Stuttgart 2017.
- Temperton, James: Netflix's Love, Death & Robots is sexist sci-fi at its most tedious. <https://www.wired.co.uk/article/love-death-and-robots-review-netflix> (zuletzt aufgerufen am: 20.05.2021).
- Vincent, James: Tim Berners-Lee on Creating the Web: «I Never expected all these Cats». <https://www.independent.co.uk/life-style/gadgets-and-tech/tim-berners-lee-creating-web-i-never-expected-all-these-cats-9189946.html> (zuletzt aufgerufen am: 20.05.2021).
- Zipfel, Hannah: «Unheimlich niedlich?! Creepy-cute Weiblichkeit am Beispiel aktueller Popmusik». In: Richard, Birgit / Reischach, Niklas von / Zipfel, Hannah (Hrsg.): *#cute. Inseln der Glückseligkeit?* Bielefeld/Berlin 2020, S. 65–70.
- Zipfel, Hannah: Inside the *cute* Cube. Ein Besuch der Ausstellung *#cute. Inseln der Glückseligkeit?* im NRW-Forum Düsseldorf (9.10.2020–18.04.2021). In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. o.S.[in Vorbereitung].

Philipp Ohnesorge

«The future is still human»

Pathologien des anthologischen Verfahrens in der Serie PHILIP K. DICK'S ELECTRIC DREAMS (2017)

1 Anthologien als das Nebeneinander erzählter Welten

Der Gegenstand dieses Artikels ist die vom britischen Channel 4 produzierte Anthologieserie PHILIP K. DICKS ELECTRIC DREAMS (USA 2017), die im September 2017 erstausgestrahlt wurde und seit Januar 2018 über den Streaming-Dienst Amazon Prime weltweit abrufbar ist. Es handelt sich dabei um eine einzelne Staffel mit zehn Episoden, eine Weiterführung des Projekts ist zum derzeitigen Zeitpunkt nicht geplant.

Im Mittelpunkt der Überlegungen steht die Frage, was diese Serie (1) außer der bereits in der PR-Kampagne prominent platzierten Selbstzuschreibung «An Anthology Series»¹ als ebensolche auszeichnet und was sich (2) daraus allgemein über die konstitutiven Merkmale dieses narrativen Formats ableiten lässt. Dabei soll der Fokus darauf liegen, wie sich die Unterkategorie «Anthologieserie» (3) von allgemeineren seriellen Erzählverfahren, wie wir sie in Formaten wie den SIMPSONS (USA seit 1989) oder auch GAME OF THRONES (USA 2011–2019) finden, abgrenzt und schließlich (4), wie sich dies insbesondere mit Moritz Baßlers Überlegungen zu Serialität und «Bewohnbaren Strukturen»² zusammendenken lässt.

1 Vgl. Philipp K. Dick's Electric Dreams, Twitter Posting, <https://bit.ly/39uT3za> (zuletzt aufgerufen am: 13.02.2020).

2 Vgl. Baßler, Moritz: Bewohnbare Strukturen und der Bedeutungsverlust des Narrativs. Überle-

Die einzelnen Episoden von *ELECTRIC DREAMS* bilden, dem Modell *BLACK MIRROR* (2011–2019) folgend, jeweils narrativ abgeschlossene Einheiten statt wie etwa bei *TRUE DETECTIVE* (USA seit 2014) oder *FARGO* (USA seit 2014) eine Staffel als «*anthologisches Element*»³ zu begreifen. Systematisch ließe sich so also von einer «Episoden-Anthologie»⁴ sprechen: Mit jeder Folge wird eine neue Diegese präsentiert, die neu erschlossen werden muss. Dabei wechselt nicht nur das Figureninventar und gewissermaßen der «Ausschnitt» einer Welt, den die einzelne Folge abbildet, sondern, einzig durch die Frames und Skripte eines Science-Fiction-Settings umgrenzt, die Welt an sich. So wird gerade zu Beginn der einzelnen Episoden die Variabilität dieser nebengeordneten Diegesen thematisch: Während wir es in verschiedenen Folgen mit klassischen Science-Fiction-Topoi wie Weltraumreisen und der Begegnung mit außerirdischen Lebensformen zu tun bekommen (S1Ep3 «Human Is», S1Ep7 «The Father-Thing»), werden in anderen anthologischen Elementen diverse nur minimal in die Zukunft verschobene Geschichten, beispielsweise um die Automatisierung von Produktionszusammenhängen durch Roboter (S1Ep2 «Autofac») oder Überwachungstechnologie (S1Ep6 «Foster, You’re Dead» und S1Ep10 «Kill All Others») erzählt. Dies führt dazu, dass die Diegese mit jeder Folge von einem sehr basalen Niveau aus neu erschlossen werden muss. Bekanntes, das vorausgesetzt werden kann und somit nicht erzählt werden muss, gibt es nicht. Als Beispiel hierfür dient der Beginn der zehnten Episode mit dem Titel «K.A.O.»:⁵

Nach dem Vorspann (TC 00:00:00–00:00:53) erklingt eine weibliche Stimme, die jemanden adressiert: «Good morning, citizens. Productivity. Prosperity. From sea to shining sea. Mexuscan. Yes, us can. Mexuscan. Yes, us can!» (TC 00:00:54–00:01:12) Unterlegt ist die Stimme von schnell zusammengeschnittenen Aufnahmen, die wie aus einem Image-Werbefilm oder einem Wahlwerbespot wirken – das erste zeigt (TC 00:00:56–00:00:59) eine im Wind wehende Flagge: eine grüne und eine rote Fläche werden getrennt von einer weißen, die der Silhouette des nordamerikanischen Kontinents entspricht. Darauf mittig: der auf einem Kaktus sitzende, mit einer Schlange ringende Adler, der uns als mexikanisches Wappentier bekannt ist, flankiert vom signifikant roten Ahornblatt auf der linken, und einem blauen Stern zur rechten Seite. Was folgt, sind Bilder von Menschen ver-

gungen zur Serialität am Gegenwarts-Tatort. In: Hissnauer, Christian / Scherer, Stefan / Stockinger, Claudia (Hrsg.): *Zwischen Serie und Werk. Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im «Tatort»*. Bielefeld 2014, S. 347–359.

- 3 Hauptmann, Kilian: Anthologische Funktion und serielle Poiesis. Strukturelle und funktionalistische Aspekte der Anthologieserie am Beispiel von *Fargo*. In diesem Band, S. 102.
- 4 Hauptmann, Kilian / Pabst, Philipp / Schallenberg, Felix: Einleitung. Anthologieserie – Begriff, Geschichte, Systematik. In diesem Band, S. 10.
- 5 In der Einblendung des Folgentitels wird dieser abgekürzte und somit kryptischere Titel angeben, im Skript der Serie trägt die Folge laut parallel veröffentlichten Begleitmaterial den Titel «Kill All Others». Vgl. Dick, Philip K.: *Philip K. Dick’s Electric Dreams*. Volume One. London 2017, S. 53.

schiedener Altersgruppen, Geschlechter und Ethnien, die während der Arbeit und Freizeit gezeigt werden. Nachdem der von der Offstimme wiederholte Slogan «Yes, us can!» auch auf visueller Ebene in großen Lettern (TC 00:01:08–00:01:09] seine Entsprechung findet und repetitiv von einer Menschenmenge skandiert wird (TC 00:01:09–00:01:13), findet ein Ebenenbruch statt: Per Darstellung eines Projektionsapparats, der in einem Badezimmer montiert ist (TC 00:01:13–00:01:17), stellt sich die erste Sequenz als Werbefilm heraus, den ein fülliger mittelalter Mann während der morgendlichen Nassrasur zu ertragen hat (TC 00:01:17–00:01:24). Als er sich dabei aus Versehen schneidet, wird die invasive mediale Bespielung noch gesteigert: Ein Hologramm eines mit klischeehaftem Südstaaten-Englisch sprechenden Cowboys erscheint und adressiert den Mann: «Woah, easy there, partner! Your ride would go a whole lot smoother with: Desert Shave! I reckon that only Desert Shave combines real aloe and cactus...» (TC 00:01:25–00:01:38) Der sich gestört führende Mann protestiert («Give me some privacy [...] I said get out! You people have no decency!», (TC 00:01:30–00:01:39)) und verlässt erzürnt das Badezimmer, nur um seine Lebenspartnerin mit dem Hologramm eines attraktiven Italieners im Wohnzimmer sitzen zu sehen, der ihm schließlich «I don't know much, Philbert, but I know good coffee!» (TC 00:01:40–00:02:06) zuruft. Abschließend deaktiviert Philbert per Schlag auf den an der Wand befestigten Router das Hologramm und verlässt erzürnt das Zimmer (TC 00:02:06–00:02:22). Die Sequenz blendet ab und auf schwarzem Grund erscheint der Titel der Folge: «K. A. O.» (TC 00:02:22–00:02:24)

Formal liegt hier bereits in der Chronologie der Episode eine Besonderheit vor: Die geschilderte Sequenz ist zwischen den für alle Episoden gleichbleibenden und somit kohärenzstiftenden Vorspann und die Einblendung des Titels eingebettet und nimmt somit eine leicht exponierte Stellung ein. Dabei weist sie durchaus Ähnlichkeiten mit einer *Cold-Open*-Sequenz auf, wie sie sich im Zeitalter ambitionierter Serienformate des <Quality-TV> vermehrter Verwendung erfreut und sich der Kontext ihrer Verwendung leicht verschoben hat.⁶ Ebenso, wie es sich jedoch nicht um eine *Cold Open* handelt, da der Vorspann noch vorangestellt ist, lässt sich hier nicht davon sprechen, dass die Rezipient:innen direkt *in die Handlung* geworfen werden, denn hier passiert, wie sich herausstellen wird, nichts Handlungsrelevantes. Stattdessen werden erste Ausgangskonstellationen zu Figureninventar und Handlungsraum vermittelt, es scheint sich also eine Lektüre als Exposition aufzudrängen.⁷ Statt <direkt in die Handlung geworfen> zu werden, werden wir gewissermaßen mit <einer

6 So spricht etwa das Lexikon der Filmbegriffe von einer «sehr harten Grenze» des «Übergang[s] in die Fiktion», der die Rezipient:innen unmittelbar in die Handlung werfe. Siehe Ansgar Schlichter: *cold open*, o. S. <https://bit.ly/2tNc6Wk> (zuletzt aufgerufen am: 09.02.2020).

7 Vgl. zur Problematik der Orientierung an Begrifflichkeiten der klassischen Dramentheorie, vor allem in Bezug auf das Konzept der Exposition Hartmann, Britta: Anfang, Exposition, Initiation. Perspektiven einer pragmatischen Texttheorie des Filmanfangs. In: *montage/av* 4.2 (1995), S. 101–122, insbesondere S. 106–111.

neuen Welt» konfrontiert, die uns fremd ist. Dabei handelt es sich um ein narratives Prinzip, dass in allen Episoden vorliegt und somit zusätzliche Kohärenz stiftet.

Charakteristisch ist, dass diese expositorisch-anthologisierende Sequenz Fragen aufwirft: Die sloganförmige Amalgamierung der nordamerikanischen Nationalstaaten zum skandierten «MEXUSCAN» (also MEXiko, USA, CANada) beispielsweise verweist vorerst auf nicht mehr als eine Abweichung von unserer, der uns bekannten Lebenswelt. Wie es historisch zu dieser Abweichung kam, zur vermeintlichen Fusion und zum neuen Superstaat? Wir haben keine Ahnung und (zumindest vorerst) auch keine Spur, der wir folgen können. Mit Roland Barthes ließe sich an dieser Stelle bereits von der Aktivierung hermeneutischer Codes⁸ sprechen; das Rätsel «Was genau ist Mexuscan und wie kam es dazu?» spielt aber im Fortgang der Erzählung keine wesentliche Rolle mehr: Lediglich als Rahmen der Diegese, der konnotativ vielleicht noch auf kulturelle Codierungen von Dystopie, Totalitarismus und einem ungreifbaren Staatsapparat verweist, bleibt Mexuscan präsent.

Die Sequenz in Anlehnung an Manfred Pfister also als Exposition, als «die Vergabe von Informationen über die in der Vergangenheit liegenden und die Gegenwart bestimmenden Voraussetzungen und Gegebenheiten der unmittelbar dramatisch präsentierten Situationen»⁹ einzuordnen, fällt schwer. Auch eine funktionalistische Konzeption des «Expositorischen», wie Britta Hartmann es als «spezifischen Modus des Mitteilens begreif[t], der in Strategien der Themenentfaltung, der «Ausfaltung» von Charakteren, der Explikation von (Vor-)Geschichte etc. eingebunden ist»,¹⁰ ist nur teilweise plausibel: Die wiedergegebene Sequenz vergibt weder substantielle Informationen über «in der Vergangenheit liegenden und die Gegenwart bestimmenden Voraussetzungen» (also der Frage danach, welche Bedingungen zur Etablierung des neuen Kontinentalstaats «Mexuscan» geführt haben könnten), noch wird hier Handlung expliziert. Die Gegebenheiten werden stattdessen schlicht gezeigt, eine Kontextualisierung, ein historisierender Kommentar wird nicht angeboten. Über den weiteren Verlauf der Handlung an dieser Stelle bereits Prognosen zu treffen, würde hier noch schwerfallen. Einzig eine Differenz ist hier klar markiert: Wir, die Rezipient:innen, haben es mit einer erzählten Welt zu tun, die sich von unserer eigenen unterscheidet.

Tentativ lässt sich an dieser Stelle die Strategie dieses anthologisch-seriellen Erzählverfahrens also folgendermaßen bestimmen: In der gezeigten Eröffnungs-

8 Vgl. Barthes, Roland: *S/Z* [1970]. Frankfurt a.M. 2012, S. 21.

9 Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. Stuttgart 1994, S. 124. Die Virulenz, die Begrifflichkeiten v.a. der aristotelischen Dramentheorie im Filmkontext haben, mag auch darin begründet sein, dass beispielsweise das 1979 als Ratgeber für Drehbuchautor:innen erschienene Screenplay von Syd Field sich auf verschiedene Weise an klassischen Konzepten orientiert, wenn er etwa die Dreiaktstruktur für die Filmproduktion instruktiv übernimmt. Vgl. hierzu Gräf, Dennis et al.: *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg 2017. S. 375–376.

10 Hartmann, S. 109–110.

sequenz geht es eher um die dargestellte Welt (selbst) als bereits um die Handlung. Die Welt der Erzählung und unsere Welt sind nicht miteinander identisch, es besteht eine gewisse Distanz in Bezug auf Regeln und Gesetze dieser Welt, ihre Verortung in Zeit und Raum et cetera. Gerade im Nebeneinander der Episoden als diegetische Einheiten liegt ein Fokus auf dieser Nicht-Äquivalenz: Die Distanz bzw. Abweichung von der Nomologie der nicht-diegetischen Welt variiert und wird somit sichtbarer als bei einer Diegese der Modelle Springfield oder Westeros, deren Eigenheiten und Gesetze in der seriellen Reihung nach und nach erschlossen und somit weniger thematisch werden. Dieses Moment des schrittweisen Zurücktretens der Irritation bzw. Desorientierung geht so verloren, die diegetische Welt wird so <bewohnbar>.¹¹

Ein solches Erzählen wie in der oben beschriebenen zehnten Episode von *ELECTRIC DREAMS* hingegen soll an dieser Stelle als <topisch-anthologisierendes Erzählen> bezeichnet werden, ausgehend von dem Befund, dass hier eine Diegese als Raum, als Weltentwurf im Mittelpunkt des Erzählens steht, die vielleicht zu einem späteren Zeitpunkt näher bestimmt werden kann. Dies soll bei der systematischen Analyse des Erzählverfahrens als spezifisch anthologisch-serielles Erzählen berücksichtigt werden.

2 Produktion und Vorlage von PHILIP K. DICK'S ELECTRIC DREAMS

Die Anthologieserie *PHILIP K. DICK'S ELECTRIC DREAMS* besteht aus zehn Episoden à ca. 45 Minuten und lässt sich grob vereinfacht als eine etwas optimistischere Version von *BLACK MIRROR* beschreiben: So teilt *ELECTRIC DREAMS* mit *BLACK MIRROR* ein Science-Fiction-Setting wie das Anthologie-Format oder die Orientierung an gesellschaftspolitischen Fragestellungen um technologische Innovationen, sich neu herausbildender Arbeits- und Konsumzusammenhänge sowie die Zukunft medialer Konstellationen. Um den Erfolg der Serie zu gewährleisten, setzen die Produzent:innen von *ELECTRIC DREAMS* dabei stark auf darstellerische Starpower: Tragende Rollen einzelner Episoden sind etwa mit Steve Buscemi, Brian Cranston oder Timothy Spall besetzt.

Damit spiegelt sich die Behauptung popkultureller Relevanz, die gewisse Namen konnotieren, wie sie bereits der Titel der Serie vornimmt. Die Autorschaft Philip K. Dicks könnte nicht prominenter in Szene gesetzt werden und somit ausgestelltes genretechnisches wie -typisches Bescheidwissen suggerieren: Dass das Œuvre des US-amerikanischen Science Fiction-Autors im Laufe der Jahre zahlreiche Adaptationen erfahren hat, ist bekannt. Dass es nach genre- und stilbildenden Erfolgen wie *TOTAL RECALL* (USA 1990), *MINORITY REPORT* (USA 2002) oder allen voran *BLADE*

11 Vgl. Baßler, 2014.

RUNNER (USA 1982) nicht mehr lange dauern konnte, bis sich schließlich auch die inzwischen zum <Quality-TV> aufgewerteten Serienformate Dick annehmen würden, war naheliegend und begann für den Produzenten Amazon bereits 2015 mit THE MAN IN THE HIGH CASTLE (USA 2015–2019).

In diese für Anspruch und Innovation stehende Reihung ordnet sich PHILIP K. DICK'S ELECTRIC DREAMS als explizit markierter nächster Teil ein, was natürlich nichts über die Qualität der Serie aussagt, sondern vorerst nur eine Behauptung ist. So handelt es sich bei den Vorlagen der filmischen Verarbeitung um frühe Kurzgeschichten des Autors, die zwischen 1953 und 1955 veröffentlicht wurden.¹² Dass die Serie sich, wie bereits angedeutet, als Alternativangebot für ein Publikum positioniert, dem BLACK MIRROR zu düster ist, kulminiert in der Tagline <The Future is still human>, mit der in vorab veröffentlichten Trailern geworben wird.¹³ Paratextuell lässt sich so die oben dargelegte, markierte Differenz zwischen unserer und der erzählten Welt einholen: Eine wahrgenommene Distanz werde so überwunden, denn immerhin sei <die Zukunft noch menschlich>. Inwiefern die Ambivalenz, die in der Übersetzung deutlicher zu Tage tritt, intendiert ist, muss dahingestellt bleiben. So scheint der Slogan optimistisch-selbstvergewissernd gemeint zu sein, eine Konnotation des <still> bzw. <noch> schwingt jedoch mit: Die Implikation, dass die Zukunft *noch* menschlich, die Frage jedoch sei, wie lange das noch zutrifft.

Der Charakter eines <menschlichen> Zukunftsentwurfs von Dicks Erzählungen steht jedoch klar im Mittelpunkt der Serienproduktion, auch in paratextuellen Begleitveröffentlichungen: So erschien parallel zur Serie eine Sammlung der «Stories that inspired the new Anthology Series as seen on Channel 4»¹⁴ in der interessanterweise auch die Produzent:innen der Serie (oder einzelner Episoden) zu Worte kommen, wenn sie sich in den einzelnen Kurzgeschichten jeweils vorangestellten <Introductions> über ihre Inspiration oder ihr generelles Verhältnis zu <PKD> auslassen. Meistens ist dort von Dicks «evocative prophecies» und «existential truths»¹⁵ die Rede, seine Kurzgeschichten werden als «at heart [...] moral tales»¹⁶ interpretiert und dabei wird – wie bereits angedeutet – immer wieder auf einen diffus humanistischen Impetus hingewiesen: «(B)ut as always with PKD's work it ends up asking profound questions about what as humans we want.»¹⁷ Wo die Zukunft nach dem Modell Philip K. Dicks also als (zumindest) immer noch menschlich behauptet

12 Damit nähert sich das Format der Anthologieserie in Bezug auf seine Produktionsbedingungen den literarischen Anthologien wieder an, besteht hier doch gewissermaßen wieder eine *Sammlung* auf deren Grundlage eine *Auswahl* getroffen wird. Vgl. Hauptmann / Pabst / Schallenberg, S. 20ff.

13 Vgl. Philipp K. Dick's Electric Dreams Official Trailer, Youtube. <https://bit.ly/37hYpMH> (zuletzt aufgerufen am: 11.02.2020.)

14 Dick 2017.

15 Dick, S. 163 [=Introduction by Jessica Mecklenburg, Story and Script Title: Human is].

16 Dick, S. 39 [=Introduction by David Farr, Story & Script Title: The Impossible Planet].

17 Dick, S. 22 [=Introduction by Jack Thorn, Story & Script title (sic): The Commuter].

wird, zeigt sich anschaulich, wie Anthologien qua ihrer Struktur ideologisch sind, insofern sie spezifische Diskurse im Sinne eines <Systems des Denkens und Argumentierens>¹⁸ repräsentieren.

Dabei ist interessant, dass die einzelnen Episoden der Serie nur sehr lose auf den jeweiligen Kurzgeschichten basieren, deren Welten meist sehr deutlich aus jenem historischen Kontext erwachsen, der Dicks Gegenwart der 1950er-Jahre entspricht: So geht es hier beispielsweise um eine konkrete nukleare Auslöschungsbedrohung, um sich neu formierende gesellschaftliche Lebensentwürfe wie sie in den US-amerikanischen Suburbs ausagiert werden, aber auch um damit einhergehende Cold-War-Paranoia von Misstrauen, Überwachung, Denunziation, Angst vor dem Fremden, Parasitären und sich Verstellenden. In der Channel4-Serie updaten sich diese Paranoia im Kontext kulturpessimistischer Zukunftsängste. So werden daraus größtenteils Erzählungen, die technologische Diskurse aufgreifen: es geht um Gentechnologie, künstliche Intelligenz, virtuelle Realitäten oder futuristische *smart devices*.

Eine Aktualität des Autors Philip K. Dick, die in dem Slogan <The future is still human> natürlich auch steckt, wird dabei nachträglich herbeifiguriert: Die Relevanz und Aktualität des zum Visionär und Propheten verklärten Autors stellen die als moderne Lesarten verstanden werden wollenden Texte selbst her, wo sie nur lose auf den Vorlagen beruhen: Von der oben beschriebenen «Yes, we can!»-Obama-Anleihe ist logischerweise in der Dick-Kurzgeschichte *The Hanging Stranger* nichts zu finden.

3 <Anthologischer Kern> und serielles Prinzip

So muss spätestens an dieser Stelle auf *ELECTRIC DREAMS* als Anthologieserie eingegangen werden: Welches *Ordnungsprinzip* hält die Serie als anthologische Sammlung zusammen?

Im Gestus eines klassischen anthologischen Publikationsverfahrens lässt sich das offensichtlichsste Auswahlkriterium in der bereits titelgebenden Autorschaft Dicks begreifen. Die These wäre hier, dass wir es gewissermaßen mit einer nachträglichen Valorisierung des literarischen Schaffens des US-Amerikaners zu tun bekommen, welchem noch vor der postmodernen Schließung einer Spaltung zwischen *high* und *low culture*¹⁹ keine Anerkennung beschieden gewesen ist. Die zehn Episoden wären somit eine Art <Echo> der Publikationsgeschichte ihrer Textgrundlagen, die ein junges (sub- oder pop-)kulturelles Genre der 1950er-Jahre konstituiert: Die Erstveröffentlichungen der Erzählungen finden in Publikationen wie *Imagination*, *Amazing Stories*

18 Zum Begriff des Denksystems vgl. Titzmann, Michael: Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem: Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 99, Nr. 1 (1989): S. 47–61.

19 Vgl. Fiedler, Leslie A.: Cross the border, close the gap! In: *Playboy. Entertainment for Men*, Dezember 1969. S. 151, S. 230, S. 252–254, S. 256–258.

oder *Science Fiction Adventures* statt, was durchaus der Kanonisierung des Autors im Weg stehen mochte, handelt es sich dabei doch um Pulp-Magazine, denen lange der Status von Schund- bzw. Trivilliteratur zugesprochen wurde. Inwiefern ein solcher Valorisierungsgestus im Jahr 2017 noch notwendig ist, bleibt diskutabel.

Auf ein Ordnung stiftendes Zentrum wird jedoch auch darüber hinaus bestanden: Hierbei handelt es sich um eine weitere Möglichkeit der Auswahlgrundlage für eine Anthologiesammlung – eben jene nach «motivischen und thematischen Schwerpunkten»²⁰, also «The future is still human». Ausagiert in den Diegesen der Anthologieserie nimmt diese Wendung extreme Formen abgehangener Klischeehaftigkeit und überdramatischer Präsentation an, wie eine Sequenz der dritten Episode «Human Is» beispielhaft anschaulich macht: Der Figur Silas soll hier vor Gericht der Prozess gemacht und nachgewiesen werden, dass er kein Mensch, sondern von einem Außerirdischen, einem «Rexorian» besessen ist. Seine (menschliche) Partnerin Vera ergreift nun das Wort für ihn in einer Art Schlussplädoyer:

VERA: General Olin clearly stated Rexorians lack a moral code. They show no empathy. Does the court agree that both these statements made under oath are true?

CHIEF JUDGE: Yes.

VERA: Then, Your Honor, the defendant cannot be a Rexorian. A Metamorph would never choose his own demise over another's. And yet you have all just witnessed him forfeit his life for mine. He has willingly given up his hard-won legacy, allowing all of you to think the worst of him, even sentence him to death, rather than see harm come to me. Is he human? If sacrifice, kindness, and love is not the ultimate test of what makes someone human then what is?
(TC 00:44:23–00:45:35)

Zielt diese Frage rhetorisch auf eine bestimmte Antwort, die nicht mehr gegeben werden muss, weil bereits klar ist, dass so die Freilassung der Figur längst sichere Sache ist, so wird offenbar, wie *ELECTRIC DREAMS* sich damit schwertut, eine anthologische Einheit über die Autorschaft Philipp K. Dicks hinaus zu formulieren und diese stattdessen immer wieder lediglich vehement behaupten kann. Was dabei auf der Strecke bleibt, ist das, was *ELECTRIC DREAMS* auch als Anthologieserie – mit Betonung auf dem zweiten Teil des Kompositums – zusammenhält.

Vielleicht ist in diesem Sinne das Hochhalten der Ikone²¹ – «The future is still human!» – gerade Strategie, um den anthologischen Charakter den seriellen über-

20 Hänzschel, Günter: Anthologie. In: Weimar, Klaus et al. (Hrsg.): Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. 1997 Berlin / New York 2007, S. 98–100, hier S. 98.

21 Vgl. MacCannell, Dean: Sights and Spectacles. In: Paul Bouissac et al. (Hrsg.): *Iconicity. Essays on the Nature of Culture*. Tübingen 1986, S. 421–435, insbesondere S. 426: «The addresser and

lagern zu lassen. Es fällt schwer, ELECTRIC DREAMS auch als Serie zu rezipieren und nicht als reine Anthologie, als Sammlung filmischer Adaptionen von Kurzgeschichten. Es soll hier jedoch nicht um Anthologien gehen *oder* um Serien, sondern, um das Verhältnis zwischen beiden. So soll an dieser Stelle ein Angebot gemacht werden:

Die Exposition der Folge «Kill All Others»/«K. A. O.», wie sie einleitend vorgestellt wurde, fordert eine gewisse «semiotische Arbeit» von der Rezeption, Zeichen müssen gelesen, geordnet und zu einer konsistenten Diegese verwoben werden. Die Erstrezeption weiß nichts über ein ohne Erklärung eingeführtes «Mexuscan» oder über die Funktionsweise invasiver Hologramm-Werbefiguren, muss das Wissen um kulturelle Codes («Yes, us can!») anwenden und aus dem Kontext schließen, um die erzählte Welt lesbar zu machen, zu naturalisieren, zu einer Welt zusammenzusetzen, in der das *möglich* ist, was erzählt wird.

Der wichtige Befund dabei: Ein derartiges narratives Verfahren bekommt im Kontext der Publikationsform einer Serie eine neue Wendung. Wo bei den SIMPSONS oder GAME OF THRONES immer schon (oder spätestens nach einigen wenigen Episoden) klar ist, wie die Welt funktioniert, in der sich Bart und Lisa, Arya Stark und Tyrion Lannister bewegen, müssen wir die Arbeit der Weltnaturalisierung der erzählten Diegese in ELECTRIC DREAMS für jede Folge aufs Neue leisten. Auf gewisse Weise reißt ELECTRIC DREAMS also *gerade als Serie* die jeweils aufgebaute Welt mit jeder Folge wieder ein, entwirft generisch mögliche Science-Fiction-Welten mit utopischem bis dystopischem Charakter, die wir jedes Mal aufs Neue erst wieder nachvollziehen müssen.

So wird das *Äquivalenzprinzip*, das Baßler in Anlehnung an Jakobson als konstitutiv für ein serielles Erzählen ansieht,²² sozusagen ersetzt durch eine Art *Variationsprinzip*, das gerade die erzählten Diegesen in den Vordergrund stellt, aber *als* serielles Erzählen einen Bedeutungsverlust des Plots aufweist, also eine «Schwächung traditioneller Narration»²³. Gerade dass die Welt, in die die Rezipient:innen «geworfen werden», nicht dieselbe ist, sondern immer neue Variationen eines Science-Fiction Settings liefert und neu erschlossen werden muss, macht hier den Reiz aus, der sich vor das Nachvollziehen der Handlung schiebt. Bei den von Baßler beschriebenen Seriediegesen wie der von GAME OF THRONES verhält es sich anders, steht hier doch die Rückkehr in genau das Westeros im Vordergrund, das wir schon kennen und lieben gelernt haben. Diesen Befund weiterdenkend lässt sich die Überlegung anschließen, ob in einem ludischen Sinne gerade darin der Lustgewinn besteht, in dieser erzählerischen Variation und der sich rezeptionsseitig stetig wiederholenden Rekonstruktion alternativer Diegesen. Vor diesem Hintergrund wird auch der beschriebene spezifische Charakter des Expositorischen in der An-

the addressee are not communicating so much as they are coparticipating in a semiotic production in which they are mutually complicitous in the exaltation of an iconic image.».

22 Vgl. Baßler, S. 349.

23 Baßler, S. 352.

thologieserie erneut relevant: Zieht Baßler in der Herausstellung des ludischen Dispositivs im Seriellen mehrfach Computerspieldiegesen heran, die man in jeder neuen Folge bzw. Spielsitzung erneut <bewohnt>²⁴, entspricht der Anfang einer Episode bzw. Staffel gerade dem Variationsprinzip der Computerspieldiegesen: Freuen wir uns zu Beginn der neuen FARGO-Staffel darüber, eine neue Version der programmatischen <true story> kennenzulernen, ist es, als würde man den neuesten Teil der ASSASSIN'S-CREED-Reihe (F 2007) in die Playstation legen – eine neue Episode von ELECTRIC DREAMS würde vielleicht dem entsprechen, jetzt einmal BIO SHOCK (USA 2007) auszuprobieren, nachdem man HALF LIFE 2 (USA 2004) durchgespielt hat.

So ließe sich festhalten, dass wir, wollen wir ELECTRIC DREAMS als Anthologieserie bestimmen, (a) einen anthologischen Kern feststellen und (b) ein serielles Prinzip ausmachen müssen. Diese bestehen wie gezeigt (a) in Philip K. Dicks Autorschaft und darüber hinaus – und das ist durchaus in einem ideologiekritischen Sinn angreifbar – in einem thematischen Motiv, das sich um die Behauptung einer alle Zeiten und Welten transzendierenden Menschlichkeit und Humanität gruppiert. So wird der anthologische Kern gewissermaßen zum anthropologischen.

Darüber hinaus brauchen wir ebenso (b) ein serielles Prinzip, das sich als Variation beschreiben lässt und das als <topisch-anthologisches Erzählen> die Welten in den Mittelpunkt stellt und den Plot zurücktreibt: Der Reiz der Serie bestände dann gerade in der eingangs dargelegten semiotischen Lektürearbeit, die nach den Regeln und Merkmalen der immer wieder neu erzeugten Diegese fragt und gewissermaßen die Variation als Abweichung von der außerdiegetischen Welt äquivalent setzt.

4 Bewohnbarkeit der Diegesen von Anthologieserien

ELECTRIC DREAMS tut sich also schwer, Anthologie und Serie zusammenzubringen: Ein wieder und wieder mit Inbrunst vorgetragener Humanismus-Slogan kommt uns im postmodernen Setting vielleicht auch deswegen so antiquiert vor, weil ein derart übergeordnetes Narrativ – <The future is still human> – in diesem Kontext keine Überzeugungskraft mehr entwickeln kann und klischeehaft gelesen wird. Wenn Baßler über serielle Erzählformate sagt, dass «[i]m ludischen Dispositiv, im Medienverbund unserer Gegenwart, [...] die Bedeutung von Narrationen als Sinnträgern systematisch ab[nimmt] gegenüber diegetischen Strukturen, Spiel- und Serienwelten»²⁵, sind es genau diese, die den Reiz ausmachen, die wir im Barthes'schen Sinne als «*bewohnbar*»²⁶ erfahren: Welten wie Springfield oder

24 Vgl. Baßler, S. 348.

25 Baßler, S. 353.

26 Vgl. «[J]ede Struktur ist *bewohnbar*, und das ist sogar ihre treffendste Definition.» Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe* [1988]. Frankfurt a.M. 2015, S. 76.

Westeros. Narrative sind vor diesem Hintergrund überholt und reichen nicht mehr aus, um serielle Erzählungen zu tragen.

Unsere *anthologisch-serielle* Variante des Erzählverfahrens reagiert zwar, wie gesehen, ebenso auf diesen Befund, konfrontiert die dispositive Einforderung von Bewohnbarkeit jedoch mit einer Problemkonstellation: Wenn hier (also in der Anthologieserie) Variation statt Äquivalenz das organisierende Prinzip zu sein scheint, die diegetischen Welten (oder Strukturen) mit jeder neuen Folge eingerissen und neu aufgebaut werden, bleibt gewissermaßen nicht mehr viel übrig, was noch bewohnt werden kann.

In einem poetologischen Sinne liefert hierzu die Folge «The Commuter» (S1Ep3) einiges an Reflexionsmaterial. Bereits der Titel (deutsch: «der Pendler») verweist auf den Abstand zwischen verschiedenen Welten, von denen nicht alle bewohnbar sein können – zuerst jedoch ein kurzer Überblick über die Handlung der Folge:

Ed Jacobson ist Schaffner in einer britischen Kleinstadt. Seine Arbeit langweilt ihn und auch privat hat er Probleme. Sein Sohn ist schwer erziehbar und übergriffig. Darunter leidet auch Jacobsons Ehe. Eines Tages taucht eine Frau mit dem Namen Linda am Bahnhof auf, die ein Ticket nach Macon Heights verlangt, eine Stadt, die im Bahnnetz nicht auftaucht und die es nicht zu geben scheint. Jacobson wird neugierig, meint, den Namen «Macon Heights» schon einmal irgendwo gehört zu haben und begibt sich auf die Suche. Schließlich wird er auch fündig. Hier lohnt sich ein Blick auf die Darstellung seines ersten Besuchs eines Diners in der Stadt (TC 00:16:56–00:18:24):

Jacobson betritt das Restaurant, das im Stil der 1950er-Jahre eingerichtet ist. Die wenigen anderen Gäste sind mit ihren Gerichten beschäftigt. Direkt wird Jacobson von der Kellnerin freundlich begrüßt, er bestellt einen Tee. Nachdem er auf der modischen Garnitur an einem freien Tisch Platz nimmt, kommt die Kellnerin und bringt die Bestellung, sowie unaufgefordert und gratis ein Stück Apfelkuchen: «No charge. You look like you could do with it.» (TC 00:17:39–00:17:42) Jacobson bedankt sich und probiert zögerlich den Kuchen. Erfreut verkündet er schließlich der wartenden Kellnerin sein Urteil: «Well, actually... it's devine!» (TC 00:18:03–00:18:06) Die Kellnerin antwortet: «Well, not that I speak on behalf of the town or anything, but I think you'll find a lot of things devine around here.» (TC 00:18:17–00:18:24)

Jacobson wird hier zum Bewohner einer sekundären diegetischen (Parallel-) Struktur: Macon Heights. Alles was sich ihm an diesem wundersam-utopischen Ort präsentiert, ist perfekt, «devine». Er ist es, der an dieser Stelle mit Baßler – Umberto Eco zitierend – «Vergnügen [zieht], «aus der Beobachtung minimaler Variationen»»²⁷, versinnbildlicht im Kuchenangebot, das im perfekten Diner täglich – und frisch zubereitet – wechselt.

Mit dem Vollzug dieser Episode haben schließlich auf merkwürdige Weise auch Änderungen in Jacobsons Leben stattgefunden: Sein Sohn ist verschwunden, an-

27 Baßler, S. 354.

scheinend niemals geboren, die ehemals belastete Beziehung zu seiner Ehefrau könnte nicht liebevoller sein. Jacobson wird misstrauisch, recherchiert und fährt wieder in die Stadt. Sein zweiter Besuch im Diner (TC 00:29:11–00:30:00) gestaltet sich bereits um einiges ambivalenter als der erste:

Zwar wird Jacobson wiederum von der Kellnerin freundlich begrüßt und bestellt diesmal statt Tee einen heißen Kakao und Ingwerkuchen. Als er jedoch die Augen schließt, um, wie es scheint, die Atmosphäre verstärkt wahrzunehmen und zu genießen, wird er von den Worten der Kellnerin aus dem Konzept gebracht, die ihn warnt: «Feels better, doesn't it? Warning: This can get quite addictive.» (TC 00:29:43–00:29:51) Jakobson scheint verwirrt zu sein, doch schließlich expliziert die Kellnerin, was sie meint: «My gingercake! Ha!» (TC 00:29:53–00:29:55).

Der Fortgang der Handlung ist qua *foreshadowing* absehbar: Jacobson wird zum Pendler zwischen den Welten, zwischen seinem Alltag und dem «quite addictive» Macon Heights. Vollends verfällt Jacobson der Simulation einer Kleinstadt-Idylle jedoch noch nicht, ist er doch bereits misstrauisch geworden. Während seine Zweifel stärker werden, bedauert er schließlich auch die als Verlust empfundene Abwesenheit seines Sohns, als er beginnt, sich eine Vielzahl von Erinnerungen vor Augen zu führen, die ihn wehmütig auf eine Zeit zurückblicken lassen, die in der Gegenwart von Gingercake und Applepie niemals stattgefunden hat. Jacobson beschließt, aufs Neue nach Macon Height zu reisen, um sich – wie auch immer – seinen Sohn wiederzuholen:

Als er diesmal gehetzt das Diner betritt, verstummt das rege Treiben an den Tischen und ausnahmslos alle Gäste blicken ihn betreten an (TC 00:37:14–00:37:29). Die bereits bekannte Kellnerin nimmt ihn in Empfang und versucht ihn wie gewohnt mit Kuchen und Kakao zu versorgen und so zu beruhigen (TC 00:37:30–00:37:52). Als Jacobson die Kellnerin nach dem Verbleib von «Linda», der er die Verantwortung für die merkwürdigen Verschiebungen seiner Realität zuschreibt, fragt und jene keine hilfreiche Auskunft geben kann (TC 00:37:52–00:38:00), nimmt das Gespräch eine reflexive Wendung. So fragt Jacobson: «What is this place?» «Macon Heights.», antwortet die Kellnerin, doch Jacobson ist nicht zufrieden: «But what's happened to it?» «You did. The truth did. And we want it back the way we had it», lautet die kryptische Antwort (TC 00:38:00–00:38:13). Als Jacobson darauf beharrt, dass er lediglich Linda finden müsse, um seinen Sohn zurückzubekommen, setzt sich die Kellnerin schließlich zu ihm an den Tisch und erzählt ihm eindringlich davon, wie sie selbst im Alter von 14 Jahren vergewaltigt wurde (TC 00:38:14–00:38:45). Als sie, den Tränen nahe, mit dem Satz «I think I need to tell you my story» endet, steht Jacobson auf und sagt: «No. No, I don't wanna hear your stories.» (TC 00:38:45–00:38:50) Zum Abschluss dieser Sequenz wechselt die Kellnerin antwortend wieder in einen poetologisch lesbaren Modus: «I think that part of you does. A part of you has to understand it. Understand what this place is!» (TC 00:38:50–00:38:56)

«I think I need to tell you my stories», sagt die namenlose Kellnerin aus der zu bröckeln beginnenden Welt Macon Heights und verweist damit auf ein Problem,

den der anthologisierende Kern in der Wiederholung – wir erinnern uns an das Äquivalenzprinzip des seriellen Erzählens – zu haben scheint: Die bewohnbare Struktur ist gewissermaßen pathologisch geworden, muss als wieder und wieder und lediglich mit leichten Variationen ablaufende Simulation einen Weg aus dem Loop finden, um nicht zu kollabieren. Die Pathologisierung dieser Welt findet Ausdruck in der Forderung ihrer Bewohnerin: «I need to tell you my story.» Ein geäußertes Bedürfnis (*need*), die eigene Geschichte zu erzählen, von dem sie im Anschluss auch Gebrauch macht, trifft nur auf ein sich wiederholendes Verlangen (*want*) nach etwas Abwesendem: «I want my boy back.»

Es scheint, als werde hier die Schwächung «syntagmatischer Sinnstrukturen»²⁸ geradezu betrauert, und zwar von zwei Seiten her; als das Erzählen einer sich entfaltenden und sinngebenden, eigenen Geschichte – «my story» –, aber auch als Sehnsucht nach Handlung als Übergang vom Zustand x (*not having my boy*) in einen anderen, nicht-äquivalenten Zustand (*having my boy back*). Beides wird poetologisch lesbar als Bewältigungsstrategien angesichts der *Nicht-Mehr*-Bewohnbarkeit einer *anthologisch*-seriellen Struktur. Angesichts der beschriebenen Schwierigkeiten, die *ELECTRIC DREAMS* damit haben muss, über die identische Autorschaft eine serielle Einheit zu stiften, da es die gemeinsame «Menschlichkeit» der einzelnen anthologischen Elemente – «The future is still human» – nur behaupten und keineswegs einhalten kann, muss das «ludische[] Dispositiv»²⁹ zurücktreten. Überspitzt formuliert wird so die serielle Aporie des «Bedeutungsverlust des Narrativs»³⁰ verhandelbar. Dass dies gerade in einer Anthologieserie geschieht, die sich, wie oben dargelegt, auf das Erzählen als Konstruieren von Welten spezialisiert, ist hier erneut besonders signifikant.

Im Kontext der Systematik serieller Erzählungen ist es gerade das Verhältnis von Anthologie und Serie *als* Anthologieserie, das als quasi-sekundäre narrative Strategie zur Bewältigung einer Aporie Aufmerksamkeit verdient: Blicken wir hinter die Simulation der diegetischen Welt in ihrer Bewohnbarkeit, besteht das Risiko des schleichenden Attraktivitätsverlusts und ludischer Abnutzungserscheinungen. Ed Jacobson lässt sich nach einer Weile nicht mehr mit Tee und Kuchen zufriedustellen und fordert stattdessen die Wiedervereinigung mit seinem Sohn. Im «Rip it up and start again»-Verfahren des «topisch-anthologisierenden Erzählens» von *ELECTRIC DREAMS* werden jedoch immer wieder neue Welten entworfen – gerade Variation und nicht Äquivalenz ist das Entscheidende dieser spezifischen Form der Serialität. Das Format versucht, eine paratextuelle Hilfsstruktur zu errichten, indem es einheitsstiftende Thesen formuliert, wie etwa den Slogan «The future is still human». In der Episode «The Commuter» wird die Bewohnbarkeit antho-

28 Baßler, S. 351.

29 Baßler, S. 353.

30 Vgl. Baßler.

logisch-serieller Strukturen jedoch pathologisch, der Slogan wird auf der Ebene des Erzählverfahrens nicht eingelöst. So bleibt auch Jacobson schließlich nichts, als die endlich angetroffene Linda zu fragen: «So the answer to life's problems is stop living in reality?» (TC 00:43:07–00:43:11). Ihre Antwort lautet: «What's great about that reality?» (TC 00:43:17–00:43:18) Wenn der Protagonist sich schließlich aus Macon Heights verabschieden kann und zu Hause angekommen seinen Sohn antrifft als wäre nichts geschehen, scheint es, als sei hier die Ausgangsthese aufgegeben. Nicht der Imaginationsraum der *future* ist hier *still human* und somit bewohnbar, sondern letzten Endes der Rückzugsraum einer gegenwärtigen Realität.

Bibliografie

Serien

PHILIPP K. DICK'S *ELECTRIC DREAMS* (GB/USA 2017–2018).

Literatur

Barthes, Roland: *S/Z* [1970]. Frankfurt a. M. 2012.
Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe* [1988]. Frankfurt a. M. 2015.

Baßler, Moritz: Bewohnbare Strukturen und der Bedeutungsverlust des Narrativs. Überlegungen zur Serialität am Gegenwarts-Tatort. In: Hissnauer, Christian / Scherer, Stefan / Stockinger, Claudia: *Zwischen Serie und Werk. Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im «Tatort»*. Bielefeld 2014.

Dick, Philip K.: *Philip K. Dick's Electric Dreams*. Volume One. London 2017.

Fiedler, Leslie A.: Cross the border, close the gap!. In: *Playboy. Entertainment for Men*, Dezember 1969. S. 151, S. 230, S. 252–254, S. 256–258.

Gräf, Dennis et al.: *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg 2017.

Häntzschel, Günter: Anthologie. In: Weimar, Klaus (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd 1*. Berlin / New York 2007, S. 98–100.

Hartmann, Britta: Anfang, Exposition, Initiation. Perspektiven einer pragmatischen Texttheorie des Filmanfangs. In: *montage/av* 4.2 (1995). S. 101–122.

Hauptmann, Kilian / Pabst, Philipp / Schallenberg, Felix: Einleitung: Anthologieserie – Begriff, Geschichte, Systematik. In: Dies. (Hrsg.): *Anthologieserie. Geschichte und Systematik eines narrativen Formats*. Marburg 2022. S. 7–31.

Hauptmann, Kilian: Anthologische Funktion und serielle Poiesis. Strukturelle und funktionalistische Aspekte der Anthologieserie am Beispiel von Fargo. In: Hauptmann, Kilian / Pabst, Philipp / Schallenberg, Felix: *Anthologieserie. Geschichte und Systematik eines narrativen Formats*. Marburg 2022. S. 99–114.

MacCannell, Dean: Sights and Spectacles. In: Bouissac, Paul et al. (Hrsg.): *Iconicity. Essays on the Nature of Culture*. Tübingen 1986. S. 421–435.

Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. Stuttgart 1994, S. 124.

Philip K. Dick's Electric Dreams, Official Trailer, YouTube, Online: <https://bit.ly/37hYpMH> (zuletzt aufgerufen am: 11.02.2020).

Philip K. Dick's Electric Dreams, Twitter, Online: <https://bit.ly/39uT3za> (zuletzt aufgerufen am: 13.02.2020).

Schlichter, Ansgar: cold open. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. Online: <https://bit.ly/2tNc6Wk> (zuletzt aufgerufen am: 09.02.2020).

Titzmann, Michael: Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem: Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 99, Nr. 1 (1989). S. 47–61.

Sven Grampp

Die Disneyzität der Anthologieserie

Zur Archäologie und Funktionalität einer medialen Form

Wenn es zutreffen sollte, dass Anthologieserien dezidiert *abgeschlossene* Geschichten mit unterschiedlichem Personal, andersgelagerten Erzählzeiten, Orten oder gleich differenter diegetischen Welten im Kontext einer auf Fortsetzung angelegten Serie erzählen, so ist damit nicht nur eine vergleichsweise komplexe, wenn nicht paradoxe Spannung zwischen Abschluss und Fortsetzung etabliert. Darüber hinaus ist damit auch das Problem gegeben, wie die Einheit der Serie in ihrer narrativen Differenz gestaltet werden kann. Zu fragen ist dann: Wie wird in solch einer Situation die Identität der Serie über die einzelnen abgeschlossenen Erzählwelten hinweg hergestellt, stabilisiert und variiert? Dafür gab und gibt es sehr unterschiedliche Problemlösungsstrategien. Insbesondere die Antworten, die stilistisch wie narrativ ambitionierte Anthologieserien ab der zweiten Dekade des 21. Jahrhunderts geben, haben das öffentliche wie wissenschaftliche Interesse an dieser medialen Form immens gesteigert.¹

1 Anschluss, Grundlegung, Thesen

Gerade die Herausgeber vorliegenden Sammelbandes haben zum Verständnis von Anthologieserien mit Blick auf Roman Jakobsons strukturalistische Poetik einen produktiven Zugriff gewählt. Dadurch wird es nämlich möglich, Struktur und Identitätsmanagement von Anthologieserien prinzipiell zu erklären. Analog zu Jakob-

1 Der vorliegende Sammelband ist dafür ja selbst ein beredtes Zeugnis.

sons *poetischer Funktion* der Sprache gehen die Herausgeber von der Existenz einer *anthologischen Funktion* der (Fernseh-)Serien aus.²

Zur Erinnerung, wie Jakobsons Überlegungen zur poetischen Funktion gestaltet sind, sei ein sehr einfaches Beispiel gewählt. Poetische Texte zeichnen sich nach Jakobson konstitutiv dadurch aus, dass sie eine *poetische Kommunikationsfunktion* übernehmen. In einer berühmten Formulierung heißt es bei Jakobson diesbezüglich: «Die poetische Funktion überträgt das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination.»³ Anders formuliert: Ein Text ist genau dann als ein poetischer zu bestimmen, wenn aus einer Menge äquivalenter (gleichwertiger, ähnlicher, analoger assoziativ bzw. klanglich im Verhältnis stehender) Worte oder Wortkombinationen viele dieser Elemente im Textverlauf kombiniert sind bzw. der Text auf diese Art der Kombination besonders Gewicht legt.⁴ Der Satz «Milch macht müde Männer munter» zeichnet sich nicht nur durch eine bestimmte Bedeutung aus, einer Kombination von Substantiven, Verb, Hilfsverb und Adjektiv, die sich zu einem syntaktisch und semantisch wohlgeformten Satz fügen. Darüber hinaus gilt, dass in diesem Satz das Prinzip der Äquivalenz Anwendung findet – und zwar durch das rhetorische Stilmittel der Alliteration: der erste Konsonant jedes Wortes beginnt mit einem «M». Genau das verbindet die unterschiedlichen Worte, trotz semantischer und grammatikalischer Differenzen, macht sie auf phonetischer Ebene durch den ersten Konsonanten äquivalent. Andere Optionen, etwa «Proteinhaltige Getränke machen schläfrige Personen fit», wurden eben nicht gewählt – und zwar, weil in dieser Form die Äquivalenz der Wortanfänge nicht gegeben ist. In dieser Version steht die poetische Funktion des Satzes nicht im Vordergrund, denn nur im ersten nicht im letzten Fall ist «das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination übertragen» (vgl. Abb. 1).

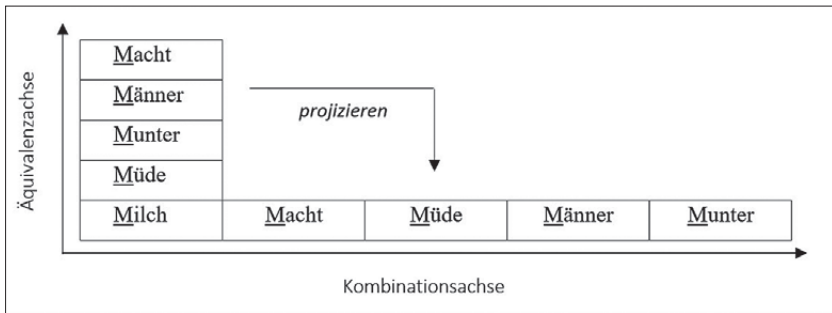
An diese poetische Funktion strukturalistischer Provenienz schließt Kilian Hauptmann an mit dem Vorschlag, von der Existenz einer *anthologischen Funktion* der (Fernseh-)Serie auszugehen, die nicht anstelle der poetischen Funktion stehe, vielmehr als deren Ergänzung fungieren soll. So schreibt er:

Vielmehr ist die anthologische Funktion eine Ergänzung der poetischen Funktion um eine weitere Ebene, die sich aus den ausgewählten Paradigmen, nicht aber ihren Elementen speist. Die anthologische Funktion stellt

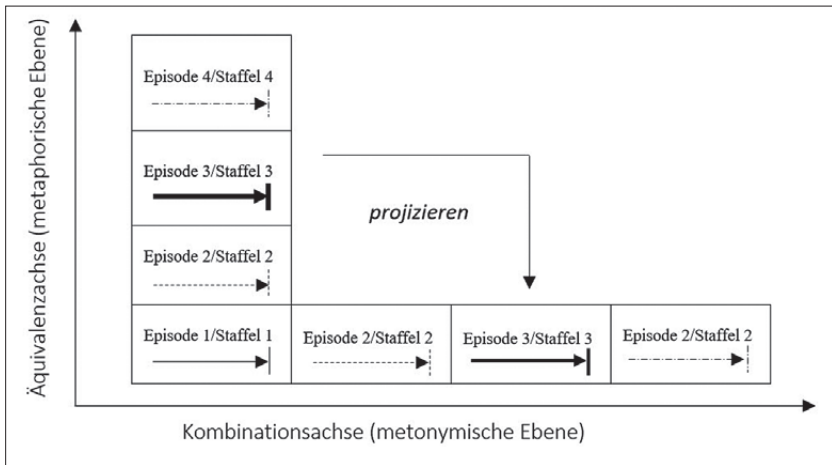
2 Vgl. dazu ausführlicher den Beitrag von Kilian Hauptmann in diesem Band.

3 Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: Ders. (Hrsg.): Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–71. Hrsg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. 9. Auflage. Frankfurt a.M. 2010, S. 83–121, hier S. 94.

4 Poetische Texte haben nach Jakobson konstitutiv diese Ausrichtung. Umgekehrt gilt aber nicht, dass ein Text ein poetischer ist, wenn die poetische Funktion erfüllt wird. Auch ein Gebrauchstext, wie etwa der Beipackzettel für Medikamente, kann eine poetische Funktion erfüllen, ohne gleich der Poesie zugeordnet werden zu müssen. Dem Sprachwissenschaftler Jakobson geht es um graduelle Unterschiede im Gebrauch der poetischen Funktion, nicht um kategoriale oder gar essentialistische Unterscheidungen verschiedener Arten des Sprachgebrauchs.



1 Poetische Funktion nach Roman Jakobson (eigene Darstellung)



2 Übertragung der poetischen Funktion auf Anthologieserien (eigene Darstellung)

Bedeutung auf einer Ebene dritter Ordnung gegenüber dem Text her und weist über die ursprünglich denotierte oder konnotierte Bedeutung hinaus, unabhängig davon ob die Texte selbst in einem metonymisch-realistischen Verfahren ihre Bedeutungen konstituieren.⁵

Das heißt, dass sich auf der Achse der Selektion Äquivalenzen zwischen Episoden und/oder Staffeln finden, die auf die Achse der Kombination übertragen werden (vgl. Abb. 2). Dabei wird die kausale Narrationskohärenz für einzelne (mitunter mehrere) Episoden und/oder Staffeln zwar weiterhin gewährleistet. Begleitet wird diese aber – und zwar im Unterschied zu episodischem Erzählen oder staffelüber-

5 Hauptmann, Kilian: Anthologische Funktion und serielle Poiesis. Strukturelle und funktionalistische Aspekte der Anthologieserie am Beispiel von FARGO. In diesem Band, S. 105.

greifenden Handlungsbögen einer Fortsetzungserzählung – wahlweise durch einen seriellen Wechsel des Handlungsortes, des Personals, des Genres, der erzählten Zeit etc. Ja, überhaupt erst durch diesen Wechsel wird die Herstellung von und die Suche nach Ähnlichkeiten zwischen den Episoden bzw. Staffeln *jenseits* narrativer Kohärenz und Fortsetzung dringlich. Damit verschiebt sich – um es wieder näher an das Vokabular der Herausgeber anzunähern – das Interesse von den metonymischen Verschiebungen, die die Narration der Episoden (weiterhin) kohärent vorantreiben, zur Suche nach und Herstellung von *Metaphern* zwischen den einzelnen Episoden und/oder Staffeln. Noch einmal anders gewendet: Die Form der Anthologieserie legt die Dominanz der poetischen Funktion nahe, ohne indes auf das serielle (Weiter-)Erzählen verzichten zu müssen.

Mit dem Rekurs auf Jakobsons Modell erscheinen mir einigermaßen elegant Struktur und Strategie gegenwärtiger *quality anthology-series* erklärt. Besteht doch nach Jakobson die poetische Funktion der Sprache vor allem darin, erstens das «Augenmerk auf die Spürbarkeit des Zeichens»⁶ zu richten, mit anderen Worten: *Medienreflexion* zu betreiben. Zweitens werde durch die gesteigerte Reihung von Ähnlichkeiten – die als solche eben nicht einfach dasselbe wiederholen – ein «vielfältiges und polysemantisches Wesen»⁷ hergestellt, also *Mehrdeutigkeit* forciert. Drittens ist durch die poetische Funktion ein *Abgrenzungskriterium* für Artikulationsformen gegeben. Ist diese Funktion dominant, lässt sich von einem dezidiert poetischen Text bzw. einer poetischen Artikulationsform sprechen, womit wiederum implizit eine *Wertung* einhergeht: «Was für ein schöner Text». Gerade dieser Aspekt kann zur Beschreibung der Funktion von Anthologieserien produktiv gemacht werden: Wird doch dabei immer eine Auswahl getroffen, durch die eine Klasse von Texten, Gedichten, Episoden, Serien gebildet wird, die etwas Besonderes eint (und sich somit von anderen Texten unterscheiden): die schönsten Gedichte, die besten Episoden, die 100 Filme, die man gesehen haben sollte, bevor man stirbt oder aber auch die schlechtesten Filme aller Zeiten, wie man sie im Fernsehprogramm SCHLEFAZ (D seit 2013) auf Tele 5 bestaunen kann. In all den genannten Fällen geht es um selektive Wertung. Dementsprechend bilden Anthologieserien *normative Gattungen*.

Da Medienreflexion, Mehrdeutigkeit und wertende Selektion traditionell drei Kriterien ästhetischer Nobilitierung eines Unterhaltungsangebotes zu einem Kunstwerk sind, scheint es auch kein Wunder, dass die gegenwärtigen Anthologieserien (und häufig auch ihre Interpret:innen) genau diese Merkmale aufgreifen und forcieren, um mit ihren Geschichten an den Kunstweihen des *Quality / Complex / (New) Golden Age TV* partizipieren zu können.

Trotz der unbestrittenen Attraktivität und Produktivität dieses Zugriffs möchte ich hier einen anderen oder zumindest ergänzenden Zugang vorschlagen, der zwar

6 Jakobson, S. 93.

7 Jakobson, S. 110.

einige Ähnlichkeiten zu Jakobsons und Hauptmanns Vorschlägen hat, aber mit Rekurs auf Überlegungen von Michel Foucault auf einer anderen Ebene ansetzt. Ich werde im Folgenden versuchen, die Behauptung plausibel zu machen, dass es nicht nur eine anthologische Funktion der Fernsehserie gibt, die die poetische ergänzt. Darüber hinaus soll gelten: Der anthologischen Funktion ist eine ganz bestimmte *Episteme* vorgelagert,⁸ die sich in und durch die mediale *Form* der Anthologieserie *manifestiert* und dort *polyfunktional* gewendet wird.⁹ Pointierter formuliert lautet meine erste These: Die anthologische Funktion der Fernsehserie findet ihre *Bedingungsmöglichkeit* in einer Episteme, die ihr logisch, historisch und funktional vorausgeht. Damit verbunden ist eine zweite These: Die anthropologische Funktion der (Fernseh-)Serie besteht genau besehen in ihrer seriellen, und damit auf Dauer und Variation ausgerichteten *Polyfunktionalität*. Insbesondere das scheint mir ihre (erneute) Attraktivität im Kontext populärkulturellen Erzählens auszumachen.

Um diese doch recht vollmundig behaupteten und weitreichenden Thesen zumindest einigermaßen plausibel zu machen, werde ich mich in die Geschichte der Anthologieserie begeben und *archäologisch* arbeiten.¹⁰ Wenngleich dies in vorliegendem Kontext nur in einem sehr bescheidenen Maße geschehen kann, so doch zumindest in einem doppelten Sinne: Zum einen möchte ich, wie bereits angemerkt, zurückgreifen auf Foucaults Beschreibungen, in denen er plausibel machen will, wann und in welcher Weise eine epochale Zäsur zwischen dem vorneuzeitlichen und neuzeitlichen Verständnis der Welt stattfand. Im Anschluss daran gilt es zu zeigen, dass das vorneuzeitliche Verständnis der Ordnung der Dinge in der medialen Form der Anthologieserie aufgegriffen wird, also dort in gewisser Weise eine Konservierung erfährt.¹¹ Dieser nahezu vergessene, verschüttgegangene Zusammenhang muss zuallererst <ausgegraben> werden. Zum anderen soll diese <Ausgrabung> primär vorgenommen werden anhand einer vergleichsweise frühen

8 Zum Begriff der Episteme vgl. Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a. M. 1971, S. 22ff.; Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M. 1981, S. 251ff.; vgl. dazu pointiert zusammenfassend Gnosa, Tanja: *Im Dispositiv. Zur reziproken Genese von Wissen, Macht und Medien*. Bielefeld 2018, S. 52ff.

9 Zum Begriff der medialen Form vgl. grundlegend Leschke, Rainer: *Medien und Formen. Eine Morphologie der Medien*. Konstanz 2010, S. 219ff.

10 Zu einem archäologischen Zugriff vgl. prominent: Foucault 1981, S. 198ff. und Gnosa, S. 17ff.

11 Vgl. zu frühneuzeitlichen Anthologien: Heß, Gilbert: Konstanz und Beweglichkeit in frühneuzeitlichen Florilegien und Enzyklopädien. In: Österreicher, Wulf et al. (Hrsg.): *Autorität der Form – Autorisierung – Institutionelle Autorität*. Münster 2003, S. 75–84. Dort wird darauf verwiesen, dass in der Regel in Sammlungen sehr selektiv Textteile aus unterschiedlichen Texten mit sehr unterschiedlichen Zugriffen zusammengefasst werden. Mit anderen Worten: Heterogenes wird ähnlich gemacht. Das scheint sehr gut zu der von Foucault beschriebenen vormodernen Episteme zu passen; sehr viel besser zumindest als zu einer modernen Episteme, bei der klassifikatorische Zuordnungen dominant sind. Vgl. dazu ausführlicher das Kap. «Das epistemische Modell der Ähnlichkeit». Zu frühneuzeitlichen Anthologien vgl. auch den Beitrag von Dirk Rose im vorliegendem Band.

Anthologieserie, die – obwohl damals äußerst populär und mit hohen Einschaltquoten gesegnet – heute nicht unbedingt zum Kanon der am häufigsten untersuchten Anthologieserien zählen dürfte.¹² Es handelt sich dabei um die Serie WALT DISNEY'S DISNEYLAND (USA 1954–58), die zum ersten Mal auf dem US-amerikanischen Fernsehsender ABC ausgestrahlt wurde (und in der Folgezeit unter diversen Titeln über Dekaden hinweg auf unterschiedlichen Sendern zu sehen war).¹³

Nur genau *eine* Serie wird näher untersucht, um so möglichst konkret anschaulich zu machen, wie sich die vornezeitliche Episteme in einer Anthologieserie manifestiert. Dass wiederum WALT DISNEY'S DISNEYLAND dafür ausgewählt wurde, liegt daran, dass diese Serie meines Erachtens der vornezeitlichen Episteme eine herausragend deutliche und zudem facettenreichere audiovisuelle Signatur verleiht als viele andere Serien, die ebenfalls dieser epistemischen Figuration folgen.

2 WALT DISNEY'S DISNEYLAND – Kontext, Programm, Struktur

Wöchentlich wurde im abendlichen Programmsegment mittwochs zwischen 19.30h und 20.30h auf dem Fernsehsender ABC die Anthologieserie WALT DISNEY'S DISNEYLAND zum ersten Mal ab 1954 ausgestrahlt. Zuvorderst steht diese Reihe im Zusammenhang mit Walt Disneys damaligem Bestreben, den ersten Disneyland-Park in Anaheim, Kalifornien zu eröffnen. Um Geld für dieses ambitionierte Projekt zu sammeln, produzierte Disney die Serie WALT DISNEY'S DISNEYLAND für die Fernsehanstalt ABC. Das Programm der Serie war strukturiert um die vier zentralen Themen des Parks: Adventureland, Frontierland, Fantasyland und Tomorrowland. Im Vorspann werden jedes Mal die vier Themen kurz vorgestellt: In Adventureland-Episoden soll es vor allem um Naturphänomene gehen, in Frontierland-Geschichten um die Entdeckung und Eroberung des Wilden Westens im 19. Jahrhundert; Episoden, die dem Fantasyland zugeordnet werden, drehen sich

12 Findet die Serie doch einmal Erwähnung, dann zumeist aus kritisch-pejorativer Perspektive, vgl. bspw. in Jenkins, Henry: *Transmedia Storytelling. Die Herrschaft des Mutterschiffes*. In: Stiegler, Christian et al. (Hrsg.): *New Media Culture. Mediale Phänomene der Netzkultur*. Bielefeld 2015, S. 237–255, hier S. 243. Jenkins bezeichnet die Serie schlicht als «weder anspruchsvoll noch komplex» (Jenkins, S. 243). Vgl. zu WALT DISNEY'S DISNEYLAND etwas ausführlicher Telotte, J.P.: *Disney TV*. Detroit 2004, S. 61ff.; Telotte, J.P.: *The Mouse Machine. Disney and Technology*. Urbana/Chicago 2008, S. 96ff.

13 Bspw.: WALT DISNEY PRESENTS (USA 1958–1961); THE WONDERFUL WORLD OF DISNEY (USA 1969–1971 und seit 1991); DISNEY'S WONDERFUL WORLD (USA 1979–1981). Vgl. zu den genauen Ausstrahlungsdaten Bill Cotter: *Appendix B – The Anthology Series Schedules*, Online zugänglich: <http://www.billcotter.com/tvbook/appendix-b.htm> (zuletzt aufgerufen am: 07.03.2021) (Appendix zur Monografie: Cotter, Bill: *The Wonderful World of Disney Television*. New York 1997); vgl. zur Beschreibung der einzelnen Episode zudem den äußerst informativen Wiki zu Walt Disneys anthology series, in: Fandom, Online zugänglich unter: https://disney.fandom.com/wiki/Walt_Disney_anthology_series (zuletzt aufgerufen am: 09.11.2021).

Ep.	Premiere	Titel	Zuordnung	Herkunft / (Weiter-)Bearbeitung
1	14.09.1955	«Dumbo»	Fantasyland	Kondensierte Version des Animationsfilms DUMBO (1941).
2	21.09.1955	«Behind the True-Life Cameras: Olympic Elk»	Adventureland	Premiere: <i>Behind the Scenes</i> -Beitrag zur Dokumentarfilmreihe TRUE-LIFE ADVENTURES (1949-60).
3	28.09.1955	«Jiminy Cricket Presents Bongo»	Fantasyland	Teilstück aus der Musical-Cartoon-Kompilation FUN AND FANCY FREE (1947).
4	05.10.1955	«People and Places – Tiburon, Sardinia, Morocco / Icebreakers»	Adventureland	Kompilation aus Dokumentarfilmen der Reihe PEOPLE & PLACES (1953-60), inkl. Segmente einer Episode, die niemals fertig gestellt wurde.
5	12.10.1955	«Adventures of Mickey Mouse»	Fantasyland	Kompilation kurzer Animationsfilme (z.B. The Band Concert [1935]).
6	19.10.1955	«The Story of the Silly Symphony»	Fantasyland	Kompilation kurzer, experimenteller Animationsfilme aus der Filmreihe SILLY SYMPHONIES (1929-39).
7	26.10.1955	«The Legend of Sleepy Hollow»	Frontierland	Teilstück aus dem Animationsfilm THE ADVENTURES OF ICHABOD AND MR. TOAD (1949).
8	02.11.1955	«The Story of Robin Hood»	Fantasyland	In zwei Episoden unterteilte Version des Animationsfilms THE STORY OF ROBIN HOOD AND HIS MERRIE MEN (1952).
9	09.11.1955			
10	6.11.1955	«Davy Crockett's Kellboat»	Frontierland	Premiere: Vierte Episode der Reihe DAVY CROCKETT (1955-56); 1956 gemeinsam mit Episode 5 unter dem Titel DAVY CROCKETT AND THE RIVER PIRATES als Kinofilm veröffentlicht.
11	30.11.1955	«The Story of the Animated Drawing»	Fantasyland	Premiere: Dokumentarbeitrag über die Geschichte des Animationsfilms, unter Verwendung von Sequenzen aus THE ANIMATED FILM: THE TOY THAT GREW UP (1946).
12	07.12.1955	«The Goofy Success Story»	Fantasyland	Premiere, integriert sind kurze Animationsfilme, z.B. «How to ride a Horse» (1950), der wiederum ursprünglich Teil der Animationskompilation THE RELUCTANT DRAGON (1941) war. Die Episode wurde als Kinofilm unter demselben Titel zur internationale Distribution verwendet (1959).
13	14.12.1955	«Davy Crockett and the River Pirates»	Frontierland	Premiere: Fünfte Episode der Reihe DAVY CROCKETT (1955-56), 1956 gemeinsam mit Episode 4 unter dem Titel DAVY CROCKETT AND THE RIVER PIRATES als Kinofilm veröffentlicht.
14	28.12.1955	«Man and the Moon»	Tomorrowland	Premiere: Zweite Episode einer Serie über den Weltraum und mögliche Weltraummissionen (erste Episode: «Man in Space» [Erstausstrahlung: 9.3.1955], dritte und letzte Episode: «Mars and Beyond» [Erstausstrahlung: 4.12.1957]).
15	04.01.1956	«When Knighthood Was in Fower»	Fantasyland	In zwei Episoden unterteilte Version des Spielfilms THE SWORD AND THE ROSE (1953).
16	11.01.1956			
17	18.01.1956	«A Tribute to Joel Chandler Harris»	Frontierland	Dokumentarbeitrag zum Werk des Schriftstellers und Folklorist Joel Chandler Harris, unter Verwendung einiger Sequenzen aus dem Musicalfilm SONG OF THE SOUTH (1946).
18	01.02.1956	«A Day in the Life of Donald Duck»	Fantasyland	Premiere, unter Verwendung von vier zuvor bereits veröffentlichten kurzen Animationsfilmen, z.B. THE VANISHING PRIVATE (1942).
19	08.02.1956	«Survival in Nature»	Adventureland	Kompilation von Szenen aus der Dokumentarfilmreihe TRUE-LIFE ADVENTURES (1949-1960).
20	15.02.1956	«Our Unsung Villians»	Fantasyland	Premiere, unter Verwendung von Szenen aus vier Animationsfilmen (1. THREE LITTLE WOLVES [1936], aus der Serie SILLY SYMPHONY [1929-39]; 2. SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS [1938]; 3. SONG OF THE SOUTH [1946]; 4. PETER PAN [1953]); Fortsetzung: «Disney's Greatest Villians» (1977) als Episode der Serie THE WONDERFUL WORLD OF DISNEY (1969-1981).
21	29.02.1956	«A Trip Through Adventureland» / »Water Birds»	Adventureland	Premiere: Dokumentation zum Themenpark Adventureland (im Zentrum Davy-Crockett-Einrichtungen); inkl. eine Episode der TRUE-LIFE-ADVENTURES-Serie (1948-60) aus dem Jahr 1952.
22	07.03.1956	«On Vacation with Mickey Mouse and Friends»	Fantasyland	Premiere unter Verwendung von Szenen aus diversen Animationsfilmen, u. a. HAWAIIAN HOLIDAY (1937), »Canine Caddy» (1941).
23	14.03.1956	«Stormy the Thoroughbred»	Frontierland	Spielfilm aus dem Jahr 1954.
24	21.03.1956	«The Goofy Sports Story»	Fantasyland	Premiere, unter Verwendung von Szenen aus diversen Animationsfilmen, u. a. THE OLYMPIC CHAMP (1942), HOW TO PLAY FOOTBALL (1944); neu kompiliert und mit weiteren kurzen Animationsfilmen zum Animationsfilm SUPERSTAR GOOFY (1972) erweitert.
25	04.04.1956	«Where Do the Stories Come From?»	Fantasyland	Premiere: <i>Behind the Scenes</i> -Beitrag, unter Verwendung diverser Animationsfilmen, u. a. CRAZY OVER DAISY (1950), R'COON DAWG (1951).
26	30.05.1956	«Behind the Scenes with Fess Parker»	Frontierland	Premiere: <i>Behind the Scenes</i> -Beitrag zur Bewerbung des wenig später Kinopremiere feiernde Abenteuerfilm THE GREAT LOCOMOTIVE CHASE (1956).

3 Tabellarische Darstellung aller Folgen der zweiten Staffel von WALT DISNEY'S DISNEYLAND

insbesondere um Märchen und in Tomorrowland-Episoden sollte, wie der Namen schon sagt, ein Blick in die Zukunft geworfen werden, der insbesondere mit Weltraummissionen zu tun hat. Jede Episode wird am Ende des Vorspanns einem dieser Bereiche zugeordnet.¹⁴

Um die Machart der Serie exemplarisch zu skizzieren, werde ich mich im Folgenden auf die Episoden der zweiten Staffel konzentrieren, die zum ersten Mal zwischen Oktober 1955 und Mai 1956 ausgestrahlt wurden (vgl. dazu tabellarisch Abb. 3).

Zunächst einmal dürfte auffallen, dass die allermeisten der 26 Episoden der zweiten Staffel dem Fantasyland zugewiesen sind, ist doch dort das Kerngeschäft mit den bis dato am häufigsten konnotierten Figuren und Darstellungsformen Disneys angesiedelt (nämlich dem Animationsfilm, Mickey Mouse und Donald Duck).¹⁵ Entscheidender aber als die Ausdifferenzierung in «Länder» oder die Vorherrschaft des Animationsfilms im Fantasyland sind in diesem Zusammenhang die auf unterschiedlichen Ebenen auszumachenden *Hybridisierungen* und *Strategien* des Ähnlichmachens.

Betrachtet man die Herkunft vieler *Serieninhalte* genauer, so ist leicht zu erkennen, dass sehr viel Material für die Serie *wiederverwert*et wurde. Insbesondere zuvor bereits veröffentlichte Filme und kurze Animationscartoons bilden die Grundlage für etliche Episoden. Diese Wiederverwertung ist so gut wie immer verbunden mit einer *selektiven Neuorganisation* des Ausgangsmaterials, das zumeist nicht nur *neu verknüpft* wird, sondern zudem eine *neue Rahmung* erhält, sei es durch eine Verknappung der Laufzeit,¹⁶ den Einbau eines Cliffhanger,¹⁷ Verknüpfungen unterschiedlicher Segmente aus einer vorhergehenden Filmreihe, samt Moderation und historischer Einordnung dieser Ausschnitte,¹⁸ sei es, dass Walt Disney selbst häufig als Moderator durchs Programm des wiederverwerteten Materials führt.¹⁹ Der Effekt solch einer Art der Neuorganisation, Rahmung und Verknüpfung – insbesondere innerhalb der sehr rigiden Programmstruktur des US-amerikanischen Fernsehens – besteht primär darin, Material, das zuvor bezüglich seiner Herkunft, seiner Formate und Inhalte sehr heterogen war, sowohl zu hybridisieren als auch einander ähnlich(er) zu machen.

14 Vgl. dazu ausführlicher: Telotte 2004, S. 96 ff.

15 Dass Disney ausgehend von diesen Animationsfiguren transmedial einen vergleichsweise homogenen Darstellungsstil etabliert hat, der sich sogar auf eine «Disney-Formel» bringen lassen soll, das zeigt die Kommunikationswissenschaftlerin Janet Wasko anhand vieler Beispiele, vgl. Wasko, Janet: *Understanding Disney. The Manufacture of Fantasy*. Cambridge 2002, S. 74 f., 110 ff.

16 Bspw. im Fall des Umschnitts des Spielfilms DUMBO (USA 1941) zur Episode «Dumbo».

17 So etwa im Fall der Ausstrahlung des Spielfilms THE STORY OF ROBIN HOOD (USA 1952) in zwei Episoden.

18 Im Fall von «The Story of the Silly Symphony» oder «Our Unsung Villians».

19 Bspw. in «Where Do the Stories Come From?».

Weiterhin ist hier die Ebene der *Narration* relevant. Erzählt wird in vielen Folgen abgeschlossen episodisch²⁰ oder episodisch-seriell,²¹ in anderen Folgen ist eine narrative Fortsetzungslogik am Werke,²² in manchen eine Verknüpfung beider Prinzipien.²³ Viele Episoden sind zudem als *Kompilation* vorhergehenden Materials organisiert, sowohl mit Rahmenhandlung²⁴ als auch ohne.²⁵ Diese Wiederverwertungen folgen der Tradition literarischer Textsammlungen, die aus Material bestehen, das zuvor bereits veröffentlicht wurde und nunmehr neu zusammengestellt sind. In diesem Sinne stehen – zumindest der Selektionsform nach – viele der Episoden von WALT DISNEY'S DISNEYLAND literarischen Anthologien nahe.²⁶ Oder genauer eigentlich noch: Literarische Anthologieprinzipien werden hier ins Audiovisuell-Serielle gewendet. Wenngleich das übergreifende Organisationsprinzip am ehesten einer Anthologieserie entspricht,²⁷ finden sich doch über die einzelnen Staffeln hinweg, unsterblich verteilt, nahezu alle Varianten seriellen Erzählens in WALT DISNEY'S DISNEYLAND. Narrativ ist die Serie also ein Hybrid.

Ferner gilt auch umgekehrt: Das eigens für die Serie produzierte bzw. neukompilierte Material wird in einigen Fällen wiederverwertet – und damit werden entweder ganze Filme bzw. neue Episoden produziert²⁸ oder aber das Material erhält seinen Mehrwert als Teil neuer Kompilationen.²⁹ Damit setzt sich das Prinzip der Hybridisierung auch jenseits der Serie *transmedial* fort.

Sehr auffällig ist zudem, dass viele der Episoden nicht nur Material aus bereits existierendem Material, das in sich narrativ-kohärent organisiert bleibt, in neue Sinneinheiten kompilieren, sondern es gilt darüber hinaus: Die Hybridisierung des Materials findet *innerhalb* einzelner Bildsequenzen statt sowie in der Verknüpfung

20 Bspw. in «Dumbo», «The Goofy Success Story», «Behind the True-Life-Cameras: Olympic Elk».

21 Etwa in den Folgen «Davy Crockett's Kellboat» und «Davy Crockett and the River Pirates».

22 Etwa in «The Story of Robin Hood», «When Knightbood Was in Fower».

23 Bspw. wird in «Man and the Moon» die Geschichte über die Raumfahrt zum Mond mit einem Blick in die nahe Zukunft abgeschlossen, aber gleichzeitig auf weitere Erkundungsnotwendigkeiten des Weltraumraums in anschließenden Episoden aufmerksam gemacht.

24 Bspw. «The Story of Animated Drawing», «Our Unsung Villians», «The Goofy Sports Story».

25 Etwa in den Episoden «Adventures of Mickey Mouse», «Survival in Nature».

26 Vgl. auch hierzu ausführlicher den Einleitungstext des vorliegenden Sammelbandes.

27 Zur Diskussion und Bestimmung dessen, was eine Anthologieserie genau sein kann, vgl. wiederum den Einleitungstext des vorliegenden Sammelbandes.

28 Etwa die Episode «The Goofy Success Story» zum Kinofilm gleichen Namens; aus «Davy Crockett and the River Pirates» und «Davy Crockett and the River Pirates» wurde der Kinofilm DAVY CROCKETT AND THE RIVER PIRATES (USA 1956) zusammengefügt; «Man and the Moon» erfuhr in Kombination mit der Episode «Man in Space» aus der ersten Staffel eine Weiterverarbeitung zu Comic und Schulbuch, vgl. «Walt Disney's Man in Space. A Science Feature from Tomorrowland» (Dell, Nr. 716, August 1956); Walt Disney Productions (Hrsg.): *Man in Space: A Tomorrowland Adventure*. Adapted for school use by Willy Ley, Illustrated by Nino Carbe, New York 1959.

29 Bspw. wurde so aus Teilen der Episode «The Goofy Sports Story» in Kombination mit weiteren Animationsszenen der Kinofilm SUPERSTAR GOOFY (USA 1972).

einzelner Einstellungen. In WALT DISNEY'S DISNEYLAND ist es nicht ungewöhnlich, dass mehrere Bildebenen und Bildträger unmittelbar überlagert werden.³⁰ Dies gilt auch für die Ebene der Montage einzelner Sequenzen.³¹ Weiterhin werden in unterschiedlichen Episoden ähnliche Motive aufgegriffen, die nicht nur unterschiedlichen Kontexten entstammen, sondern auch unterschiedlichen «Länderzuweisungen».³² Umgekehrt werden ebenso in demselben «Land» unterschiedliche Formate, etwa Animationskurzfilme, *Behind the Scenes*-Filme oder Dokumentarbeiträge insofern hybridisiert, als diese sehr differenten Formate durch die Zuweisung zu ein und demselben Land in eins gesetzt oder doch zumindest ähnlich gemacht werden (vgl. Abb. 4).³³

Nirgends wird dies besser ansichtig und reflexiv ausgestellt als im Vorspann, den jede Episode der Serie einleitet: Die Fee Tinka Bell führt uns dort mit einem girlandenhaft verknüpfenden Flug durch die vier Welten von Disneyland: Frontierland, Fantasyland, Adventureland und Tomorrowland (vgl. Abb. 5–12). Am Ende des Vorspanns heißt es dann: «one of this many worlds will open to you», womit beispielsweise im Anschluss daran aus Tomorrowland die Episode «Man and the Moon» eingeleitet wird. In diesem Vorspann wird deutlich markiert: Alle möglichen Welten³⁴ und Formen,³⁵ egal ob Mikro- oder Makrokosmos entstammend³⁶, sind – «in the timeless land», wie es dort heißt, – nicht nur prinzipiell zugänglich,

30 So etwas findet sich bspw. in «The Goofy Success Story», wenn Goofy sich einen alten Micky Mouse-Cartoonfilm anschaut. Häufig wird auch fotografisch-dokumentarisches Material ausgeschnitten und mit grafischen Mitteln umrandet, bspw. in «Man and the Moon».

31 In «Man and the Moon» greifen etwa schnelle Schnitte unterschiedliche Formen, Stile und Formate ineinander und vermischen sich sukzessive: Realfilmsequenzen, die einer Lehnheit ähneln, werden übergeleitet zu Gemälden, aus denen animierte Zeichentricksequenzen werden, gefolgt von Realfilmsequenzen, die eine Raumfahrtcrew zeigt, die durch Meteoriten bedroht ist. Diese Episode mag zwar thematisch sehr deutlich im Tomorrowland spielen, aber durch die unterschiedlichen Formen, Genres und Stile werden Elemente, die eher dem Fantasyland und dem Adventureland zuzuordnen sind, eingeflochten.

32 So finden sich etwa die Gesteinsordnungen auf der dunklen Seite des Mondes aus «Man and the Moon» analog auf den diversen Reisen Davy Crocketts von Nord- nach Westamerika – und damit nicht nur an zwei geografisch recht unterschiedlichen Orten, sondern auch in zwei unterschiedlichen Sphären, nämlich einmal im Tomorrowland und einmal im Frontierland.

33 Als Beispiel sei nur auf Fantasyland verwiesen. Dort finden sich in der zweiten Staffel nicht nur auf eine Episode kondensierte Spielfilme oder solche, die auf zwei Episoden gestreckt sind, nicht nur viele Kompilationen kurzer Animationsfilme, sondern ebenso realfilmbasierte Dokumentarbeiträge und *Behind the Scenes*-Episoden.

34 Eben in Frontierland, Fantasyland, Adventureland und Tomorrowland.

35 Im Vorspann wird eine Vielzahl an Formen ausgestellt: So Kreise, Ellipsen, Kugeln, zentralperspektivische Linien in die Bildtiefe, vertikale Linien, kleine Dreiecke um eine Kugel, zudem sind die Ländernamen in unterschiedlichen Schriftarten visualisiert. Alle diese unterschiedlichen Formen werden durch den Flug von Tinka Bell verknüpft.

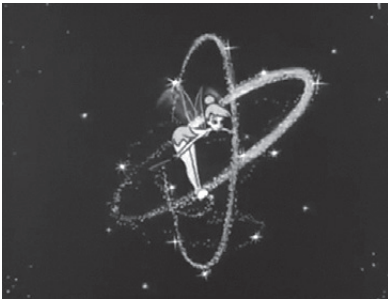
36 So findet sich im Tomorrowland ein Atomkern, der von Elektronen-Orbitalen umkreist wird, ein Sternenhimmel zum Auftakt des Vorspanns, eine Weltkugel für das Adventureland, Schlösser für das Fantasyland und Gewehre im Kontext des Frontierland. Die Skalierungen könnten kaum stärker schwanken.



4 Strategien des Ähnlichmachens und der Hybridisierung in WALT DISNEY'S DISNEYLAND (eigene Darstellung)

sondern: auch miteinander verbunden. Alle Episoden sind so letztlich gleich zu Beginn als ähnlich mit allen anderen Episoden markiert.

Im Hinblick auf das eingangs formulierte Problem der Anthologieserie zusammenfassend formuliert: Die entscheidenden Strukturprinzipien von WALT DISNEY'S DISNEYLAND sind *Vermischung* und *Äquivalenzbildung* jenseits narrativer Folgerichtigkeit seriellen Fortsetzungserzählens oder episodischer Wiederholung der Erzählstruktur. Über Stil-, Format- oder Genredifferenzen hinweg wird so episoden- und staffelübergreifend immer wieder aufs Neue die Einheit in der Differenz prozediert. Dementsprechend wird durch Ähnlichkeit und Äquivalenzbildung episoden- und staffelübergreifend der Anthologieserie Identität verliehen, diese stabilisiert und gleichsam variabel gehalten.



5-12 Titeltkarten aus WALT DISNEY'S DISNEYLAND, Staffel 2

3 Das epistemische Modell der Ähnlichkeit

Diese Darstellungsprinzipien entsprechen dem, was Michel Foucault in *Die Ordnung der Dinge* als Wissensorganisation vormoderner Episteme bezeichnet.³⁷ Die Spezifik einer vormodernen Episteme findet sich laut Foucault in Folgendem:

Bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts hat die Ähnlichkeit im Denken (*savoir*) der abendländischen Kultur eine tragende Rolle gespielt. Sie hat zu einem großen Teil die Exegese und Interpretation der Texte geleitet, das Spiel der Symbole organisiert, die Erkenntnis der sichtbaren und unsichtbaren Dinge gestattet und die Kunst ihrer Repräsentation bestimmt. Die Welt drehte sich in sich selbst: die Erde war die Wiederholung des Himmels, die Gesichter spiegelten sich in den Sternen [...].³⁸

Relevant ist an dieser Vorstellung von der ontologischen Ordnung der Dinge erstens das Prinzip der *Analogie*. Damit ist gemeint: räumlich, zeitlich und/oder ontologisch Entferntes sind in ihrem Wesenskern ähnlich. Zweitens soll hier das Prinzip der *Sympathie* gelten. «Sie ruft die Bewegung der Dinge in der Welt hervor und bewirkt die Annäherung der entferntesten Dinge.»³⁹ Diese Annäherung der Dinge geht soweit, dass diese sich «mischen»,⁴⁰ also Hybride ausgebildet werden. Damit diese Mischung aber nicht in Stillstand mündet, wird zur Sympathie das Gegenprinzip der Antipathie eingeführt – und also eine temporale und differenzierende Dynamik in die Anziehungstendenz gebracht. Aus diesem Wechselspiel resultiert dementsprechend laut Foucault:

[A]lle Verkettung der Analogie wird unterstützt, aufrechterhalten und verdoppelt durch jenen Raum der Sympathie und der Antipathie, der Dinge unablässig einander annähert und sie auf Entfernung hält. Durch dieses Spiel

37 Vereinfacht formuliert ist eine Episteme als ein spezifisches Weltbild zu verstehen, eine gesellschaftsrelevante, zu einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Ort dominante Vorstellung darüber, in welcher ontologischen Ordnung die Dinge existieren. Oder näher an Foucault formuliert: Eine Episteme umfasst «die Gesamtheit des Wissens einer Epoche» (Gnosa, S. 56), wie sie sich in Diskursen und ihrer Regularien wiederfinden lassen. Zum Begriff der Episteme ausführlicher vgl.: Foucault 1971, S. 22ff.; Foucault 1981, S. 251ff.; vgl. dazu pointiert wie auch kritisch abwägend: Gnosa, S. 52ff.

38 Foucault 1971, S. 46. Foucault ist mit dieser Einschätzung nicht allein. Ganz ähnlich charakterisiert bspw. der Hegel-Experte Charles Taylor das vormoderne Weltbild (dort heißt «vor der Moderne»: bis hinein ins 18. Jahrhundert und definitiv vor Hegel): Die Dinge «verkörpern alle dieselbe Idee, die in verschiedenen Medien widerspiegelt wird» (Taylor, Charles: *Hegel*. 8. Auflage. Berlin 2016, S. 15). Diese «verschiedenen Medien» müssen somit notwendigerweise in einem Ähnlichkeitsverhältnis stehen.

39 Foucault 1971, S. 53.

40 Foucault 1971, S. 54.

bleibt die Welt identisch, die Ähnlichkeiten sind weiterhin, was sie sind, und bleiben einander ähnlich.⁴¹

Diese Ähnlichkeiten und Prozesse permanenter Herstellung von Ähnlichkeit bilden – so die ontologische Annahme – den Wesenskern der Welt. Die Ordnung der Dinge muss aber nach außen dringen, um überhaupt wahrnehmbar zu werden. «Die Ähnlichkeiten in ihrer Verborgenheit müssen an der Oberfläche der Dinge signalisiert werden.»⁴² Zu diesem Zweck markiert Gott, im Selbstverständnis der Vormoderne, die Dinge an der Oberfläche als ähnlich. Foucault macht das an einem Beispiel sehr anschaulich:

Zwischen den Augen und dem Eisenhut besteht eine Sympathie. Diese unvorhergesehene Affinität bliebe im Schatten, wenn es auf der Pflanze nicht eine Signatur, ein Zeichen und gewissermaßen ein Wort gäbe, das besagte, daß sie für die Augenkrankheiten gut ist. Dieses Zeichen ist vollkommen lesbar in ihren Samenkörnern: das sind kleine dunkle Kügelchen, eingefaßt in weiße Schalen die ungefähr das darstellen, was die Lider für die Augen sind.⁴³

Zum anderen fällt den Gelehrten und Künstlern die Aufgabe zu, Gottes Signaturen aufzuspüren und in ihren Werken das Ähnlichkeitsprinzip verdichtet zu repräsentieren, um es so für alle Welt wahrnehmbar zu machen. Im Anschluss an Foucault ließe sich diese Art der Repräsentation vielleicht als <Signatur der Signatur> bezeichnen (vgl. Abb. 13).

Dieser vormodernen Episteme setzt Foucault die moderne Episteme entgegen.⁴⁴ Die Unterschiede zwischen diesen beiden Weltbildern könnten größer kaum sein. Stellt doch die Moderne nach Foucault vom Ähnlichkeitsprinzip auf Klassifikation um. Die klassifikatorisch ausdifferenzierte Ordnung der Dinge findet ihr Pendant in einem homogenen, kohärenten, quantifizierbaren und unendlich erweiterbaren Systemraum, in dem Ereignisse klar unterscheidbar sind und final oder kausal in Relation zu einander stehen.⁴⁵ Dem entspricht letztlich ein mechanisches oder doch zumindest rationales, jedenfalls entzaubertes Weltbild im Sinne Max

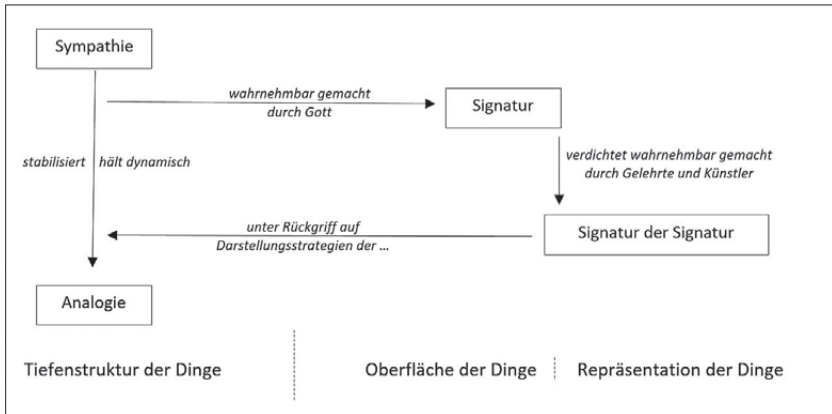
41 Foucault 1971, S. 55f.

42 Foucault 1971, S. 56.

43 Foucault 1971, S. 58.

44 Vgl. Foucault 1971, S. 20ff., 82ff.

45 Vgl. die wegweisenden Ausführungen zum Systemraum als dezidiert moderner Raumvorstellung, die sich temporal in einer modernen Geschichtsauffassung manifestiert, in: Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a.M. 1979. Der Kunstwissenschaftler Erwin Panofsky zeigt, inwieweit die Einführung und Durchsetzung der Zentralperspektive in der bildenden Kunst eine Darstellungs- und Anschauungsform etabliert, welche die neuzeitliche Raumkonzeption von denen der Antike und des Mittelalters unterscheidet.



13 Schematische Darstellung der <Signatur der Signatur> im Anschluss an Foucault (eigene Darstellung)

Webers.⁴⁶ Die Dinge sind nicht mehr prinzipiell ähnlich, sondern können ausdifferenziert, unterschieden, auseinander abgeleitet und/oder zueinander in ein logisch-funktionales Verhältnis gesetzt werden.

Es mag sein, dass diese doch recht schematische Gegenüberstellung zweier Weltbilder, mit denen ganze Epochen identifiziert, homogenisiert und unterschieden werden, problematisch ist. An dieser Unterscheidung ist hier dennoch interessant: Die Anthologieserie WALT DISNEY'S DISNEYLAND folgt in ihrer Organisation der Dinge frappierend genau dem Modell der vormodernen Episteme, wie Foucault sie beschreibt. Sind doch dort – wie gezeigt – *Hybridisierung*, Ähnlichkeit und Ähnlichmachen als die zentralen Operationen auszumachen, die die einzelnen Elemente auf unterschiedlichsten Ebenen der Serie ins Verhältnis zueinander setzen. Damit sind exakt die Prinzipien benannt, die nach Foucault ein vormodernes Weltbild auszeichnen. Genau genommen haben wir es bei WALT DISNEY'S DISNEYLAND mit einer *seriell-temporalen Signatur der Signatur* einer vormodernen Episteme zu tun. Die Ordnung der Dinge wird so nicht nur durch Ähnlichkeitsprinzipien sichtbar gemacht, sondern als *serielles* Prinzip auf Dauer gestellt und gleichsam dynamisch gehalten.

det: Panofsky, Erwin: Die Perspektive als «symbolische Form» [1927]. In: Ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin 1974, S. 99–167.

46 Vgl. dazu: Weber, Max: *Wissenschaft als Beruf*. Stuttgart 1995, dort schreibt Weber explizit von der «Entzauberung der Welt» (S. 19).

4 Exkurs: Foucault und/oder Jakobson – Widerstreitende Ordnungen der Anthologieserie

An dieser Stelle ist es wohl angeraten noch einmal den Zusammenhang zwischen Foucaults vormoderner Episteme und Jakobsons poetischer Funktion sowie deren Erweiterung zur anthologischen Funktion durch die Herausgeber vorliegenden Sammelbandes zu reflektieren, gibt es dabei einige doch erhebliche Unterschiede. Zunächst ist die *kategoriale* Differenz offensichtlich. Geht es Jakobson und den Herausgebern vorliegenden Bandes um einen sprachwissenschaftlichen bzw. zeichentheoretischen Zugriff auf das Phänomen, so geht es mir mit Rekurs auf Foucault vielmehr um einen epistemologischen Zugriff, der danach fragt, welches Weltbild Anthologieserien *qua* medialer Form zugrunde liegt. Dementsprechend ist auch der jeweilige Ähnlichkeits- bzw. der Äquivalenzbegriff anders ausgerichtet. Zielt er bei Jakobson auf syntaktische und/oder semantische Ähnlichkeit, so meint er bei Foucault ganz prinzipiell eine Form des Weltzugangs. Die gesamte Welt wird ähnlich gemacht bzw. alle Dinge und Zeichen der Welt als letztlich äquivalent betrachtet. Weiterhin ist es vollkommen plausibel unter Bezugnahme auf Jakobson Anthologieserien als Medien ästhetisch normativer Selektion zu verstehen, wodurch im Sinne Foucaults dieses Konzept einer modernen Episteme entspricht, ist es doch so verstanden letztlich klassifikatorisch ausgerichtet. Das Reclam-Bändchen *Die schönsten Liebesgedichte* versammelt eben nicht alles, ja nicht einmal die meisten Liebesgedichte, sondern eben nur die schönsten; die Fernsehserie *THE WORLD'S MOST EXTRAORDINARY HOMES* (GB seit 2017) versammelt eben nur besonders interessante Häuser, *AMERICAN HORROR STORY* (USA seit 2011) erzählt in jeder Staffel eine andere Geschichte, die aber alle nicht nur irgendwelche Ähnlichkeiten aufweisen, sondern auch Differenzen zu anderen Geschichten markieren, die eben dort nicht versammelt sind usw. Würde man statt dessen die Anthologieserie mit Foucault als Manifestation einer vorneuzeitlichen Episteme verstehen wollen, müsste zumindest gezeigt werden, dass in diesen Serien in Wirklichkeit oder genauer: in dem Weltbild, das diese Serien manifestieren, keine prinzipielle, klassifikatorische Wertdifferenz festgesetzt wird. Schlicht alles überhaupt Mögliche würde so in der Welt dieser Serien irgendwie ähnlich gemacht oder zumindest müsste suggeriert werden, dass alles dem Prinzip der Ähnlichkeit folgt.

Das Wunderbare an *WALT DISNEY'S DISNEYLAND* ist meines Erachtens, dass die vorneuzeitliche Episteme dort sehr deutlich ausgestellt ist. Aus Perspektive Jakobsons wäre *WALT DISNEY'S DISNEYLAND* eine vielleicht sehr besondere, einigermaßen kuriose Anthologieserie, mehr aber auch nicht. Aus meiner Sicht ist diese Serie aber vielmehr exemplarisch oder genauer: Hier wird etwas Entscheidendes an Anthologieserien manifest, was sonst eher latent bleibt.

Tiefenstrukturell – so das Argument – geht es eben in Anthologieserien doch darum, dass prinzipiell alles mit allem ähnlich ist oder zumindest ähnlich gemacht

werden kann. Das trifft meines Erachtens deshalb zu, weil es sich bei Anthologieserien *nicht* einfach um *mehrere* Anthologien handelt, sondern eben um *serielle* Anthologien.⁴⁷

Die Serialität der Serie besteht nach meinem Verständnis im Kern darin, dass dabei nicht nur Wiederholung und Variation auf Dauer gestellt sind, sondern deren Verhältnis wiederum über die Zeit hinweg variiert.⁴⁸ Akzeptiert man diese Bestimmung, dann sind Anthologieserien genau die Serien, die aufgrund der Verweigerung eines übergreifenden, homogenen diegetischen Horizonts dieses Prinzip ästhetisch radikalieren. Nicht mehr nur wird dasselbe noch einmal ähnlich erzählt. Vielmehr gilt: Alles wird allem ähnlich gemacht oder kann doch allem ähnlich gemacht werden, unabhängig und jenseits eines übergreifenden gemeinsamen diegetischen Horizonts. Erzählt wird nicht mehr eine fortlaufende Geschichte oder noch einmal dieselbe Geschichte ähnlich, sondern: alle Dinge sind prinzipiell ähnlich bzw. auf Ähnlichkeit angelegt oder genauer noch: harren dem Ausweis ihrer Ähnlichkeit mit allem anderen. Das gilt insbesondere für Anthologieserien, die auf Unendlichkeit oder doch zumindest auf eine noch unbestimmte Zukunft hin angelegt sind. Dementsprechend gilt das Weltwahrnehmungsprinzip vorneuzeitlicher Episteme für so unterschiedliche Serien wie *AMERICAN HORROR STORY*, *TATORT (D/A/CH seit 1970)*, *THE TWILIGHT ZONE (USA 1959–1964, 1985–1989, 2002–2003, seit 2019)*, *GOODBYE DEUTSCHLAND (D seit 2006)* oder *SCHLEFAZ*. Wird die Anthologieserie nur lang genug ausgestrahlt, wird sich schon zeigen, dass alles ähnlich ist. Alle und alles wird irgendwann einmal ausgewandert und wieder eingewandert sein, alles wird in naher Zukunft in die Twilight Zone getaucht worden sein, alle Kommissare werden irgendwann einmal Bösewichte gewesen, sich als Schauspieler begegnet sein, die Wüste Gobi in Weimar situiert haben. Zumindest aus diesem Blickwinkel lässt sich die Anthologieserie als herausragende mediale Form einer vormodernen Episteme verstehen.⁴⁹ Mögen sich auch die einzelnen Anthologieserien klar unterscheiden lassen, ja, durch bestimmte Selektionsoperationen ihre Inhalte ästhetisch nobilitieren; das zugrundeliegende Weltbild teilen sie miteinander.

47 Für eine ausführlichere Diskussion des Zusammenhangs von Serie und Anthologie vgl. den Beitrag von Dirk Rose in vorliegendem Band.

48 Der Medienphilosoph Lorenz Engell fasst dies als generelle Struktureigenschaft des Programmmediums Fernsehens. Engell nennt dieses Prinzip «Selbstähnlichkeit» (Engell, Lorenz: *Vom Widerspruch zur Langeweile. Logische und temporale Begründungen des Fernsehens*. Frankfurt a.M. u. a. 1989, S. 250). Bei der Analyse von Fernsehserien schlägt Engell wiederum vor, Wittgensteins Begriff der «Familienähnlichkeit» in Anschlag zu bringen, um das Strukturprinzip von Fernsehserien zu verstehen (vgl. Engell, Lorenz: *Die Kunst des Fernsehens*. Ludwig Wittgensteins »Familienähnlichkeit« und die Medienästhetik der Fernsehserie. In: Krüger, Klaus et al. (Hrsg.): *Kunst/Fernsehen*. München 2016, S. 19–37).

49 Zum Verständnis eines solchen Medien(form)-Begriffs im Anschluss an Foucaults Überlegungen zu Archäologie, Episteme und Dispositiv instruktiv: Gnosä, S. 320ff.

5 Funktionen der Anthologieserie und die anthologische Funktion der Serie

Doch zurück zur eingangs gestellten Frage, nämlich wie es Anthologieserien schaffen, über einzelne abgeschlossene Erzählungen und Erzählwelten hinweg Identität herzustellen. Anhand des Nachvollzugs der Serie WALT DISNEY'S DISNEYLAND sollte einsichtig gemacht werden, dass Anthologieserien auf allen möglichen Ebenen die Identität insbesondere mittels Ähnlichkeitsrelationen herstellen. An diese Antwort lässt sich wiederum eine weitaus umfassendere *funktionalistische* Frage anknüpfen, nämlich: Für welches Problem ist die Etablierung der Anthologieserie eigentlich die Lösung? Hier scheinen mir drei Optionen naheliegend, die abschließend zumindest kurz skizziert werden sollen:

(1) Kompensatorische Regressionsfunktion

Im Kontext von Disney-Produkten wohl wenig verwunderlich wäre es, zu behaupten, dass anthologisch organisierte Unterhaltungsangebote die <Zumutungen> einer rationalen Moderne, die nach klassifikatorischen Ausdifferenzierungen, linearen und kausalen Verknüpfungen der Dinge und Ereignissen funktioniert, *kompensieren*. Anthologieserien wären so Residuen vormodernen Denkens und Wahrnehmens, die in der moderne, durch rationale Episteme verdrängt wurden. Hier, in den Anthologieserien, könnten wir uns – sehr viel besser noch als bei episodischen Figurationen und narrativ auf Fortsetzung angelegten Serien – in eine vorrationale Gedanken- und Wahrnehmungswelt zurückbegeben und im Spiel der Ähnlichkeiten *regredieren*.⁵⁰

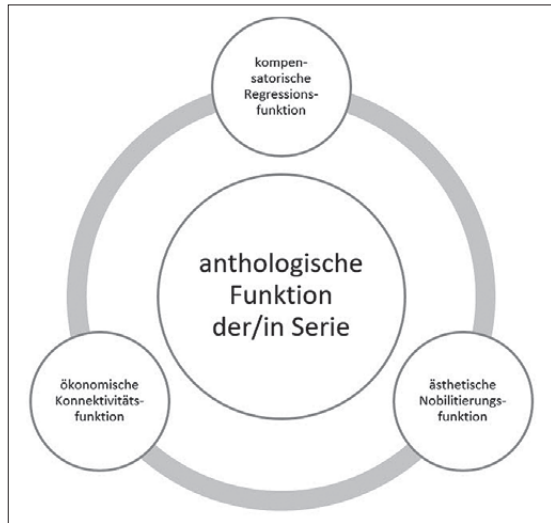
(2) Ästhetische Nobilitierungsfunktion

Mit Bezug auf Jakobson könnte aber ebenso argumentiert werden, dass gerade die Anthologieserie ein Serientypus ist, der *qua* Form eine Affinität zur poetischen Funktion hat. Geht es dabei doch – wie eingangs formuliert – bei dieser Funktion darum, das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination zu übertagen, also Ähnlichkeiten temporal-linear anzuordnen. Die Anthologieserie ist eine mediale Form, die dieses poetische Prinzip wie kaum eine andere mediale Form in Serie umsetzen kann.

Da laut Jakobson durch solche Reihungen erstens auf die Materialität bzw. die Form der Zeichen hingewiesen wird und zweitens durch die Reihung, Vermehrung und Inszenierung von Ähnlichkeiten permanente Variationen also Mehrdeutigkeit-

50 Die Idee der Funktionsverschiebung einer Episteme (statt ihrer Auf- oder Ablösung) passt im Übrigen auch zu Foucaults eigenen Revisionen in späteren Jahren. Vgl. dazu: Foucault, Michel: Ein Spiel um die Psychoanalyse. Gespräch mit Angehörigen des Departement de Psychanalyse [sic!] der Universität Paris/Vincennes. In: Ders.: *Dispositive der Macht*. Berlin 1978, S. 118–175, S. 124.

14 Funktionen der Anthologieserie (eigene Darstellung)



ten erzeugt werden,⁵¹ liegt es nahe, dass für und in Anthologieserien gerade diese ästhetischen Optionen strategisch aufgegriffen werden, um der Serie dementsprechendes kulturelles Kapital zu verschaffen. In der Tat scheinen sich gerade viele Anthologieserien, die in den letzten Jahren produziert wurden, auf diese ästhetische Nobilitierung zu kaprizieren. Aber auch bereits für WALT DISNEY'S DISNEYLAND lässt sich das behaupten. Ist doch dort – wie gezeigt – das Spiel der Ähnlichkeiten auf allen möglichen Ebenen ausfindig zu machen, was sowohl die Wahrnehmung auf die Form der Darstellung lenkt als auch permanent neue Mehrdeutigkeiten erzeugt aufgrund der variantenreichen Wiederholung von Motiven und Erzählweisen, dem Ähnlichmachen heterogener Elemente sowie deren Hybridisierung.⁵²

(3) Ökonomische Konnektivitätsfunktion

Plausibel scheint mir noch eine dritte Deutung: Sind doch durch die narrative Entkopplung einzelner Episoden bzw. Staffeln bei gleichzeitiger Vermeidung episodisch rigider Wiederholungszyklen die Verknüpfungspunkte via Ähnlichkeit immens vervielfacht. Wenn alles mit allem ähnlich ist oder gemacht wird, lässt sich freilich alles miteinander verknüpfen. Das macht nicht nur das televisuelle Erzählen extrem variabel und anschlussfähig, sondern deren *transmediale* Ausweitung nahe-

51 Vgl. Jakobson, S. 93, 110.

52 Ganz zu schweigen von den permanenten medien- und selbstreflexiven Einschüben, was bereits allein an der Existenz vieler *Making-of*-, *Behind-the-Scenes*- oder auch medienhistorisch ausgerichteter Beiträge abzulesen ist (vgl. diesbezüglich in der zweiten Staffel die Episoden 2, 17, 20, 25 und 26).

liegend. Dementsprechend wenig verwunderlich dürfte es wohl sein, dass Disneys Geschäftsmodell des transmedialen Erzählens genau auf diesem Ähnlichkeitsprinzip basiert. Es wird eben nicht eine kohärente diegetische Welt transmedial ausgebaut, sondern unterschiedliche Welten mittels Ähnlichkeiten verflochten.⁵³

Egal ob Spielfilme, Dokumentationen, Kompilationen, Serien, Spielzeuge oder Disneyland-Park – alle Erzählwelten sind mit allem anderen verflochten aufgrund von Ähnlichkeiten.⁵⁴

Dieses Prinzip scheint sich somit auch besonders gut für die ökonomische Vermarktung zu eignen. Ist doch eine mediale Mischkalkulation durch solch eine Konnektivitätsstruktur besonders gut zu etablieren und seriell wie transmedial prinzipiell unendlich auszuweiten.

Vielleicht ließe sich in einem letzten Schritt behaupten, dass die drei angeführten Funktionen der Anthologieserie genau genommen Unterkategorien einer anthologischen Funktion des bzw. im Seriellen sind (vgl. zusammenfassend Abb. 7). Diese können zwar in unterschiedlichen Anthologieserien sehr unterschiedlich gewichtet und strategisch eingesetzt werden, entscheidender aber ist: Aufgrund ihrer medialen Form ist die Anthologieserie bestens geeignet, die angeführten Funktionen zu erfüllen und variantenreich auf Dauer zu stellen. Die Frage, auf die die Anthologieserie eine Antwort ist, würde dementsprechend lauten: Welche mediale Form erlaubt es, so unterschiedliche, ja gegenläufige Funktionen nach Kompensation rationaler Zumutungen in Kindheitsträumereien bei gleichzeitiger ästhetischer Gewitztheit und Reflexion als auch lohnenswerter transmedialer Verwertungsversprechen möglichst lange, variationsreich und nachhaltig zu erfüllen? Oder einfacher mit dem Versprechen formuliert, das jeder Episode von WALT DISNEY'S DISNEYLAND vorangestellt ist: «Each week, as you enter this timeless land, one of these many worlds will open to you.»

53 Dies gilt im Übrigen nicht nur für die Fernsehserie, sondern ebenfalls für die Organisation des Disneyland-Parks in Kalifornien. So schreibt der Historiker Gerald DeGroot diesbezüglich: «At Disneyland, the futuristic Tomorrowland was just a gentle stroll from Frontierland. *One era morphed smoothly into another*, with the time traveler picking up cotton candy, a hot dog or a Mouseketeers hat along the way.» (DeGroot, Gerald: *Dark Side of the Moon. The Magnificent Madness of the American Lunar Quest*. New York 2006, S. 42, Hervorhebung S. G.)

54 Vgl. hierzu auch knapp: Jenkins, S. 243. Dort vermerkt Jenkins auch die Verknüpfung dieses Prinzip zur Ökonomie: Mit dieser Strategie entwarf Walt Disney »die Methode, die wir mit den medialen Mischkonzernen von heute verbinden« (Jenkins, S. 243). Die Anthologieserie wäre so verstanden ein Nebenprodukt bzw. ein Bestandteil des *transmedia worldbuilding*.

Bibliografie

Filme und Serien

- AMERICAN HORROR STORY (USA seit 2011)
DAVY CROCKETT AND THE RIVER PIRATES (USA 1956)
DISNEY'S WONDERFUL WORLD (USA 1979–1981)
DUMBO (USA 1941)
GOODBYE DEUTSCHLAND (D seit 2006)
SCHLEFAZ (D seit 2013)
SUPERSTAR GOOFY (USA 1972)
TATORT (D seit 1970)
THE STORY OF ROBIN HOOD (USA 1952)
THE TWILIGHT ZONE (USA 1959–1964, 1985–1989, 2002–2003, seit 2019)
THE WONDERFUL WORLD OF DISNEY (USA 1969–1971, seit 1991)
THE WORLD'S MOST EXTRAORDINARY HOMES (GB seit 2017)
WALT DISNEY PRESENTS (USA 1958–1961)
WALT DISNEY'S DISNEYLAND (USA 1954–1958)

Literatur

- Cotter, Bill: *The Wonderful World of Disney Television*. New York 1997.
DeGroot, Gerald: *Dark Side of the Moon. The Magnificent Madness of the American Lunar Quest*. New York 2006.
Engell, Lorenz: Die Kunst des Fernsehens. Ludwig Wittgensteins «Familienähnlichkeit» und die Medienästhetik der Fernsehserie. In: Krüger, Klaus et al. (Hrsg.): *Kunst/Fernsehen*. München 2016, S. 19–37.
Engell, Lorenz: *Vom Widerspruch zur Langeweile. Logische und temporale Begründungen des Fernsehens*. Frankfurt a.M. u.a. 1989.
Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M. 1981.
Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a.M. 1971.
Foucault, Michel: Ein Spiel um die Psychoanalyse. Gespräch mit Angehörigen des

Departement de Psychanalyse [sic!] der Universität Paris/Vincennes. In: Ders.: *Dispositive der Macht*. Berlin 1978, S. 118–175.

- Gnosa, Tanja: *Im Dispositiv. Zur reziproken Genese von Wissen, Macht und Medien*. Bielefeld 2018.
Heß, Gilbert: Konstanz und Beweglichkeit in frühneuzeitlichen Florilegien und Enzyklopädiën. In: Österreicher, Wulf et al. (Hrsg.): *Autorität der Form – Autorisierung – Institutionelle Autorität*. Münster 2003, S. 75–84.
Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–71*. Hrsg.v. Elmar Hohenstein u. Tarcisius Schelbert. 9. Auflage. Frankfurt a.M. 2010, S. 83–121.
Jenkins, Henry: Transmedia Storytelling. Die Herrschaft des Mutterschiffes. In: Stiegler, Christian et al. (Hrsg.): *New Media Culture. Mediale Phänomene der Netzkultur*. Bielefeld 2015, S. 237–255.
Leschke, Rainer: *Medien und Formen. Eine Morphologie der Medien*. Konstanz 2010.
Panofsky, Erwin: Die Perspektive als »symbolische Form«. In: Ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin 1974, S. 99–167.
Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a.M. 1979.
Taylor, Charles: *Hegel*. 8. Auflage. Berlin 2016.
Telotte, J.P.: *Disney TV*. Detroit 2004.
Telotte, J.P.: *The Mouse Machine. Disney and Technology*. Urbana/Chicago 2008.
Walt Disney Productions (Hrsg.): *Man in Space: A Tomorrowland Adventure*. Adapted for school use by Willy Ley, Illustrated by Nino Carbe, New York 1959.
Wasko, Janet: *Understanding Disney. The Manufacture of Fantasy*. Cambridge 2002.
Weber, Max: *Wissenschaft als Beruf*. Stuttgart 1995.

Raphael Krause

Die Hybridität der Serie

Der TATORT zwischen Episoden-, Fortsetzungs- und Anthologieserie

Der TATORT (D/A/CH seit 1970) ist in der Fernsehlandschaft Deutschlands – wie Hißnauer, Scherer und Stockinger ausführen – eine Singularität: Er ist singulär in Bezug auf seine Laufzeit, denn der erste Tatort, «Taxi nach Leipzig», wurde bereits am 29. November 1970 ausgestrahlt.¹ Singulär ist er ebenso in Bezug auf seinen Umfang, denn bislang wurden insgesamt 1154 verschiedene Tatorte² gezeigt, sodass mit Ausnahme verschiedener Serien, die zum Genre der Soap Opera zu rechnen sind, keine in Deutschland produzierte Serie³ existiert, die über eine ähnlich hohe Anzahl an Episoden/Folgen verfügt. Vor allem aber ist er singulär in Bezug auf seine

- 1 Bei Verweisen auf Tatorte im Text wird neben dem Titel nur das Jahr der Erstausstrahlung angeführt. Die ausführlichere Angabe ist im Quellenverzeichnis nachzulesen.
- 2 Es handelt sich hierbei um den Stand vom 25.01.2021 ohne Hinzunahme der dreizehn Eigenproduktionen des ORF, die außerhalb der Redaktionsgemeinschaft mit der ARD produziert und nur in Österreich ausgestrahlt wurden.
- 3 Die ebenfalls häufig zu beobachtende Klassifizierung als Reihe wird aufgrund der Ambiguität des Begriffes abgelehnt. Erstens werden mit dem Begriff die Episodenserie, zweitens Formate ohne festes Figurenpersonal und drittens jegliche seriellen Produktionen mit 90 Minuten Dauer bezeichnet. Vgl. Hißnauer, Christian / Klein, Thomas: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Klassiker der Fernsehserie*. Stuttgart 2012, S. 7–26, hier S. 11. Zur Diskussion, ob es sich um eine Serie oder eine Reihe handelt, siehe insbesondere das Kapitel *Serie und/oder Werk* bei Hißnauer, Christian / Scherer, Stefan / Stockinger, Claudia: *Föderalismus in Serie. Die Einheit der ARD-Reihe Tatort im historischen Verlauf*. Paderborn 2014, S. 199–243.

Produktionsumstände: In Differenz zu anderen Serien wird der *TATORT* nicht von einer einzelnen Sendeanstalt, sondern überwiegend von den Landesrundfunkanstalten der ARD produziert, sodass er gewissermaßen «die föderale Ordnung der Bundesrepublik Deutschland ab[bildet]»⁴. Er ist daher nicht nur national ein Einzelfall, sondern auch international, da aufgrund der divergenten Rundfunkstrukturen keine Adaption in andere Länder stattgefunden hat respektive stattfinden konnte.⁵

Auch wegen dieser spezifischen Stellung ist der *TATORT* Gegenstand zahlreicher Forschungsarbeiten. Bei einem Überblick über die vorhandene Forschungsliteratur wird jedoch deutlich, dass er noch in einem weiteren Aspekt als singulär zu beschreiben ist: Während der Typus anderer Serien aufgrund ihrer Erzählstrukturen relativ eindeutig bestimmt wird, vereinigt der *TATORT* Elemente unterschiedlicher Serientypen, was zu divergenten Definitionen führt. Beispielsweise bestimmen ihn Hißnauer, Scherer und Stockinger auf der Produktionsebene «als Reihe aus Serien [...], die <diversifizierend> unterschiedliche Richtungen (mit oder ohne Vernetzungsstruktur) austesten»⁶, für Klein und Hißnauer ist der *TATORT* eine Kombination der «Krimianthologie mit der *series*-Form»⁷ und für Baßler fungiert er als Verbindung aus Episoden- und Fortsetzungsserie, wobei er auf dessen Episodizität und die «kontige[n] Zusammenhänge [...], die sich über mehrere Folgen desselben *Tatorts* spannen»⁸ verweist.

4 Hißnauer/Scherer/Stockinger, S. 9. Weitere Produktionsanstalten sind der ORF und der SRF.

5 Vgl. Hißnauer/Scherer/Stockinger, S. 9. Adaptionen des Produktionsprinzips bestehen in den Serien *EUROCOPS* (D/E/I/F/GB/A/CH 1988–1992) und *CRIMINAL* (D/F/GB/E seit 2019), in denen durch die Gemeinschaftsarbeit mehrerer Länder das föderale Prinzip des *TATORT* auf die europäische Ebene übertragen wird. An der Produktion von *EUROCOPS*, die von 1988 bis 1992 ausgestrahlt wurde, waren Fernsehanstalten der Länder Deutschland (ZDF), Österreich (ORF), Schweiz (SRG), Italien (RAI), Frankreich (Antenne 2), Großbritannien (Channel 4) und Spanien (TVE) beteiligt. Die seit 2019 erscheinende Anthologieserie *CRIMINAL* ist eine Gemeinschaftsproduktion der Länder Deutschland, Frankreich, Großbritannien und Spanien. Jedes Land steuert dabei eine Miniserie bestehend aus drei Folgen bei, die paratextuell über die Angabe des Herkunftslandes markiert sind. Narrativ sind die Folgen eines Landes über die Rekurrenz der Ermittlungsteams und einen fortgesetzten Erzählstrang verbunden, indem zwischen den Figuren des Ermittlungsteams eine Komplikation besteht, die in der dritten Folge gelöst wird. Neben diesen Strukturparallelen bestehen Gemeinsamkeiten zwischen allen Teilen der Anthologieserie in der Beachtung der drei aristotelischen Einheiten. Im Zentrum jeder Folge steht eine episodische Handlung, die innerhalb weniger Stunden und an wenigen Orten erzählt wird. Gerade diese Kammerspielästhetik kennzeichnet die Serienkonzeption, denn die Handlung spielt in den gleichen drei Räumen: einem Verhörzimmer und einem angrenzenden Überwachungsraum, die über einen markanten Einwegspiegel verbunden sind, sowie dem Flur mit Treppenhaus, an dem beide Räume liegen.

6 Hißnauer/Scherer/Stockinger, S. 11. Dabei wird der Begriff Reihe synonym für Anthologieserie verwendet.

7 Hißnauer/Klein, S. 12. Hervorhebung im Original.

8 Baßler, Moritz: Bewohnbare Strukturen und der Bedeutungsverlust des Narrativs. Überlegungen zur Serialität am Gegenwarts-*Tatort*. In: Hißnauer, Christian / Scherer, Stefan / Stockinger, Claudia (Hrsg.): *Zwischen Serie und Werk. Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im «Tatort»*. Bielefeld 2014, S. 347–359, hier S. 355. Hervorhebung im Original.

Die Diskrepanzen verdeutlichen, dass der TATORT geeignet ist, um sich mit der bestehenden Typologie des seriellen Erzählens auseinanderzusetzen und die Serientypen klarer voneinander abzugrenzen. Im Folgenden wird dessen spezifische Serialität untersucht, die im Spannungsfeld der etablierten Typen Episoden-, Fortsetzungssowie dem in der Gegenwart besonders populären Typus der Anthologieserie⁹ steht und neben den Produktions- und Publikationsumständen konstitutiv für das Format ist.¹⁰ Zunächst werden allgemein das serielle Erzählen und die einzelnen Serientypen thematisiert, bevor die spezifische Ausprägung im TATORT analysiert und auf Veränderungen in den letzten Jahren anhand ausgewählter Beispiele eingegangen wird. Da die Anthologieserie seit den 2010er-Jahren wieder eine Konjunktur erlebt, werden vor allem die Tatorte neuer Ermittlungsteams untersucht, die ab 2012 produziert werden.¹¹ Aufgrund der singulären Produktionssituation wird bei der Analyse zwischen zwei Ebenen unterschieden, die nacheinander thematisiert werden: zum einen die narrative Ebene der einzelnen Ermittlungsteams bzw. die produktionstechnische der unterschiedlichen Sendeanstalten, die für eine Untersuchung des episodischen und konsekutiven Erzählens von Relevanz ist, und zum anderen die übergeordnete Ebene der gesamten Serie TATORT, die hinsichtlich des anthologischen Erzählens fokussiert wird.

1 Das serielle Erzählen

Es existieren zahlreiche Seriendefinitionen, die hinsichtlich der untersuchten Medien und konstatierten Merkmale divergieren. Von diesen abstrahierend haben Weber und Junklewitz eine transmediale Minimaldefinition der Serie entwickelt:

- 9 In zahlreichen systematischen Darstellungen der Formen seriellen Erzählens wird dafür der Begriff der Reihe verwendet, der aufgrund der in Fußnote drei erläuterten Ambiguität abgelehnt wird.
- 10 Unter Format wird «eine die charakteristischen Merkmale einer Fernsehserie oder Fernsehshow beinhaltende Grundstruktur, die in jeder Serien- oder Showepisode unterschiedlich ausgefüllt wird», verstanden. Litten, Rüdiger: *Der Schutz von Fernsehshow- und Fernsehserienformaten. Eine Untersuchung anhand des deutschen, englischen und US-amerikanischen Rechts*. München 1997, S. 4. Eine differenzierte Beschreibung der Merkmale liefert Hallenberger: «In der Regel werden als notwendige Bestandteile eines Formats neben dem zugrunde niederliegenden Konzept auch das Erscheinungsbild, Sendungsabläufe, optische und akustische Signale oder Logos und nicht zuletzt die Vermarktung der Produktion (Festlegung von Sendeplatz, Zielgruppe etc.) gesehen.» Hallenberger, Gerd: *Fernsehformat und internationaler Formathandel*. In: Hans-Bredow-Institut (Hrsg.): *Internationales Handbuch Medien*. 28. Auflage. Baden-Baden 2009, S. 155–167, hier S. 155.
- 11 Durch diese zeitliche Fokussierung ergänzt dieser Beitrag die Arbeit Hißnauers, Scherers und Stockingers, die systematisch die Tatorte ausgewählter Sendeanstalten zwischen 1970 und 2010 inhaltsanalytisch sowie unter einer kulturhermeneutischen Perspektive weitere Sendeanstalten und Tatorte von 2010 bis 2013 untersucht haben. Vgl. Hißnauer/Scherer/Stockinger, S. 20f. Durch den Fokus wird jedoch nicht deren Prämisse negiert, dass der TATORT eine «prozessuale Serialität» aufweist, die sich «in der Verknüpfung einzelner Folgen zu einer Serie, zwischen den Serien einer Sendeanstalt und zwischen den Serien insgesamt im Verlauf ihrer über 40-jährigen Geschichte» herausgebildet hat. Hißnauer/Scherer/Stockinger, S. 149 und S. 15.

«Eine Serie besteht aus zwei oder mehr Teilen, die durch eine gemeinsame Idee, ein Thema oder ein Konzept zusammengehalten werden und in allen Medien vorkommen können.»¹² Konstitutive Merkmale einer Serie sind den Autoren zufolge die Mehrteiligkeit und die Verbindung der einzelnen Bestandteile untereinander, die durch zahlreiche serielle Verfahren und Elemente hergestellt wird.¹³ Serien weisen dadurch eine spezifische «doppelte Formstruktur»¹⁴ auf: Zum einen bestehen sie aus einzelnen Teilen, die aufgrund eines Gesamtzusammenhangs eng miteinander verbunden sind. Zum anderen gilt jeder Teil dennoch als eigenständig.

Um die Auswirkungen der Mehrteiligkeit auf die serielle Narration zu erfassen, plädiert Fröhlich für ein Modell, bei dem nicht nur die Text-, sondern auch die Produktions- und Rezeptionsebene beachtet wird. Serielle Texte, so Fröhlich, sind als Makrotexte zu beschreiben, die aus einzelnen Mikrotextrn bestehen, die zu gesonderten Zeitpunkten veröffentlicht werden. Die Zeitspannen zwischen den Texten können auf der Publikationsebene als Pausen beschrieben werden. Auf der Textebene sind diese Pausen zwar nicht vorhanden, aber das Erzählen wird durch die Publikationszeitpunkte immer wieder unterbrochen und fortgesetzt. Auf der Rezeptionsebene werden die Zeitspannen zwischen den Erzählunterbrechungen und -fortsetzungen als Erzählpausen wahrgenommen, die nicht zwingend mit den Publikationspausen korrelieren, sondern abhängig vom Zeitpunkt und Art der Rezeption sind.¹⁵ Um die Verbindung zwischen den einzelnen Teilen herzustellen, ist für das serielle Erzählen das «Verhältnis von Schema und Variation in Erzählung und Dramaturgie»¹⁶ konstitutiv: Unterschiedliche Aspekte der *histoire* und des *discours* bleiben konstant, sodass die Rezeption erleichtert wird. Diametral entgegengesetzt zur Konstanz werden jedoch auch Variationen vorgenommen, welche sowohl Ausdruck einer immanenten Selbstreflexivität serieller Produkte sind als auch die Erwartungen der Rezipierenden unterlaufen, um deren Bindung an die Serie zu sichern und die «Tendenz zur Selbstabnutzung»¹⁷ zu verringern.¹⁸

12 Weber, Tanja / Junklewitz, Christian: Das Gesetz der Serie. Ansätze zur Definition und Analyse. In: *MEDIENwissenschaft. Rezensionen, Reviews* 1, 2016, S. 13–31, hier S. 18.

13 Zudem abstrahieren sie aus den Seriendefinitionen die Merkmale regelmäßige Ausstrahlung und Produktion, die jedoch in der Minimaldefinition nicht berücksichtigt werden, da sie nicht auf alle Serien zutreffen. Vgl. Weber/Junklewitz, S. 14–18.

14 Hickethier, Knut: Serie. In: Hügel, Hans Otto (Hrsg.): *Handbuch populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart 2003, S. 397–403, hier S. 398.

15 Vgl. Fröhlich, Vincent: *Der Cliffhanger und die serielle Narration. Analyse einer transmedialen Erzähltechnik*. Bielefeld 2015, S. 119–121. Der Begriff der Erzählpause auf der Rezeptionsebene ist jedoch problematisch, da das Erzählen zum einen auf der Text- und nicht auf der Rezeptionsebene zu verorten ist und zudem nicht pausiert, sondern abgebrochen bzw. unter Einschluss des nächsten Mikrotextrs unterbrochen wird, wie Fröhlich selbst erläutert.

16 Hickethier, S. 402.

17 Sudmann, Andreas: *Serielle Überbietung. Zur televisuellen Ästhetik und Philosophie exponierter Steigerungen*. Stuttgart 2017, S. 253.

18 Neben den wiederholenden Elementen auf der Textebene ist auch auf der Ebene des Paratextes

Zur Differenzierung des seriellen Erzählens auf der Textebene kann auf die etablierte Unterscheidung zwischen Episoden- und Fortsetzungsserie zurückgegriffen werden, die sich beide durch eine jeweils spezifische Zeitlichkeit und Dramaturgie bei der Herstellung des Serienzusammenhangs voneinander unterscheiden. Die Episodenserie besteht aus Episoden im aristotelischen Sinne, die weder nach der Wahrscheinlichkeit noch nach der Notwendigkeit aufeinander folgen.¹⁹ In ihnen liegt zu Beginn eine relativ konstante Grundsituation vor, die im Verlauf zwar gestört wird, aber zum Ende der Episode bzw. zu Beginn der nächsten wiederhergestellt ist, da eine abgeschlossene Handlung erzählt wird, die keinen Bezug zu der anderer Episoden aufweist.

Die Fortsetzungsserie setzt sich hingegen aus Folgen zusammen, deren Reihenfolge durch den Handlungsverlauf festgelegt ist. Häufig wird durch Rückblicke am Anfang der Folge den Rezipierenden eine Orientierung geboten, um die Handlung zu verstehen und einzuordnen. Den beiden Typen entsprechend ist das serielle Erzählen in ein episodisches und in ein konsekutives Erzählen zu differenzieren, welche sich anhand der Handlungskontinuität voneinander unterscheiden.²⁰ Beide Grundtypen fungieren jedoch nur als heuristische Konstrukte. Nach Kozloff stehen sie nicht in einer binären Opposition zueinander, sondern bilden die Pole des Kontinuums serieller Erzählformen.²¹ Die einzelnen seriellen Werke sind Hybride, in denen in unterschiedlichen Maße Mischungen der Grundtypen vorliegen. Das Erzählen innerhalb der Serien ist weder eindeutig episodisch noch konsekutiv, sondern weist beide Aspekte in einem unterschiedlichen Verhältnis zueinander auf. Daher werden bei der Analyse der Tatorte nicht die Begriffe Episode oder Folge, sondern ausschließlich die Bezeichnung <Tatort> verwendet.

Neben diesen beiden Typen entstehen seit den 2010er-Jahren zahlreiche Serien, die der Anthologieserie zugerechnet werden. Keineswegs handelt es sich dabei um einen neuen Typus, sondern seit den 1940er-Jahren liegen derartige Serien – meist im Schatten der anderen beiden Serientypen – vor.²² Daher ist eher von einer Hochkon-

eine Konstanz zahlreicher Aspekte wie Publikationstermin, Aufmachung und Periodizität festzustellen, welche zur Verbindung der einzelnen Episoden bzw. Folgen beitragen.

- 19 Vgl. Aristoteles: *Poetik*. Übers. u. erl. von Arbogast Schmitt. Berlin 2008, S. 14.
- 20 Aufgrund der Begrenztheit dieses Kriteriums plädieren Weber und Junklewitz dafür, statt der etablierten Unterscheidung von Episoden- und Fortsetzungsserie unter dem Begriffspaar intra- und interserielle Kohärenz den Grad an Kontinuität anhand rekurrenter Elemente und Strukturen zu untersuchen, die zur Erleichterung/Erschwerung der Sinnbildung beitragen. Vgl. Weber, Tanja / Junklewitz, Christian: Die Vermessung der Serialität: Wie Fernsehserien zueinander in Beziehung stehen. In: *MEDIENwissenschaft. Rezensionen, Reviews* 1, 2016, S. 8–24.
- 21 Kozloff, Sarah: Narrative Theory and Television. In: Allen, Robert C. (Hrsg.): *Channels of Discourse, Reassembled. Television and contemporary criticism*. London 1992, S. 67–100. Um die Hybridität der Serie bereits terminologisch zu markieren, schlägt beispielsweise Nelson die Bezeichnung «flexi-narrative» vor. Vgl. Nelson, Robin: TV Drama: «Flexi-Narrative» Form and «a New Affective Order». In: Voigts-Virchow, Eckart (Hrsg.): *Mediated Drama Dramatized Media*. Trier 2000, S. 111–118.
- 22 Vgl. Sudmann, S. 151.

junktur der Anthologieserie in der Gegenwart zu sprechen. Nach Rothemund ist sie als «die wohl loseste Serienkategorie zu verstehen. Hier sind die einzelnen Episoden unter einem gemeinsamen Titel und einer gemeinsamen Erzählstrategie zusammengefasst, weisen jedoch nicht zwangsläufig gleiches Figurenpersonal oder gleiches Setting auf.»²³ Bislang hat sich noch keine einheitliche Definition der Anthologieserie herausgebildet, was unter anderem aus ihrer Struktur resultiert. Zum einen werden verschiedene Verfahren zur Verknüpfung verwendet, zum anderen ist die Anthologieserie in zwei Typen zu differenzieren: Rothemund verweist in ihrer Definition auf den historisch älteren Typus der Anthologieserie, bei dem in jeder Episode eine abgeschlossene Handlung erzählt wird, wie in *THE TWILIGHT ZONE* (USA 1959–1964, 1985–1989, 2002–2003, seit 2019) oder *TALES FROM THE CRYPT* (USA 1989–1996). Zwar liegen beispielsweise mit *BLACK MIRROR* (GB 2011–2019) auch gegenwärtig Anthologieserien vor, die episodisch erzählt werden, aber es dominieren Serien mit einem Erzählen, welches sich über jeweils eine Staffel erstreckt, wie in *FARGO* (USA seit 2014), *AMERICAN HORROR STORY* (USA seit 2011) oder *TRUE DETECTIVE* (USA seit 2014).²⁴

In Anlehnung an Sudmanns Begriff der «ästhetische[n] Gestaltungseinheit»²⁵ schlage ich vor, die drei Serientypen anhand der jeweiligen Erzähleinheiten zu unterscheiden. Bei der Episodenserie und der Episoden-Anthologieserie fungieren die einzelnen Episoden als Erzähleinheit, während in der Fortsetzungsserie die gesamte Serie aufgrund der kontinuierlichen Handlung eine Erzähleinheit bildet. Die Staffel-Anthologieserie steht zwischen der Episoden- und Fortsetzungsserie, da eine Ausrichtung auf die Staffel besteht. Die Erzähleinheiten korrelieren mit den Elementen, die zu ihrer Verbindung eingesetzt werden: In der Episodenserie ist eine Rekurrenz statischer Figuren und eine periodisch wiederkehrende Ausgangssituation zu konstatieren. In der Fortsetzungsserie wird der Zusammenhang zwischen den Folgen durch die Handlungskontinuität und ebenfalls durch die Rekurrenz der Figuren hergestellt, die jedoch aufgrund des unterschiedlichen Zeitkonzepts dynamisch konzipiert sein können. Die Staffel-Anthologieserie steht wiederum dazwischen, indem in Bezug auf eine Staffel die Handlungsorte und

23 Rothemund, Kathrin: *Komplexe Welten. Narrative Strategien in US-amerikanischen Fernsehserien*. Berlin 2013, S. 16.

24 Zur Unterscheidung der beiden Typen folge ich Hauptmann, Pabst und Schallenberg, welche in der Einleitung des vorliegenden Bandes vorschlagen, die beiden Typen der Anthologieserie als Staffel- und Episoden-Anthologien zu bezeichnen. Vgl. Hauptmann, Kilian / Pabst, Philipp / Schallenberg, Felix: Einleitung. *Anthologieserie – Begriff, Geschichte, Systematik*. In: Dies. (Hrsg.): *Anthologieserie. Geschichte und Systematik eines narrativen Formats*. Marburg 2022. S. 10.

25 Sudmann, S. 152. Der Begriff wird jedoch nur auf die Anthologieserie und nicht auch auf die anderen Serientypen angewandt. Vergleichbar spricht Kilian Hauptmann von einem «anthologischen Element». Hauptmann, Kilian: *Anthologische Funktion und serielle Poiesis. Strukturelle und funktionalistische Aspekte der Anthologieserie am Beispiel von Fargo*. In: Hauptmann, Kilian / Pabst, Philipp / Schallenberg, Felix (Hrsg.): *Anthologieserie. Geschichte und Systematik eines narrativen Formats*. Marburg 2022. S. 102.

das Figureninventar relativ konstant bleiben, die Handlung fortgesetzt wird und die Figuren dynamisch konzipiert sind. Die einzelnen Staffeln fungieren jedoch als geschlossene, voneinander distinkte Einheiten, da staffelübergreifend weder eine Figuren- und Ortskonstanz noch eine Handlungskontinuität vorliegt, sodass sie separat ohne Kenntnis vorangegangener Staffeln rezipiert werden können: Sie übernehmen den «*modus operandi* von Fortsetzungsserien, indem sie gleichsam die Programmform der Mini-Serie serialisieren».²⁶ Analog dazu sind die episodischen Anthologieserien zu beschreiben, bei denen jedoch die Episoden die voneinander distinkten Einheiten bilden. Sowohl bei der Episoden- als auch bei der Staffel-Anthologieserie wird die serielle Kohärenz zwischen den Erzähleinheiten durch unterschiedliche textuelle Elemente wie die Erzählweise, die Figuren, die Makrostruktur oder das Thema sowie paratextuelle Elemente hergestellt, sodass sie ähnlich wie die anderen Serientypen sowohl narrativ distinkt voneinander als auch miteinander verbunden sind.

2 Der TATORT im Kontinuum von Episoden- und Fortsetzungsserie

Auf den ersten Blick dominiert im TATORT ein episodisches Erzählen. Die einzelnen Tatorte zeichnen sich durch eine Abgeschlossenheit der Handlung aus, wobei eine nahezu identische Narrationsstruktur vorliegt: Zu Beginn ereignet sich ein Verbrechen, das zum Ende des Tatorts in der Regel aufgeklärt und der Ausgangszustand wiederhergestellt ist. Exemplarisch dafür ist die Schlussequenz im Köln-TATORT, in der sich die Ermittler Ballauf und Schenk stets an der gleichen Currywurstbude befinden, wobei die größtmögliche Variation darin besteht, dass in «Familien» (2018) keine Currywurst, sondern Falafel verzehrt wird. Um eine Verbindung zwischen den einzelnen Tatorten herzustellen, bleiben die Ermittlungsteams als Hauptfiguren konstant. Das Figureninventar wird durch Nebenfiguren ergänzt, die in zwei Gruppen aufgeteilt werden können. Während der Großteil der Figuren nur einen temporären Auftritt hat, da sie im Umfeld des jeweiligen Verbrechens stehen, treten einige wenige Figuren wie Angehörige und weitere Arbeitskollegen rekurrent auf und tragen dadurch zur Verbindung der Tatorte bei.

Neben dem episodischen Erzählstrang der Kriminalhandlung sind in den Tatorten häufig auch konsekutive Erzählstränge zu konstatieren, die an die rekurrent auftretenden Figuren, vor allem an die Hauptermittlerinnen und -ermittler gekoppelt sind, deren Privatleben sich beispielsweise über die einzelnen Tatorte hinweg verändert. Im Ergebnis wird dadurch die Episodizität graduell zurückgenommen und eine Reihenfolge rekonstruierbar. Aufgrund der dominanten Fokussierung auf die Handlung des Kriminalfalls sind diese Erzählstränge jedoch eher als Neben-

26 Sudmann, S. 152. Hervorhebung im Original.

handlungen zu bestimmen, sodass der TATORT auf der Ebene der einzelnen Sendeanstalten stärker am Pol des episodischen Erzählens angeordnet ist.²⁷

Diese Konzeption ist unter anderem auf die besondere Produktionssituation zurückzuführen: Die Tatorte eines Ermittlungsteams werden nicht am Stück produziert und ausgestrahlt, sondern sind von denen anderer Teams unterbrochen. Zwischen den einzelnen Fällen eines Teams liegen meist mehrere Monate, sodass die Handlung des letzten Falls meist nur noch wenig präsent ist. Da in der Regel auf eine Wiederholungssequenz verzichtet wird, die in Widerstreit zur Ausrichtung auf ein episodisches Erzählen stünde, muss die Handlung des jeweiligen Tatorts auch ohne Kenntnis der vorherigen verständlich sein. Daher weisen Entwicklungen im Privatleben zum einen nur einen geringen Stellenwert auf und zum anderen werden sie häufig erneut erzählt, ohne als Entwicklung aus dem vergangenen Tatort dargestellt zu werden. Für den Gelegenheitszuschauer bleibt somit unklar, ob es sich um neue Entwicklungen handelt oder diese zur konstanten Charakterisierung der Ermittlerinnen und Ermittler gehören.²⁸

In den letzten Jahren ist jedoch zu beobachten, dass die Finalität der Tatorte eingeschränkt wird, indem die Dominanz des episodischen zugunsten eines konsekutiven Erzählens gemindert wird. Zurückzuführen ist diese Beobachtung zum einen auf die Verwendung episodienübergreifender Handlungsstränge und zum anderen auf den Einsatz fragmentarischer und zirkulärer Erzählstrukturen.²⁹ Episodienübergreifende Handlungsstränge liegen in den Doppeltatorten «Kinderland» (2012) und «Ihr Kinderlein kommet» (2012), einem Crossover der Ermittlungsteams aus Köln (Ballauf und Schenk) und Leipzig (Saalfeld und Kepler)³⁰, «Wegwerfmädchen» (2012) und «Das goldene Band» (2012) sowie «Der große Schmerz» (2016) und «Fegefeuer» (2016). In den Tatorten steht zwar jeweils ein Kriminalfall im Zentrum, der am Ende aufgeklärt ist, aber die Fälle hängen inhaltlich mehr oder minder zusammen, wodurch die charakteristische Episodizität der Handlung graduell zurückgenommen ist. Entsprechend diesem von der typischen Konzeption des TATORT abweichenden Erzählen unterscheidet sich ihre Publikation, denn sie wurden an zwei aufeinanderfolgenden Sendeterminen ausgestrahlt, sodass die Handlung des jeweils letzten Tatorts noch als präsent anzunehmen ist.

27 Da sie nur die Nebenhandlung betreffen, bestimmen Hißnauer, Scherer und Stockinger diese als Fortsetzungselemente und nicht als -geschichten. Vgl. Hißnauer/Scherer/Stockinger, S. 170.

28 Vgl. Hißnauer/Scherer/Stockinger, S. 159 f.

29 Vgl. zum Einsatz fragmentarischer und zirkulärer Strukturen in Quality-TV Serien Kleinschmidt, Christoph: Das Ende als Aporie serieller Narration? Romantisches Erzählen und die moderne US-amerikanische TV-Serie am Beispiel von The Sopranos und Lost. In: Engels, Markus / Löser, Kai / Nover, Immanuel (Hrsg.): *Schlusspunkt. Poetiken des Endes*. Würzburg 2017, S. 269–286.

30 Das Motiv der Amtshilfe wird besonders in den Anfangsjahren eingesetzt, um einen Zusammenhang der Ermittler:innenteams zu einer Serie zu signalisieren. Später wird es vor allem zu besonderen Anlässen verwendet oder fungiert als selbstbezügliche Referenz auf die eigene Seriengeschichte. Vgl. Hißnauer/Scherer/Stockinger, S. 156–158.

In «Kinderland» führt der Tod von Sarah Stellwag, die Verbindungen in die Leipziger Straßenkinderszene aufweist, die Kölner Ermittler Ballauf und Schenk dorthin, wo sie an der Aufklärung des Todes eines weiteren Straßenmädchens mitwirken. Ihr eigener Fall bleibt jedoch zunächst unaufgeklärt und wird erst in «Ihr Kinderlein kommet» durch die Mithilfe ihrer Leipziger Kolleg:innen gelöst. Die Verbindung der Fälle wird nicht nur durch das gleiche Thema der Straßenkinder und die Kontinuität der Ermittelnden hergestellt, sondern vor allem durch Anna Römer, ein weiteres Straßenmädchen, dessen privates Schicksal in «Kinderland» ausführlich thematisiert wird, ohne dass es mit dem Mordfall enger verknüpft wäre. Am Ende des ersten Tatorts fährt sie bei einem Kölner als Anhalterin mit, der sie im folgenden Tatort entführt und sich darüber hinaus als Mörder Sarah Stellwags herausstellt, wodurch die beiden Fälle narrativ verbunden werden.³¹ «Wegwerfmädchen» und «Das goldene Band» handeln von Menschenhandel und Missbrauch osteuropäischer Mädchen und Frauen. Der Mord an einem dieser Mädchen scheint am Ende von «Wegwerfmädchen» aufgeklärt, da sich der vermeintliche Täter stellt, obwohl nicht nur die Ermittlerin Lindholm dessen Glaubwürdigkeit stark anzweifelt. Die tatsächlichen Ausmaße des Falls, der Verstrickungen in die Hannoveraner Politik und Wirtschaft aufweist, werden erst in «Das Goldene Band» aufgedeckt und der eigentliche Täter und Drahtzieher schließlich überführt.

Die narrative Verbindung zwischen den beiden Teilen der Doppeltatorte wird jedoch – abweichend von der üblichen Makrostruktur – nicht nur durch die Rekurrenz der Figuren und der Thematisierung ihres Privatlebens, sondern auch auf der Ebene der eigentlich episodischen Kriminalhandlung hergestellt. Zwar enden die Tatorte mit dem Fassen eines Täters bzw. einer Täterin und scheinen sich somit der üblichen episodischen Struktur zu bedienen, aber die Kriminalfälle sind nicht komplett abgeschlossen, sondern werden fortgesetzt erzählt, was vor allem in «Das goldene Band» deutlich wird. Im Gegensatz dazu wirken die Kriminalfälle in «Kinderland» und «Ihr Kinderlein kommet» stärker episodisch bzw. additiv aneinandergereiht, da sie vor allem thematisch über das Milieu der Straßenkinder und ihres Lebens verbunden sind. Entsprechend der Handlungskontinuität zwischen den Tatorten sind weitere verbindende Elemente zu konstatieren. So liegt am Ende von «Kinderland» erstmals der typische paratextuelle Verweis «Fortsetzung folgt» vor und in «Das Goldene Band» wird ein Anschluss durch eine Wiederholungssequenz hergestellt, bei der während der Titeleinblendungen verlangsamt Erinnerungen der Ermittlerin Lindholm an den Fall gezeigt werden.³²

31 «Ihr Kinderlein kommet» scheint darüber hinaus einen weiteren vorhergehenden Kriminalfall fortzusetzen. Im Zuge ihrer Ermittlungen finden Ballauf und Schenk die Leiche Vanessa Röpkes, wodurch deren Vater, den sie ursprünglich als Täter verdächtigt und inhaftiert hatten, entlastet wird. Tatsächlich existiert aber kein Tatort, in welchem das Verschwinden Vanessas Röpkes behandelt wird, weshalb an dieser Stelle mit dem Typus der Fortsetzungsserie gespielt wird.

32 Indem Hißnauer, Scherer und Stockinger sich nur auf den Abschluss der jeweils dominanten

Der anlässlich des 50. Geburtstages der Serie erschienene Doppeltatort «In der Familie I/II» (2020), ein Crossover der Ermittlungsteams aus Dortmund (Faber, Bö-nisch, Dalay und Pawlak) und München (Batic und Leitmayr), weicht von der Episodizität noch stärker ab. Entsprechend der Titelmarkierung auf der Ebene des Paratextes handelt es sich um einen Zweiteiler. In den einzelnen Tatorten werden daher keine abgeschlossenen Kriminalfälle erzählt, sondern beide handeln vom Kampf der Ermittlungsteams gegen die kalabrische Mafia 'Ndrangheta und vom Schicksal der Familie Modica, womit die Doppeldeutigkeit des Titels auch auf der Handlungsebene gespiegelt ist. Nachdem Luca Modica bislang nicht direkt in die Taten der 'Ndrangheta verstrickt war, außer dass seine Pizzeria in Dortmund seit Jahren als Umschlagplatz für Kokain fungierte, führt das Eintreffen des gesuchten Mafioso Pippo Mauro, der in München einen Mord verübt hat, zu seiner Radikalisierung. Am Ende des ersten Tatortes wird er von der Mafia genötigt, seine Frau Juliane, die als Spitzel der Polizei fungierte, zu töten, und entkommt dem Ermittlungsteam gemeinsam mit seiner Tochter Sofia und dem Mafioso, sodass ein Cliffhanger vorliegt. Beide Handlungsstränge, der Kampf gegen das organisierte Verbrechen und das Schicksal der Modicas, werden im zweiten Tatort weiter erzählt, wobei der Fokus auf Sofia gelegt wird, welche versucht, das Fernbleiben der Mutter zu ergründen, nach deren Mörder sucht und schließlich mit der Tat ihres Vaters konfrontiert wird.

Eine andere Ausprägung des konsekutiven Erzählens liegt im Dortmund-TATORT (seit 2012) vor, bei dem eine Kriminalhandlung weiter erzählt wird, die mit dem Privatleben und der familiären Vorgeschichte des Ermittlers Fabers verknüpft ist. Dieser hat Jahre vor dem Einsetzen der Handlung seine Frau und Tochter bei einem Unfall verloren, was entscheidend zu seiner psychischen Verfassung beigetragen hat. Im vierten Tatort «Auf ewig Dein» (2014) stellt sich jedoch heraus, dass es sich nicht um einen Unfall, sondern um einen Mord aus Rache handelte, wobei Faber den Täter Markus Graf am Ende verhaftet, dieser im elften TATORT «Tollwut» (2018) aus dem Gefängnis entkommt und schließlich im sechzehnten TATORT «Monster» (2020), nachdem er noch einmal als Gegenspieler fungierte, erschossen wird.³³ In «Monster» wird mehrfach auf «Auf ewig Dein» verwiesen und damit eine Rahmung zum Beginn der Tatorte um den wiederkehrenden Gegenspieler Graf hergestellt. Ers-

Kriminalhandlung konzentrieren, berücksichtigen sie deren weitreichende Verbindungen zu anderen Fällen bzw. die offenen Fragen nicht genügend. Diese stellen eine enge Verbindung zwischen den Tatorten her, weshalb das «eherne[] Gesetz der Reihe» gerade nicht befolgt wird. Hißnauer/Scherer/Stockinger, S. 169.

- 33 Das Motiv des immer wieder entkommenden Gegenspielers wird bereits in den Tatorten um den Ermittler Kressin verwendet. Vgl. Hißnauer/Scherer/Stockinger, S. 169. Auch die drei Kieler Tatorte «Borowski und der stille Gast» (2012), «Borowski und die Rückkehr des stillen Gastes» (2015) und «Borowski und der gute Mensch» (2021) sind über die Figur des Psychopathen und Serienmörders Kai Korthals als Gegenspieler stärker miteinander verbunden, wobei dessen Taten ebenfalls Auswirkungen auf das Privatleben des Ermittlers Borowski haben. Eine gemeinsame Vorgeschichte wie im Dortmunder Tatort verbindet die beiden jedoch nicht. Vgl. Hißnauer/Scherer/Stockinger, S. 169.

tens werden Erinnerungen Fabers gezeigt, in denen zentrale Dialogpartien zwischen Faber und Graf aus «Auf ewig Dein» wiederholt werden, zweitens besteht eine inhaltliche Parallele zwischen den Tatorten, indem Graf wiederum ein Kind entführt, um Faber zum Selbstmord zu bewegen, und drittens sind Graf's letzte Worte «Auf ewig Dein», wodurch der Titel des ersten Tatorts um den Antagonisten Graf wiederholt und die Rahmung beschlossen wird.³⁴ Die drei Tatorte oszillieren zwischen Konsekutivität und Episodizität, indem sie einerseits durch den gemeinsamen Gegenspieler auf der Ebene der Narration verbunden sind, andererseits die für den jeweiligen Tatort konstituierenden Kriminalfälle am Ende aufgeklärt sind.³⁵ Für den gesamten Dortmund-TATORT ist diese Struktur jedoch nicht konstitutiv, da zahlreiche andere Tatorte dazwischen liegen, die dominant episodisch erzählt werden, ohne dass intensiver auf den Konflikt zwischen Graf und Faber eingegangen wird.

Dieses Verfahren, eine Kriminalhandlung, die mit dem Privatleben der Hauptfiguren verbunden ist, konsekutiv über die Grenze eines Tatorts hinweg zu erzählen, wird im Berlin-TATORT (seit 2015) noch intensiviert: In den ersten vier Fällen des Ermittlungsteams Rubin und Karow «Das Muli» (2015), «Ätzend» (2015), «Wir – Ihr – Sie» (2016) und «Dunkelfeld» (2016) liegen zwar jeweils abgeschlossene Kriminalhandlungen vor, darüber hinaus gibt es aber zahlreiche Handlungsstränge, welche die einzelnen Tatorte narrativ verbinden, sodass sie eine eng miteinander verknüpfte Einheit bilden: erstens der Kampf des Ermittlungsteams gegen das organisierte Verbrechen, welches im Antagonisten Hakari personifiziert wird, zweitens Karows Versuch, den Mord an seinen ehemaligem Partner, der als verdeckter Ermittler arbeitete, aufzuklären und drittens das Aufspüren des Verräters im Umkreis des Landeskriminalamts. Anders als im Dortmund-TATORT wird diese Einheit nicht durch das Ausstrahlen anderer Tatorte gestört.

Die Tatorte «Ätzend», «Wir – Ihr – Sie» und «Dunkelfeld» beginnen mit einer Wiederholungssequenz und weisen damit eine Veränderung zur etablierten Konzeption des TATORT auf, bei der das Vorliegen einer Vergangenheit in der Regel verschleiert wird. In «Ätzend» werden jedoch nur Szenen verwendet, in denen nicht gesprochen wird und die auch nicht durch eine sprachliche extradiegetische Kommentierung konkretisiert werden, sodass die gezeigten Szenen inhaltlich vage bleiben: Die Rezipierenden sehen zwar die Tötung eines Menschen und einen Patronenfund, aber sie erhalten keine Informationen über die beteiligten Figuren,

34 Des Weiteren wird mehrfach durch Erinnerungen Fabers und Thematisierungen Graf's auf den vorangegangenen Tatort «Inferno» (2019) verwiesen, in dem das Ausmaß Fabers gestörter Psyche nochmals eindrücklich deutlich wurde. An dessen Ende verursacht Faber einen Autounfall, indem er in das Auto des flüchtenden Täters rast. Ob er damit versuchte, den Täter zu fassen oder sich umzubringen, bleibt offen.

35 Baßler erkennt diese besondere Verknüpfung aus Kriminalhandlung und privater Vorgeschichte des Ermittlers, wenn er beide Erzählstränge als voneinander autonom beschreibt. Vgl. Baßler, S. 356.

über den Zusammenhang der beiden Szenen oder über die Verknüpfung der Wiederholungssequenz mit dem folgenden Tatort. Die gesamte Sequenz scheint eher als Erinnerung an die treuen Rezipierenden zu fungieren, anstatt die neuen in den gleichen Wissensstand zu versetzen. Von dieser Wiederholungssequenz ist der Beginn in «Wir – Ihr – Sie» zu unterscheiden: Den Rezipierenden werden Informationen zu den Gegenspielern, zur Intrige an Karow und zur Wichtigkeit eines Videos, welches sowohl für Karow als auch für die Gegenseite von enormer Relevanz ist, kompakt zusammengefasst. Zudem wird der Cliffhanger des letzten Tatortes, die Festnahme Karows aufgrund des Mordverdachts, wiederholt, auch wenn sich dieser zeitnah als blindes Motiv herausstellt. Karow konnte die Anschuldigungen gegen sich durch Videoaufnahmen seiner Wohnung in der Zeitspanne, die zwischen den beiden Tatorten liegt, entkräften. Der Einsatz der Wiederholungssequenzen ist auf die Verwendung konsekutiver Erzählstränge und die 21-monatige Dauer der Publikation der vier Tatorte zurückzuführen. Aufgrund der konkreten Gestaltung der Wiederholungssequenz in «Ätzend» ist jedoch ernsthaft zu bezweifeln, ob diese ihre prinzipielle Funktion, durch Rekapitulation der Handlung die Komplexität zu reduzieren, erfüllt.

Neben episodенübergreifenden Handlungssträngen wird auch durch die Verwendung von fragmentarischen und zirkulären Erzählstrukturen die Finalität des einzelnen Tatorts aufgehoben. In einigen Tatorten werden offene Enden verwendet, die ein zur Abgeschlossenheit der Episoden konträres Fragment bilden, das die «Möglichkeit einer weiten Sinnspekulation»³⁶ zulässt. Im letzten Tatort «Vielleicht» (2014) des vorherigen Berliner Ermittlers Stark begegnet dieser der Psychologiestudentin Trude Bruun Thorvaldsen, welche im Traum Morde vorhersieht. Ihrer Vorhersage entsprechend wird Stark am Ende der Folge angeschossen. In der letzten Sequenz im Krankenhaus erkundigt sich sein Team nach seinem Überleben, welches der verantwortliche Chirurg mit dem titelgebenden Wort beschließt, bevor der Abspann einsetzt. Die Rezipierenden werden im Unklaren zurückgelassen, ob Stark überleben wird, wobei die prinzipielle Offenheit des letzten Wortes mit den bisher zutreffenden Vorhersagen Thorvaldsens kollidiert. Durch dieses offene Ende ist jedoch nicht nur die Finalität des Tatorts «Vielleicht» an sich, sondern der gesamten Berlin-TATORTE, in denen Felix Stark ermittelte, aufgehoben, da er im folgenden Tatort durch das Ermittlungsteam um Rubin und Karow ersetzt. Die vorangegangenen Tatorte werden – wie üblich bei einem Wechsel des Ermittlungsteams – nicht mehr thematisiert und dadurch auch nicht Starks Über- bzw. Ableben.

In ihrer Wirkung sind offene Enden den Cliffhangern vergleichbar, die häufiger eingesetzt werden und ebenfalls als fragmentarisches Erzählverfahren zu klassifizieren sind. Beispielsweise endet «Am Ende des Flurs» (2014) damit, dass der Ermittler Leitmayr niedergestochen wird, und in «Angriff auf Wache 08» (2019)

36 Kleinschmidt, S. 273.

wird der Ermittler Murot in der letzten Einstellung durch das Fadenkreuz eines Scharfschützen observiert. Auch wenn es sich beim Cliffhanger im Vergleich zum offenen Ende nur um eine temporäre Erzählunterbrechung handelt, bei der die offenen Fragen schließlich nicht unaufgelöst bleiben, sondern nur aufgeschoben werden³⁷, wurde deren Einsatz stark kritisiert. Als Reaktion darauf lösten die Verantwortlichen zeitnah die Cliffhanger auf, indem sie auf das Überleben der Ermittler oder auf den Fortgang der Tatorte um den bzw. die Ermittler verwiesen.³⁸ Auf der Textebene des nächsten München-TATORT «Wüstensohn» (2014) wurde hingegen der Cliffhanger nicht nur an keiner Stelle thematisiert, sondern der Ermittler erhielt auch keine Narbe aus der Messerattacke zurück, was exemplarisch für die Gedächtnislosigkeit und die periodische «Wiederkehr des Immergleichen»³⁹ in der Episodenserie ist. Ein ähnliches Vorgehen ist in «Die Ferien des Monsieur Murot» (2020) zu beobachten, da an keiner Stelle auf die Observierung durch das Fadenkreuz eingegangen wird. Zwar hatte diese keine direkten Auswirkungen auf den Ermittler, aber für die Rezipierenden wurde eine Bedrohung suggeriert, deren Ausgang und konkrete Ausgestaltung bislang noch offen ist. Auch wenn sich Cliffhanger gerade durch ihre Schließung von einem offenen Ende unterscheiden, können sie in diesen Tatorten als fragmentarische Erzählverfahren beschrieben werden. Sie werden zunächst nicht aufgelöst, sodass die Handlung der Tatorte zu einem gewissen Grad unabgeschlossen bleibt.

Im Gegensatz zu den bislang thematisierten fragmentarischen Erzählverfahren wird im Berlin-TATORT «Meta» (2019) ein zirkuläres gewählt. Rubin und Karow klären einen Mordfall auf, der in einem gleichnamigen Film bereits vorweggenommen wird, welcher ebenfalls einen Mord behandelt, der durch einen weiteren Film im Film vorweggenommen wird. Es werden Spiegelungen zwischen den einzelnen Erzählungen und Metaerzählungen vorgenommen, die das Verhältnis zwischen Fiktion und Realität hinterfragen, sodass dieser Tatort als metareflexiv zu klassifizieren ist. Dieser Eindruck wird bereits durch die Rahmung zu Beginn erzeugt, bei dem eine *mise en abyme* vorliegt, denn statt des charakteristischen Intros beobachten die Rezipierenden die Kinopremiere des neuen Tatorts, der mit dem Intro beginnt. Die Rahmung fungiert als übergeordnete Erzählebene, von der aus der eigentliche Fall als metadiegetische Erzählung erzählt wird. In der Schlusszene

37 Vgl. Fröhlich, S. 77–82.

38 Neben der Pressemitteilung wurde vom BR eine nachgedrehte Szene als Auflösung veröffentlicht, die Leitmayr zwei Wochen nach der Tat zeigt. Interessant ist die Ambivalenz in der Argumentation, da der Cliffhanger zunächst mit einem Wecken der Neugier motiviert und schließlich aufgrund des zu großen zeitlichen Abstands zwischen den Tatorten wieder beseitigt wurde. Vgl. zum Cliffhanger bei Leitmayr und Murot <http://bit.ly/Leitmayr> sowie <http://bit.ly/Murot> (zuletzt aufgerufen am: 25.01.2021).

39 Eco, Umberto: Die Innovation im Seriellen. In: Ders.: *Über Spiegel und andere Phänomene*. 2. Auflage. München 1991. S. 155–180, hier S. 160.

wird diese Rahmung scheinbar geschlossen, indem nach dem Ende des Tatorts der Kinosaal gezeigt wird, in welchem aber der Regisseur, analog zur Handlung des gezeigten Tatorts abgeführt wird.

Zum einen handelt es sich um eine Komplexitätssteigerung des Spiels mit Fiktions- und Erzählebenen, welches die Handlung konstituiert, indem an dieser Stelle Metalepsen eingesetzt werden: Im Publikum befinden sich Meret Becker und Mark Waschke, welche die beiden Hauptfiguren verkörpern, und bei der abgeführten Figur handelt es sich um einen Cameo Auftritt Sebastian Markas, dem Regisseur des realen Tatorts «Meta». Zum anderen wird durch die Festnahme angedeutet, dass wiederum Parallelen zwischen der Rahmenhandlung und einem Mordfall liegen. Es findet also eine erneute Spiegelung der Handlung auf einer höheren Erzählebene statt, die diesmal aber abgebrochen wird. Das Ende erscheint jedoch weniger fragmentarisch als vielmehr zirkulär: Die gezeigte Handlung scheint sich stets auf einer übergeordneten Ebene zu wiederholen, wodurch eine prinzipielle Endlosigkeit entsteht, welche die übliche Finalität der Episode ebenfalls – wenn auch auf eine gänzlich andere Art und Weise – negiert.

Auch wenn nur exemplarisch auf diese Entwicklungen eingegangen werden kann, wird die Veränderungen an der dominant episodischen Narration im gegenwärtigen TATORT deutlich. Durch die Verwendung episodienübergreifender Handlungsstränge sowie die Nutzung fragmentarischer oder zirkulärer Erzählverfahren wird diese zwar nicht gänzlich negiert, aber deren Dominanz verringert. Indem punktuell auf die Finalität der einzelnen Episode verzichtet wird, wird zunehmend konsekutiv erzählt. Zudem sind die Fortsetzungen nicht mehr nur auf der Ebene des Privatlebens zu konstatieren, wie bereits in früheren Tatorten, sondern vermehrt auch auf der zentralen Ebene der Kriminalhandlung.

3 Der TATORT als Anthologieserie

Die Klassifizierung des TATORT als Anthologieserie erscheint angesichts der bisherigen Erkenntnisse zunächst fraglich: Einerseits ist in den einzelnen Tatorten eine ausgeprägte Episodizität auf der Handlungs- und Figurenebene zu konstatieren. Konsekutive Erzählstränge, die eine Bestimmung als Staffel-Anthologieserie rechtfertigen würden, bilden noch immer die Minderheit. Andererseits besteht zumindest in den einzelnen Tatort-Serien eine Orts- und Figurenkonstanz, die im Widerspruch zu einer Bestimmung als Episoden-Anthologieserien steht. Bislang wurde jedoch der Fokus auf einzelne Tatort-Serien gelegt, der TATORT als Ganzes hingegen nur in Ansätzen untersucht.

Wie bereits erwähnt, unterscheidet sich der TATORT aufgrund seiner spezifischen Produktionsumstände von anderen Serien: Die Sendeanstalten produzieren mehrere Tatort-Serien um ein oder mehrere Teams, die sie an verschiedenen Orten

oder Regionen ermitteln lassen. Dennoch ist ein Zusammenhang zwischen den einzelnen Serien aufgrund gemeinsamer Merkmale klar erkennbar. Allen voran ist die Titelsequenz zu nennen, die seit dem Anfang des TATORT nahezu konstant geblieben ist und deren bedeutende Stellung als Erkennungsmerkmal besonders an den Reaktionen deutlich wurde, als Til Schweiger diese aufgrund ihrer vermeintlichen Antiquiertheit ersetzen wollte.⁴⁰ Weitere konstante Elemente sind die mittlerweile konventionelle Dauer von circa 90 Minuten und der meist wöchentliche Erstausstrahlungstermin am Sonntag oder ausgewählten Feiertagen um 20.15 Uhr. Neben diesen Gemeinsamkeiten auf den Ebenen des Paratextes, der Produktion und der Publikation ähneln sich die Tatorte auch auf der Ebene des Inhalts, indem sie dem klassischen Muster der Detektivgeschichte entsprechen, bei dem sich zu Beginn ein Verbrechen ereignet, welches zum Ende aufgeklärt ist. Darüber hinaus hat sich im Tatort ein Reihenkonzept aus Aufklärung, Realismus, Aktualität, Alltäglichkeit und Regionalität etabliert. Zwar ist dieses in der Mehrzahl der Tatorte zu konstatieren, aber keineswegs ist es konstitutiv, indem einzelne Tatorte in unterschiedlichem Maße davon differieren können gemäß dem seriellen Grundprinzip aus Wiederholung und Variation.⁴¹

Trotz dieser Gemeinsamkeiten sind die Tatort-Serien aufgrund konstanter Elemente und Charakteristika eng miteinander verbunden und zugleich von den anderen Tatort-Serien als distinkte Einheiten klar abgrenzbar: Erstens ist eine Rekurrenz von Figuren zu konstatieren, primär des Ermittlungsteams. Zweitens liegt eine Konstanz des Ortes bzw. der Region vor, wobei die Verortung anhand von Aufnahmen prominenter Gebäude, Stadtansichten oder Landschaften eindeutig markiert wird. Gemeinsam erzeugen sie eine Diegese, aufgrund derer die Tatort-Serien klar voneinander abzugrenzen sind. Wenn aber nur in dieser Hinsicht Unterschiede zwischen ihnen bestehen, könnte ihnen der Vorwurf der Austauschbarkeit anlasten: Sie wären Varianten eines etablierten Schemas, bei dem allein die Hauptfiguren und der Ort wechseln, während die Erzählstruktur und Konzeption gleichbleibt.

Entscheidend für den Eindruck der Unverwechselbarkeit der einzelnen Tatort-Serie sind drittens bestimmte Charakteristika, die für die Tatorte eines Ermittlungsteams konstitutiv sind. Zu diesen gehört die Wahl eines bestimmten Genres bzw. die Genremischung, für die der Münster-TATORT exemplarisch ist. Dieser hebt sich aufgrund eines hohen Grades an Komik erheblich von den anderen Tatort-Serien ab, wird aber aufgrund der gemeinsamen Merkmale als spezifische Ausprägung innerhalb der Serie wahrgenommen.⁴² Die Komik entsteht nicht nur durch die

40 Für Schweigers Kritik am Intro sowie die Reaktionen der Tatortkommissare darauf siehe <http://bit.ly/Schweigerintro> sowie <http://bit.ly/Tatortkommissar> (zuletzt aufgerufen am: 25.01.2021).

41 Vgl. Hißnauer/Scherer/Stockinger, S. 10f. Beispielsweise fällt der Anteil an regionalen Bezügen geringer aus als angenommen und differiert erheblich zwischen den Sendeanstalten.

42 Zugleich dürfen diese für die Konzeption des TATORT eigentlich seriell dysfunktionalen Elemente nicht überwiegen, damit die entsprechenden Tatorte noch in die Serie integrierbar sind.

Kontrastrelation der beiden Ermittler und die Dialoge, sondern auch durch den Einsatz von slapstickhaften Elementen und der stereotypen Figurenzeichnung. Aufgrund der Hybridisierung aus Krimi und Sitcom ist daher die Genrezuweisung für den Münster-Tatort als Dramey angemessen.⁴³ Ein anderes spezifisches Element dieser Tatort-Serie sind die häufig auftretenden privaten Verbindungen mit dem Fall, welche nicht nur die Ermittler, sondern sämtliche Figuren betreffen, sodass die Grenze zwischen Privatem und Öffentlichem verwischt wird. Entsprechend werden in den Tatorten seltener aktuelle, gesellschaftspolitische oder brisante Konfliktfelder thematisiert, sondern eher familieninterne Konflikte.⁴⁴

Die Charakteristika des Münster-Tatort sind aufgrund ihres Abweichungsgrads derart offensichtlich, dass sie ihn als distinkte Einheit erscheinen lassen. Dennoch ist er damit nicht singulär, denn die anderen Tatort-Serien weisen ebenfalls spezifische Elemente auf, aufgrund derer sie voneinander unterscheidbar sind. In den Tatorten des NDR und SWR fungiert beispielsweise die Sprache als Abgrenzungskriterium, indem eine wiederholte Verwendung von Regionalismen zu beobachten ist.⁴⁵ Bisweilen handelt es sich auch um kleine Handlungselemente, die für die einzelne Tatort-Serie typisch sind wie das spezifische Ermittlungsverfahren im Dortmund-Tatort, bei dem Böhnisch und Faber die Psyche von Täter und Opfer ergründen, indem sie die Technik des Method Acting nutzen.

Im Ergebnis führt dieser Konnex aus Ermittlungsteam, Ort und Charakteristika dazu, dass sich die Tatorte eines Ermittlungsteams zu einer homogenen Einheit formieren, die heterogen gegenüber denen anderer Teams ist. Statt der Klassifizierung als einzelne Serien können sie auch als Äquivalent zur Staffelstruktur der Staffel-Anthologieserie aufgefasst werden: Über den Konnex werden unverwechselbare Diebes- und voneinander distinkte Erzähleinheiten erzeugt, welche die Episodizität des einzelnen Tatorts übersteigen. Aufgrund der spezifischen Produktionsumstände werden diese staffelähnlichen Einheiten jedoch nicht nacheinander gezeigt, sondern durch andere <Staffeln> wiederholt unterbrochen. Vor diesem Hintergrund erscheint die gewählte Konzeption höchst funktional. Während in anderen Staffel-Anthologieserien der Zusammenhang durch die fortlaufende Handlung erzeugt wird, sodass ein Unterbrechen durch andere Staffeln und damit längerer Publikationspausen den Zugang für die Rezipierenden erschweren würde, entstehen die <Staffeln> des Tatorts über den Konnex aus

43 Vgl. Klein, Thomas: Zwischen Wortwitz und Klamauk. Der *Tatort* Münster als Dramey. In: Hißnauer, Christian / Scherer, Stefan / Stockinger, Claudia (Hrsg.): *Zwischen Serie und Werk. Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im «Tatort»*. Bielefeld 2014, S. 283–298.

44 Blödorn, Andreas: Raum als Metapher, Exemplarisches und Exzentrisches am Beispiel des Münster-Tatort. In: Hißnauer, Christian / Scherer, Stefan / Stockinger, Claudia (Hrsg.): *Zwischen Serie und Werk. Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im «Tatort»*. Bielefeld 2014, S. 259–281, hier S. 263f.

45 Vgl. Hißnauer/Scherer/Stockinger, S. 180–182.

Ermittlungsteam, Ort und Charakteristika, der ein leichtes Wiedereinflinden in die Diegese erlaubt.⁴⁶

Trotz der anfänglich skizzierten Schwierigkeiten ist die Klassifizierung des TATORT als Staffel-Anthologieserie angemessen. Im Gegensatz zum verstärkten Abkehr von episodischen Erzählverfahren, die seit 2010 zu beobachten ist, ist keine stärkere Hinwendung zur Anthologieserie festzustellen. Dies ist jedoch nicht als eine bewusste Entscheidung, sich von diesem populären Typus abzugrenzen, zu interpretieren, sondern im Gegenteil der Tatsache geschuldet, dass der TATORT aufgrund seiner Produktionssituation und der daraus resultierenden Art des Erzählens eine Struktur aufweist, die zumindest Ähnlichkeiten zu diesem Serientypus aufweist. Der Nutzen einer derartigen Klassifikation besteht daher weniger in der Erfassung einer Veränderung des TATORT als vielmehr in der Einnahme einer geeigneten Untersuchungsperspektive, um nicht nur die Episodizität der Handlung in den einzelnen Tatorten, sondern die Gemeinsamkeiten und Unterschiede innerhalb und zwischen den einzelnen <Staffeln> zu fokussieren.

4 Der TATORT als Hybrid

Anhand der bisherigen Ausführungen wird deutlich, dass eine eindeutige Zuordnung des TATORT zur Episoden-, Fortsetzungs- oder Anthologieserie nicht möglich ist. Dennoch erscheint es nicht sinnvoll, sich von derartigen Grundtypen gänzlich zu distanzieren, um dessen Struktur zu analysieren. Der TATORT ist als Hybrid zu bestimmen, der im Gegensatz zu vielen anderen Serien nicht nur aus Verwendung episodischer und konsekutiver Erzählverfahren resultiert, sondern aufgrund seiner singulären Produktion auf zwei hierarchischen Ebenen differenziert zu analysieren ist: Auf der übergeordneten Ebene der Sendeanstalten ist er als Staffel-An-

46 In diesem Zusammenhang konstatiert Baßler eine «Aufwertung der Diegese und Abwertung der Narration», die nicht nur im TATORT, sondern generell in Gegenwartsserien zu beobachten sei. Baßler, S. 351. Das Privatleben der Ermittlerinnen und Ermittler werde stärker fokussiert als die eigentliche Kriminalhandlung, wobei Baßler exemplarisch auf die Verwicklungen der Hauptfiguren mit den Kriminalfällen im Münster-TATORT oder die Figurenkonzeption Fabers mit seiner ungeklärten Familiengeschichte im Dortmund-TATORT verweist. Vgl. Baßler, S. 355 f. Die Aufklärung von Fabers Vorgeschichte ist jedoch eng verwoben mit dem jeweiligen Kriminalfällen, sodass in dieser Hinsicht keine Schwächung des Narrativs anzunehmen ist. Des Weiteren ist die Exemplarität des Münster-TATORT fraglich, da dessen Verknüpfung von Privat- und Berufsleben ein Spezifikum darstellt. Auch wenn eine Thematisierung des Privatlebens stattfindet, die aufgrund der Rekurrenz der Ermittlungsteams fast unumgänglich ist, steht in den einzelnen Tatorten der Kriminalfall im Zentrum, der als Ereignis die Handlung auslöst und dessen Aufklärung sie beschließt. Statt eines komplementären Verhältnisses werden beide Aspekte, die Diegese und die Narration, in diesem Beitrag daher als konstitutiv und gleichwertig angenommen, wobei die Ausgestaltung der Diegese vor allem zur Identifikation und Abgrenzung der einzelnen <Staffeln> beiträgt.

thologieserie zu bestimmen, bei dem sich die einzelnen <Staffeln> vorrangig über einen Konnex aus Ermittlungsteam, Ort und Charakteristika konstituieren, nicht über eine fortlaufend erzählte Handlung. Zudem ist die Publikation der <Staffel> als Spezifikum des TATORT hervorzuheben, da diese nicht geschlossen am Stück, sondern unterbrochen durch andere veröffentlicht werden. Auf der Ebene der einzelnen Sendeanstalten sind die Tatorte auf dem Kontinuum zwischen Episoden- und Fortsetzungsserie angeordnet, die sich in der Regel stärker am episodischen Pol orientieren.

In den letzten Jahren ist eine Intensivierung der Hybridität dergestalt zu konstatieren, dass die Episodizität und Finalität der Tatorte durch den vermehrten Einsatz von Verfahren des konsekutiven Erzählens sowie zirkulärer und fragmentarischer Verfahren verringert wird. Dennoch existiert beispielsweise bislang noch keine <Staffel>, bei der alle Tatorte eines Ermittlungsteams über die Kontinuität der Handlung verbunden sind. Zwar sind die ersten vier Berlin-TATORTE um Rubin und Karow sowohl über die fortgesetzte Kriminalhandlung als auch über die Veränderungen im Privatleben der Ermittelnden zu einer engen Einheit verbunden, aber die folgenden Tatorte weisen abgeschlossene nicht mit den vorherigen Tatorten verbundene Kriminalhandlungen auf, sodass nur über die fortgesetzten privaten Veränderungen – wie im TATORT üblich – eine Reihenfolge festzustellen ist. Eine verstärkte Hinwendung zur Staffel-Anthologieserien infolge ihrer gegenwärtigen Popularität ist daher nicht zu konstatieren.

Der TATORT weist durch die divergierenden Ermittler:innenteams eine erhebliche Variation im Erzählen auf, die dadurch noch verstärkt wird, dass es zwischen konventionell und innovativ erzählten Tatorten oszilliert. Trotz der zum Teil erheblichen Unterschiede in der Konzeption der einzelnen <Staffeln> ist eine Verbindung aus Homogenität und Heterogenität⁴⁷ zu konstatieren, die zur Breitenwirkung des TATORT entschieden beiträgt, indem unterschiedliche Publikumsgruppen angesprochen werden: sowohl die Zuschauenden, die ein wiederkehrendes Muster bevorzugen als auch diejenigen, deren Bindung gerade durch ein metareflexives Spiel mit ihren Mustern und Schemata aufrechterhalten wird. Und selbst wenn der einzelne Tatort nicht die in ihn gesetzten Erwartungen erfüllt, ist schließlich bereits eine Woche später ein anders- und dennoch gleichartiger Tatort zu sehen, der aufs Neue begeistern oder Kritik hervorrufen kann.

47 Vgl. Hißnauer/Scherer/Stockinger, S. 11.

Bibliografie

Serien

- «Am Ende des Flurs», 4. Mai 2014 (BR, R: Max Färberböck)
- «Angriff auf Wache 08», 20. Oktober 2019 (HR, R: Thomas Stuber)
- «Ätzend», 15. November 2015 (RBB, R: Dror Zahavi)
- «Auf ewig Dein», 2. Februar 2014 (WDR, R: Dror Zahavi)
- «Borowski und der gute Mensch», 3. Oktober 2021 (NDR, R: Ilker Çatak)
- «Borowski und der stille Gast», 9. September 2012 (NDR, R: Christian Alvert)
- «Borowski und die Rückkehr des stillen Gastes», 29. November 2015 (NDR, R: Claudia Garde)
- «Dunkelfeld», 11. Dezember 2016 (RBB, R: Christian von Castelberg)
- «Familien», 6. Mai 2018 (WDR, R: Christine Hartmann)
- «Fegfeuer», 3. Januar 2016 (NDR, R: Christian Alvert)
- «Die Ferien des Monsieur Murot», 22. November 2020 (HR, R: Grzegorz Muskala)
- «Das goldene Band», 16. Dezember 2012 (NDR, R: Franziska Meletzky)
- «Der große Schmerz», 1. Januar 2016 (NDR, R: Christian Alvert)
- «Ihr Kinderlein kommet», 09. April 2012 (MDR, R: Thomas Jauch)
- «In der Familie I», 29. November (WDR, R: Dominik Graf)
- «In der Familie II», 6. Dezember (BR/WDR, R: Pia Strietmann)
- «Inferno», 14. April 2019 (WDR, R: Richard Huber)
- «Kinderland», 08. April 2012 (WDR, R: Thomas Jauch)
- «Meta», 18. Februar 2018 (RBB, R: Sebastian Marka)
- «Monster», 02. Februar 2020 (WDR, R: Torsten C. Fischer)
- «Das Muli», 22. März 2015 (RBB, R: Stephan Wagner)
- «Tollwut», 4. Februar 2018 (WDR, R: Dror Zahavi)
- «Vielleicht», 16. November 2014 (RBB, R: Klaus Krämer)

- «Wegwerfmädchen», 9. Dezember 2012 (NDR, R: Franziska Meletzky)
- «Wir – Ihr – Sie», 5. Juni 2016 (RBB, R: Torsten C. Fischer)
- «Wüstensohn», 14. September 2014 (BR, R: Rainer Kaufmann)

Weitere zitierte Anthologieserien

- AMERICAN HORROR STORY (USA seit 2011)
- BLACK MIRROR (UK seit 2011)
- CRIMINAL (D/F/GB/ES seit 2019)
- EUROCOPS (A/CH/D/E/F/GB/I 1988–1992)
- FARGO (USA seit 2014)
- TWILIGHT ZONE (USA 1959–1964, 1985–1987, 2002–2003, seit 2019)
- TALES FROM THE CRYPT (USA 1989–1996)
- TRUE DETECTIVE (USA seit 2014)

Literatur

- Aristoteles: *Poetik*. Übers. u. erl. von Arbogast Schmitt. Berlin 2008.
- Baßler, Moritz: *Bewohnbare Strukturen und der Bedeutungsverlust des Narrativs. Überlegungen zur Serialität am Gegenwarts-Tatort*. In: Hißnauer, Christian / Scherer, Stefan / Stockinger, Claudia (Hrsg.): *Zwischen Serie und Werk. Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im «Tatort»*. Bielefeld 2014, S. 347–359.
- Blödorn, Andreas: *Raum als Metapher, Exemplarisches und Exzentrisches am Beispiel des Münster-Tatort*. In: Hißnauer, Christian / Scherer, Stefan / Stockinger, Claudia (Hrsg.): *Zwischen Serie und Werk. Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im «Tatort»*. Bielefeld 2014, S. 259–281.
- Eco, Umberto: *Die Innovation im Seriellen*. In: Ders.: *Über Spiegel und andere Phänomene*. 2. Auflage. München 1991. S. 155–180.
- Fröhlich, Vincent: *Der Cliffhanger und die serielle Narration. Analyse einer transmedialen Erzähltechnik*. Bielefeld 2015.
- Hallenberger, Gerd: *Fernsehformat und internationaler Formathandel*. In: Hans-Bredow-Institut (Hrsg.): *Internationales Handbuch Medien*. Baden-Baden 2004, S. 159–167.
- Hickethier, Knut: *Serie*. In: Hügel, Hans Otto (Hrsg.): *Handbuch populäre Kultur. Begrif-*

- fe, *Theorien und Diskussionen*. Stuttgart 2003, S. 397–403.
- Hißnauer, Christian / Klein, Thomas: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Klassiker der Fernsehserie*. Stuttgart 2012, S. 7–26.
- Hißnauer, Christian / Scherer, Stefan / Stockinger, Claudia: *Föderalismus in Serie. Die Einheit der ARD-Reihe Tatort im historischen Verlauf*. Paderborn 2014.
- Klein, Thomas: Zwischen Wortwitz und Klammauk. Der *Tatort* Münster als Dramey. In: Hißnauer, Christian / Scherer, Stefan / Stockinger, Claudia (Hrsg.): *Zwischen Serie und Werk. Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im «Tatort»*. Bielefeld 2014, S. 283–298.
- Kleinschmidt, Christoph: Das Ende als Aporie serieller Narration? Romantisches Erzählen und die moderne US-amerikanische TV-Serie am Beispiel von *The Sopranos* und *Lost*. In: Engelns, Markus / Löser, Kai / Nover, Immanuel (Hrsg.): *Schlusspunkt. Poetiken des Endes*. Würzburg 2017, S. 269–286.
- Kozloff, Sarah: Narrative Theory and Television. In: Allen, Robert C. (Hrsg.): *Channels of Discourse, Reassembled. Television and contemporary criticism*. London: University of North 1992, S. 67–100.
- Krei, Alexander: Leitmayr lebt. BR löst «Tator»-Ende im Netz auf, o.S. Online: https://www.dwdl.de/nachrichten/45896/leitmayr_lebt_br_loest_tatortende_im_netz_auf, in der Arbeit zitiert als <http://bit.ly/Leitmayr> (zuletzt aufgerufen am: 25.01.2021).
- Litten, Rüdiger: *Der Schutz von Fernsehshow- und Fernsehserienformaten. Eine Untersuchung anhand des deutschen, englischen und US-amerikanischen Rechts*. München 1997.
- Nelson, Robin: TV Drama: «Flexi-Narrative» Form and «a New Affective Orders». In: Voigts-Virchow, Eckart (Hrsg.): *Mediated Drama Dramatized Media*. Trier 2000. S. 111–118.
- o. V.: In Closer gehen die «Tatort»-Kommissare auf Till Schweiger los, o.S. <https://www.presseportal.de/pm/104352/2235620>, in der Arbeit zitiert als <http://bit.ly/Tatortkommissar> (zuletzt aufgerufen am: 25.01.2021).
- Pramstaller, Christopher, «So eine Art Schimanski 2012 Reloaded», o.S. Online: <https://www.sueddeutsche.de/medien/till-schweiger-fordert-neuen-tatort-vorspann-so-eine-art-schi-manski-2012-reloaded-1.1322665>, in der Arbeit zitiert als <http://bit.ly/Schweigerintro> (zuletzt aufgerufen am: 25.01.2021).
- Rothmund, Kathrin: *Komplexe Welten. Narrative Strategien in US-amerikanischen Fernsehserien*. Berlin 2013.
- Sudmann, Andreas: *Serielle Überbietung. Zur televisuellen Ästhetik und Philosophie exponierter Steigerungen*. Stuttgart 2017.
- Tatort: Angriff auf Wache 08: Stirbt Murot am Schluss doch noch?, o.S. Online: <https://www.abendzeitung-muenchen.de/tv/tatort-angriff-auf-wache-08-stirbt-murot-am-schluss-doch-noch-art-479966>, in der Arbeit zitiert als <http://bit.ly/Murot> (zuletzt aufgerufen am: 25.01.2021).
- Weber, Tanja / Junklewitz, Christian: Das Gesetz der Serie. Ansätze zur Definition und Analyse. In: *MEDIENwissenschaft. Rezensionen, Reviews* 1, 2008, S. 13–31.
- Weber, Tanja / Junklewitz, Christian: Die Vermessung der Serialität: Wie Fernsehserien zueinander in Beziehung stehen. In: *MEDIENwissenschaft. Rezensionen, Reviews* 1, 2016, S. 8–24.

Autor:innen und Herausgeber

Moritz Baßler, Prof. Dr., studierte Germanistik und Philosophie in Kiel und Tübingen und wurde in Rostock habilitiert. Er lehrt Neuere deutsche Literatur und Kulturpoetik in Münster. Er forscht über Pop-Kultur, Gegenwartsästhetik und deutsche Literatur vom Realismus bis heute.

Publikationen: *Gegenwartsästhetik*. Göttingen 2021 (mit Heinz Drügh); *Western Promises. Pop-Kultur und Markennamen*. Bielefeld 2019; *Deutsche Erzählprosa 1850–1950*. Berlin 2015.

Sebastian Berlich, M.A. studierte Kulturpoetik, Kunstgeschichte und Kulturwissenschaften in Münster und Saarbrücken. Ist nun als Wissenschaftlicher Mitarbeiter am SFB 1472 «Transformationen des Populären» (Universität Siegen) beschäftigt. Seine Forschungsschwerpunkte umfassen Pop-Theorie, Gegenwartsliteratur und Dromologie.

Publikationen: Von Abba bis Zappa. Gegenwart und Archiv in Popliteratur und -Musik. <https://literaturkritik.de/vonabba-bis-zappa-gegenwart-und-archiv-in-popliteratur-und-musik,25874.html>; <Ganz harmlos – bis es explodiert>. Beschleunigung, Brückenbau und eine Bombe in David Leans *The Bridge on the River Kwai*. In: Stephan, Jasper (Hrsg.): *Sprengstoff. Motive und Verfahren in Literatur und Medien*. Würzburg 2019, S. 129–150 (mit Johannes Ueberfeldt).

Sven Grampp, PD Dr., ist Akademischer Oberrat am Institut für Theater- und Medienwissenschaft an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Seine Forschungsschwerpunkte sind Space Race, Serialität und Medientheorie.

Publikationen: *Medienanalyse. Eine medienwissenschaftliche Einführung*. Marburg 2021; (Hrsg.) *Cold Moon Rising. Die Berichterstattung über die erste bemannte Mondlandung als Globalgeschichte in Zeiten des Kalten Krieges*. Wiesbaden 2021.

Kilian Hauptmann, M.A., studierte Literatur- und Medienwissenschaften in Passau und Münster. Er ist Lehrbeauftragter und Promovend an der Universität Passau. Seine Schwerpunkte sind Popkultur der 1960er- und 1970er-Jahre, Privatheit im Film, Digitale Medienkulturen, Serialität.

Publikationen: Eine Ideologie des Schicksals? Short Cuts-Erzählung, Wahrnehmung und Kontingenz in CLOUD ATLAS (2012). In: Baßler, Moritz / Nies, Martin (Hrsg.): *Short Cuts: Fragmentierte Ordnungen – Vernetzte Welten in Literatur, Film & TV-Serien von der Moderne bis zur Gegenwart*. Marburg 2018, S. 267–286; Alexa, optimier mich! KI-Fiktionen digitaler Assistenzsysteme in der Werbung. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Nr. 21, Marburg 2019, S. 86–94 (mit Martin Hennig).

Martin Hennig, Dr., studierte Neuere Deutsche Literatur- und Medienwissenschaft, Psychologie und Pädagogik an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Er ist Postdoc am Internationalen Zentrum für Ethik in den Wissenschaften an der Universität Tübingen. Seine Schwerpunkte sind Digitale Kulturen, Narratologie, Medientheorie.

Publikationen: *Narrative der Überwachung*. Berlin 2020 (hrsg. mit Hans Krahl und Kilian Hauptmann); Medialität, Ästhetik und Ideologie des interaktiven Films auf Netflix. Das Beispiel BLACK MIRROR: BANDERSNATCH. In: *Nach dem Film*. H. 18, 2020 («Ästhetik und Theorie des digitalen Films»). Online: <https://www.nachdemfilm.de/index.php/issues/text/medialitaet-aesthetik-und-ideologie-des-interaktiven-films-auf-netflix>; *Spielräume als Weltentwürfe. Kultursemiotik des Videospiele*. Marburg 2017.

Irene Husser, M.A., studierte Germanistik, Philosophie und Anglistik/Amerikanistik an der WWU Münster und promovierte an der Graduate School «Practices of Literature» über das Politische bei Elfriede Jelinek. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Germanistischen Institut der WWU Münster. Schwerpunkte in Forschung und Lehre liegen u. a. in den Bereichen Gegenwartsliteratur und -kultur, Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, Literatur und das Politische. Sie hat Beiträge zur Populärkultur, Georg Büchner, Annette von Droste-Hülshoff, Elfriede Jelinek u. a. publiziert.

Raphael Krause, M.A., M.Ed., studierte Lehramt und Germanistik an der Universität Leipzig, an der er gegenwärtig lehrt und promoviert. Seine Schwerpunkte sind die serielle Literatur, Narratologie und Metaisierung.

Publikationen: Alter Wein in neuen Schläuchen? Ein Vergleich der Detektivserien Die drei ??? und Die drei !!! In: Brendel-Perpina, Ina / Kretzschmer, Anna (Hrsg.): *Serialität in der Kinder- und Jugendliteratur. Fachwissenschaftliche und fachdidaktische Perspektiven*. Hohengehren 2021, S. 218–225.

Ilna Mader, Dr., studierte Germanistik und Komparatistik an der Universität Innsbruck.

Publikationen: *(Un-)Ordnungen. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Trier 2020 (Hrsg. mit Janin Aadam und Nicole Mattern); Computerspielplattformen als panoptische Systeme. In: Hennig, Martin / Schellong, Marcel (Hrsg.): *Überwachung und Kontrolle im Computerspiel*. PAIDIA-Sonderausgabe. Glückstadt 2020, 244–270; *Dynamical Experiments with Form in Literary Fiction*. In: Graduiertenkolleg Literarische Form. Geschichte und Kultur ästhetischer Modellbildung (Hrsg.): *Dynamik der Form? Literarische Modellierung zwischen Formgebung und Formverlust*. Heidelberg 2019 (zusammen mit Regina Seiwald).

Nicole Mattern, M.A., studierte Germanistik und Wirtschaft und Arbeit an der Universität Koblenz-Landau, Campus Koblenz und arbeitet als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Institut für Germanistik der Universität Koblenz-Landau, Campus Koblenz. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Literatur und Ökonomie, Literatur des 18.-21. Jahrhunderts und Thomas Mann.

Publikationen: *Ökonomisches Wissen und ökonomische Bildung im Literaturunterricht*. Baltmannsweiler 2020 (hrsg. zusammen mit Uta Schaffers), *Buddenbrooks-Handbuch*. Stuttgart 2018 (hrsg. zusammen mit Stefan Neuhaus); *Hotel Heterotopia? Raum- und Tauschkonstruktionen in Thomas Manns Der Tod in Venedig (1912), Lotte in Weimar (1939) und Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull (1954)*. Trier 2018.

Philipp Ohnesorge, M.A., studierte Kulturpoetik der Literatur und Medien an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster sowie Germanistik und Philosophie an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster und der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Aktuell ist er Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Deutsche Philologie der Universität Greifswald. Seine Schwerpunkte sind Poetiken der Störung, Zeichentheorie der Spur, Geschichte des Realismus.

Publikationen: <nicht eingefroren, sondern vital u. lebendig>. Glitches als Heim-suchung in Juan S. Guses Miami Punk. In: Elias Kreuzmair / Eckhard Schumacher (Hrsg.): *Literatur nach der Digitalisierung*. Berlin/Boston 2022. Whither Realism? New Sincerity – Realismus der Gegenwart. In: Baßler, Moritz et al. (Hrsg.): *Realisms of the Avant-garde*. Berlin/Boston 2020 (mit Philipp Pabst und Hannah Zipfel).

Philipp Pabst, Dr., studierte Germanistik, Geschichte und Philosophie sowie Komparatistik/Kulturpoetik in Münster und Neapel. Aktuell ist er Wissenschaftlicher Mitarbeiter/PostDoc am Germanistischen Institut in Münster. Schwerpunkte: Literatur und Populärkultur, Theorien literarischer Bedeutung, Serialität, Zeitschriftenforschung.

Publikationen: Jenseits von Epidemiologie, Ätiologie und Diagnostik. Popularisierte Medizin und ihre Bezweiflung in Gottfried Benns später Lyrik. In: Huber, Till / Kyora, Sabine (Hrsg.): *Figuren der Diagnostik*. Berlin/Boston 2022 (im Erscheinen); *Die Bedeutung des Populären. Kulturpoetische Studien zu Benn, Böll und Andersch. 1949 bis 1959*. Berlin/Boston 2022; Bye Spex! What's next? Zur Historisierung einer Pop-Kulturzeitschrift». In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur* 45/1 (2020), S. 135–149 (mit Hannah Zipfel).

Dirk Rose, Prof. Dr., studierte Germanistik, Geschichte, Romanistik und Philosophie in Jena, Paris und Berlin. Professor für Neuere deutsche Literatur und Medien an der Universität Innsbruck. Forschungsschwerpunkte: Polemik, Medienkritik, Anthologien.

Publikationen: *Polemische Moderne. Stationen einer literarischen Kommunikationsform*. Göttingen 2020.

Felix Schallenberg, M.A., studierte Kulturpoetik der Literatur und Medien an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster und ist aktuell Promovent am GRK «Modell Romantik. Variation – Reichweite – Aktualität» an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Interessensschwerpunkte sind die Literatur des 19. Jahrhunderts, insb. des Realismus, und populäre Medien.

Publikationen: Ein Bildungsbürger im Märchenwald. Romantik in Theodor Storms *Im Schloss*. In: *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft* 70 (2021), S. 16–30.

Johannes Ueberfeldt, M.A., studierte Philosophie, Germanistik und Kulturpoetik der Literatur und Medien an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster und arbeitet aktuell am SFB 1385 «Recht und Literatur». Seine Forschungsschwerpunkte sind Filmtheorie, Literatur-, Medien- und Kultursemiotik und Kriminalliteratur.

Publikationen: <Ganz harmlos – bis es explodiert>. Beschleunigung, Brückenbau und eine Bombe in David Leans *The Bridge on the River Kwai*. In: Stephan, Jasper (Hrsg.): *Sprengstoff. Motive und Verfahren in Literatur und Medien*. Würzburg 2019, S. 129–150 (mit Sebastian Berlich); Slow Cinema – Echtzeitästhetik des kontemplativen Kinos. In: Brüssel, Stephan, Susanne Kaul (Hrsg.): *Echtzeit im Film. Konzepte – Wirkungen – Kontexte*. Paderborn 2020, S. 405–424.