

Isabel Häfner

**Krimi vs. Crime. Eine Untersuchung zur
Adaption von Merkmalen
US-amerikanischer Qualitätsserien im
deutschen Fernsehen**

Masterarbeit

BEI GRIN MACHT SICH IHR WISSEN BEZAHLT



- Wir veröffentlichen Ihre Hausarbeit, Bachelor- und Masterarbeit
- Ihr eigenes eBook und Buch - weltweit in allen wichtigen Shops
- Verdienen Sie an jedem Verkauf

Jetzt bei www.GRIN.com hochladen
und kostenlos publizieren



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

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

Dieses Werk sowie alle darin enthaltenen einzelnen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsschutz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlanges. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, Auswertungen durch Datenbanken und für die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronische Systeme. Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe (einschließlich Mikrokopie) sowie der Auswertung durch Datenbanken oder ähnliche Einrichtungen, vorbehalten.

Impressum:

Copyright © 2016 GRIN Verlag
ISBN: 9783668772199

Dieses Buch bei GRIN:

<https://www.grin.com/document/433801>

Isabel Häfner

**Krimi vs. Crime. Eine Untersuchung zur Adaption von
Merkmale US-amerikanischer Qualitätsserien im
deutschen Fernsehen**

GRIN - Your knowledge has value

Der GRIN Verlag publiziert seit 1998 wissenschaftliche Arbeiten von Studenten, Hochschullehrern und anderen Akademikern als eBook und gedrucktes Buch. Die Verlagswebsite www.grin.com ist die ideale Plattform zur Veröffentlichung von Hausarbeiten, Abschlussarbeiten, wissenschaftlichen Aufsätzen, Dissertationen und Fachbüchern.

Besuchen Sie uns im Internet:

<http://www.grin.com/>

<http://www.facebook.com/grincom>

http://www.twitter.com/grin_com

UNIVERSITÄT LEIPZIG

Krimi vs. Crime

**Eine Untersuchung zur Adaption von Merkmalen US-amerikanischer
Qualitätsserien im deutschen Fernsehen**

Isabel Häfner

Leipzig, 29. März 2016

MASTER THESIS

Abstract

Die vorliegende Masterarbeit untersucht den derzeitigen Stand deutscher Krimiserien in Bezug auf die Adaption von Merkmalen US-amerikanischer Qualitätsserien. Zunächst dient die geschichtliche Entwicklung des Krimigenres als Grundlage für die weiterführende systematische Fernsehanalyse der zwei aktuellen Beispielserien DEXTER (USA) und BLOCHIN – DIE LEBENDEN UND DIE TOTEN (Deutschland). Die Ergebnisse zeigen, dass die derzeitigen deutschen Krimiserien eine Vielzahl von Merkmalen US-amerikanischer Qualitätsserien übernommen haben, jedoch dem Trend bisher nur hinterherlaufen, anstatt eigene innovative Inhalte zu kreieren. Die Gründe hierfür sind, neben narrativen und dramaturgischen „Qualitätsunterschieden“, vor allen Dingen die Strukturen des deutschen Fernsehmarkts.

Danksagung

Ich möchte Felix Pohle, Jan Oswald und Martin Dietsch für ihre Unterstützung und Hilfe danken sowie Prof. Dr. Steinmetz und Dr. Judith Kretzschmar für ihre Bereitschaft meine Prüfer zu sein. Mein besonderer Dank gilt meinen Eltern und Michael Schroeder, die mir mein Studium ermöglicht und mich in all meinen Entscheidungen unterstützt haben.

Inhaltsverzeichnis

Tabellen- und Abbildungsverzeichnis	IV
Abkürzungsverzeichnis.....	VI
1. Einleitung.....	1
1.1 Einführung und Relevanz.....	1
1.2 Zielstellung.....	2
1.3 Gang der Arbeit.....	2
2. Serientheorie	4
2.1 Serielles Erzählen.....	4
2.1.1 Episodenserie.....	7
2.1.2 Fortsetzungsserie	7
2.1.3 Mischformen.....	8
2.1.4 Aktstruktur.....	10
2.1.5 Zopfdramaturgie	12
2.2 Quality gleich Qualität?	13
2.3 Die Konventionen des Fernsehkrimis	17
3. Historischer Hintergrund	21
3.1 Die US-amerikanische Crime-Serie	21
3.2 Der deutsche Fernsehkrimi.....	32
3.3 Zwischenfazit	42
4. Methode	44
4.1 Fernsehanalyse	44
4.2 Forschungsfragen	45
4.3 Untersuchungsgegenstand.....	46
5. Ergebnisse	48
5.1 DEXTER	48
5.1.1 Story	48
5.1.2 Figurengestaltung	49

5.1.3	Serialität und Erzählstruktur.....	54
5.1.4	Ästhetische Merkmale.....	59
5.1.5	Rezeption in Deutschland.....	72
5.2	BLOCHIN.....	73
5.2.1	Story.....	73
5.2.2	Figurengestaltung.....	74
5.2.3	Serialität und Erzählstruktur.....	77
5.2.4	Ästhetische Merkmale.....	83
5.2.5	Quoten und Kritik.....	89
5.3	Resümee.....	91
6.	Fazit und Ausblick.....	97
	Literaturverzeichnis.....	99
	Serienverzeichnis.....	110
	Anlagenverzeichnis.....	VII

Tabellen- und Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Narration Fiktionaler Fernsehserien	9
Abbildung 2: Klassische 3-Akt-Struktur	10
Abbildung 3: Dexter (Michael C. Hall) DEXTER	49
Abbildung 4: Kleidung Forensiker und Serienkiller DEXTER	51
Abbildung 5: Intro DEXTER	55
Abbildung 6: Narration Staffel 4 DEXTER.....	58
Abbildung 7: Low Key Nacht DEXTER	61
Abbildung 8: Low Key Tag DEXTER	61
Abbildung 9: High Key Harry Morgan DEXTER	62
Abbildung 10: High Key Miami Metro Police Department DEXTER.....	63
Abbildung 11: Lichteinsatz Polizeiarbeit DEXTER.....	63
Abbildung 12: Reflektion des Lichts DEXTER	64
Abbildung 13: Gegenlicht DEXTER	64
Abbildung 14: Referenz MIAMI VICE DEXTER	65
Abbildung 15: Referenz CSI:MIAMI DEXTER	66
Abbildung 16: Lokalkolorit Miami Tag DEXTER.....	66
Abbildung 17: Lokalkolorit Miami Nacht DEXTER	67
Abbildung 18: Blut als Symbol DEXTER.....	67
Abbildung 19: Kontrast Rot und Weiß DEXTER	68
Abbildung 20: Rot als Lichtfarbe DEXTER.....	68
Abbildung 21: Grün als Lichtfarbe DEXTER	69
Abbildung 22: Grün als Objektfarbe DEXTER.....	69
Abbildung 23: Blau als Lichtfarbe DEXTER.....	70
Abbildung 24: Gelb als Symbol DEXTER.....	71
Abbildung 25: Violett als Symbol DEXTER.....	71
Abbildung 26: Blochin (Jürgen Vogel) BLOCHIN	74
Abbildung 27: Vorspann BLOCHIN	77
Abbildung 28: Abspann BLOCHIN	77
Abbildung 29: Erinnerung Jugend/ 1 BLOCHIN	78
Abbildung 30: Narration Staffel 1 BLOCHIN.....	80
Abbildung 31: Lichteinsatz Tag BLOCHIN.....	83
Abbildung 32: Licht im Raum BLOCHIN	83
Abbildung 33: Lichtinszenierung Gesicht BLOCHIN.....	84
Abbildung 34: Lichteinsatz Nacht/ 1 BLOCHIN	84
Abbildung 35: Lichteinsatz Nacht/ 2 BLOCHIN	85
Abbildung 36: Erinnerung Jugend/ 2 BLOCHIN	85

Abbildung 37: Erinnerung Jugend/ 3 BLOCHIN	86
Abbildung 38: Lokalkolorit Tag BLOCHIN	86
Abbildung 39: Lokalkolorit Kommune BLOCHIN	86
Abbildung 40: Lichtfarbe Raum BLOCHIN	87
Abbildung 41: Lokalkolorit Nacht BLOCHIN	87
Abbildung 42: Rot als Symbol BLOCHIN	88
Abbildung 43: Kontrastierung Blut BLOCHIN	88
Abbildung 44: Blau als Symbol BLOCHIN	89
Tabelle 1: Klassifikation von Serien.....	6

Abkürzungsverzeichnis

ABC	American Broadcasting Company
AMC	American Movie Classics
ARD	Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland
CBS	Columbia Broadcasting System
DFP	Deutscher Fernsehfunk
HBO	Home Box Office
HDTV	High Definition Television
NBC	National Broadcasting Company
NDR	Norddeutscher Rundfunk
WDR	Westdeutscher Rundfunk
ZDF	Zweites Deutsches Fernsehen

1. Einleitung

1.1 Einführung und Relevanz

Das Fernsehen als Form des Kulturkonsums hatte seit Beginn seiner Geschichte und im Vergleich zum Kino einen eher untergeordneten Stellenwert. So schreibt Adorno in seinem Prolog zum Fernsehen (1963: 74 f.): „Jene fatale ‚Nähe‘ des Fernsehens [...] befriedigt nicht nur eine Begierde, vor der nichts Geistiges bestehen darf, wenn es nicht in Besitz verwandelt, sondern vernebelt obendrein die reale Entfremdung zwischen Menschen und zwischen Menschen und Dingen.“ Seit den 1970er Jahren, als die großen Networks in den USA (ABC, CBS, NBC) Konkurrenz durch die Kabelsender bekamen, kam es zu einer langfristigen Veränderung und Verbesserung der qualitativen Umsetzung von Fernsehinhalten. Das Fernsehen näherte sich seitdem ästhetisch und bildtechnisch immer mehr dem Kino an, wodurch sich sein Ansehen deutlich erhöhte (vgl. Nelson 2007: 43). Die veränderte Wahrnehmung der Legitimität des Mediums Fernsehen erhöhte die Anziehungskraft auf AutorInnen und führt damit weiterhin zu narrativer Komplexität (vgl. Mittell 2012: 101).

Im Kontext dieser Entwicklung entbrannte eine weitreichende Debatte um den Begriff „Quality-TV“¹. „Qualitätsserien“ stehen für die Art von Serien aus dem US-amerikanischen Raum, die seit einigen Jahren vor allem das junge, urbane Publikum in ihren Bann ziehen. Auch hierzulande rezipieren vor allem junge und gebildete Menschen über Video-on-Demand-Portale wie NETFLIX oder AMAZON PRIME die aufwendig produzierten, mit komplexen Handlungen und Figurenkonstellationen konstruierten Serien. Nicht nur im Feuilleton, sondern auch in vielen wissenschaftlichen Diskursen widmet man sich dem Phänomen, wobei allerdings fast ausschließlich US-amerikanische oder britische Serienproduktionen thematisiert werden. Deutsche Produktionen dienen meist als Negativbeispiel für den Versuch, mit Serien wie beispielsweise BREAKING BAD (AMC, 2008–2013), HOMELAND (Showtime, 2011–) oder TRUE DETECTIVE (HBO, 2014–) mithalten zu wollen (vgl. Hahn 2013: 11).

Auch wenn die Forschung schon seit längerer Zeit großes Interesse an dem Phänomen Quality-TV zeigt, bietet dieses Thema noch viel Untersuchungspotenzial. Die Thematik dieser Arbeit hat einen besonders aktuellen Bezug im Kontext der deutschen Serienlandschaft. Die HBO-Eigenproduktionen werden auf dem separaten Programmformat SKY ATLANTIC HD ausgestrahlt und der Video-on-Demand-Dienst NETFLIX startete 2014 auch in Deutschland, sodass hierzulande Qualitätsserien mittlerweile ein fester Bestandteil von Rezeptionseinhalten beim jungen, gebildeten Publikum sind. Die Vermarktung einer erfolgreichen Qualitätsserie ist sehr ertragreich und das wissen auch deutsche FernsehproduzentInnen. Die Produktion und

¹ Auf „Qualitätsserien“ und „Quality-TV“ wird im Unterkapitel 2.2 eingegangen.

Ausstrahlung qualitativer Inhalte stärken die Sendermarke und das Image – ein Umstand, den gerade deutsche Sender in Anbetracht ihrer derzeitigen internationalen Stellung auf dem Fernsehmarkt als erstrebenswert erachten. Bisher gestaltete sich der Versuch deutscher Produktionen nach US-amerikanischem Vorbild allerdings aus mehreren Gründen als schwierig. Doch gerade die öffentlich-rechtlichen Sender wollen ihre Unabhängigkeit von Werbeeinnahmen nutzen und arbeiteten in den letzten beiden Jahren verstärkt daran, auf den Quality-TV-Zug aufspringen zu können.

1.2 Zielstellung

Die Arbeit hat das Ziel, die Merkmale von US-amerikanischen Qualitätsserien des Crime-Genres herauszuarbeiten und anhand eines deutschen Serienbeispiels auf die Adaption dieser Merkmale zu untersuchen. Die Analyse dient zum einen dem Zweck herauszufinden, warum die bisherigen Versuche, dem US-amerikanischen Vorbild in Bezug auf Fernsehserien nachzueifern, gescheitert sind, und zum anderen, den heutigen Stand deutscher ProduzentInnen im Kontext dieses Vorhabens aufzuzeigen. Aus dieser Zielstellung ergibt sich folgende zentrale Fragestellung:

Sind deutsche Krimi-Serien mittlerweile „qualitativ“ so gut wie US-amerikanische Qualitäts-Crime-Serien?

Die Forschungsfrage unterteilt sich im weiteren Verlauf der Arbeit in Unterforschungsfragen, die sich aus den serientheoretischen Ausführungen sowie dem historischen Abriss der Entwicklung des Krimigenres in den USA und in Deutschland ableiten.

1.3 Gang der Arbeit

Die vorliegende Masterarbeit ist in einen theoretischen und einen empirischen Teil untergliedert. Als Grundlage für die Untersuchung ist die Erklärung der zentralen Begriffe in Kapitel 2 dieser Arbeit essenziell. Deduktiv vorgehend findet zunächst das serielle Erzählen im Allgemeinen Berücksichtigung. Im Anschluss daran erfolgt die Betrachtung der Qualitätsserie als eigenständiges Genre zeitgenössischer US-amerikanischer Fernsehserien, um am Ende das Fernsehkrimi-Genre als Abgrenzung und Spezialisierung innerhalb der Thematik dieser Arbeit zu definieren. Da sich die vorliegende Arbeit auf den Bereich der Krimiserien aus den USA und Deutschland konzentriert, erfolgt in Kapitel 3 ein geschichtlicher Abriss von US-amerikanischen und deutschen Krimis. Dieser soll die seriellen Entwicklungen des Erfolgsgenres aufzeigen sowie den Interpretationskontext für die späteren Ergebnisse der Fernsehanalyse liefern. Ferner ist die intensive Auseinandersetzung mit der geschichtlichen Entwicklung des Genres in den beiden Ländern essenziell, um die bereits langandauernde Beeinflus-

sung der deutschen Fernsehlandschaft durch den US-amerikanischen Serienmarkt aufzuzeigen und auf mögliche zukünftige Entwicklungen schließen zu können. Das Zwischenfazit dient der Zusammenfassung der gewonnenen Erkenntnisse aus dem geschichtlichen Teil mithilfe des Hintergrundwissens aus Kapitel 2. Es bildet ferner die Grundlage für die in der Methodik aufkommenden Forschungsfragen.

In Kapitel 4 werden die angewendete Methode der Fernsehanalyse erläutert und die Begründung für die gewählten Kriterien gegeben sowie der Anwendungsrahmen festgelegt. Weiterhin werden der Untersuchungsgegenstand und zwei zeitgenössische Serienbeispiele aus den USA und Deutschland vorgestellt und begründet.

Die daraus resultierenden Ergebnisse werden weiterführend in Kapitel 5 anhand der ausgewählten Beispiele dargestellt und im Kontext der theoretischen Vorüberlegungen interpretiert. Dabei wird auf vergleichbare Kriterien Bezug genommen, um die mögliche Adaption von Qualitätsmerkmalen herauszuarbeiten.

Im Fazit (Kapitel 6) wird das Ziel dieser Arbeit resümiert, die zentralen Ergebnisse der Fernsehanalyse werden in Bezug auf die Forschungsfrage noch einmal kurz zusammengefasst und ein möglicher Ausblick auf die weitere Entwicklung von Qualitätsserien in Deutschland wird gegeben.

2. Serientheorie

2.1 Serielles Erzählen

Hickethier beschreibt den Ursprung des seriellen Erzählens wie folgt: „Die wohl ältesten überlieferten Beispiele serieller Unterhaltung sind die rhapsodischen Gesänge Homers und natürlich die Erzählungen Scheherazades in den 1001 Nächten.“ (1991: 17 f.) Später wurde serielles Erzählen in der Literatur und in Radioserien zu einer fest etablierten Unterhaltungsmethode. „Das Erzählen in Fortsetzungen oder auch in wiederkehrenden Episoden kommt offenbar einem Grundbedürfnis menschlicher Unterhaltung nach und hat in der Fernsehserie nun ihre TV-bezogene massenmediale Form gefunden.“ (ebd.)

Die Definition des Begriffs der Fernsehserie kann nicht kulturübergreifend einstimmig erfolgen. Manche AutorInnen gehen prinzipiell von der Fiktionalität der Serie aus (vgl. Brück 2001, Hickethier 1991, u. a.), andere schließen auch Reality-TV-Formate oder Nachrichtensendungen in ihre Definitionen mit ein (vgl. Brooks/ March 2003). Im Kontext der Fragestellung und des Untersuchungsgegenstandes fiktionaler Serieninhalte findet in dieser Arbeit die Definition von Hickethier (1991: 8) Anwendung:

„[Die Fernsehserie ist] eine fiktionale Produktion, die auf die Fortsetzung hin konzipiert und produziert wird, die aber zwischen ihren einzelnen Teilen verschiedene Verknüpfungsformen aufweist. Sie ist in ihren Ausformungen vielfältig [...]. Zur Seriengeschichte gehören ebenso Serien mit abgeschlossenen Folgenhandlungen wie Fortsetzungsgeschichten, deren Folgen aufeinander aufbauen.“

Der Unterschied zu non-fiktionalen Produktionen wie Dokumentationen, Nachrichtensendungen oder Game-Shows ist, dass sie eine von AutorInnen erfundene Geschichte in Teilen erzählen. Weiterhin fassten Weber und Junklewitz (vgl. 2008: 15 f.) vier charakteristische Eigenschaften aus der einschlägigen Literatur in Bezug auf serielles Erzählen zusammen:

- **Mehrteiligkeit** (vgl. Connors 1982, Giesenfeld/Prugger 1994, Hagedorn 1995, Hickethier 2006, Mikos 1994, Wolling 2004)
- **Periodisches/kontinuierliches Erscheinen** (vgl. Giesenfeld/Prugger 1994, Krützen 1998, Brück 2002, Wolling 2004)
- **Wiederkehrende Figuren** (vgl. Kließ 1996, Krützen 1998, Goldberg/Rabkin 2003)
- **Fortlaufende Erzählung** (Allrath 2005, Hickethier 2006)

Diese Merkmale sind jedoch differenziert und kritisch zu betrachten. So ist die **Mehrteiligkeit** nicht übereinstimmend definiert. Hierbei muss gefragt werden, ab wann die Mehrteilig-

keit beginnt, also ab welcher Anzahl von Episoden man von Mehrteiligkeit sprechen kann. Für Hickethier reicht bereits die Folge von zwei Teilen aus (vgl. Hickethier 1991: 8). Das **periodische und kontinuierliche Erscheinen** einer Serie ist ein Merkmal, das man in einen zeitlichen Kontext rücken muss. In den 1950er Jahren gab es noch kein festes Programm-schema in der Art, wie die ZuschauerInnen es heutzutage gewöhnt sind (vgl. Weber/Junklewitz 2008: 15). In der zeitgenössischen Fernsehlandschaft kann dieses Merkmal aber durchaus zur Bestimmung einer Serie herangezogen werden. Die **feste Personenkonstel- lation** in Verbindung mit den sozialen Verflechtungen der Figuren untereinander stellt ein signifikantes Merkmal für Serien dar. Aber auch die Kontinuität in Bezug auf Handlung und Schauplätze ist ein essenzielles Indiz einer Serie (vgl. Weber/Junklewitz 2008: 15). Hierbei ist allerdings anzumerken, dass nicht definiert ist, ob in jeder Folge dieselben Figuren und Schauplätze vorkommen müssen. In Bezug auf die **fortlaufende Erzählung** gibt es ebenfalls unterschiedliche Sichtweisen. Auf die episodенübergreifende oder -abgeschlossene Erzähl- strategie soll im Folgenden eingegangen werden.

Im Kontext der vorliegenden Arbeit und der zu untersuchenden Forschungsfrage wird der Begriff weiterhin mithilfe serieller Erzählformen erläutert. Eine Übersicht zur narrativen Bin- nendifferenzierung von Fernsehserien liefert Jens Wolling (2004) (vgl. Tab. 1). Die Tabelle gibt die Möglichkeit zur strukturellen Einordnung serieller Angebote.

Tabelle 1: Klassifikation von Serien

	Zahl der Folgen	Intensität der Verknüpfung zwischen den Folgen	Abgeschlossenheit der Serienhandlung	Beispiele Krimiserien
Reihe	unbestimmt	gering	keine zusammenhängende Serienhandlung	Tatort
Miniserie	wenige	stark	Serienhandlung insgesamt abgeschlossen	Das Halstuch
Episodenserie	unbestimmt, aber begrenzt, oft Staffeln	mittel	unbestimmt, ob offen oder abgeschlossen	CSI: Crime Scene Investigation
Fortsetzungsserie	viele, aber begrenzt	stark	Serienhandlung insgesamt abgeschlossen	Dexter
Endlosserie	prinzipiell unbegrenzt	stark	Serienhandlung insgesamt offen	Derrick

Quelle: Eigene Darstellung auf Basis der Klassifikation von Wolling (2004: 172) mit Erweiterung um Beispiele aus dem zu untersuchenden Genre.

Dabei ist „allen [...] angebotenen Produkten das stilistische Merkmal der Wiederholung gemeinsam.“ (Prugger 1994: 92) Wiederholung bietet den ZuschauerInnen ein Gefühl von Sicherheit:

„Die im Wochen- und Tagesrhythmus wiederholten Variationen der einmal bekannten und vom Zuschauer (von der Zuschauerin) internalisierten Muster in Form von Serien-Figuren, Handlungsorten und Erzählstrukturen, die wiederholte Bestätigung bereits gemachter Erfahrungen haben etwas Tröstliches: Nichts beunruhigendes Neues wird da aufgetan, sondern versöhnlich in die Arme einer altbekannten Welt-Ordnung zurückgeführt – und sei es nur in die lebenswerter Allgemeinplätze.“ (Prugger 1994: 90)

Im Folgenden soll genauer auf die Unterscheidung zwischen episodengeschlossener und fortlaufender Erzählung eingegangen werden.

2.1.1 Episodenserie

Wie in der Definition des Begriffs Fernsehserien von Hickethier (vgl. 1991: 8) kurz angedeutet, lässt sich eine Unterscheidung hinsichtlich der Erzählstruktur ausmachen. Hierfür sind in der Medienwissenschaft die englischen Begriffe *Series* und *Serials* etabliert. Unter *Series* oder auch Episodenserie wird eine Erzählstrategie verstanden, bei der in jeder Folge neue Handlungsstränge eingeführt und innerhalb der Episode abgeschlossen werden. Innerhalb von 25- bis 50-minütigen Episoden wird eine Handlungsstruktur aufgebaut, die nicht Teil einer übergeordneten linearen Erzählung ist. Weiterhin haben die Ereignisse in der Episode keine Auswirkungen auf die nachfolgenden Episoden. Oftmals bedienen sich Polizeiserien oder Sitcoms dieser Erzählstruktur. Auch können die Folgen unabhängig von einer bestimmten Reihenfolge geschaut werden (vgl. Allrath et al. 2005: 6).

Der Anfangszustand der ProtagonistInnen wird dabei durch ein eingeführtes Problem ins Ungleichgewicht gebracht. „Die Störung eines zumeist harmonischen Ausgangspunkts durch einen Zwischenfall führt zu einem Konflikt, der in der Folge beseitigt wird, sodass am Ende wieder der harmonische Ausgangszustand hergestellt ist.“ (Hickethier 2012: 198) Eco (vgl. 1990: 305) spricht in diesem Zusammenhang von einer „Wiederkehr des Identischen“, also der Befriedigung der im Vorfeld gebildeten Erwartungen des Publikums. Oft werden die ProtagonistInnen dabei nicht mit einem persönlichen Konflikt, sondern mit einem äußerlichen Einfluss konfrontiert und durchlaufen somit keine komplexe Entwicklung (vgl. Freimund 2009: 7).

2.1.2 Fortsetzungsserie

Unter *Serial* hingegen ist eine Fortsetzungsserie zu verstehen, bei der die Handlungsstränge über die Episodengrenzen hinweg fortgeführt werden (vgl. Allrath et al. 2005: 6). Bei einer Serie mit Fortsetzungscharakter ist zunächst kein Ende der Handlung absehbar. Der Handlungsbogen muss nicht zwingend zum Abschluss finden. Vielmehr gibt es einen staffelübergreifenden Handlungsbogen, der die Geschichte unendlich lang erzählen lässt. Douglas (2005: 11) bezeichnet *Serials* als „[...] any drama whose stories continue across many episodes in which the main cast develops over time.“ Sie beschreibt damit das soziale Geflecht der ProtagonistInnen innerhalb der Story und deren Entwicklung durch die Konfrontation mit persönlichen Konflikten. Die erzählte Zeit² ist dabei an das Leben der ZuschauerInnen angepasst, da wie im realen Leben Zeit zwischen den Episoden vergeht. So wird den ZuschauerInnen vermittelt, dass parallel zu ihren Leben auch jenes der Figuren in der Serie weitergeführt wird. Am Ende jeder Episode wird oftmals der Erzählstrang am Spannungshöhepunkt unterbrochen, um die ZuschauerInnen zum Einschalten der nächsten Folge zu bewegen (vgl. Kozloff

² Die erzählte Zeit ist die Zeit, die innerhalb der Geschichte vergeht (vgl. Hickethier 2012: 129). Bsp.: In der 90-minütigen Episode von Dexter vergehen drei Tage. Diese drei Tage sind die erzählte Zeit.

1992: 91). Gerade dieser Cliffhanger am Ende jeder Episode bietet für die ZuschauerInnen ein besonderes Spannungsmoment und kann dementsprechend auch zu einer höheren ZuschauerInnenbindung führen. Problematisch wird es allerdings, wenn der/die ZuschauerIn eine Folge verpasst oder neu hinstößt. Meist lässt sich allerdings am Anfang jeder Episode eine Zusammenfassung der vorhergehenden Ereignisse finden, die den Einstieg erleichtern soll. Gerade bei sehr komplexen Handlungssträngen und größeren Zeitabständen zwischen den Ausstrahlungen ist es für die ProduzentInnen ratsam, einen kurzen Abriss der vorhergehenden Geschehnisse zu zeigen.

Boll (1994: 45) merkt weiterhin an, dass „Serien mit Endloscharakter, deren 15- bis 50-minütige Folgehandlung, nie auf einen endgültigen Abschluss hinsteuern, weil sie solange produziert werden, wie sie erfolgreich zu vermarkten sind.“ Krützen (vgl. 1998: 322 f.) widerspricht dem Aspekt der „Endlosserie“ indem sie sagt, dass Handlungen gemäß ihrer Morphologie eine Geschichte im Ganzen erzählen können und somit immer auf ein Ende hinauslaufen. Hickethier (1991: 640 f.) bestätigt diese Ansicht, denn auch er ist der Meinung, dass Serien niemals wirklich endlos seien. Er führt an, dass sowohl *Series* als auch *Serials* episodischen Charakter haben und sich an gemeinsamen Grundstrukturen des seriellen Erzählens orientieren. Beide Erzähltechniken – abgeschlossen oder fortgesetzt – machen die ZuschauerInnen mithilfe von bestimmten erzähltechnischen Mitteln auf die nächste Folge neugierig.

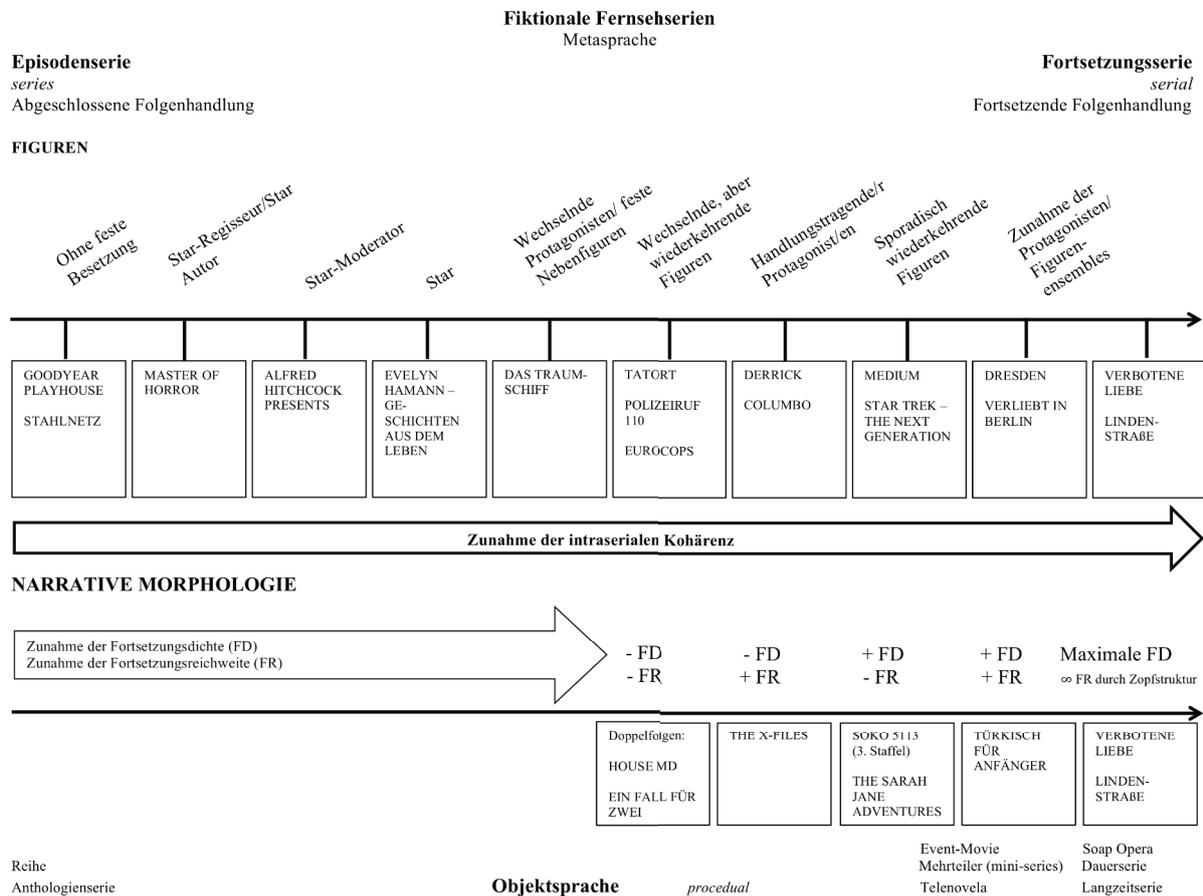
2.1.3 Mischformen

Betrachtet man allerdings zeitgenössische Serien, kann oftmals keine trennscharfe Differenzierung zwischen *Series* und *Serial* mehr erfolgen, da die Grenzen aufgrund von Hybridformen verschwimmen. Allrath, Gymnich und Surkamp (vgl. 2005: 6) beschreiben dieses Phänomen als eine Gerade, anhand der sich einige Serien eher am Konzept *Series* oder *Serial* orientieren und Merkmale beider Formen beinhalten. Für die Hybridisierung beider Formen bildeten sich unterschiedliche Begrifflichkeiten heraus. Horace Newcomb (1985: 23 ff.) definiert diese Mischform als „kumulative Narration“. Nelson (1997a) prägte den Begriff der „Flexi-Narrative“³ für die verschwommene Grenze zwischen rein episodienabgeschlossener und -fortlaufender Erzählung.

³ Im Speziellen definiert Nelson „Flexi-Narrative“ wie folgt: „The Difference between soaps and popular series with regard to the deployment of flexi-narrative is that new characters and narrative strands are introduced in each episode of a series. Their stories are usually brought to closure within the episode whilst a number of regular characters (smaller than in soaps) is involved in unresolved narratives which give continuity across episodes. The blurring distinction between the series and serial affords schedulers the joint advantage of an unresolved narrative strand – a cliffhanger to draw the audience to watch the next episode – and a new group of characters and self-contained stories in each episode. A serial sustains through its episodes a single, complete though complex story, based on a group of key, regular characters, and seeks to draw an audience by the power of a sustained narrative. A flexi-narrative series has something of this attraction but, in contrast, avoids deterring those

Weber und Junklewitz (2008: 27) fassten diese Hybridisierung der beiden Strategien in einer Darstellung zusammen (vgl. Abb. 1).

Abbildung 1: Narration Fiktionaler Fernsehserien



Quelle: Eigene Darstellung auf Basis der Darstellung von Weber und Junklewitz (2008: 27).

Die Darstellung deckt sich mit der Argumentation von Allrath, Gymnich und Surkamp (2005), die besagt, dass Serien meist eine Mischform aus *Series* und *Serial* sind und zu einer der beiden Strategien tendieren. Je fortlaufender die Erzählung innerhalb einer Serie aufgebaut ist, umso mehr nimmt die intraserialen Kohärenz zu. Durch Vermischung der beiden Formen kommt es zur Ausbalancierung zweier Grundimpulse des seriellen Erzählens: der Befriedigung eines Abschlusses sowie des Reizes der Erneuerung. Spannung und Erregung werden zunächst aufgebaut, um dann abgebaut zu werden. Die Spannungskurve steigt nach Ende der Erzählung wieder an, bzw. bleibt sie in Bezug auf *Serials* mithilfe von Cliffhangers bis zur nächsten Episode bestehen (vgl. Kelleter 2012: 13).

In diesem Kontext merkt Nelson (2013: 25 f.) an, dass „durch das Zusammenführen verschiedener Geschichten in einer Folge mit mehreren Handlungssträngen die Bandbreite an Figuren

potential viewers who may not watch a serial if they sense they might have lost out on something crucial to understanding by missing the previous episode.” (Nelson 1997a: 34)

und Ereignissen so gestaltet werden kann, dass dabei ein breites Publikum angesprochen wird.“ Er betont weiterhin das Potenzial der „Flexi-Narrative“, etwas für alle Segmente des Publikums anbieten zu können, um so eine möglichst breite Zielgruppe anzusprechen (vgl. Nelson 2013: 26).

2.1.4 Aktstruktur

Der Begriff der „Aktstruktur“ geht auf die Poetik von Aristoteles zurück, der die klassische 3-Akt-Struktur mit Exposition, Hauptteil und Schlussteil in ihrem Ursprung beschreibt (vgl. Aristoteles 1982 Kap.7) (vgl. Abb. 2).

Abbildung 2: Klassische 3-Akt-Struktur



Quelle: Field et al. (2005: 12).

Zu seiner Zeit beschrieb er die Grundstruktur von Dramen für die Theaterbühne, die aber auch heute noch als dramaturgische Referenz dient. Die **Exposition** gibt einen direkten Einstieg in den jetzigen Zustand. Durch den ersten **Plot Point**⁴ wird die Handlung verkompliziert und in den Hauptteil eingeleitet.⁵ Die Handlung spitzt sich zu bis zur **Konfrontation** im Mittelteil. Im **Schluss** erfolgt die Auflösung der Konflikte und ein neuer Zustand ergibt sich für den Protagonisten. Die 3-Akt-Struktur bezieht sich dabei nur auf eine abgeschlossene Handlung. In reinen Fortsetzungsserien ist die Auflösung des Konflikts nicht erforderlich. Dieses Schema lässt sich auch auf die „Whodunit“⁶-Erzählungen des Krimis übertragen (vgl. Zwaenepoel 2004: 202):

⁴ „Plot Point“ ist die englische Bezeichnung für Wendepunkte. „Wendepunkte können Entscheidungen von Figuren sein [...]. Es können Informationen sein die Figuren erhalten [...]. Oder es können Ereignisse sein, die die Handlung verändern.“ (Schütte 1999: 62)

⁵ Der Ansicht, dass eine Exposition zwingend am Anfang stehen muss, steht der Dramentheoretiker Manfred Pfister kritisch gegenüber. Im Gegensatz zur „initial-isolierten“ Exposition, die zu Beginn der Episode oder des Films steht, gibt es nach seiner Auffassung auch die „sukzessiv-integrierte“ Exposition, die in Teilen in die fortschreitende Handlung integriert wird und zu jeder Zeit Informationen an die ZuschauerInnen gibt (vgl. Pfister 2001: 125 f.).

⁶ „Whodunit“ ist die Bezeichnung für einen Kriminalfilm, bei dem der „range of story information“ im Wesentlichen auf den/die ErmittlerIn/KommissarIn beschränkt bleibt. Die ZuschauerInnen so wie die ErmittlerInnen sind daran interessiert, „wer es getan hat“ (vgl. Fuxjäger 2007: 29). Das Pendant dazu stellt der „What was do-

Drama: 1. Exposition, 2. Steigende Handlung, 3. Krise und Umschwung, 4. Fallende Handlung, 5. Katastrophe

Whodunit: 1. Exposition (Vorgeschichte), 2. Routine und Verhöre, 3. Umschwung, 4. Falsche Spuren, 5. Lösungen

Anders als bei Kinofilmen orientieren sich Serien, die im Free-TV und auf Privatsendern ausgestrahlt werden, an zeitlichen Vorgaben und Werbepausen. Im Besonderen beeinflussen die Werbepausen den Aufbau der Akte, die Erzählstruktur und letztlich auch den gesamten Handlungsverlauf (vgl. Freimund 2009: 35). US-amerikanische Netzwerk-Produktionen variieren allerdings stark von der klassischen 3-Akt-Struktur. „Bei Network-Produktionen arbeitet man seit Jahrzehnten mit vier Akten, wobei man mehr und mehr zu Fünfkaktern übergeht; 2006 gab ABC zum ersten Mal Einstundenserien mit sechs Akten in Auftrag, und gelegentlich trifft man sogar schon auf Siebenakter.“ (Douglas 2008: 28) Lee Goldberg⁷ betonte in einem Interview, dass die 4-Akt-Struktur ein Merkmal des Erfolges US-amerikanischer Serien gegenüber deutschen Produktionen ist. Sie ist die meistgenutzte Aktstruktur in den USA und alle, die US-amerikanische Serien schauen, sind mit ihr vertraut (vgl. Junklewitz 2007: 2). Goldberg und Rabkin (2003: 19 f.) beschreiben die 4-Akt-Struktur wie folgt:

- Akt I: Einführung in die Thematik, das Problem und die zentralen Charaktere
- Akt II: Der/Die HeldIn (oder die HeldInnen) wollen etwas gegen das Problem unternehmen, werden allerdings von bestimmten Ereignissen davon abgehalten, bzw. es wird ihnen schwer gemacht. Am Ende des zweiten Aktes sollte eine unerwartete Wende passieren.
- Akt III: Der/Die HeldIn reagiert entsprechend der neuen Situation, die ihn/sie im Glauben lässt, er/sie habe alles unter Kontrolle. Allerdings muss er/sie am Ende des Aktes feststellen, dass dem nicht so ist. Die Situation hat sich noch weiter verschlimmert oder ein neues Hindernis ist aufgetreten. Die Situation scheint ausweglos.
- Akt IV: Im letzten Akt findet der/die HeldIn einen Ausweg, überwindet die Hindernisse, löst die Konflikte und kommt zum Ziel.

Douglas (2008: 29) sagt weiterhin, dass die Werbepausen nicht willkürlich eingefügt werden, sondern eine Untergliederung jeden Aktes anzeigen. Kurz vor der Werbepause gibt es meist einen Cliffhanger oder eine überraschende Wendung, damit die ZuschauerInnen nicht weg-

ne“-Fall dar. Er gibt ZuschauerInnen gleich zu Beginn der Handlung zu wissen, wer der/die TäterIn ist, nur was er/sie genau und unter welchen Umständen getan hat, gilt es zu lösen (vgl. Colb 2001: 948 f.).

⁷ US-amerikanischer Autor von Serien wie THE GLADES (A&E, 2010-2013), MONK (USA Network, 2002-2009) u. v. m.

schalten. Deutsche Serien auf öffentlich-rechtlichen Sendern, Internetserien wie z. B. NET-FLIX-Eigenproduktionen oder Pay-TV-Serien unterliegen hingegen nicht den strengen Regelungen und orientieren sich oft an der klassischen 3-Akt-Struktur.

Zusätzlich zu den Akten kommen Vor- und Abspann jeder Folge hinzu. Vor- und Abspann werden hier besondere Bedeutungen zugesprochen. Der Vorspann ist „[...] gekennzeichnet durch seine inhaltliche Eigenständigkeit bei gleichzeitiger größtmöglicher konzeptioneller bzw. atmosphärischer Anbindung an das Nachfolgende.“ (Mengel 1995: 23) Im Vor- sowie Abspann werden der Titel, der/die RegisseurIn, der Cast und die Produktionsfirma genannt (vgl. Mengel 1995: 19). Der Serienvorspann bleibt immer gleich und bezieht sich nicht auf die jeweilige Episode⁸. Teilweise wird auch auf den Vorspann verzichtet und direkt in die Handlung eingestiegen (vgl. Freimund 2009: 41). Bei der Ausstrahlung von Serien wird der Abspann oftmals weggeschnitten. In vielen Beispielen verzichtet man deshalb auf einen separaten Abspann und die Informationen zum Produktionsteam werden in einem Epilog verpackt (vgl. ebd.).

Neben der Akteinteilung gibt es weitere serientypische Elemente. Vor dem Vorspann findet sich häufig ein Teaser, der die Handlungen der früheren Folgen zusammenfasst und damit in die Geschichte einleitet (vgl. Freimund 2009: 42). Er wird bei Fortsetzungsserien eingesetzt und ist besonders beliebt bei Serien mit einer komplexen Story und wöchentlichem Ausstrahlungsrhythmus. Häufig wird er auch zum „Ködern“ der ZuschauerInnen eingesetzt und deshalb auch als Hook bezeichnet: „Ganz am Anfang des Films steht der Hook. [...] der Hook kann ein Ereignis sein, eine Situation oder eine Figur. [...] der Hook funktioniert nur, wenn er etwas Überraschendes zeigt.“ (Hant 1992: 72)

Das Pendant zum Teaser ist der Tag, der dieselbe Funktion wie der Cliffhanger besitzt und die ZuschauerInnen neugierig auf die nächste Folge machen soll. Er wird nach dem Abspann ausgestrahlt und enthält keine Informationen, die für die Lösung eines Konflikts von Bedeutung sind (vgl. Freimund 2009: 44).

2.1.5 Zopfdramaturgie

In den Fernsehserien der 1990er Jahre war es üblich, nur zwei Handlungsstränge zu behandeln. Der erste Erzählstrang (A-Plot) setzte üblicherweise zu Beginn der Serie ein, während der zweite (B-Plot) in der Mitte des ersten Aktes eingeführt wurde und von da an die Handlung bestimmte (vgl. Routh 2006: 231). Der Trend der letzten zwei Jahrzehnte geht zu immer komplexeren Handlungsverflechtungen und mehreren parallelen Erzählsträngen. Feil (2006: 94 f.) definiert die sogenannte „Zopfdramaturgie“ als die Verknüpfung von vielen parallelen

⁸ Hierbei gibt es auch Ausnahmen in Form von stilistischen Mitteln.

Handlungssträngen innerhalb einer Serie. Der Ursprung dieser Erzählform ist bei der Seifenoper zu finden.

Die vielen Handlungsstränge geben der Serie eine besondere Tiefe und spannende Komplexität, können aber auch problematisch sein, da die Ereignisse auf mehrere Personen und Handlungen aufgeteilt sind und somit die Spannung abflachen können. Aufgrund der begrenzten Zeit ist es teilweise nicht mehr möglich, große dramatische Szenen zu zeigen (vgl. Freimund 2009: 49). Um dem entgegenzuwirken, wechseln sich die ProtagonistInnen und Erzählstränge in Form von kurzen Szenen ab (vgl. Feil 2006: 94 f.). Diese Strategie soll die nötige Dynamik vermitteln, wobei innerhalb der Szenen nur jene Menge an Informationen vermittelt wird, welche die ZuschauerInnen zum Verständnis benötigen (vgl. ebd.: 95). Douglas (vgl. 2005: 68) geht weiterhin davon aus, dass bestimmte tragende Figuren jeweils einen Handlungsstrang dominieren. Nach ihrer Auffassung gibt es dabei keinen Subplot, sondern nebeneinanderstehende Haupthandlungen, die miteinander verwoben sein können. In den meisten Fällen sind es drei Handlungsstränge, es können aber auch mehr sein.⁹

Es lässt sich festhalten, dass es meist einen Haupthandlungsstrang gibt, der auf den/die ProtagonistIn bezogen ist. Weiterhin werden Nebenhandlungen eingeführt, die der Haupthandlung dienen und die sich auch an deren Inhalt und Struktur orientieren (vgl. Freimund 2009: 50).

2.2 Quality gleich Qualität?

„Quality-TV“ steht zunächst ganz allgemein für einen speziellen Typus Serie, der Anfang der 1990er Jahre auf dem US-amerikanischen Serienmarkt etabliert wurde und sich an ein anspruchsvolles, medienaffines Publikum richtet (vgl. Mang 2015: o. S.). Das Ansehen von Fernsehinhalten verbesserte sich seit dem Ende der 1990er Jahre mit den wachsenden produktionstechnischen Ansprüchen deutlich: „In the late 1990s and early 2000s, however, critical discourse on quality TV drama has been dominated by the celebration of American quality TV.“ (Nelson 1997b: 41) Der Begriff „Qualitätsserie“ impliziert allerdings zunächst, dass benannte Serien von besonderer Qualität zeugen. Jedoch ist mit „Quality“ die angestrebte Zielgruppe, also das junge, gebildete, urbane und medienaffine Publikum gemeint. Das Konzept ist auf Jane Feuer im Jahr 1984 zurückzuführen und wurde 1996 von Robert J. Thompson überarbeitet. Feuer betont dabei:

„The judgment of quality is always situated. That is to say, somebody makes the judgement from some aesthetic or political or moral position. [...] Reception theory teaches us that there can never be a judgment of quality in an absolute sense but that there are always judgements of quality relative to one's interpretative community of reading information. That is why the term

⁹ Der Plot mit der größten Gewichtung wird dabei als A-Plot bezeichnet, der zweitwichtigste als B-Plot und der C-Plot befasst sich mit den Angelegenheiten der Charaktere der Serie (vgl. Freimund 2009: 49).

quality TV has to be used descriptively if one wants to understand how it operates discursively.“ (Feuer 2007: 145 f.)

Der Kern ihrer Aussage ist, dass die Qualität von US-amerikanischen Fernsehserien nicht zwingend an Inhalt oder Form der Produktionen geknüpft ist, sondern vielmehr von den Erwartungen und Vorstellungen der jeweiligen Zielgruppe abhängt und diese die Qualität einer Serienproduktion definiert. Wolling (vgl. 2004: 4) erläutert in seiner Abhandlung dazu die Theorie der subjektiven Qualitätsauswahl, die auf den grundlegenden Annahmen über die Rolle und Funktion von Qualitätserwartungen und -wahrnehmungen im Rezeptionsprozess basiert. RezipientInnen nutzen die Medienangebote, die ihren subjektiven Qualitätserwartungen am ehesten entsprechen. „Die subjektive Qualität eines Medienangebots ist somit nichts anderes als das Urteil einer Person über dieses Angebot anhand von gegebenen Qualitätskriterien.“ (Wolling 2004: 5)

Die zeitgenössischen Fernseh-Qualitätsserien sind nicht nur mit ästhetisch filmähnlichem Aufwand produziert, sondern verfügen zudem über eine äußerst komplexe narrative Struktur. Der Großteil wird im *Serial*-Format erzählt; die Geschichten sind demnach nicht abgeschlossen, sondern beinhalten neben großen Erzählbögen viele Nebenstränge und erinnern somit an literarische Romane. Anders als Seifenopern eignen sich Qualitätsserien aufgrund ihrer fortlaufenden Erzählung, ihrer Komplexität, aber auch durch unerwartete Wendungen nicht zur „Nebenbei-Berieselung“ (vgl. Mang 2015: o. S.). Die Komplexität in Bezug auf die Charakterentwicklung kann anhand der verstärkten Entwicklung „runder Figuren“ ausgemacht werden, bei denen die Ausarbeitung einer bisher unbekanntenen psychologischen Tiefe möglich wurde. Dies führte dazu, dass Erzählstrukturen langwieriger und verwobener gestaltet werden mussten und parallele Handlungsbögen eingefügt wurden¹⁰ (vgl. Weissmann 2013: 122).

Im Besonderen sind hier auch die Rezeptionsweisen zu nennen, die sich vom linearen Fernsehen lösten und dabei eher denen von RomanleserInnen ähneln. Lillge et al. gehen noch weiter, indem sie die heutigen Qualitätsserien-ZuschauerInnen als die früheren LeserInnen des Romans postulieren. Die heutigen ZuschauerInnen dieser Inhalte müssen genau wie die LeserInnen von Romanen hoch- und popkulturell versiert sein und über einen weiten Anspielungshorizont verfügen (vgl. Lillge et al. 2014: 9 f.). Innerhalb der komplexen Handlungsstränge von Serien des Qualitätsfernsehens wird ein hoher Grad an Information und Wissen übermittelt, wenn auch oftmals auf subtile Weise (vgl. Hagen 2011: 253). Die Rezeption dieser Inhalte verlangt ein neues Maß an Voraussetzungen wie z. B. medialer (Vor-) Bildung, Ausdauer und Einlassung (vgl. Lillge et al. 2014: 9). Serien mit derart komplexen Erzählungen halten es aus, „[...] dass die Zuschauer manche Szenen und Sequenzen erst beim zweiten (oder dritten) Sehen verstehen und fordern überhaupt ein vollständiges, aufmerksames und genaues Zuschauen ein.“ (Paefgen 2012: 351) Auf der anderen Seite stellen auch die RezipientInnen grö-

¹⁰ Jane Feuer (1984) entwickelte dafür den Begriff der *Serialization*, der die Entwicklung von der episodengebundenen *Series* zur fortlaufenden Erzählung (*Serial*) beschreibt.

ßere Anforderungen an die Inhalte. Die Charaktere müssen ein Mindestmaß an Tiefe besitzen, die Story sollte nicht zu vorhersehbar und geradlinig erzählt werden¹¹, die ZuschauerInnen wünschen sich zunehmend imaginäre Entgrenzung (vgl. Lillge et al. 2014: 9).

Doch nicht nur die Fokussierung auf ein bestimmtes Nischensegment des Publikums ist ein neuer Aspekt innerhalb des Qualitätsdiskurses. Auch die kreativen Köpfe hinter den Produktionen bekommen durch die auch international angesehenen und von KritikerInnen gelobten Produktionen mehr Beachtung als zuvor. In Analogie zum Autorenkino der 1960er Jahre wird häufig auch der Begriff „Autorenserie“ verwendet. Für Christoph Dreher (2010) ist ein zentrales Merkmal, dass die „Erfinder“ der Show einen wichtigeren Platz einnehmen als die RegisseurInnen. Für ihn haben die „Chefautoren, die Creators, [...] das erste und das letzte Wort, sie sind omnipräsent, während die Regisseure, zumeist von Folge zu Folge wechselnd, die Umsetzung der Stoffe unter aufmerksamer Beobachtung durch die Creators besorgen.“ (Dreher 2010: 47) Bei diesen Arten von Serien kann die Komplexität kaum noch mit herkömmlichen Serien- oder Kinoformaten verglichen werden. Um diesem Anspruch über mehrere Staffeln genügen zu können, werden sachkundiges Personal und eine Spitzenbesetzung benötigt. Die ProduzentInnen und DrehbuchautorInnen sind oftmals bekannt aus früheren erfolgreichen Projekten, genauso wie die SchauspielerInnen teilweise bereits in großen und erfolgreichen Kinoproduktionen mitspielten.

Nachdem die Fernseh-Qualitätsserien hinsichtlich des Publikums, das sie ansprechen, und des kreativen Teams, von dem sie geschaffen werden, beleuchtet wurden, gilt es, die Merkmale, die sie von Mainstream-Produktionen unterscheiden, darzulegen. Robert Thompson entwickelte 1996 einen losen Merkmalskatalog, um Qualitätsserien von herkömmlichen Formaten zu unterscheiden. Diese Kriterien beziehen sich auf den US-amerikanischen Markt und wurden 2011 von Robert Blanchet aktualisiert und teilweise revidiert (vgl. Blanchet 2011: 37 ff.). Im Folgenden werden nur die für die Untersuchung relevanten Kriterien bzw. Merkmale von Fernseh-Qualitätsserien dargelegt. Sie bilden die Grundlage für die vergleichende Analyse der beiden Serien in Kapitel 5:

- 1. Qualitätsserien sind anders als gewöhnliches Fernsehen.** Diese eher unpräzise Aussage beinhaltet das Aufbrechen von Genrekonventionen, Genrehybridisierung und die Verbindung differenter Elemente. Qualitätsserien greifen auf neue Erzählmittel – wie z. B. Twists, Cliffhanger, Teaser usw. – zurück, um sich von den alltäglichen Fernsehinhalten abzusetzen. Dazu gehören auch neue ästhetische Stilmittel wie ungewöhnliche Kameraeinstellungen/-fahrten oder der gezielte Einsatz von Licht- und Farbdramaturgie in Bezug auf implizite

¹¹ Parallele Erzählstränge, achronologische Erzählweisen, unzuverlässige ErzählerInnen und Twists sind dabei beliebte Stilmittel.