Alexander Kroll

TV-SERIENÄSTHETIK DER GRENZÜBERSCHREITUNG

Intensität und Reflexivität in *24* und anderen US-Qualitätsdramaserien der Post-9/11-Dekade

Königshausen & Neumann

Alexander Kroll

—

TV-Serienästhetik der Grenzüberschreitung

FILM – MEDIUM – DISKURS

herausgegeben von

Oliver Jahraus – Stefan Neuhaus

Band 96

Alexander Kroll

TV-Serienästhetik der Grenzüberschreitung

Intensität und Reflexivität in *24* und anderen US-Qualitätsdramaserien der Post-9/11-Dekade

Königshausen & Neumann

Der Autor: Alexander Kroll studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Germanistik in Frankfurt am Main und London. Er arbeitete als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Konstanz sowie in der Medienproduktion (Print, Online, Film/TV). Mit der vorliegenden Arbeit wurde er an der TU Darmstadt promoviert.

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.

D 17 (zugl.: Darmstadt, Technische Universität, Dissertation)

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2019
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Umschlag: skh-softics / coverart
Umschlagabbildung: Piotr Zajda: Do not cross, # 40714144 © Dreamstime.com; AntonioBanderAS: Old TV vector image; #1098301 © vectorstock.com
Alle Rechte vorbehalten
Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Printed in Germany
ISBN 978-3-8260-8049-4
www.koenigshausen-neumann.de
www.libri.de
www.buchhandel.de
www.buchkatalog.de

‚Tell me!‘ (Jack Bauer, 24)

Inhalt

Einleitung 11

Fernsehserienform 12
Gewaltvermittlung 19
9/11-Diskurs 25

I. Ästhetik der Grenzüberschreitung in US-Qualitätsdramaserien der Post-9/11-Dekade 28

1. Einordnung der US-Qualitätsdramaserien der Post-9/11-Dekade .. 29
1.1 Der 11. September 2001 als ‚symbolischer Schock' und die Rolle der Fernsehserie 29
1.2 Geschichte der Fernseh(serien)ästhetik als Grenzüberschreitung 38
1.3 Korpus zur Ästhetik der Grenzüberschreitung in US-Qualitätsdramaserien der Post-9/11-Dekade 51
1.4 *24*, LOST, THE SOPRANOS als Schlüsselserien der Ästhetik der Grenzüberschreitung 64

2. Formen der Grenzüberschreitung in US-Qualitätsdramaserien der Post-9/11-Dekade 77
2.1 Spektakel 78
2.2 Fakt und Fiktion 93
Analyse 1 – LOST: ‚That's home on the other side of that glass' – Orientierung und Problematisierung der Realität im Fernsehmedium 104
2.3 Serialität 106
2.4 Selbstreflexivität 124
Analyse 2 – 24: ‚Backstage' – Einblick in die Funktionsweise der Fernsehserie 137
Analyse 3 – THE WIRE: Herausstellung und Problematisierung der Fernsehübertragung 139
Analyse 4 – LOST: ‚It killed them all' – Kontaktversuch kippt in Gewalt um 144
Analyse 5 – THE SOPRANOS: Gewalt gegen das ‚Home Entertainment System' 146
Analyse 6 – 24: Aktualisierung der filmischen Urszene des einfahrenden Zuges 148
Analyse 7 – 24: ‚Of course I'm watching' – TV-News-Blickachse zwischen Serienzuschauer und Terroristenfigur 150

II. Diegese der Grenzüberschreitung in *24* 159

1. Intensität und Irritation grundlegender Erzählparameter 160
1.1 Zeit der Grenzüberschreitung 161
1.2 Raum der Grenzüberschreitung 170
1.3 Figuren der Grenzüberschreitung 186

2. Serialität der Gewalt: Ausnahmezustand in Serie 205
Symbolische Figurationen im 9/11-Diskurs 206
2.1 Signalform fernsehserieller Gewalt 209
2.2 Extrem-Narration: Schlagfrequenz der ‚Serial'-Segmente 213
2.2.1 Spektakuläre Segmente 214
Spektakuläre Expositionen 215
Analyse 8: ‚At the edge of the safe zone' – Selbstreflexives Grenzbewusstsein 216
Spektakuläre Zwischensegmente 217
2.2.2 Plot-funktionale Segmente 221
2.3 Reflexion serieller Gewalt: Tragik und Selbstreflexivität 227
2.3.1 Tragic choices 228
Analyse 9: ‚Do it. You have to' – Spektakuläre Dringlichkeit der ‚tragic choice' 229
2.3.2 Serialität des Leids 232
2.3.3 Serielle Leidensgeschichte des Protagonisten 234
2.3.4 Selbstreflexivität serieller Gewalt 240

3. Schlüsselform der Folter 244
3.1 Form und Funktionalität der Folter 245
3.1.1 Folter-‚flow' – Spektakuläre Signalkette der Folter 246
Analyse 10 – ‚Take a short break and then start again' – Folter-‚flow' zwischen Segmenten, Episoden und Fakt und Fiktion 250
3.1.2 Plot-funktionale Abfolge und Abwägung der Folter 252
Analyse 11 – Abwägung der Folter zwischen plot-funktionaler Befürwortung und verzögernder Folterkritik 253
3.1.3 Folter als fernsehserieller Extremdialog 256
‚I didn't talk' – Folterresistenz als Sprachverweigerung 257
‚Now we're gonna talk' - Periphrasen des Extremdialogs 258
‚Aktivierende Folterfragen': Was passiert als nächstes? 260
‚Tell me!' – Folter als Forderung nach der Fortsetzung der Erzählung 266
Folter als Spektakularisierung interpersonaler Serienmuster ... 267

3.2 Selbstreflexivität der Folter –
Fernsehserielle Reflexionen der Grenzüberschreitung 271
‚Medical interrogation': Reflexive Grenznähe zwischen medialen und körperlichen Prozessen 272
Analyse 12 – LOST: Sinnesfolter als Reflexion der fernsehseriellen Konstitution 274
Tragik fernsehserieller Folter 275
Reflexion der Folter als fernsehserielles Extrem: Initiation, Serialität und Problematisierung 276
3.2.1 Selbstreflexive Initiation der Folter 277
Analyse 13: Einzug der Folter aus dem Außerhalb 277
Analyse 14: Legitimation der Folter im Außerhalb 279
Analyse 15: Erster Einsatz politischer Folter 282
Analyse 16: Videokonferenz als fernsehserielle Verhandlung der Folter 284
Analyse 17: Erster Einsatz polizeilicher Folter 289
3.2.2 Selbstreflexive Serialität der Folter 292
Selbstreflexive Raumordnung der Folter 292
Analyse 18: Folterexposition als fernsehästhetischer Übergang 293
TV-Regie und TV-Studio: Herausstellung fernsehserieller Kommunikationsbedingungen 294
Analyse 19: Symbolische und mediale Übergangsreflexivität in Vorraum- und Folterszene 295
Analyse 20: Einrichtung, Ausstellung und Anwendung des hypermedialen Systems 301
3.2.3 Selbstreflexive Problematisierung der Folter 306
Analyse 21: ‚Did you torture, Mr. Haddad?' – Die Fernsehserie hält Gericht über sich selbst 306
‚Form des Problems' – Problem der Form: Problematisierung der Folter als fernsehserielle Formreflexion 310
Analyse 22: ‚Off-book interrogation as we speak' – Dialog vs. Extremdialog 312
Analyse 23: ‚Look at this!' – Gewaltblickpraxis vs. Theoriegespräch 324
Analyse 24: ‚I can't tell you what to do' – Abschlussdiskussion der Folter 331

Zusammenfassung 334
Danksagung 350
Quellenverzeichnis 351

Einleitung

Dieses Buch untersucht die Fernsehserie *24* (FOX, 2001–2010, Joel Surnow/Robert Cochran) und weitere US-Qualitätsdramaserien der Post-9/11-Dekade im Hinblick auf eine seriell intensive und reflexive Ästhetik der Grenzüberschreitung, die im Diskurs des 11. September 2001 und des Kriegs gegen den Terror durch drastische Themen und Formen hervorsticht, dabei normgeprägte Strukturen des Fernsehmediums und der Fernsehseriengattung überschreitet und diese Grenzüberschreitung reflexiv akzentuiert. Im Fokus der Analyse steht die formale Intensität und Reflexivität in der Schlüsselserie *24*, besonders in Bezug auf eine gattungsgemäß einschneidende und kontroverse Serialität der Krise, Gewalt und insbesondere der Folter. Im Rahmen des interdisziplinären Forschungsprojekts „Wahrheit und Gewalt. Der Diskurs der Folter", das von der VolkswagenStiftung als eines der „Schlüsselthemen der Geisteswissenschaften" gefördert wurde[1], lautet eine Kernfrage dieses Buches: Wie wird das Folterextrem in Serie formiert und wie wird es reflektiert?

Die Arbeit folgt einem zweiteiligen, vertiefenden Aufbau mit einem Hauptteil zur Einordnung intensiver und reflexiver US-Qualitätsdramaserien der Post-9/11-Dekade und einem Hauptteil zur Gewaltästhetik der Serie *24*. Der erste Hauptteil erstreckt sich über ein Korpus von vierzehn Serien, darunter die sieben Network-Serien *24*, ALIAS, FLASHFORWARD, FRINGE, LOST, PRISON BREAK und THE EVENT sowie die sieben Kabelserien BATTLESTAR GALACTICA, BREAKING BAD, DEADWOOD, DEXTER, SIX FEET UNDER, THE SOPRANOS und THE WIRE. Über die Situierung des Korpus in Bezug zum 11. September und im historischen Kontext des Fernsehmediums wie auch der Fernsehseriengattung rückt der Fokus auf die intensiven und reflexiven Merkmale der Dramaserien unter besonderer Berücksichtigung der Serien *24*, LOST und THE SOPRANOS. Anknüpfend an die grundlegende Einordnung erfolgt eine ausführliche Orientierung der Form: Über Theoriegrundlagen und Beispielanalysen erkundet die Arbeit die formalen Extremtendenzen des Spektakels, der Auslotung des Spannungsfelds zwischen Fakt und Fiktion sowie der hervorstechenden Ausprägungen der Serialität und Selbstreflexivität. Die Ergebnisse des ersten Hauptteils ermöglichen im zweiten Hauptteil eine vertiefte Analyse der zentralen Fernsehserie *24* hinsichtlich einer Gewaltästhetik, deren Akzente sich vielfach auf andere Dramaserien im Korpus beziehen lassen. Wesentlich sind drei Untersuchungspunkte, die nacheinander in jeweils einem Hauptkapitel bearbeitet werden. Der erste Punkt ist die Intensität und Irritation der grundlegenden Erzählparameter von Zeit, Raum und

[1] Webseite „Wahrheit und Gewalt. Der Diskurs der Folter", online: http://bit.ly/2O0xU93; Stand: 06.06.2019.

Figur. Der zweite Untersuchungspunkt ist die Serialität der Gewalt. Der dritte Punkt ist die Folter im Gefüge der Fernsehserie.

In einem ambitionierten Forschungsvorhaben, das eine spezifisch fernsehserienästhetische Analyse anstrebt und Methoden der Film-, Medien- und Literaturwissenschaft integriert, erfolgt die Findung und Untersuchung der entscheidenden Gegenstandsmerkmale über ein Grundgerüst von rund 300 Kurzanalysen mit Timecode sowie über gezielte Vertiefungen anhand von 24 detaillierten Sequenzanalysen. Bei der gleichermaßen umfangreichen wie akribischen DVD-Sichtung und Auswertung der Bildspur und englischsprachigen Tonspur liegt der Schwerpunkt auf der Serie *24* und ein besonderes Augenmerk auf LOST und THE SOPRANOS. Die Untersuchung von *24* umfasst alle acht Staffeln der regulären Serie, die mit einem Umfang von 192 Episoden à ca. 42 Minuten eine Gesamtdauer von etwa 135 Stunden beträgt. Hinzu kommt die Auswertung von zahlreichen Paratexten wie Produktionsberichten und Internetclips. Die Arbeit zielt sowohl auf eine übergreifende Annäherung an die ästhetisch und diskursiv hochrelevanten und intertextuell korrelativen Dramaserien der Post-9/11-Dekade, als auch auf einen ungekannt detaillierten Einblick in das Format einer enorm umfangreichen Fortsetzungsserie, die in diesem Korpus die Schlüsselrolle einnimmt.

Die Studie erstrebt Ergebnisse auf drei wichtigen Forschungsfeldern. Erstens ist das die Fernsehserienform, zweitens die Gewaltvermittlung und drittens der 9/11-Diskurs. Nachfolgend soll die Vorgehensweise in allen drei Bereichen erläutert werden.

Fernsehserienform

Das Buch orientiert die kulturell tiefgreifende Generation von Post-9/11-Qualitätsdramaserien im Hinblick auf eine markant intensive und reflexive Form und ergründet darauf aufbauend die Gewaltästhetik in der Schlüsselserie *24*. Gerade angesichts des ästhetischen Grenzgangs, den die thematisch und formal drastischen Serien im Hinblick auf das Fernsehmedium und die Fernsehseriengattung unternehmen, kann die Arbeit wichtige stilistische Merkmale fernsehserieller Form feststellen und einen Beitrag leisten zur noch jungen fernseh(serien)ästhetischen Analyse.

Die Forschung zum ästhetischen Spektrum des Fernsehens befindet sich noch in ihren Anfängen. Lange Zeit wurde die Fernsehforschung dominiert von kultur-, kommunikationswissenschaftlichen und soziologischen Studien, die das Fernsehen mehrheitlich nicht im Formatbezug, sondern als Ganzes, meist in Abgrenzung von einer Hochkultur und ideologisch beurteilten, wobei der verstärkte Fokus auf die Wirkung des Fernsehens, besonders gegenüber Gewaltdarstellungen, tendenziell nega-

tiv ausgerichtet war. Im Zuge einer markt- und medienkritischen Forschungslinie, an deren Anfang etwa Theodor Adornos frühe Auseinandersetzung mit dem US-Fernsehen steht[2], vernachlässigten auch literatur- und filmwissenschaftliche Untersuchungen den ästhetischen Stellenwert von Fernsehsendungen. Zwar stieg mit der zunehmenden Qualität der Stoffe im Laufe der 1970er-Jahre auch die Anzahl fernsehästhetischer Studien, doch überwogen vielfach, etwa im Kontext postmoderner Theorie, vereinfachende Tendenzen.

Der Weg zu einer Analyse fernsehspezifischer Form, Medialität und Ästhetik erwächst über einige grundlegende Studien. Der formale und mediale Stellenwert des Fernsehens wird von Marshall McLuhan hervorgehoben[3]. Richtungweisend wird die Fernsehform von Raymond Williams im Hinblick auf eine dynamisch-signalhafte Prägung als ‚flow' perspektiviert[4] und später von John Ellis in der Segmentstruktur narratologisch spezifiziert[5]. Grundlagen zu einer semiotischen Orientierung des Fernsehens ermitteln Forscher wie Stuart Hall[6] und John Fiske[7]. Erkenntnisse zur neueren komplexen Formreflexivität des Fernsehens liefert in besonderem Maße John Caldwells fernsehästhetische Studie zur „Televisuality"[8]. Eine grundlegende wissenschaftliche Herausstellung von Qualitätsfernsehserien erfolgt durch Publikationen von Jane Feuer[9] und Robert J. Thompson[10].

Mit der Häufung ästhetisch ambitionierter Qualitätsfernsehserien um die Jahrtausendwende ist das Forschungsinteresse an der Gattung der Fernsehserie stark gestiegen. Tendenziell wurde die vielschichtige Ästhetik episodenübergreifender Fortsetzungsserien (‚serials') anhand von Ein-

---

2 Theodor W. Adorno: Prolog zum Fernsehen, in: Ders.: Eingriffe. Neun kritische Modelle, Frankfurt 1963, S. 69–80.

3 Marshall McLuhan: Understanding Media. The Extensions of Man, New York 1964.

4 Raymond Williams: Television. Technology and Cultural Form, London 1974/ New York 2003.

5 John Ellis: Visible Fictions. Cinema, Television, Video, London/New York 1982/ 1992, S. 111–171.

6 Stuart Hall: Kodieren/Dekodieren, in: Ralf Adelmann, Jan O. Hesse, Judith Keilbach, Markus Stauff, Matthias Thiele (Hgg.): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie, Geschichte, Analyse, Konstanz 2001, S. 105–124.

7 John Fiske: Television Culture, London 1987.

8 John Thornton Caldwell: Televisuality. Style, Crisis, and Authority in American Television, New Jersey 1995.

9 Jane Feuer, Paul Kerr, Tise Vahimagi (Hgg.): MTM. Quality Television, London 1984.

10 Robert J. Thompson: Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to ER, New York 1996.

zelaspekten in Sammelbandaufsätzen behandelt[11]. Konzentriert im Leitbegriff des Quality TV[12] kreiste der Forschungsfokus verstärkt um Innovationen in Kabelserien. Vermehrt zur Anwendung kamen zunächst interdisziplinäre Herangehensweisen wie im Hinblick auf den literaturwissenschaftlich hervorgehobenen Stellenwert der erstarkten Autorenrolle[13], die filmwissenschaftlich elaborierte Nähe zum Kino[14] oder die kulturwissenschaftliche Positionierung innerhalb des Phänomens des Seriellen[15]. Allmählich entwickelt sich in den letzten Jahren dank spezifisch ausgerichteter Forschungsprojekte und Monografien eine fundiertere Auseinandersetzung auf den Feldern der Fernsehserienästhetik[16], Fernsehserienmedialität[17] und Fernsehserienkultur[18].

---

[11] Zu den impulsgebenden Publikationen gehören: Mark Jancovich, James Lyons (Hgg.): Quality Popular Television. Cult TV, the Industry and Fans, London 2003; Michael Hammond, Lucy Mazdon (Hgg.): The Contemporary Television Series, Edinburgh 2005; Sascha Seiler (Hg.): Was Bisher Geschah. Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen, Köln 2008; Arno Meteling, Isabell Otto, Gabrielle Schabacher (Hgg.): Previously On... Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien, München 2010.

[12] Zugehörige Veröffentlichungen: Jancovich/Lyons: Quality Popular Television; Janet McCabe, Kim Akass (Hgg.): Quality TV. Contemporary American Television and Beyond, London/New York 2007; Jonas Nesselhauf, Markus Schleich (Hgg.): Quality-Television. Die narrative Spielwiese des 21. Jahrhunderts?!, Münster 2014; Dies. (Hgg.): Das andere Fernsehen?! Eine Bestandsaufnahme des Quality Television, Bielefeld 2016.

[13] Hierzu zählen: Christoph Dreher (Hg.): Autorenserien. Die Neuerfindung des Fernsehens, Stuttgart 2010; Ders. (Hg.): Autorenserien II. Quality TV in den USA und Europa, Paderborn 2014.

[14] Ein Debattenüberblick findet sich bei: Brett Mills: What does it mean to call Television Cinematic?, in: Jason Jacobs, Steven Peacock (Hgg.): Television Aesthetics and Style, New York 2013, S. 57–66.

[15] Eine Einordnung erfolgte in folgenden Arbeiten: Robert Blanchet, Kristina Köhler, Tereza Smid, Julia Zutavern (Hgg.): Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien, Marburg 2011; Frank Kelleter (Hg.): Populäre Serialität. Narration, Evolution, Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert, Bielefeld 2012; Rob Allen: Serialization in Popular Culture, New York 2014.

[16] Kernbeiträge sind: Steven Peacock, Jason Jacobs: Television Aesthetics and Style, New York 2013; Kathrin Rothemund: Komplexe Welten. Narrative Strategien in US-amerikanischen Fernsehserien, Berlin 2013; Jason Mittell: Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling, New York 2015; Daniela Wentz: Bilderfolgen. Diagrammatologie der Fernsehserie, Paderborn 2017; Trisha Dunleavy: Complex Serial Drama and Multiplatform Television, New York 2018.

[17] Wichtig hier: Andreas Hirsch-Weber, Stefan Scherer (Hgg.): Technikreflexionen in Fernsehserien, Karlsruhe 2015; Benjamin Beil, Lorenz Engell, Dominik Maeder, Jens Schröter, Herbert Schwaab, Daniela Wentz: Die Fernsehserie als Agent des Wandels, Münster 2017; Aymar Jean Christian: Open TV. Innovation beyond Hollywood and the Rise of Web Television, New York 2018; Catherine Johnson: Online TV, New York/Abingdon 2019.

Dieses Buch legt bei der Untersuchung von Qualitätsfernsehserien den Fokus auf den hervorstechenden aber bislang wenig erforschten Bereich einer dramatischen Extremgestaltung. Dabei soll der ästhetische und gesellschaftliche Stellenwert von Qualitätsfernsehserien der 2000er-Jahre, zusätzlich zu medien- und markthistorischen Rahmenbedingungen, nachdrücklich verortet werden im dramatischen Bezugskern der Gewalt, vor dem Hintergrund des 11. September 2001 und des Krieges gegen den Terror. Die Erörterung einer TV-Serienästhetik der Grenzüberschreitung knüpft an die aktuelle Forschungslinie zum weitreichenden ästhetischen Spektrum in Qualitätsfernsehserien an und perspektiviert und erweitert sie im Hinblick auf eine intensive und reflexive Gestaltung in Bezug zu gesellschaftlich grenzüberschreitenden Themen. Vor dem Hintergrund einer grundsätzlichen Verbindung von Qualitätsserien und Grenzüberschreitungstendenzen, die von Robert J. Thompson markiert wurde[19] und in einigen neueren Forschungsarbeiten inhaltlich explizit[20] oder formal implizit angenähert wurde[21], zielt diese Untersuchung programmatisch auf eine formbewusste Akzentuierung der vielschichtigen dramaseriellen Extremästhetik der Post-9/11-Dekade vor dem Hintergrund traditioneller TV- und TV-Serienmuster. So sollen wichtige Formakzente nicht, wie mehrfach in Quality-TV-Aufsätzen geschehen, isoliert in ihrem innovativen oder intermedialen Status betrachtet werden. Vielmehr legt die Arbeit großen Wert darauf, fortdauernd ein Bewusstsein einzubeziehen über historisch geprägte Formcharakteristiken des Fernsehmediums und der

---

18 Zentrale Publikationen: Susanne Eichner, Lothar Mikos, Rainer Winter (Hgg.): Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien, Wiesbaden 2013; Christoph Ernst, Heike Paul (Hgg.): Amerikanische Fernsehserien der Gegenwart. Perspektiven der American Studies und der Media Studies, Bielefeld 2015; Daniela Schlütz: Quality-TV als Unterhaltungsphänomen. Entwicklung, Charakteristika, Nutzung und Rezeption von Fernsehserien wie The Sopranos, The Wire oder Breaking Bad, Wiesbaden 2016.

19 Thompson nennt als Merkmale von Qualitätsfernsehserien formale Erweiterungen wie auch die Tendenz zur Kontroverse – vgl. Robert J. Thompson: Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to ER, New York 1996, S. 13–16.

20 Entsprechende Beiträge sind: Birgit Däwes, Alexandra Ganser, Nicole Poppenhagen (Hgg.): Transgressive Television. Politics and Crime in 21-Century American TV Series, Heidelberg 2015; Ivo Ritzer: Fernsehen wider die Tabus. Sex, Gewalt, Zensur und die neuen US-Serien, Berlin 2011.

21 Hierzu zählen: Benjamin Beil, Lorenz Engell, Jens Schröter, Herbert Schwaab, Daniela Wentz: Die Fernsehserie als Reflexion und Projektion des medialen Wandels, in: Andreas Hepp, Friedrich Krotz (Hgg.): Mediatisierte Welten. Beschreibungsansätze und Forschungsfelder, Wiesbaden 2012, S. 197–223; Andreas Sudmann: Serielle Überbietung. Zur televisuellen Ästhetik und Philosophie exponierter Steigerungen, Stuttgart 2017; Lorenz Engell, Dominik Maeder, Jens Schröter, Daniela Wentz (Hgg.): Bis auf Weiteres. Pinnwand und Serie. Augenblick 68, Marburg 2017.

Fernsehseriengattung. Über ein systematisches Gerüst aus verstreuten theoretischen Schlüsseltexten soll es darum gehen, gerade eine Ästhetik der Grenzüberschreitung als eine spezifische Auseinandersetzung mit fernsehseriellen und fernsehmedialen Rahmenstrukturen im Sinne einer fernsehästhetischen Gestaltbarkeit zu erkunden. Als Schwerpunkt einer Grenzüberschreitungsästhetik wird das originäre Network-Format anvisiert, das im Gefüge etablierter Normen eine besonders druckvolle Dramaturgie ausbildet, speziell im Zusammenhang mit den spannungsreichen Hauptzweigen des Kriminal- und Mystery-Genres, die an Action-Thriller-Strukturen gekoppelt werden. Als Kernbeispiel für eine Mystery-Network-Show soll LOST dienen. Als Schlüsselgegenstand im Crime-Network-Format fungiert *24* über den gesamten Umfang des Buches.

Grundlegend für die Analyse der intensiven und reflexiven TV-Serienästhetik der Grenzüberschreitung sind die Formkategorien des Spektakels, des Spannungsfelds von Fakt und Fiktion, der Serialität und Selbstreflexivität *(I.2)*. Die vier Kategorien sollen hier vorab skizziert werden mit Hilfe theoretischer Grundlagen, die den fernsehspezifischen Kontext deutlich machen. Die bestimmende Drastik in *24* und anderen Dramaserien[22] lässt sich im ersten Schritt über die Form des Spektakels situieren *(I.2.1)*. Bei aller formalen Komplexität, die bei der Erforschung von Qualitätsfernsehserien eine Rolle spielt, ist es gerade im Fall der impulsgerichteten TV-Dramagattung, und besonders im Network-Rahmen, wichtig, die Veranlagung des Fernsehens und der Fernsehserie zu eindeutigen typologischen Strukturen hervorzuheben. Gerade die ästhetische Ausprägung der Dramaserien kann auf die Formelhaftigkeit des Fernsehens zurückgeführt werden, wie sie Horace Newcomb anführte[23]. Um die Phänomene der spektakulären Intensität und Konfrontation in *24* und anderen Dramaserien zu erfassen, nützen die semiotischen Ansätze zur typisierten und dualen Fernsehgestaltung von John Fiske und John Hartley[24] sowie von Sarah Kozloff[25].

Die zweite wichtige Formkategorie ist die besondere Brisanz der Dramaserien im faktualen Kontext *(I.2.2)*. Das vieldiskutierte Phänomen muss nachdrücklich in Relation zu fernsehspezifischen Konstitutionen verortet werden. Gezielt müssen dramaserielle Bezugnahmen auf die Dar-

---

22 Zum Phänomen der Drastik vgl. Davide Giuriato, Eckhard Schumacher (Hgg.): Drastik. Ästhetik, Genealogien, Gegenwartskultur, Paderborn 2016; Benjamin Moldenhauer: Ästhetik des Drastischen. Welterfahrung und Gewalt im Horrorfilm, Berlin 2016.

23 Horace Newcomb: TV. The Most Popular Art, New York 1974, S. 244.

24 John Fiske, John Hartley: Reading Television, New York 1978/2003, S. 142.

25 Sarah Kozloff: Narrative Theory and Television, in: Robert C. Allen (Hg.): Channels of Discourse, Reassambled. Television and Contemporary Criticism, London 1992, S. 67–100.

stellungsirritation des 11. September sowie die große Kontroverse um die grenzüberschreitenden Folterdarstellungen im charakteristischen Fernsehspannungsfeld von Fakt und Fiktion bewertet werden, das geprägt ist durch ein Nebeneinander der Formate, wie es Knut Hickethier feststellt[26], und eine ‚Live-TV'-Wesensart, die Jane Feuer benennt[27]. Es ist diese spezifische Fakt-Fiktion-Spannung, die in den drastischen Fernsehserien einen Spielraum zwischen Realismus und Dramatisierung eröffnet, den vor allem *24* in hervorstechender Weise ausreizt.

Als dritte formale Kategorie soll die Kernstruktur der Serialität im Hinblick auf eine intensive und reflexive Gestaltung erörtert werden *(I.2.3)*. Um sich der komplexen Serialität in *24* und anderen episodenübergreifenden Qualitätsdramaserien anzunähern, soll in diesem Buch eine Systematik erarbeitet werden, die neben dem in der Forschung prominenten Bewusstsein über intermediale Korrelationen mit Roman oder Film, maßgeblich darauf abzielt, spezifisch fernsehartige und fernsehserielle Bestandteile hervorzuheben. Gerade um die Drastik der Dramaserien zu erfassen, soll jenes Element in den Fokus rücken, welches das Fernsehen narrativ als Grundbestandteil ausrichtet und das den spezifischen Signalcharakter und Druckduktus des Fernsehens charakterisiert, das aber in wissenschaftlichen Interpretationen neuer Fernsehserien kaum zur Sprache kommt: Das Segment. Die Segmentstruktur, die von Raymond Williams im ‚flow'-Konzept angenähert wurde[28], von John Ellis als narratives Prinzip erläutert wurde[29] und von Robin Nelson auf die Attraktionsästhetik neuer Fernsehserien bezogen wurde[30], lässt sich bei drastischen Dramaserien, besonders im intensiven Erzählrhythmus des Network-Formats, in einer außergewöhnlichen Zuspitzung feststellen.

Die dramaserielle Segmentintensität und ihr Bezug zur Gewalt sollen über ausgewählte Forschungsansätze fernsehnarratologisch erschlossen werden. Wichtig dabei ist die Situierung der druckvollen Gestaltung in der Fernsehserienproduktion. Grundlagen für die Erfassung eines Schlagrhythmus bieten die autorenpraktische Einordnung der Fernseherzählungen in ‚beats'[31] wie auch der formatüberschreitende Bezug auf Andrew

---

[26] Knut Hickethier: Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens, Lüneburg 1991, S. 31.

[27] Jane Feuer: The Concept of Live Television. Ontology as Ideology, in: E. Ann Kaplan: Regarding Television. Critical Approaches. An Anthology, Los Angeles 1983.

[28] Williams: Television, S. 77–120.

[29] Ellis: Visible Fictions, S. 119.

[30] Robin Nelson: TV Drama. Flexi-Narrative Form and a New Affective Order, in: Eckart Voigts Virchow (Hg.): Mediated Drama, Dramatized Media. Papers given on the occasion of the Eighth Annual Conference of the German Society for Contemporary Theatre and Drama in English, Trier 2000, S. 111–118.

[31] Vgl. Michael Z. Newman: From Beats to Arcs. Towards a Poetics of Television Narrative, in: The Velvet Light Trap 58, 2006, S. 17.

Goodwins Musikvideo-Stilmittel des ‚visual hook'[32]. Von zentraler Bedeutung für eine erzähltheoretische Annäherung an die Gewaltserialität in *24* und anderen Dramaserien ist die Durchführung einer Weiterentwicklung des neuen TV-Serienerzählmodells ‚Scene function model' der Forschungsgruppe um Michael J. Porter[33]. Wichtige Ansatzpunkte bietet außerdem die serienproduktionspraktische Übersicht von Gunter Eschke und Rudolf Bohne[34]. Bei der Erforschung intensiv fortsetzungsgerichteter Spannung soll gezielt der Bezug zu zwei korrelierenden fernsehseriellen Grundformen hergestellt werden: Fernsehton[35] und Dialog[36].

Ein entscheidender Schwerpunkt dieses Buches ist die Untersuchung der Selbstreflexivität als vierter Formkategorie *(I.2.4)*. Entgegen einer bloßen Repräsentation, wie sie dem Fernsehen lange Zeit zugeschrieben wurde, hat der Bezug der Dramaserien auf sich selbst in der ästhetischen Hochphase und angesichts der Extremgestaltung im Spiegel der Darstellungsirritation des 11. September eine enorme Relevanz erreicht, die größere Beachtung einfordert. Selbstreflexivität soll in ihrer semiotischen, medialen und ästhetischen Qualität ausführlich untersucht werden. Bei der Orientierung des Phänomens wird großer Wert darauf gelegt, eine fernsehspezifische Reflexivität hervorzuheben, wie sie bei John Caldwell im Konzept der ‚Televisuality'[37] oder bei Michele Hilmes im Funktionsprinzip der „direct address"[38] akzentuiert wird. Daran anknüpfend soll ein medienreflexiver Rahmen gespannt werden mit Konzepten der Intermedialität[39] und Hypermedialität[40]. Als zielführender Weg der Analyse dient

---

32 Andrew Goodwin: Dancing in the Distraction Factory. Music Television and Popular Culture, London 1993, S. 93.

33 Michael J. Porter, Deborah L. Larson, Allison Harthcock, Kelly Berg Nellis: Re(de)fining Narrative Events. Examining Television Narrative Structure, in: Journal of Popular Film and Television 1, 2002, S. 23–30; Porters Gruppe bezieht sich auf: Seymour Chatman: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film, Ithaca 1978.

34 Gunter Eschke, Rudolf Bohne: Bleiben Sie dran! Dramaturgie von TV-Serien, Konstanz 2010.

35 Rick Altman: Fernsehton, in: Ralf Adelmann, Jan O. Hesse, Judith Keilbach, Markus Stauff, Matthias Thiele (Hgg.): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie, Geschichte, Analyse, Konstanz 2001, S. 388–412.

36 Ellis: Visible Fictions, S. 157; Jeremy G. Butler: Television Style, New York 2010, S. 54 f.

37 Caldwell: Televisuality, S. 25; Vgl. Ders.: Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television, Durham/London 2008; Ders.: Zehn Thesen zur Produktionsforschung, in: montage AV 22/01/2013, S. 33–47, online: http://bit.ly/2P5j1CR; Stand: 06.06.2019.

38 Michele Hilmes: The Television Apparatus: Direct Address, in: Journal of Film and Video 4, 1985, S. 27–36.

39 Jürgen E. Müller: Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation, Münster 1996.

eine medienästhetische Perspektive, die sich bei Burkhardt Lindner findet[41] und die weiterführt auf das Feld philosophischer Ästhetiken[42]: Die dort hervorgehobene Herausstellung des künstlerischen Produktionsprozesses im Kunstwerk hat einen besonderen Stellenwert in der Extremgestaltung der Dramaserien, die ausschreitende Spannungstechniken nutzen, Materialität und Körperlichkeit exponieren und grenzüberschreitende Praktiken wie die Folter in beträchtlichem Maße reflektieren.

Die Annäherung an die dramaseriellen Grundpfeiler der Selbstreflexivität und der zuvor beschriebenen Segmentserialität verfolgt dieses Buch über das kontinuierliche Changieren zwischen Sequenzanalysen und Kurzanalysen. Ziel ist es, die audiovisuell intermediale, episodenübergreifende Extremstruktur von *24* und weiteren richtungsweisenden Dramaserien der Post-9/11-Dekade über einen ausführlichen wissenschaftlichen Schrifttext nachzuvollziehen. Während die zahlreichen Kurzanalysen bevorzugt die signalhaften Fernsehsegmente erfassen und zusammengenommen einen Überblick über die Seriendramaturgie bieten, ermöglichen die akribischen Sequenzanalysen, im Umfang von mindestens einem Absatz bis zu mehreren Seiten, vor allem präzise Detaileinblicke in die Komplexität fiktionaler und medialer Fernsehreflexionen. Über den Verbund der beiden Analyseformen kann gerade die Kernprägung fernsehserieller Gewalt gezielt angenähert werden. Ins Zentrum rückt dabei sowohl in druckvollen Dialogsegmenten wie auch in Reflexionen der Grenzüberschreitung das Extrem der Folter.

Gewaltvermittlung

Drastische Gewaltdarstellungen in der TV-Serie *24* und anderen Dramaserien spielen eine zentrale Rolle im gesellschaftlichen Diskurs nach dem 11. September 2001. Im Sinne der Ausrichtung des Forschungsprojekts „Wahrheit und Gewalt. Der Diskurs der Folter", „dass sich Gesellschaften in wesentlicher Hinsicht durch ihr Verhältnis zur Gewalt definieren und

---

40 Jay David Bolter, Richard Grusin: Remediation. Understanding New Media, Cambridge Massachusetts 1999.

41 Burkhardt Lindner: Das Verschwinden des Kurblers. Reflexionen zu einer kritischen Medienästhetik, in: Simone Dietz, Timo Skrandies (Hgg.): Mediale Markierungen. Studien zur Anatomie medienkultureller Praktiken, Bielefeld 2007, S. 195–214.

42 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ästhetik. Band I, Frankfurt 1965; Friedrich Schlegel: Charakteristiken und Kritiken I 1796–1801, in: Jean-Jacques Anstett, Hans Eichner (Hgg.): Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe Zweiter Band, München u. a. 1967.

selbst beschreiben"[43] sollen die grenzüberschreitenden Gewaltdarstellungen in ihrem symbolischen und kulturellen Stellenwert ergründet werden durch die gezielte Auseinandersetzung mit den fernsehseriellen Ausprägungen der Gewaltästhetik. Gerade das komplexe Spannungsfeld der Serien zwischen Fakt und Fiktion, das im Fall der Folter brisante Bezüge zwischen der Free-TV-Serie *24* und den Verhörmethoden des US-Militärs aufwies, macht es dringend notwendig, fernsehserielle Strukturen der Gewaltvermittlung zu untersuchen. Bislang wurde die Frage nach der extremen Fernsehseriengewalt nach 9/11, speziell der Folter in *24*, bevorzugt in Kontexten der Rechtswissenschaft[44], Politik[45] oder Philosophie[46] diskutiert. Während diese Kernzusammenhänge in die Arbeit einfließen, akzentuiert der Text, dass sich die Gewaltdarstellungen der Fernsehserien nur dann hinreichend erfassen lassen, wenn das Feld fernsehserieller Darstellungsweisen stärker in den Fokus rückt.

Das Buch nähert sich einer TV-Serialität der Gewalt über die Schwerpunkte der Intensität und Reflexivität. Aufbauend auf den formalen Kernfaktoren, die im ersten Abschnitt der Einleitung vorgestellt wurden, zielt die Arbeit am Beispiel von *24* auf eine in der Forschung ungekannt akribische und umfangreiche Untersuchung der Gewaltdarstellung im spezifisch fernsehseriellen Formenspektrum. Hinausgehend über den Inhalts- und Wirkungsansatz früher soziologischer Fernsehstudien und den bevorzugt postmodern orientierten Blick auf eine Gewalt im Kinospielfilm, die beide zu vereinfachenden und abwertenden Einschätzungen neigten, legt die Arbeit den Fokus auf die ästhetische Codierung der Gewalt in der Fernsehserie. Anknüpfend an die Tendenz neuerer Gewaltstudien, die den Wert symbolischer und formreflexiver Untersuchungspunkte hervorheben[47], untersucht das Buch über formale, narratologische und

---

43 Thomas Weitin, Thomas Gutmann, Detlef Kremer, Peter Oestmann: Wahrheit und Gewalt. Der Diskurs der Folter. Antrag für ein Forschungsprojekt im Rahmen der Schlüsselthemen der Geisteswissenschaften, Konstanz 2007, S. 4; Vgl. Thomas Weitin (Hg.): Wahrheit und Gewalt. Der Diskurs der Folter in Europa und den USA, Bielefeld 2010.

44 Zugehörige Texte sind: Matt D. Semel: 24 and the Efficacy of Torture, in: Journal of Criminal Justice and Popular Culture 15.3, 2008, S. 312–328, online: http://bit.ly/2qzcMcl; Stand: 06.06.2019; Bev Clucas: 24 and Torture, in: Bev Clucas, Gerry Johnstone, Tony Ward (Hgg.): Torture. Moral Absolutes and Ambiguities, Baden-Baden 2009, S. 176–202.

45 Als Debattenbeitrag fungiert: Judith Arnold: Auf die Folter gespannt. Facts und Fiction der US-Serie 24, in: Medienheft 31, 2007, S. 1–11, online: http://bit.ly/2SLZg22; Stand: 06.06.2019.

46 Ein grundlegender Sammelband ist: Jennifer Hart Weed, Richard Davis, Ronald Weed (Hgg.): 24 and Philosophy. The World According to Jack, Malden 2008.

47 Markante Studien sind: Angela Keppler: Mediale Gegenwart. Eine Theorie des Fernsehens am Beispiel der Darstellung von Gewalt, Frankfurt 2006; Daniel Tyradellis, Burkhardt Wolf: Hinter den Kulissen der Gewalt. Vom Bild zu Codes und

medienästhetische Akzente die Extreme von Gewalt, Terror und Folter gezielt im Kontext der Fernsehseriengattung und des Fernsehmediums.

In einer Vielzahl von Sequenz- und Kurzanalysen erforscht die Arbeit grenzüberschreitende Gewaltinszenierungen über die Relation zu fernsehseriellen Grundformen. Dabei ergibt sich eine spannungsreiche Fragestellung. Zum einen soll untersucht werden, in welcher Weise drastische Gewalt in *24* und anderen Dramaserien der Post-9/11-Dekade mit traditionellen Fernseh(serien)mustern wie der häuslichen Vertrautheit bricht[48]. Zum anderen stellt sich die Frage, ob drastische Gewalt formal in ein schlüssiges, produktives Verhältnis tritt zu fernsehseriellen Kernmustern wie der Fortsetzung, der Konfliktstruktur und des Dialogs, gerade in einer fortsetzungsgerichteten Action-Thriller-Ästhetik, wie sie *24* perfektioniert. Auf der Suche nach Antworten oder gar formlogischen Anordnungen fernsehserieller Gewalt eröffnet sich das Untersuchungsfeld gradueller Wechselwirkungen und Übergangsstufen zwischen gattungsgemäß kommunikativen und grenzüberschreitend gewaltsamen Vorgängen, besonders im Fall der Folter, als Grenzgang zwischen Kommunikation und Gewalt.

Die Fernsehserie *24*, deren Gewaltdarstellung den höchsten Stellenwert im Diskurs der Dramaserien nach dem 11. September einnimmt, verdichtet eine fernsehserielle Gewaltdramaturgie über die signalstarken Varianten des Medienrahmens im Network-Fernsehen und des Gattungsrahmens im Kriminal-Genre mit Action-Thriller-Formen. Im zweiten Hauptteil des Buches erfolgt die detaillierte Gewaltanalyse von *24* anhand von grundlegenden Kategorien, die sich auch auf andere Dramaserien des Korpus beziehen lassen, insbesondere auf die erzählrhythmisch hervorstechenden Network-Serien. Bei der Erforschung der drastischen Diegese soll einleitend bestimmt werden, wie die Erzählparameter gestaltet sind *(II.1)*. Darauf aufbauend wird ausführlich das Phänomen einer serialisierten Gewalt untersucht *(II.2)*. Dabei zielt dieses Buch auf eine narratologische Einordnung der Gewaltserialität und unternimmt dafür eine action-

---

Materialitäten, in: Dies. (Hgg.): Die Szene der Gewalt, Frankfurt 2007, S. 13–30; Marcus Stiglegger: Terrorkino. Angst/Lust und Körperhorror, Berlin 2010; Angela Keppler, Frederike Popp, Martin Seel (Hgg.): Gesetz und Gewalt im Kino. Normative Orders 14, Frankfurt 2015; Lars Koch, Tobias Nanz, Johannes Pause (Hgg.): Imaginationen der Störung. Behemoth. A Journal on Civilisation 9, 2016; Robert Appelbaum: The Aesthetics of Violence. Art, Fiction, Drama and Film, London 2017; Stuart Bender, Lorrie Palm (Hgg.): The Digital Aesthetic of Violence. Journal of Popular Film and Television 1, 2017.

48 Zur häuslichen und familiären Vertrautheit vgl. u. a. John Hartley: Uses of Television, London/New York 1999; Lynn Spigel: Fernsehen im Kreis der Familie. Der populäre Empfang eines neuen Mediums, in: Ralf Adelmann, Jan O. Hesse, Judith Keilbach, Markus Stauff, Matthias Thiele (Hgg.): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie, Geschichte, Analyse, Konstanz 2001, S. 214–252.

segmentorientierte Weiterentwicklung des TV-Serienerzählmodells ‚Scene function model'[49]. Die Erforschung der Frage, wie fernsehserielle Extremfortsetzung funktioniert, impliziert zwangsläufig Einblicke in den Zusammenhang zwischen Reizreihung und Bingewatching, das später mit Streaming-Diensten stark zunimmt. Gleichzeitig bietet die Analyse serieller Gewaltinszenierung in Dramaserien der Post-9/11-Dekade fruchtbare Ansatzpunkte für eine zukünftige Untersuchung späterer Seriengenerationen. Auch in den 2010er-Jahren zeigt sich der dramaserielle Schlüsselstatus der Gewalt deutlich. Gerade auch die großen Serienhits der Ära wie GAME OF THRONES (HBO, 2011–2019, David Benioff/D. B. Weiss) oder TRUE DETECTIVE (HBO, 2014–, Nic Pizzolatto) inszenieren Gewalt in extremer Weise oder serialisieren gar das Horror-Genre wie THE WALKING DEAD (AMC, 2010–, Frank Darabont), AMERICAN HORROR STORY (FX, 2011–, Ryan Murphy/Brad Falchuk) oder THE STRAIN (FX, 2014–2017, Guillermo del Toro/Chuck Hogan)[50].

Hinausgehend über die Funktionsweise serieller Gewalt liegt ein wichtiger Schwerpunkt der Untersuchung auf der Frage, inwiefern das Phänomen fortwährender Gewalt fernsehseriell reflektiert wird. Zu beachten ist zum einen die Möglichkeit einer Aktualisierung des Phänomens des Tragischen: Ausgehend von etablierten Konzepten der Tragik[51] soll untersucht werden, auf welche Weise Schmerz und Leid in Serie erscheinen und wie tragische Entscheidungen (‚tragic choices'[52]) fernsehserienästhetisch konfiguriert werden. Zum anderen soll die maßgebliche Kategorie der Selbstreflexivität in ihrem hochrelevanten Bezug zur seriellen Gewalt erforscht werden. Wesentlich dabei sind Faktoren formaler und medialer Grenzauslotung sowie Ausgestaltungen eines fernsehseriellen Grenzüberschreitungsbewusstseins, bei dem das Zeigen von Extremen verzögert und akzentuiert wird.

---

49 Vgl. Porter et al.: Re(de)fining Narrative Events, S. 23–30.

50 Zur hervortretenden Horror-Ästhetik vgl. Stacey Abbott: Undead Apocalypse. Vampires and Zombies in the 21st Century, Edinburgh 2016; Linda Belau, Kimberly Jackson (Hgg.): Horror Television in the Age of Consumption: Binging on Fear, New York/London 2018; Dahlia Schweitzer: Going Viral. Zombies, Viruses, and the End of the World, New Brunswick 2018.

51 Hierzu zählen: Aristoteles: Poetik, Stuttgart 2001; Dietrich Mack: Ansichten zum Tragischen und zur Tragödie, München 1970; Jürgen Wertheimer (Hg.): Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst, Frankfurt 1986; Felix Budelmann: Körper und Geist in tragischen Schmerz-Szenen, in: Bernd Seidensticker und Martin Vöhler (Hgg.): Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik, Berlin 2006, S. 123–148.

52 Vgl. Niklas Luhmann: Gibt es in unserer Gesellschaft noch unverzichtbare Normen?, Heidelberg 1993; William Rasch (Hg.): Tragic Choices. Luhmann on Law and States of Exception, Stuttgart 2008.

Der Fokus der Seriengewaltanalyse liegt auf dem Extrem der Folter, das den Diskurs im Jahrzehnt nach dem 11. September maßgeblich geprägt hat *(II.3)*[53]. In drastischen Folterdarstellungen verdichten die Free-TV-Serien *24* und LOST sowie andere Dramaserien der Post-9/11-Dekade eine Ästhetik der Grenzüberschreitung, indem sie moderate Rahmen des Fernsehens und der Fernsehserie überschreiten und dabei so weit in den faktischen Bereich drängen, dass sie die verschärften Verhörtechniken der US-Geheimdienste während des Kriegs gegen den Terror (‚enhanced interrogation techniques') bespiegeln, problematisieren und sogar beeinflussen, wodurch sie eine aufsehenerregende Kontroverse auslösen und einen zentralen ‚Diskurs der Folter' begründen. Im Rahmen des Forschungsprojekts „Wahrheit und Gewalt. Der Diskurs der Folter" fokussiert diese Arbeit das gesellschaftlich einschneidende Phänomen der Folter als „eindrücklichste[.] Signatur der Gewalt des Menschen über Menschen"[54] im Hinblick auf deren ästhetische Dimension im Zuge massenmedialer Vermittlung.

Im Mittelpunkt der Folterproblematik steht eine Frage: Warum wird in *24* – und anderen Dramaserien der Post-9/11-Dekade – so viel gefoltert? Die Ergründung dieser Leitfrage soll hinausgehen über eine inhaltlich ausgerichtete Kritik, wie sie in Aufsätzen zu finden ist, die primär juristisch[55], politisch[56] und philosophisch[57] orientiert sind. Auch das angrenzende Phänomen der Folter im Kino, das mit der Marke „Torture Porn" versehen wurde[58], soll als Spielart des Horrorfilms nicht im Vor-

---

53 Zur Relevanz der Folter im 9/11-Diskurs vgl. Karsten Altenhain, Reinhold Görling, Johannes Kruse (Hgg.): Die Wiederkehr der Folter? Interdisziplinäre Studien über eine extreme Form der Gewalt, ihre mediale Darstellung und ihre Ächtung, Göttingen 2013; Rebecca Gordon: Mainstreaming Torture. Ethical Approaches in the Post-9/11 United States, Oxford 2014; Jared del Rosso: Talking About Torture. How Political Discourse Shapes the Debate, New York 2015; Alex Adams: Political Torture in Popular Culture. The Role of Representations in the Post-9/11 Torture Debate, London 2016.

54 Weitin et al.: Wahrheit und Gewalt, S. 8.

55 Hierzu zählen: Semel: 24 and the Efficacy of Torture; Clucas: 24 and Torture.

56 Relevant sind: Arnold: Facts und Fiction der US-Serie 24; Isabel Pinedo: Tortured Logic. Entertainment and the Spectacle of Deliberately Inflicted Pain in 24 and Battlestar Galactica, in: Jump Cut – A Review of Contemporary Media 52, 2010, online: http://bit.ly/2RBdpOf; Stand: 06.06.2019; Donatella Di Cesare: 24. The Gentleman Torturer, in: Dies.: Torture, Cambridge 2018, S. 41 f.

57 Als Beitrag fungiert: Dónal P. O'Mathúna: The Ethics of Torture in 24. Shockingly Banal, in: Jennifer Hart Weed, Richard Davis, Ronald Weed (Hgg.): 24 and Philosophy. The World According to Jack, Malden 2008, S. 91–104.

58 David Edelstein: Now playing at your local Multiplex. Torture Porn. Why has America gone nuts for Blood, Guts, and Sadism?, in: New York Magazine, 28.01.2006, online: http://nym.ag/2Q1Snrt; Stand: 06.06.2019; Vgl. Aaron Michael Kerner: Torture Porn in the Wake of 9/11. Horror, Exploitation and the Cinema of Sensation, New Brunswick 2015.

dergrund stehen. Vielmehr ist es das Anliegen der Arbeit, die spezifisch fernsehserielle Popularität tabuisierter Folter hervorzuheben und am Kulminationspunkt der Action-Thriller-Serie *24* im ästhetischen Gefüge der Fernsehseriengattung im Fernsehmedium zu situieren. Mit der These, dass Folter im Formkonzept von *24* eine zentrale Rolle spielt, folgt der Text den Grundfragen, wie Tortur in Serie funktioniert und wie sie reflektiert wird. Die Ergebnisse ergeben ein Analysesystem, das auch orientiert werden kann im Hinblick auf die verstreuten Folterdarstellungen in späteren populären Fernsehserien wie den *24*-nahen Action-Shows HOMELAND (Showtime, 2011–2019, Howard Gordon/Alex Gansa) und THE AMERICANS (FX, 2013–2018, Joe Weisberg), dem Fantasy-Drama GAME OF THRONES (HBO, 2011–2019, David Benioff/D. B. Weiss), der Dramedy ORANGE IS THE NEW BLACK (Netflix, 2013–2019, Jenji Kohan), der Kriminalserie OZARK (Netflix, 2017–, Bill Dubuque/Mark Williams) oder der Superheldenserie THE UMBRELLA ACADEMY (Netflix, 2019–, Steve Blackman/Jeremy Slater). Für ein genuines Verständnis der komplexen Problematik der Fernsehserienfolter sollen die oben vorgestellten Leitprinzipien einer fernsehserienästhetischen Gewaltanalyse zum Tragen kommen. Außerdem sollen sie enggeführt werden mit zentralen interdisziplinären Erkenntnissen wie Arno Metelings ‚Folterszenen'[59], Thomas Weitins ‚ökonomischem Diskurs der Folter'[60] und Niklas Luhmanns ‚Form des Problems'[61].

Als zielführender Untersuchungspunkt, der das letzte Viertel des Buches einnimmt, dient das Phänomen der Reflexivität der Folter als Kern einer Ästhetik der Grenzüberschreitung in *24*. Mit dem Blick auf die komplexen Reflexionsprozesse extremer Folterdarstellungen knüpft die Arbeit an die Forschungsfrage der Darstellbarkeit der Folter an im Sinne einer Erzählbarkeit[62] und speziell Sichtbarkeit[63]. Über hochdetaillierte und

---

[59] Arno Meteling: Folterszenen. Zum ästhetischen Regime der Gewalt in Marathon Man, A Clockwork Orange und Hostel, in: Thomas Weitin (Hg.): Wahrheit und Gewalt. Der Diskurs der Folter in Europa und den USA, Bielefeld 2010, S. 187–206.

[60] Thomas Weitin: Folter. Mit Gewalt auf Wahrheitssuche, in: Science.orf.at, 02.10. 2009, online: http://bit.ly/2MW3aRG; Stand: 06.06.2019.

[61] Niklas Luhmann: Gibt es in unserer Gesellschaft noch unverzichtbare Normen?, Heidelberg 1993, S. 2.

[62] Zur Erzählbarkeit der Folter vgl. Carolin Emcke: Weil es sagbar ist. Über Zeugenschaft und Gerechtigkeit. Essays, Frankfurt 2013; Tanja Pröbstl: Zerstörte Sprache, gebrochenes Schweigen. Über die (Un-)Möglichkeit von Folter zu erzählen, Bielefeld 2015; Carola Hilbrand: Saubere Folter. Auf den Spuren unsichtbarer Gewalt, Bielefeld 2015.

[63] Zur Sichtbarkeit der Folter vgl. Julia Bee, Reinhold Görling, Johannes Kruse, Elke Mühlleitner (Hgg.): Folterbilder und -narrationen. Verhältnisse zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Göttingen 2013; Reinhold Görling: Szenen der Gewalt. Folter und Film von Rossellini bis Bigelow, Bielefeld 2014.

umfangreiche Analysen wird untersucht, wie die Darstellung des fernsehserienhistorischen Extrems als Grenzüberschreitung akzentuiert wird über die symbolischen und medienreflexiven Schritte der Initiation, Serialität und Problematisierung.

9/11-Diskurs

24 und andere US-Qualitätsdramaserien spielen eine Schlüsselrolle bei der ästhetischen und gesellschaftlichen Verarbeitung des 11. September und des Kriegs gegen den Terror. Im Zuge der Konstellation, dass die Terroranschläge auf das World Trade Center in New York am 11. September 2001 sowie die Kriege in Afghanistan und Irak nebst anknüpfender Konflikte in nachdrücklicher Weise die symbolische und mediale Ebene des Fernsehmediums involvieren, ist es von zentraler Bedeutung, herauszustellen, dass die ästhetisch weitreichenden Dramaserien innerhalb der Kerngattung des Fernsehens nicht nur eine thematische Auseinandersetzung mit der Gewalt ermöglichen, sondern zum formalen und medialen Reflexionsort der historisch einschneidenden Extreme werden. Um also einen Kernbestandteil des 9/11-Diskurses wissenschaftlich zu erfassen, ist die umfangreiche fernsehserienästhetische Untersuchung der Terrorismus-Serie *24* und anderer konstitutiver Dramaserien notwendig.

Im Verlauf der Analysen zur Fernsehserienform und Gewaltvermittlung, die oben angeführt wurden, verfolgt dieser Text das Vorhaben, *24* und andere Dramaserien innerhalb des Diskurses des 11. September zu verorten. Mit dem Ziel, einen spezifisch fernsehserienästhetischen Beitrag zu leisten zur Forschung der massenmedialen Gewaltvermittlung am 11. September und danach[64] sowie zu deren kulturellen Verarbeitung[65] in vi-

---

[64] Hierzu zählen: Christian Schicha, Carsten Brosda (Hgg.): Medien und Terrorismus, Münster 2002; Michael Beuthner, Joachim Buttler, Sandra Fröhlich, Irene Neverla, Stephan A. Weichert (Hgg.): Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September, Köln 2003; Stephan Alexander Weichert: Die Krise als Medienereignis. Über den 11. September im deutschen Fernsehen, Köln 2006; Susanne Kirchhoff: Krieg mit Metaphern. Mediendiskurse über 9/11 und den War on Terror, Bielefeld 2010; Monika Schwarz-Friesel, Jan-Henning Kromminga (Hgg.): Metaphern der Gewalt. Konzeptualisierungen von Terrorismus in den Medien vor und nach 9/11, Tübingen 2013.

[65] Zentrale Beiträge sind: Matthias N. Lorenz: Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001, Würzburg 2004; Katharina Niemayer: Die Mediasphären des Terrorismus. Eine mediologische Betrachtung des 11. September, Berlin 2006; Ingo Irsigler, Christoph Jürgensen (Hgg.): Nine Eleven. Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001, Heidelberg 2008; Sandra Poppe, Thorsten Schüller, Sascha Seiler (Hgg.): 9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien, Bielefeld 2009; Michael Butter, Birte Christ,

suellen Medien[66], Literatur[67] und medienübergreifend[68], lenkt die Arbeit den Blick auf die Frage, inwiefern das Ausnahmeereignis und dessen Bezüge in der Extremästhetik der Dramaserien akzentuiert werden. Der Fokus liegt auf *24*: Mit Figuren und Schauplätzen, die im Zentrum der US-Politik, der Terrorbekämpfung und des Terrorismus angesiedelt sind, entfaltet die Polit- und Agententhriller-Serie das fernsehserielle Narrativ einer Welt, die kontinuierlich durch Terror erschüttert wird.

Gemäß der symbolischen und medialen Prägung des 11. September und seines Diskurses können entsprechende dramaserielle Verarbeitungsakzente identifiziert werden über die Registrierung symbolischer und medialer Konfigurationen der Irritation und Konfrontation. Die Erforschung der symbolischen Ebene konzentriert sich auf fernsehserienästhe-

---

Patrick Keller (Hgg.): 9/11. Kein Tag, der die Welt veränderte, Paderborn 2011; Ursula Hennigfeld, Stephan Packard (Hgg.): Abschied von 9/11? Distanznahmen zur Katastrophe, Berlin 2013; Till Karmann, Simon Wendt, Tobias Endler, Martin Thunert (Hgg.): Zeitenwende 9/11? Eine transatlantische Bilanz, Opladen 2016.

66 Basispublikationen sind: Wheeler Winston Dixon (Hg.): Film and Television after 9/11, Carbondale 2004; Tom Pollard: Hollywood 9/11. Superheroes, Supervillains and Super Disasters, Boulder 2011; Anne Becker: 9/11 als Bildereignis. Zur visuellen Bewältigung des Anschlags, Bielefeld 2013; Guy Westwell: Parallel Lines. Post 9/11 American Cinema, New York 2014; Terence McSweeney: The War on Terror and American Film. 9/11 Frames per Second, Edinburgh 2014; Ders. (Hg.): American Cinema in the Shadow of 9/11, Edinburgh 2016; Jochen Schuff, Martin Seel (Hgg.): Erzählungen und Gegenerzählungen. Terror und Krieg im Kino des 21. Jahrhunderts. Normative Orders 16, Frankfurt 2016; Tullio Richter-Hansen: Friktionen des Terrors. Ästhetik und Politik des US-Kinos nach 9/11, Marburg 2017.

67 Hier zentral: Martin Randall: 9/11 and the Literature of Terror, Edinburgh 2011; Richard Gray: After The Fall. American Literature since 9/11, Malden 2011; Birgit Däwes: Ground Zero Fiction. History, Memory and Representation in the American 9/11 Novel, Heidelberg 2011; Ursula Hennigfeld: Poetiken des Terrors. Narrative des 11. September 2001 im interkulturellen Vergleich, Heidelberg 2014; Tim Gauthier: 9/11 Fiction, Empathy, and Otherness, Lanham 2015; Daniel O'Gorman: Fictions of the War on Terror. Difference and the Transnational 9/11 Novel, London/New York 2015; Susana Araújo: Transatlantic Fictions of 9/11 and the War on Terror. Images of Insecurity, Narratives of Captivity, London/New York 2015; Christina Fossaluzza, Anne Kraume (Hgg.): Ausnahmezustände in der Gegenwartsliteratur. Nach 9/11, Würzburg 2017; Jesko Bender: 9/11 Erzählen. Terror als Diskurs- und Textphänomen, Bielefeld 2017.

68 Kernbeiträge sind: Jeff Birkenstein, Anna Froula, Karen Randell (Hgg.): Reframing 9/11. Film, Popular Culture and the War on Terror, New York 2010; Joseph P. Fisher, Brian Flota (Hg.): The Politics of Post-9/11 Music. Sound, Trauma, and the Music Industry in the Time of Terror, Farnham 2011; Veronique Bragard, Christophe Dony, Warren Rosenberg (Hgg.): Portraying 9/11. Essays on Representations in Comics, Literature, Film and Theatre, Jefferson 2011; Stephanie Hoth: Medium und Ereignis. 9/11 im amerikanischen Film, Fernsehen und Roman, Heidelberg 2011; Paul Petrovic (Hg.): Representing 9/11. Trauma, Ideology and Nationalism in Literature, Film and Television, Lanham 2015.

tische Texturen einer Desorientierung der symbolisch geprägten Lebenswelt der USA sowie auf Figurationen dualer und diffuser Konflikte mit dem terroristischen Feind im Sinne symbolischer Gewalt und Kriegsführung. Als theoretischer Bezugspunkt für die Analyse dient der Begriff des „symbolischen Schock[s]", den Jean Baudrillard für den 11. September verwendete[69].

Die korrelative Einschreibung medialer Irritation und Konfrontation in die Fernsehserie lässt sich entsprechend an form- und medienreflexiven Konstellationen untersuchen. Zentral sind hier die zu Beginn der Einleitung hervorgehobenen Strukturen der spektakulären Serialität, Fakt-Fiktion-Spannung und Selbstreflexivität. Im Hinblick auf eine Serialität des Terrors soll das Phänomen einer US-symbolischen Erschütterung im Zusammenhang mit schockästhetischen Erzählweisen untersucht werden. Das fernsehkonstitutive Spannungsfeld von Fakt und Fiktion, das bei der ‚Live'-Übertragung am 11. September irritiert wurde, soll anhand von Formen und Reflexionen wie dem Echtzeit-Modus in *24* orientiert werden. Schließlich sucht die Arbeit im einschneidenden Bezug von Gewalt und Selbstreflexivität gezielt nach Postfigurationen der gewaltsam irritierten Fernsehübertragung sowie nach Akzenten symbolischer und medialer Kriegsführung mit okularen und medialen Konfrontationen.

Die Untersuchung der 9/11-Prägung in Dramaserien der 2000er-Jahre bietet letztlich auch Ansatzpunkte für das Verständnis späterer Vermittlungsirritationen in der US-Gesellschaft. Das gilt im fiktionalen Rahmen für Polit-Shows[70] wie HOMELAND (Showtime, 2011–2019, Howard Gordon/Alex Gansa), HOUSE OF CARDS (Netflix, 2013–2018, Beau Willimon) oder DESIGNATED SURVIVOR (ABC/Netflix, 2016–2018/2018–, David Guggenheim) sowie im faktualen Rahmen für Konstellationen wie die postfaktische Präsentation des US-Präsidenten Donald Trump.

---

69 Jean Baudrillard: Der Geist des Terrorismus, Wien 2002, S. 14.

70 Zur Politik in neuen Fernsehserien vgl. Anja Besand (Hg.): Von Game of Thrones bis House of Cards. Politische Perspektiven in Fernsehserien, Wiesbaden 2018; Niko Switek (Hg.): Politik in Fernsehserien. Analysen und Fallstudien zu House of Cards, Borgen & Co, Bielefeld 2018; Speziell HOMELAND hat als wichtiger Vertreter der nächsten Generation von Post-9/11-Serien ein verstärktes Forschungsinteresse hervorgerufen: Lars Koch: Terror 3.0. Homeland und die Entgrenzung des Verdachts, in: Pop. Kultur und Kritik 2, 2013, S. 17–21; Niels Werber: Premediation des Terrors, in: Pop. Kultur und Kritik 1, 2016, S. 26–30.

I. Ästhetik der Grenzüberschreitung in US-Qualitätsdramaserien der Post-9/11-Dekade

Der erste Hauptteil des Buches zielt auf eine Einordnung zentraler Tendenzen in US-Qualitätsdramaserien der Post-9/11-Dekade im Sinne einer intensiven und reflexiven Ästhetik der Grenzüberschreitung, die im Diskurs des 11. September 2001 und des Kriegs gegen den Terror durch drastische Themen und Formen hervorsticht, dabei normgeprägte Strukturen des Fernsehmediums und der Fernsehseriengattung überschreitet und diese Grenzüberschreitung reflexiv akzentuiert.

Das erste Kapitel will die Dramaserien in Bezug zum Ausnahmeereignis des 11. September sowie zur normüberschreitenden Fernseh(serien)geschichte verorten. Darauf aufbauend soll ein Korpus der Dramaserien definiert werden mit der Konzentration auf die Serien *24*, LOST und THE SOPRANOS. Das zweite Kapitel strebt an, die wesentlichen formalen Extremtendenzen der Dramaserien im Sinne einer intensiven und reflexiven Ästhetik zu erfassen. Im Fokus stehen die Formen des Spektakels, der Spannung zwischen Fakt und Fiktion, der Serialität und der Selbstreflexivität.

Die Ergebnisse des ersten Hauptteils dienen anschließend als Grundlage für den zweiten Hauptteil, die Analyse der Gewaltästhetik in der Schlüsselserie *24*.

1. Einordnung der US-Qualitätsdramaserien der Post-9/11-Dekade

Das erste Kapitel unternimmt eine grundlegende Einordnung dramatischer US-Qualitätsfernsehserien der Post-9/11-Dekade. Dabei will das Kapitel eine TV-Serienästhetik der Grenzüberschreitung in Bezug zum 11. September orientieren, fernsehgeschichtlich verorten und in einem Korpus von vierzehn Serien einordnen mit dem Fokus auf drei Shows.

Einleitend soll die Spezifik der Fernsehübertragung des Terrorattentats des 11. September anhand von Forschungsergebnissen zusammenfassend erörtert werden und im Hinblick auf ihre Bedeutung für die Fernsehästhetik perspektiviert werden. Zweitens soll der Gegenstand der drastischen Dramaserien über theoretische Grundlagen auf dem historischen Höhepunkt einer medialen und diskursiven Grenzüberschreitung des normgeprägten Fernsehmediums verortet werden. Mit der Basis beider Phänomene kann im dritten Teilkapitel ein Dramaserienkorpus im Hinblick auf eine intensive und reflexive TV-Serienästhetik der Grenzüberschreitung gebildet werden. Als zentrale Vertreter dieser Gruppe werden schließlich im vierten Teilkapitel die drei Serien *24*, LOST und THE SOPRANOS in ihren Grundtendenzen vorgestellt.

1.1 Der 11. September 2001 als ‚symbolischer Schock' und die Rolle der Fernsehserie

Die Fernsehübertragung der Terroranschläge auf das World Trade Center in New York am 11. September 2001 markiert eine historisch einzigartige Relevanz massenmedialer (Gewalt-)Darstellung, die in ihrem extremen Ausnahmecharakter einen wichtigen Bezugspunkt darstellt für die TV-Serienästhetik der Grenzüberschreitung. Um hier einleitend die Schlüsselrolle zu pointieren, die *24* und andere Dramaserien bei der Verarbeitung des 11. September und der folgenden Konflikte einnehmen, soll die formale Konstitution der 9/11-Attentatsdarstellung anhand von Forschungsergebnissen rekapituliert und perspektivisch erörtert werden.

Die Relevanz und Provokation des hervorstechenden Darstellungsmoments, den Jean Baudrillard pointiert als „symbolischen Schock" bezeichnet[1], sowie seine Ausweitung zu einem „Krieg der Symbole"[2] funktioniert wesentlich vor dem Hintergrund der (visuellen) Codierung der Medienkultur, die maßgeblich durch das Fernsehen befördert wurde und vom Fernsehwissenschaftler Raymond Williams im Begriff der „drama-

---

1 Jean Baudrillard: Der Geist des Terrorismus, Wien 2002, S. 14.

2 Christian Schicha, Carsten Brosda: Medien, Terrorismus und der 11. September 2001. Eine Einleitung, in: Dies. (Hgg.): Medien und Terrorismus, Münster 2002, S. 9.

tized society"[3] zusammengefasst wird. Speziell die Formung der US-amerikanischen Lebenswelt durch massenmythologische Symbole zeigt sich in tendenziell fiktionalen Konstruktionen der USA, deren Rahmung als ‚American Dream', ‚American Way of Life', ‚Land of Possibilities', ‚New World' oder am deutlichsten als ‚American Story' explizit wird. Es ergibt sich, wie Christian Schichas kommunikationswissenschaftlicher Sammelband vorführt, eine Wechselbeziehung zwischen einer zunehmenden Dramatisierung der Berichterstattung und einer „symbolischen Politik"[4], die mit publikumswirksamen Kommunikationsmustern operiert. In diesem Spannungsfeld von Fakt und Fiktion wirkt die Gewalt des 11. September maximal, indem sie als reales Ereignis die massenmediale Regelsemiotik der amerikanischen Symbolkultur antizipiert und damit das vertraute Verhältnis in seiner Fragilität offenlegt[5].

Der Angriff auf Amerika und die westliche Welt antizipiert, wie mehrere Studien zeigen, eine akribische Codierung. Bernhard Debatin sieht darin „die Kollision zweier basaler Symbole der westlich-technokratischen Gesellschaft"[6], des Verkehrssystems, repräsentiert durch das Flugzeug, und der Wirtschaft, repräsentiert durch die Wolkenkratzer. Joachim Buttler zeigt wie die Twin Towers auf die mittelalterliche Symbolik des Stadttors als Zeichen der Macht und des grenzenlosen Fortschrittswillens rekurrieren, so dass ihr Einsturz einem apokalyptischen Bildersturm gleichkommt[7]. Des Weiteren impliziert die Richtung des Einschlags des zweiten Flugzeugs in den Südturm von links nach rechts eine Heimkehr der Bedrohung[8], während sich das Datum auf New Yorks Notruf-Telefonnummer bezieht[9].

In der Antizipation massenmedialer Regelsemiotik rekurriert der 11. September maßgeblich auf die Form des TV-Spektakels. Als maximal ori-

---

3 Raymond Williams: Drama in a Dramatized Society, in: Ders.: Writing in Society, London/New York 1983, S. 11–21.

4 Christian Schicha: Terrorismus und symbolische Politik. Zur Relevanz politischer und theatralischer Inszenierungen nach dem 11. September 2001, in: Christian Schicha, Carsten Brosda (Hgg.): Medien und Terrorismus, Münster 2002, S. 97.

5 Vgl. Stephan Alexander Weichert: Die Krise als Medienereignis. Über den 11. September im deutschen Fernsehen, Köln 2006, S. 23.

6 Bernhard Debatin: Semiotik des Terrors. Luftschiffbruch mit Zuschauern, in: Christian Schicha, Carsten Brosda (Hgg.): Medien und Terrorismus, Münster 2002, S. 29.

7 Vgl. Joachim Buttler: Ästhetik des Terrors. Die Bilder des 11. September 2001, in: Michael Beuthner, Joachim Buttler, Sandra Fröhlich, Irene Neverla, Stephan A. Weichert (Hgg.): Bilder des Terrors – Terror der Bilder. Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September, Köln 2003, S. 33.

8 Vgl. Debatin: Semiotik des Terrors, S. 31.

9 Vgl. Franz Josef Röll: Krieg der Zeichen. Zur Symbolik des Attentats am 11. September, in: Christian Schicha, Carsten Brosda (Hgg.): Medien und Terrorismus, Münster 2002, S. 114.

entierte, grenzüberschreitende Fernsehgattung bildet das TV-Spektakel einen Höhepunkt des technologischen und ökonomischen Wettbewerbs um die Aufmerksamkeit des Zuschauers und überschreitet derart das verbreitete Konzept der fernsehspezifischen Beiläufigkeit. Historisch lässt sich das TV-Spektakel, wie Susan Murray zeigt[10], zwischen der Grundtendenz der Mediengesellschaft sowie der Berichterstattung großer News-Events verorten und auf die Unterhaltungsspecials der ‚spectaculars' zurückführen, die zu Beginn der 1950er-Jahre von NBC-Programmchef Pat Weaver eingeführt wurden und zuallererst auf die ‚brand'-Markierung eines Qualitätsfernsehens setzten, und damit weniger auf Werbeeinnahmen als auf Publikums- und Kritikerfolge, worin sich eine grundlegende Beziehung von Spektakel und Ästhetik abzeichnet, die neue Dramaserien prägt. In der Serialität des Fernsehspektakels erwirken Dramaserien formspezifische Korrelationen mit dem 11. September *(I.2.1 & 2.3)*.

Die starke Wirksamkeit des Spektakels resultiert vorwiegend aus dramaturgischen Funktionsmustern. Murray bezeichnet den 11. September als definitives Beispiel für ein Medienspektakel[11] und belegt dies mit dramatisch konstitutiven Faktoren: Die Merkmale sind Unmittelbarkeit, Bildfokus, massiver Output, Sensation, Wiederholung, Krise, Dringlichkeit und Zuschauerbindung. Dabei ist bemerkenswert, wie prägend diese Charakteristika für die Dramaturgie intensiver US-Serien nach 9/11 sind. Infolge der komplexen Spannung zwischen Fakt und Fiktion überschreitet die Kommunikationswissenschaft in der Analyse des 11. September ihr Forschungsfeld in Richtung von Theatralitätskonzepten. Während Christian Schicha die ‚Nachrichtenfaktoren' Relevanz, Überraschung, Konflikthaftigkeit und Visualisierung aufzählt[12], benennt Bernhard Debatin im Hinblick auf Aufmerksamkeitsregeln die ‚Nachrichtenwerte' Sensationalismus, Gewalt, Negativismus, Überraschung, Dynamik, Identifikation sowie räumliche und kulturelle Nähe[13]. In der Gegenüberstellung beider Definitionsmengen des Spektakels wird deutlich, dass Gewalt schlüsselhaft ins Funktionskonzept maximalen Ausdrucks eingeordnet ist. Die spezifische dramaturgische Formung terroristischer Gewalt lässt sich mit Robin Gerrits feststellen, der den Grad der Gewalt an die Verwendung von Symbolen und eine spektakuläre Performance koppelt[14]. Im Hinblick auf die Ausnahmedarstellung des 11. September artikuliert Jean Baudrillard die Codierung von Gewalt explizit als „symbolische Gewalt" und

---

[10] Vgl. Susan Murray: Television as Spectacle, in: Douglas Gomery, Luke Hockley: Television Industries, London 2006, S. 106 f.

[11] Ebd., S. 107.

[12] Vgl. Schicha: Terrorismus und symbolische Politik, S. 106.

[13] Vgl. Debatin: Semiotik des Terrors, S. 25.

[14] Vgl. Robin P. J. M. Gerrits: Terrorists' Perspectives. Memoirs, in: David L. Paletz, Alex P. Schmid (Hgg.): Terrorism and the Media, Newbury Park 1992, S. 46 f.

damit als „Mikromodell eines Kerns realer Gewalt mit maximalem Hallraum – also die reinste Form des Spektakulären“[15]. Die Darstellung der Gewalt multipliziert sich über die Gewalt der Darstellung:

> „Gewalt an sich kann vollkommen banal und harmlos sein. Nur symbolische Gewalt vermag Singularität zu erzeugen. Und so findet man in diesem singulären Ereignis, in diesem Katastrophenfilm aus Manhattan in höchstem Maße die beiden Phänomene der Massenfaszination des 20. Jahrhunderts vereint: die weiße Magie des Kinos und die schwarze Magie des Terrorismus. Das weiße Licht des Bildes und das schwarze Licht des Terrorismus“[16].

Die dichte Beziehung zwischen Medien und Gewalt findet im affektiven Fernsehmedium besonderen Ausdruck und wurde vor allem in Wirkungsstudien der soziologischen Forschung problematisiert, ohne immer das zentrale Kriterium der Codierung zu berücksichtigen. Infolge einer tendenziell unkonzentrierten Rezeptionshaltung verfolgen Fernsehsender im kontinuierlichen Kampf um die Aufmerksamkeit des Zuschauers mit erhöhter Dynamik und Signalfrequenz, wie Rick Altman in seiner Studie zum Fernsehton herausstellt, eine „Ästhetik und Ideologie des Spektakulären“[17], die den Unterhaltungswert von Gewalt instrumentalisiert. Bereits das marktstrategisch effiziente „Aufflackern der Aufmerksamkeit“[18] durch die wesensgemäß schlüsselhafte Werbung erfolgt über formale Züge von Gewalt, so dass schließlich Gewaltdarstellungen, von Terror und Krieg, ein Extrem intermedialer Performativität erreichen.

In der einschneidenden Fernsehübertragung des 11. September verbindet sich die symbolische Erschütterung mit einer medialen Disruption. In beachtlicher Relation inszenieren Dramaserien der Post-9/11-Dekade ihre Gewaltdarstellungen vielfach über die Verzahnung symbolischer und medialer Irritation. Spezifische Postfigurationen des 11. September erfolgen über die Verknüpfung medialer Störungen mit Gewaltsymboliken von Hochhäusern (*24*, FLASHFORWARD, FRINGE, DEXTER) oder Flugzeugen (*24*, LOST, BATTLESTAR GALACTICA, FRINGE, BREAKING BAD). Der Bezug der Serien auf den 11. September integriert zirkulär auch dessen Bezug auf das Kino als bildsymbolische Referenzfläche. Die archaischen

---

15 Baudrillard: Der Geist des Terrorismus, S. 32.

16 Ebd., S. 31.

17 Rick Altman: Fernsehton, in: Ralf Adelmann, Jan O. Hesse, Judith Keilbach, Markus Stauff, Matthias Thiele (Hgg.): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie, Geschichte, Analyse, Konstanz 2001, S. 400.

18 John Ellis: Fernsehen als kulturelle Form, in: Ralf Adelmann, Jan O. Hesse, Judith Keilbach, Markus Stauff, Matthias Thiele (Hgg.): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie, Geschichte, Analyse, Konstanz 2001, S. 51.

‚Vor-Bilder' des 11. September[19] gemäß der Formel ‚Wie im Kino'[20] werden unter Einrechnung ihrer faktualen Irritation fernsehseriell weiterverarbeitet. Gegenüber den fiktional isolierten, verstärkt artifiziellen Weltuntergangsszenarien von Katastrophenfilmen wie THE TERMINATOR (1984, James Cameron), INDEPENDENCE DAY (1996, Roland Emmerich), ARMAGEDDON (1998, Michael Bay), DEEP IMPACT (1998, Mimi Leder) oder GODZILLA (1998, Roland Emmerich) entfalten Dramaserien eine Ausnahmeserialität, die intensiv und reflexiv im Spannungsfeld von Fakt und Fiktion operiert.

Der Schock des 11. September gründet massiv auf dem Spannungsfeld, das zwischen der formalen Konstruktion eines Gewaltszenarios und der Tatsache realer Gewalt entsteht[21]. Die Konstruiertheit massenmedialer Regelsemiotik transzendiert der 11. September, indem er sie maximal bloßlegt[22]: Gerade die fernsehspezifische Grundfunktion der ‚Live'-Übertragung, die ihren Höhepunkt durch gezieltes Timing der Terroristen vor den Augen eines globalen Massenpublikums erreicht, demaskiert im Massenmord die stilistische Konstruktion des Spektakelcharakters, exponiert die Formkonventionen des News-Formats und erschüttert die zeitlichen Programmstrukturen des fernsehspezifischen Kontinuums des „flow"[23] sowie letztlich das Sicherheitsgefühl der häuslichen Fernsehrezeption. Post-9/11-Serien, vor allem *24* und seine Live-Dramaturgie, figurieren und reflektieren diese Irritationen.

Das öffentliche TV-Medium, das sowohl faktuale als auch fiktionale Formate vermittelt, und seit seinen Anfängen dem Vorwurf des Pseudorealismus ausgesetzt ist[24], erfährt ausgerechnet im Zuge einer präzisen Stilistik den Einbruch des Realen. Die spektakuläre Irritation der Ebenen von Realität und Fiktion wird in mehreren Studien, im Rückbezug auf postmoderne Theorien, mit der Dimension des Sublimen und Erhabenen

---

19 Vgl. Thomas Waitz: Die Frage der Bilder. 9/11 als filmisch Abwesendes, in: Sandra Poppe, Thorsten Schüller, Sascha Seiler (Hgg.): 9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien, Bielefeld 2009, S. 226.

20 Vgl. Georg Seeßlen, Markus Metz: Krieg der Bilder. Bilder des Kriegs. Abhandlung über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit, Berlin 2002, S. 26; Helmut Lethen: Bildarchiv und Traumaphilie. Schrecksekunden der Kulturwissenschaften nach dem 11.09.2001, in: Klaus R. Scherpe, Thomas Weitin (Hg.): Eskalationen. Die Gewalt von Kultur, Recht und Politik, Tübingen/Basel 2003, S. 5 f.

21 Vgl. Lethen: Bildarchiv und Traumaphilie, S. 8–10.

22 Vgl. Weichert: Die Krise als Medienereignis, S. 23.

23 Raymond Williams: Television. Technology and Cultural Form, London 1974/ New York 2003, S. 86–97.

24 Vgl. Theodor W. Adorno: Prolog zum Fernsehen, in: Ders.: Eingriffe. Neun kritische Modelle, Frankfurt 1963, S. 69–80; Werner Faulstich: Ästhetik des Fernsehens. Eine Fallstudie zum Dokumentarspiel Die Nacht als die Marsmenschen Amerika angriffen 1976 von Joseph Sargent, Tübingen 1982.

in Verbindung gebracht. So schreibt Joachim Buttler: „Plötzlich war es, als hätte es die kantische Distanz […] nie gegeben, als hätten Bilder und Ereignisse nie völlig unterschiedlichen Kategorien angehört: […] eine verstörte Welt“[25]. Allerdings erreicht der 11. September seinen mediensemiotischen Ausnahmestatus gerade, indem er die postmoderne Tendenz zur massenmedialen Simulation als Gegenform integriert und mit extremem Ernst in einem quasi archaischen Reinigungsgestus überschreitet: „[D]ie terroristischen Akte [sind] zugleich der Zerrspiegel seiner eigenen Gewalt [= der des Systems] und das Modell einer ihm untersagten symbolischen Gewalt […], einer Gewalt, die es nicht ausüben kann: jener seines eigenen Todes“[26]. Die Überschreitung der konventionellen Darstellung durch die absolut negative Ausnahmeform impliziert auch die drastische Problematik einer Darstellbarkeit nach dem 11. September.

Die Besonderheit des 11. September als Medienereignis liegt darin, dass die pointierte Wesensform des Medienereignisses zum Ereignis für die Medien selbst wird[27]: „They [= media events] cancel all other programs, bring television's clock to a stop“[28]. Für das Fernsehmedium ereignet sich eine „Grenzerfahrung“[29]: „Noch niemals zuvor hatte ein Ereignis in der auf Echtzeit getrimmten Nachrichtenmaschinerie eine derart nachhaltige Unterbrechung des routinemäßigen Programmflusses – des flow of broadcasting – verursacht“[30]. Die Aussetzung konventioneller Funktionsmuster im ‚flow‘ des Massenmediums Fernsehen evoziert die Dimension einer mediensemiotischen Zäsur, die das vieldiskutierte Narrativ einer Weltveränderung mit der Zeitorientierung Davor und Danach nach sich zieht. Korrelativ erfolgt eine Irritation der Wahrnehmung: In der Analyse des 11. September verweist Stephan Weichert auf Paul Virilio, der die Wahrnehmung eines Unfalls als Unfall der Wahrnehmung herausstellt, in dem das reflexive Bewusstsein nicht funktioniert[31]. Buttler konstatiert ein „Zerrbild der Informations- und Mediengesellschaft“[32].

Die Problematik der Reaktion durch die Besonderheit der Darstellung sieht Baudrillard in einer symbolischen Ohnmacht konzentriert: „[I]n den Bruchstücken des zerbrochenen Spiegels [der Macht] suchen wir verzweifelt unser Bild“[33]. Tatsächlich zeigt sich die Erschütterung ei-

---

25 Buttler: Ästhetik des Terrors, S. 40.
26 Baudrillard: Der Geist des Terrorismus, S. 60 f.
27 Vgl. Weichert: Die Krise als Medienereignis.
28 Daniel Dayan, Elihu Katz: Media Events. The Live Broadcasting of History, Cambridge Massachusetts 1992, S. 89.
29 Weichert: Die Krise als Medienereignis, S. 23.
30 Ebd.
31 Vgl. ebd., S. 91; Paul Virilio: The Museum of Accidents, in: International Journal of Baudrillard Studies 2, 2006, online: http:// bit.ly/2QXY3nA; Stand: 12.12.2018.
32 Buttler: Ästhetik des Terrors, S. 40.
33 Baudrillard: Der Geist des Terrorismus, S. 63.

ner Darstellungsordnung, als das US-Fernsehen noch Tage nach dem 11. September keine Werbung ausstrahlt und politische Karikaturen in Zeitungen aufgrund ihrer Ausdrucksweise nicht gedruckt werden – die grundlegende Geste ist zunächst das Schweigen und Trauern[34]. Diametral bedeutet der 11. September eine explizite symbolische Kampfansage an das dominante Zeichensystem. Es geht darum

> „das System nie in Form von Kräftebeziehungen [zu] attackieren. […] Statt dessen aber den Kampf in die symbolische Sphäre zu verlegen, in der die Regel der Herausforderung, des Rückstoßes, der Überbietung gilt. […] Das System durch eine Gabe herausfordern, die es nicht erwidern kann, es sei denn durch seinen eigenen Tod und Zusammenbruch. […] Denn weder das System noch die Macht entgehen der symbolischen Verpflichtung“[35].

Die besondere Darstellungssituation nach dem 11. September besteht in der Spannung zwischen einer Erschütterung konventioneller Formstrukturen und der Verpflichtung zur Antwort. Die Affinität des Fernsehens zur Narration, die, abgesehen von der experimentellen Frühphase, seit den 1950er-Jahren die prominente Form des Fernsehens darstellt, führt allerdings noch im Verlauf der Übertragung der Terrorattentate zum Versuch, wieder zu konventionellen Inszenierungsmustern zurückzukehren[36]. In der nachfolgenden Verarbeitung der Krise durch die Berichterstattung erfolgt, wie die Forschung festgestellt hat, trotz der Unbegreiflichkeit des Schocks und der Bilderlosigkeit des neuen Feindes eine Grundtendenz zum Extrem dramatischer Dualität[37]: Mit Metaphern wie ‚Kreuzzug‘ und ‚Achse des Bösen‘ positionieren sich die Medien innerhalb eines semantischen Spannungsfelds von Patriotismus, Mythos und Religion, das geradezu die Dimension einer symbolischen Schlacht zwischen Gut und Böse einnimmt, die in der Tradition des Puritanismus steht[38]. Es entwickelt sich sowohl im massenmedialen wie politischen Kontext eine Tendenz zur fiktionalen Weltordnung, die das erschütterte Spannungsfeld von Fakt und Fiktion des ‚symbolischen Schocks‘ fortführt. Trotz der Nei-

---

34 Vgl. Schicha: Terrorismus und symbolische Politik, S. 103.

35 Baudrillard: Der Geist des Terrorismus, S. 21 f.

36 Stephan Weichert argumentiert, dass die ‚Live‘-Katastrophe über die Programmstufen des Medienereignisses nach Dayan und Katz orientiert wird. Die Stufen sind im Einzelnen: Affektivität, ‚liveness‘, Ästhetisierung, Dramatisierung, Ritualisierung und Historisierung, vgl. Weichert, S. 241–269, Dayan/Katz: Media Events, S. 78–118.

37 Vgl. Hans J. Kleinsteuber: Terrorismus und Feindbilder. Zur visuellen Konstruktion von Feinden am Beispiel Osama Bin Laden und Saddam Hussein, in: Michael Beuthner, Joachim Buttler, Sandra Fröhlich, Irene Neverla, Stephan A. Weichert (Hgg.): Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September, Köln 2003, S. 219.

38 Vgl. ebd., S. 214.

gung zur konventionellen Funktionsweise als Gemeinschaftsmedium der Trauerarbeit und Restitution befördert das Fernsehen in seiner Berichterstattung und Verarbeitung des Kriegs gegen den Terror grenzverwischende Gattungen wie ‚Militainment' oder ‚Embedded Journalism', die letztlich Baudrillards Feststellung einer symbolischen Unzulänglichkeit entsprechen.

Die Möglichkeit eines symbolischen Äquivalents verschiebt sich auf das Feld der Ästhetik. Die Relevanz der Verarbeitung liegt sowohl im weltweiten Referenzpunkt einer „Urszene"[39] wie in der symbolischen Wirkungskraft des 11. September, den Niemayer in ihrer mediologischen Untersuchung als „nicht vollendetes Geschehen" bezeichnet, das „noch im Werden" ist[40]. Mehrere Publikationen bewerten die Auswirkung des 11. September als kulturelle und ästhetische Zäsur[41]. Im Sinne einer symbolischen Löschung werden in den Filmen SPIDER-MAN (2002, Sam Raimi) und MEN IN BLACK II (2002, Barry Sonnenfeld) nachträglich Szenen entfernt, die das World Trade Center zeigen[42]. Insgesamt lässt sich in Film und Literatur zunächst nur eine zögerliche, allegorische Annäherung an den 11. September feststellen. Im Kino rückt allerdings auch die Reflexivität der eigenen Darstellungsweise in den Fokus, nachdem Dispositiv und Bildarchiv real erschüttert wurden, wobei „die symbolische […] Vorwegnahme der Zerstörungen von 9/11 […] zugleich eine Hypothek [bildet] – und zwar für jeden Versuch, sich künstlerisch im Medium Film mit den Anschlägen zu beschäftigen"[43]. Der Film UNITED 93 (2006, Paul Greengrass) etwa nähert sich dem Ereignis mit doku-dramatischen Stilmitteln. Trotzdem integriert das Format des Hollywood-Films, das zeitlich eingeschränkt und kulturräumlich separiert ist, weniger eine formale Äquivalenz mit der öffentlich schockierenden Gewaltdrastik, als vielmehr eine narrative Thematisierung. Thomas Waitz zeigt, dass auch ästhetisch hervorstechende Kinoproduktionen wie 25TH HOUR (2002, Spike Lee) oder REIGN OVER ME (2007, Mike Binder) letztlich den Formgrenzen einer „Transkription" folgen, die das Spektakel ins Gewöhnliche des per-

---

39 Baudrillard: Der Geist des Terrorismus, S. 72.

40 Katharina Niemayer: Die Mediasphären des Terrorismus. Eine mediologische Betrachtung des 11. September, Berlin 2006, S. 11.

41 Hierzu zählen: Sandra Poppe, Thorsten Schüller, Sascha Seiler (Hgg.): 9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien, Bielefeld 2009; Ingo Irsigler, Christoph Jürgensen (Hgg.): Nine Eleven. Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001, Heidelberg 2008; Matthias N. Lorenz: Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001, Würzburg 2004.

42 Vgl. Andreas Sudmann: 9/11 im fiktionalen Film, 11 '09" 01 und September, in: Matthias N. Lorenz: Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001, Würzburg 2004, S. 117–136.

43 Waitz: Die Frage der Bilder, S. 227.