



2011/32 Dossier

<https://jungle.world/artikel/2011/32/tabus-schauen>

Die neuen US-Serien und ihr Wille zum Tabubruch

Tabus schauen

Von **ivo ritzer**

Normverletzung und Zensur in US-amerikanischen Fernsehserien.

Im Vorwort zur ersten Neuauflage seiner berühmten Studie »Film als subversive Kunst« nahm der Filmhistoriker Amos Vogel im Jahr 1997 eine Generalabrechnung mit dem US-amerikanischen Fernsehen vor. Dieses habe eine Verkümmerng künstlerischer Praxis bewirkt und »eine betäubende, bösartige Fadesse« hinterlassen. Während Vogel dem Kino noch immer ein artistisches Potential attestiert, sieht er die Organisationsform und die Inhalte des Fernsehens als Grund wie als Ausdruck einer von Konsumismus und Kommerzialisierung beherrschten Kultur, die den Intellekt beleidige: »Der Raum, in dem diese Infantilisierung der Menschheit am klarsten hervortritt, ist die monströse Struktur des amerikanischen Fernsehens. Zum ersten Mal in der Geschichte wird das mächtigste Massenmedium einer Gesellschaft ausschließlich von der Werbewirtschaft und vom Markt kontrolliert.« (1) Das Fernsehen wird als Teil einer »Bewusstseinsindustrie« diffamiert, die durch ihre schematischen Produkte einen universellen »Verblendungszusammenhang« konstituiere. (2)

Die neue Unübersichtlichkeit

Im selben Jahr, in dem Vogel seine polemischen Zeilen formuliert, startet der US-amerikanische Pay-TV-Sender HBO seine bahnbrechende Eigenproduktion »Oz« (1997–2003), die von den Insassen eines Hochsicherheitsgefängnisses handelt und einen neuen Typus des seriellen Erzählens etabliert. Er ist definiert durch multiple Konflikte, die sich nicht länger auf eine Episode beschränken, sondern die einzelnen Folgen zu übergreifenden Handlungsbögen verbinden. Diverse Erzählstränge ziehen sich durch mehrere Episoden oder ganze Staffeln mit der Konsequenz, dass die Verknüpfung der einzelnen Folgen nach dem Prinzip der Fortsetzungsserie erfolgt und auch auf diese Weise rezipiert werden muss, die Abfolge der Episoden also nicht beliebig ist. Hier wird nicht eine Geschichte immer wieder erzählt, hier wird eine Geschichte immer weiter erzählt. Auf den Erfolg von »Oz« bei Publikum und Kritik lässt HBO rasch weitere Serien wie »The Sopranos« (1999–2007), »Six Feet Under« (2001–2005), »The Wire« (2002–2008) oder »Deadwood« (2004–2006) folgen, mit denen der Sender seinen Ruf als Innovator des

seriellen Erzählens kultiviert, während das Raffinement der Erzählweisen weiter verstärkt wird. Dem Beispiel von HBO folgen andere Sender, der Pay-TV-Kanal Showtime lanciert mit »The L Word« (2004–2009), »Brotherhood« (2006–2008) oder »Dexter« (seit 2006) vergleichbar komplexe Serien, und auch die Kabel-Sender FX und ABC starten betont »anspruchsvolle« Programme: »The Shield« (2002–2008), »Nip/Tuck« (2003–2008) oder »Damages« (2007–2010) zum einen, »Mad Men« (seit 2007), »Breaking Bad« (seit 2008) oder »The Walking Dead« (seit 2010) zum anderen. In unterschiedlicher Intensität verfolgen diese Serien narrative Strategien jenseits zuvor gültiger Normen: Sie zeichnen sich durch ein Geflecht aus Haupt- und Nebenhandlungen aus, die auf komplexe Weise miteinander verwoben sind. Dieser neuen Dramaturgie geht es darum, Beziehungen zu knüpfen, ein Netz zu spinnen. So laufen narrative Fäden nebeneinander, ohne notwendigerweise von einer übergeordneten Instanz zum konsequenten Ende geführt zu werden. Nicht selten werden diese narrativen Netze in einem ausgesprochen langsamen Erzähltempo ausgebreitet und dabei betont locker gesponnen, ist das Fragmentarische der Erzählung durchaus präten-tiös ausgestellt. Dadurch erzielen viele der aktuellen US-amerikanischen Serien nicht nur ein hohes Maß an Selbstreferentialität, sondern auch eine neue Unübersichtlichkeit. Durch die Vielzahl der Protagonisten entsteht ein Pano-rama der Perspektiven, das weniger ein homogenes Bild formen will als vielmehr ein Kaleidoskop heterogener Bilder darstellt.

Die pessimistische Bestandsaufnahme von Amos Vogel hat sich damit kaum eine Dekade später in ihr Gegenteil verkehrt. »The Sopranos« etwa gelten heute als »a contemporary American masterpiece«. (3) Das US-Fernsehen wird emphatisch als Instanz eines »positive brainwashing« (4) gerühmt, die ihr Publikum zu »amateur narratologists« (5) mache, indem sie intellektuelle Leistungen nicht nur ermögliche, sondern sogar stimulierte. Mit seinen aktuellen Serien gilt das amerikanische Fernsehen heute als Prototyp avancierten Erzählens, das mit Qualitäten wie »Wagemut, Kreativität und Anspruch« (6) Vorbildcharakter reklamieren könne. Das Serielle wird nicht mehr abschätzig unter den Verdacht der unoriginellen Wiederholung gestellt, es besitzt jetzt »werthaften« Kunstcharakter, gilt als autonomes »Artefakt«. Nicht länger wird ein später Sieg des US-amerikanischen »Medienimperialismus« beklagt, sondern »der Triumph einer Erzählweise« gefeiert, »die intellektuelle Herausforderung durch ästhetische und inhaltliche Innovationen erzeugt«. (7) Einzelne Serienfolgen werden nun nicht selten teurer produziert als Spielfilme. Besonderer Wert wird auf eine »filmische« Ästhetik gelegt, die sich möglichst weit von den berüchtigten talking heads früherer Serien entfernt und nicht länger dem Kino vorbehalten ist: Gedreht wird mit nur einer Kamera, meist auf 35mm, sowohl für Innen- als auch Außenaufnahmen, man setzt auf Breitbild, es dominiert eine kontrastreiche Lichtsetzung, fluide Kamerabewegungen öffnen den Raum, der Schnitt pointiert die dramatische Handlung. Hinzu kommen musikalische Akzentuierungen, die an die Erzählung gekoppelt sind und mit dem populärkulturellen Wissen des Zuschauers spielen. Durch Sorgfalt in der Produktion können so ästhetische Modelle eines neuen »Qualitätsfernsehens« entwickelt werden. Wo Vogel seine Hoffnungen noch auf das Kino richtete, gilt nun das Kino als ein reaktionäres Medium, das zu seinen »primitiven« Wurzeln bei Jahrmarkt und Varieté zurückkehrt, während das lange Zeit als proletarisch diffamierte Fernsehen ein ungeahntes künstlerisches Potential

zu entfesseln scheint.

Balzac TV

Das Kino, heißt es nun, habe ein Problem, das Fernsehen sei die Lösung: »Während sich die Studios in Hollywood vom filmischen Erwachsenendrama zugunsten von 3D-Spektakeln, Fan-tasy- und Videospielderfilmungen verabschieden, wird das Fernsehen zur Zuflucht der Drehbuchautoren, denen ihr Schreiben wichtig ist.« (8) In den Feuilletons ist die Rede von einem »endgültigen Untergang des Kinos«, gekoppelt mit der Frage: »Was (soll) es noch ausrichten (...) mit seinen immer gleichen Geschichten und simpel gestrickten Plots, wenn Regisseure und Produzenten im Fernsehen so viel verschlungenere und unterhaltsamere Geschichten erzählen dürfen?« (9) Das US-amerikanische Fernsehen wird plötzlich als legitimer Erbe bürgerlicher Kunst und als Renaissance eines »realistischen« Erzählens gefeiert. »The Wire«, schreibt etwa die FAZ, sei »(e)in Balzac für unsere Zeit«, hier weite »sich die Krimiserie zum Gesellschaftspanorama«, zu einer »Soziologie mit erzählerischen Mitteln«, so dass im »urbanen Mikrokosmos Baltimore ein hochdifferenziertes Bild der sozialen Wirklichkeit Amerikas« entstehe. (10) Es gehe den Machern, konstatiert die Berliner Zeitung, darum, »in einem gesellschaftlichen Epos den Wandel der Großstädte im 21. Jahrhundert nach(zuzeichnen), den moralischen Verfall, den Druck der Globalisierung auf die westlichen Industriestädte, den Rassismus«. (11) Diese vermeintlich analytische Beschäftigung mit »ernsten« und »wichtigen« Sujets bildet ein entscheidendes Kriterium für die Nobilitierung einer Fernsehserie zum »Qualitäts-TV«. »The Wire« steht paradigmatisch für diese Ästhetik der neuen US-amerikanischen Fernsehserie. Auch wenn die TV-Serie als audiovisuelles Medium nicht über spezifisch literarische Techniken wie psychologische Introspektion verfügt, so nähert sie sich nach Meinung des Feuilletons dennoch der Mehrdimensionalität epischer Erzählungen an. Für den Zuschauer sei es »un-erlässlich, zurückzuspringen, Dialoge oder Szenen noch einmal anzusehen, also die Serie wie ein Buch (zu) »lesen«. (12) Deshalb lebe und leide »man mit den Helden, wie man es sonst nur in Romanen tut«, während »im Kino die soundsovielte Fortsetzung der Geschichte natürlich völlig egal ist, weil sie im Grunde schon zu Ende erzählt war«. (13) Eine Serie wie »The Wire« wird aber nicht nur dem Kino gegenübergestellt, sie wird auch gegenüber der eigenen Gattung verteidigt. In diesem Sinne merken etwa der Freitag und die Taz an, dass »The Wire« »weniger eine Polizeiserie als vielmehr der Roman einer Stadt« (14) sei, dass hier das Äquivalent vorliege »zu den eminenten Textarchitekturen der bürgerlichen Epoche«. Dabei entstünden »Riesenwerke, die über den Fortgang von sechs, sieben oder mehr Staffeln gesellschaftliche Panoramen auffächern, wie es bislang nur die epische Literatur vermochte«. (15) Diese »epische Breite, mit der hier verschiedene gesellschaftliche Milieus und Einrichtungen durchleuchtet werden«, habe der Serie zu Recht den Vergleich mit »großen« Romanciers des 19. Jahrhunderts eingebracht: »»The Wire«-Schauen fühlt sich tatsächlich mehr an wie Literaturlesen als wie Fernsehen«, eben weil »die einzelnen Episoden wie Kapitel eines Buches funktionieren«. (16) So sei David Simon, der »Schöpfer« von »The Wire«, »ein moderner Dickens oder Dostojewski« (17), der »den Nobelpreis für Literatur verdient« habe. (18) An solchen Analogien fällt nicht nur auf, dass das Fernsehen über das kulturelle Prestige eines anderen Mediums aufgewertet wird, sondern auch, dass diese Art der Produktion für

eine ausgewählte Zielgruppe ausdrücklich begrüßt wird. Die neuen Serien sprechen kein Massenpublikum an, sie richten sich an eine Elite: eine »educated upper-middle class«. (19) Dem Feuilleton ist daran gelegen, durch die Adellung von TV-Serien zu »anspruchsvoller« Kunst die eigene Beschäftigung mit dem Gegenstand zu legitimieren und eine möglichst große Leserschaft anzusprechen, die sich wiederum aus dem identischen Zielpublikum von Feuilleton und »Qualitätsfernsehen« rekrutiert: aus dem Bildungsbürgertum.

Konfrontation statt Kontemplation

Sind die neuen Serien damit ein letzter Triumph bürgerlicher Ästhetik auch im Fernsehen? Als -legitime »Kunstwerke« scheinen sie ihrem Publikum zu erlauben, sich im Kantschen Sinne in das »Artefakt« zu versenken und ein »uninteressiertes und freies Wohlgefallen« zu entfalten, das dem Publikum »kein Interesse, weder das der Sinne, noch das der Vernunft«, abverlangt. (20) Dass dem nicht generell so ist, zeigen bereits die ersten der neuen US-Serien. Von Anfang an zeichnen sie sich durch eine Vorliebe zur konfrontativen Darstellung aus, die nicht ins Bild eines interesselosen Wohlgefallens passt. Schon in »Sex and the City« (1998–2004, HBO) geht es unter anderem um Oralsex, um Rimming und Analverkehr, zwischen Frau und Mann, zwischen Frau und Frau, zwischen Mann und Mann, Nacktheit und Sex werden extensiv im Bild gezeigt. Die Folge »What's Sex Got to do with it« (Staffel 4, Episode 4) geht hier vielleicht am weitesten, wenn lesbische Sexualität nicht nur verbal auf drastische Weise thematisiert wird, sondern auch sichtbar Körperflüssigkeiten ausgetauscht werden: weibliches Ejakulat, das beim Cunnilingus on screen ins Gesicht spritzt. Hier ist im Sinne von Amos Vogel die »Überwindung des letzten visuellen Tabus« erreicht, »die realistische, poetische oder lyrische Darstellung des Sexualakts«. (21) Während »Sex and the City« Nacktheit tendenziell auf den weiblichen Körper reduziert, wird in »Deadwood« -sogar eine Erektion gezeigt, Vogel zufolge die Erscheinung des »gefährlichsten Objekts, das die Zensoren kennen«. (22) Während »Sex and the City« und »Deadwood« neue Maßstäbe bei der Darstellung von Sexualität setzen, leistet »The Sopranos« dasselbe für den Umgang mit Gewalt, wobei die Serie noch expliziter ist als die Mafiafilme von Francis Ford Coppola oder Martin Scorsese, bis hin zur Folge »University« (Staffel 3, Episode 6), in der eine schwangere Frau mit Dutzenden Schlägen zu Tode geprügelt wird. Dies ist aber nur der Gipfelpunkt einer Serie, die Vergewaltigung, Verstümmelung und Mord immer wieder aufs Neue zur Darstellung bringt. Täter sind die Titelfiguren selbst – ein signifikanter Bruch mit den Erzählkonventionen des Fernsehens, »die es mehr oder weniger »verbieten«, Verbrecher und Kriminelle als zentrale Identifikationsfiguren einer Serie einzuführen«. (23) Noch brisanter wirkt die Demontage konventioneller Moralvorstellungen in der Serie »Over There« (2005, FX), die den Einsatz amerikanischer Infanteristen im Irak schildert. »Over There« ist dabei nicht nur die erste US-Serie, die einen militärischen Konflikt aufgreift, der zur Produktionszeit noch andauerte, es ist auch eine Serie, die vor Darstellungen von Folterung, Selbstmordattentaten, friendly fire oder Kriegsversehrtheit nicht zurückschreckt. Im Stile des combat movie steht jedoch vor allem die Fiktionalisierung von Gefechtshandlungen im Vordergrund, und diese erreicht einen für das Fernsehen zuvor ungekannten Grad an Drastik, wie er nur aus Filmen wie Steven Spielbergs »Saving Private Ryan« (1998) oder Ridley Scotts »Black Hawk Down« (2001) bekannt war. Mit

dieser Darstellung expliziter Gewalt aber ist die Bandbreite an »illegitimen« Inhalten der aktuellen US-Serien noch nicht erschöpft. Für das Kino hat Amos Vogel neben der Repräsentation von Gewalt und Tod, Nacktheit und Sexualität noch den »Angriff auf Gott« zu den »verbotenen Themen« gezählt, das heißt »Blasphemie und Antiklerikalismus«. (24) Auch diese »Subversion«, der aggressive Versuch, »bestehende Institutionen oder Wertsysteme zu untergraben« (25), scheint sich mittlerweile im US-Fernsehen zu vollziehen.

Die Serie »Californication« (2007 ff., Showtime) eröffnet ihre erste Episode mit einem Traum des amoralischen Protagonisten: Er sucht eine Kirche auf, um mit Gott über seine Glaubenskrise zu sprechen. Dort erwartet ihn eine attraktive Nonne, die sexuelle statt spirituelle Dienste leistet. Während sein Blick noch auf den am Kreuzifix hängenden Gekreuzigten fällt, tröstet ihn die Ordensschwester mit Oralverkehr. »Californication« gehört zu den neueren der neuen Serien; diese scheinen zu sondieren, wie weit die Provokation mit »anstößigen« Sujets zu treiben ist. »True Blood« (2008 ff., HBO), eine Vampirserie, stellt beispielsweise all das ins Zentrum, was jugendfreie Filme wie Chris Weitz' »New Moon« (2009) und David Slades »Eclipse« (2010) ausklammern. Ob Heterosexualität oder Homosexualität, beides wird nicht nur zwischen Menschen, sondern auch zwischen Mensch und Vampir gezeigt. Hinzu kommen Splattereffekte, wenn die Vampire ihre Fangzähne während des Liebesspiels in fremde Arterien schlagen. Übertroffen wird »True Blood« in der Drastik der Gewaltdarstellung durch »Spartacus: Blood and Sand« (2010 f., Starz), eine Serie, die mit der expliziten Darstellung von Sex und Gewalt weiter gehen will als jede andere zuvor. Produziert von Robert Tapert und Sami Raimi, lehnt sie sich in der narrativen Konstruktion bei Ridley Scotts »Gladiator« (2000) und der HBO-Serie »Rome« an, bedient sich jedoch ästhetischer Strategien, die eher an Tinto Brass' »Caligula« (1979) erinnern. Zur Darstellung kommen ero-tische Begegnungen, heterosexuelle ebenso wie homosexuelle, konsensuelle ebenso wie gewaltsame Sexualpraktiken. Indes konzentriert sich die Serie auf die Darstellung von Gladiatorenkämpfen vor ekstatischem Publikum, während denen Extremitäten ebenso selbstverständlich abgetrennt werden wie Köpfe, Eingeweide ebenso selbstverständlich aus geöffneten Leibern quellen, wie Blut aus verletzten Adern fließt.

Werbung und Zensur

Treffen Serien wie »Sex and the City« oder »The Sopranos« aber überhaupt auf Widerstand? Existieren Auflagen der Zensur? In den USA wird streng getrennt zwischen öffentlichem und privatem Rundfunk. Die frei empfangbaren Broadcast-Networks (ABC, CBS, NBC, Fox) senden über public airwaves, das heißt sie nutzen terrestrische Frequenzen, denen die US-Rechtsprechung einen öffentlichen Status zuspricht. Deshalb unterliegen sie der Kontrolle durch die Federal Communications Commission (FCC), einer unabhängigen Behörde mit Sitz in Washington. Sie gibt ein strenges Regelwerk vor, das den Networks die Ausstrahlung bestimmter Sendungen untersagt. Dazu zählen »indecent« und »profane programming«, die zwar durch den ersten Verfassungszusatz der Redefreiheit geschützt sind, aus Gründen des Jugendschutzes aber zwischen sechs Uhr und 22 Uhr nicht gesendet werden dürfen. Verstöße werden mit Geldbußen bis zu 500 000 Dollar geahndet, nach drei Verstößen droht die Entziehung der Sendelizenz. (26) »Indecent programming« ist hier definiert als »language or material that, in context,

depicts or describes, in terms patently offensive as measured by contemporary community standards for the broadcast medium, sexual or excretory organs or activities«. Auch Vokabeln wie »Shit«, »Fuck«, »Cunt«, »Cocksucker«, »Motherfucker« und »Tits« werden als »profane material« klassifiziert. Explizite Gewaltdarstellungen hingegen dürfen de jure 24 Stunden gesendet werden. In den USA, so Amos Vogel, werde seit jeher »Nacktheit für gefährlicher gehalten (...) als Gewalt-tätigkeit«. (27)

Mit der Zunahme der medialen Darstellung von Gewalt hat sich die Situation jedoch verändert. Seit dem 1. Januar 2000 sind alle Fernseh-geräte von einer Größe über 13 Zoll verpflichtend mit einem »Violence-Chip« (V-Chip) auszustatten, der entsprechende Inhalte gegebenenfalls herausfiltern kann. Sendungen mit expliziten Gewaltdarstellungen können durch den Fernsehempfänger mit V-Chip temporär oder permanent gesperrt werden. Obschon sie nicht per Gesetz verboten sind, verhindert die ökonomische Organisation des öffentlichen Rundfunks großteils, dass sie zur Ausstrahlung kommen. Die Networks sind abhängig von ihren Werbekunden, und diese wünschen vielfach nicht, dass ihre Produkte oder Dienstleistungen mit »violent«, »indecent« oder »profane programming« in Verbindung gebracht werden. So kommt es zu einer Selbstzensur der TV-Inhalte über ihre institutionelle Basis auch jenseits der Regeln, wie sie Kongress und FCC vorgeben. Das gilt zu großen Teilen ebenfalls für nicht-öffentliche Sender, obwohl diese anderen Bestimmungen unterliegen. Nicht-öffentliches TV ist Kabel-, Satelliten- oder Internet-TV, dessen Netzwerke von privaten Unternehmen verlegt werden und das vom Endkunden bestellt werden muss. Bei ihm greifen die Regulatorien des öffentlichen Rundfunks nicht. Sender wie AMC, F/X oder Spike brauchen bei der Gestaltung ihres Programms keine Rücksicht auf Vorgaben der FCC zu nehmen. Weil aber auch sie eine möglichst hohe Anzahl an Werbekunden gewinnen möchten, verzichten sie auf die Ausstrahlung von Programmen, die als »violent«, »indecent« oder »profane« eingestuft werden könnten.

Anders verhält es sich mit Pay-TV-Sendern wie HBO, Showtime oder Starz, die ebenfalls auf privaten Frequenzen über Kabel senden. Diese sind nicht auf Werbekunden angewiesen, sondern finanzieren sich über private Abonnenten. Verkaufen sie ihre Produktionen weiter an die Networks, dann werden sie nicht selten durch Schnitte und Neuvertonung »entschärft«. Von den 110 bei HBO gesendeten Folgen von »Sex and the City« sind 94 Episoden für die Ausstrahlung im öffentlichen Fernsehen (TBS) modifiziert worden: »Jedes ›fucking‹ wurde (...) mit ›freaking‹ ersetzt.« (28) Analog verhält es sich mit der Ausstrahlung von »The Sopranos« auf A&E und »Six Feet Under« auf Bravo – beide Serien laufen nur in »jugendfreien« Fassungen. Auf den eigenen Sendeplätzen hingegen genießt das US-Bezahlfernsehen eine große Freiheit, die letztlich nur durch die Toleranzgrenze ihrer Kunden eingeschränkt wird. So können Serien wie »The Sopranos« und »Sex and the City« von Staffel zu Staffel ein immer größeres Publikum ansprechen, während die öffentlichen Networks aussichtslose Versuche unternehmen, den Erfolg des privaten Bezahlfernsehens nachzuahmen: Die Imitate »Leap of Faith« (2002, NBC) und »Kingpin« (2003, NBC) mussten trotz guter Quoten wegen Schwierigkeiten mit der FCC nach jeweils sechs Folgen eingestellt werden.

Der Tabubrecher als Künstler

Im Pay-TV hingegen ist erlaubt, was dem Publikum gefällt. Besonders interessant dabei

ist, wie die Fernsehmacher versuchen, den Tabubruch in öffentlichen Stellungnahmen herunterzuspielen. »I had just had it up to here with all the niceties of network television«, sagte David Chase, nachdem er »The Sopranos« erfolglos für Fox und CBS und ABC entwickelt hatte, um unverzüglich zu ergänzen: »I don't mean language and I don't mean violence. I just mean storytelling, inventiveness, something that really could entertain and surprise people.« (29) Explizite Darstellungen von Nacktheit und Sexualität, Gewalt und Vulgarität werden auf diese Weise durch Rückgriff auf etablierte Werte wie handwerkliche Sorgfalt gerechtfertigt. Die Komplexität der Narration »entschuldigt« das verfeimte Moment, das den Zensurbefürwortern als »geschmacklos« bis »kriminell« gilt. Die Gewaltdarstellung in »The Sopranos« wird etwa von der New York Times legitimiert durch den Hinweis, dass sie aus Verpflichtung dem Thema der Serie gegenüber zur Notwendigkeit werde – als »the only way to remain true to the complex reality of Tony's life«. (30) In diesen Zusammenhang gehört auch der Versuch einer Selbststilisierung der Sender zu Mäzenen. Sie sehen sich gern in der Tradition der »Medicis of Italy, the Renaissance patrons of the arts«. (31) Mit dem Image des Wohltäters lancieren Kanäle wie HBO ihre Drehbuchautoren und Produzenten als auteurs, denen ein Höchstmaß »künstlerischer Freiheit« zugestanden wird. »I'd rather not work for ten years than to write to serve network dictates« (32), sagt Darren Star, dessen Serie »Sex and the City« zunächst für ABC geplant worden war. Bei HBO werde von ihm keine »Glättung«, sondern »kompromisslose Abweichung« erwartet. (33) Durch solche Strategien versprechen sich die Kanäle einerseits die Sicherung ihrer »künstlerischen Integrität«, die andererseits zur Werbung mit »Qualität« taugt. Mit Pierre Bourdieu wäre dieser Anspruch als »charismatische Ideologie« zu bestimmen, die »Geschmack und Vorliebe für legitime Kultur zu einer Naturgabe stilisiert«. (34) Die Exponierung des Autors als »artistisches« Genie soll die Produkte adeln und ihren Status als Kunst absichern. Tatsächlich aber ist es nicht unüblich, dass von derselben Serie unterschiedliche Fassungen abgedreht werden. Im Falle von »Sex and the City« mit »indecent« und »profane content« für die eigene Ausstrahlung, ohne entsprechende Inhalte für den Weiterverkauf an die Networks. (35) Das Recycling eigenproduzierter Serien geschieht vor dem Horizont einer ökonomischen Konstellation, in der Kabelkanäle nicht mehr nur in Rivalität zu anderen Sendern stehen. Immer stärker versuchen sie inzwischen, mit der Kinoindustrie selbst zu konkurrieren, die wiederum in einer Krise steckt: Sinkende Besucherzahlen, zunehmende Raubkopien und fehlende Online-Vertriebsstrukturen sind Defizite, die das Fernsehen ausgleicht. Seine Serien erwirtschaften Gewinn durch Verkauf von Wiederausstrahlungsrechten an andere Sender, durch den Verkauf von Rechten auf dem internationalen Markt, vor allem aber durch den Absatz von DVDs auf dem Heimkino-Sektor, der ebenfalls jenseits territorialer Grenzen floriert. Die Ausstrahlung einer neuen Serienstaffel wird immer öfter von der Veröffentlichung der vorangegangenen Staffel auf DVD begleitet. Der eigentliche Gewinn erfolgt meist durch den Verkauf auf DVD, immer mehr auch durch ergänzende Informationen und eigene Episoden, die nur im Internet zu sehen sind oder auf das Mobiltelefon geladen werden können. Es geht darum, den Käufer zu wiederholter Rezeption der Produkte zu animieren, er soll bei der ersten Sichtung noch nicht alle dramaturgischen Verbindungen herstellen können und zugleich hinreichend stimuliert werden, um nicht die Lust an der Serie zu verlieren. Diese Gratwanderung zwischen Subtilität und Sensation wird für das Fernsehen immer öfter auch von Filmemachern

geleistet, die auf Erfahrung in der Arbeit für das Kino zurückblicken können. So inszeniert William Friedkin für »CSI« (2007, 2009, CBS), Michael Apted für »Rome« (2005, HBO) oder Martin Scorsese für »Boardwalk Empire« (2010, HBO). Einen Sonderfall stellt »Masters of Horror« (2005–2007, Showtime) dar. Dabei handelt es sich um keine Serie, sondern um eine Art filmische Anthologie. Jede Episode erzählt eine in sich geschlossene Geschichte. Es tritt kein festes Figurenarsenal von Folge zu Folge auf, die Einzelsendung ist autonom. Das gilt auch für den jeweiligen Stil, der von den unterschiedlichen »Meistern« individuell geprägt wird: von Stuart Gordon, Tobe Hooper, Dario Argento, John Landis, John Carpenter, Takashi Miike, Brad Anderson und anderen. »Masters of Horror« spekuliert in besonderem Maße auf das (sub)kulturelle Renommee der Regisseure, die alle den modernen Horrorfilm seit Mitte der siebziger Jahre geprägt haben.

Distinktion und Affekt

Damit aber nicht genug, die Episoden von »Masters of Horror« gehen gerade in der Darstellung von Sexualität und Gewalt deutlich weiter als die Kinofilme der beteiligten Regisseure. Carpenters »Cigarette Burns« (Staffel 1, Episode 8) handelt von Snuff-Produktionen, wobei die Herstellung eines entsprechenden Films detailliert gezeigt wird. Argentos »Pelts« (Staffel 2, Episode 6) kreist um magische Waschbärenfelle, die bei allen, die mit ihnen in Berührung kommen, eine irrsinnige Ekstase auslösen, bis sie sich bei lebendigem Leib die Haut abziehen. Es war jedoch Miikes Beitrag »Imprint« (Staffel 1, Episode 13), der am meisten verstörte: Explizite Darstellungen von Folter, Prostitution und Abtreibung im Japan des 19. Jahrhunderts sorgten dafür, dass die Episode nicht im Fernsehen ausgestrahlt, sondern auf DVD erstveröffentlicht wurde. Dabei wurde ausdrücklich damit geworben, dass sie für das Fernsehen zu kontrovers gewesen zu sei – »banned from cable broadcast«, heißt es auf dem Cover der DVD. Hier zeigt sich, dass Tabubruch und (Selbst-)Zensur längst selbst zur kommerziellen Strategie taugen. Der Medienwechsel von TV zu DVD offeriert dann die Möglichkeit, ein Produkt mit besonderem Distinktionsgewinn vermarkten zu können: Der Reiz des Tabuisierten wird zum Kaufanreiz. Als der Sender HBO im Jahr 1997 seine Serie »Oz« startet, ereignet sich dies ein Jahr nach Verabschiedung des Telecommunications Act von 1996, einem neuen Bundesgesetz, das eine Verstärkung des Wettbewerbs auf dem Medienmarkt initiieren sollte. Dabei ging es nicht zuletzt darum, Fernsehen für potentielle Zuschauer zu produzieren, die am Fernsehen kein Interesse haben. Als exemplarisch dafür kann der Werbeslogan »It's not TV, it's HBO« gelten. Dennoch ist natürlich keiner der Kanäle als Kommunikationsguerilla zu verstehen, die gegen den Spätkapitalismus opponiert. Vielmehr sind alle fest in große Medienkonzerne eingebunden, die ihre Unternehmensstruktur zusehends kleinteilig organisieren: HBO gehört Time Warner Inc., Showtime ist Bestandteil der CBS Corporation. Dies ermöglicht, das unkonventionelle Programm ökonomisch abzusichern, wenn eine Serie zunächst keinen Erfolg hat; entscheidend ist die langfristige Rentabilität, vielleicht erst bei der Auswertung auf Heimmedien. Es kann daher angesichts der neuen Serien kaum emphatisch die Rede davon sein, dass die »Avantgarde (...) hemmungslos in den Mainstream ein(dringt)«. (36) Stattdessen ist ein Kokettieren mit dem Tabubruch festzustellen, das weder Selbstzweck noch emanzipatorische Anstrengung ist, sondern vor dem Horizont medialer Konkurrenz stattfindet. Der kulturelle Wert der Grenzüberschreitung ist hier unmittelbar auch ein kommerzieller. Die entsprechenden

Serien besitzen ebenso Warencharakter wie die Angebote des konservativen Fernsehens. So lässt ein republikanischer Sender-Konzern wie Rupert Murdochs Fox über seinen Kabel-Kanal FX die Irakkriegs-Serie »Over There« produzieren, weil er damit ein Publikum erreichen kann, das der Konzern-ideologie ansonsten ablehnend gegenübersteht. In »Over There« ist zu sehen, was auf Fox »in jeder Nachrichtensendung herausgeschnitten wird: die sinnlose Grausamkeit des Krieges«. (37) Die Verletzung des Tabus kann vor diesem Hintergrund als institutionalisiert begriffen werden, sie fungiert als Bestandteil des Attraktionspotentials, mit dem Zuschauer zu gewinnen sind. Tabubrüche sind Etiketten, die Warengruppen voneinander abheben sollen.

Diese immaterielle Affektproduktion hat das Ziel, ein Stammpublikum zu gewinnen – bei den neuen Serien nicht anders als bei den Sendungen der Networks. Hier zeigt sich ein Kapi-talismus, der nichts mehr zu tun hat mit dem Primat der Normierung und Zentralisierung, das noch die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts bestimmte. Es ist ein Kapitalismus, der das Heterogene und Deviante gelten lässt. Er erfordert nicht länger einfach eine disziplinierende Macht, die nur Verbote erteilt, vielmehr lassen sich durch Permission neue Märkte erschließen. Herrschaft und Widerstand werden sich dabei immer ähnlicher, bis hin zu einer »convergence between the dynamic of capitalist power and the dynamic of resistance«. (38) Mit seinen provokativen Serien schafft das US-Fernsehen im Dissens den Konsens, indem es den Dissens abschafft, die Dichotomie zwischen »Qualität« und »Mainstream« wird von ihm selbst genährt. Das ist unter den Bedingungen eines segmentierten Marktes, auf dem jeder Geschmack ein Nischengeschmack zu sein scheint, nicht mehr nur eine Option, sondern eine Notwendigkeit zur Sicherung der ökonomischen Fortexistenz. Dieser Prozess findet auf Ebene der Rezipienten seine Entsprechung, insofern subkulturelle Identität nach »devianten« Konsumprodukten verlangt. Sie erlauben es den »unangepassten« Subjekten, sich nicht als Konsumenten, sondern als Connaisseurs zu verstehen. Medien- und Kulturindustrie »schlägt alles mit Ähnlichkeit« (Horkheimer/Adorno), das gilt heute mehr denn je, nur wird diese Ähnlichkeit eben auch mehr denn je kaschiert, indem den Subkulturen neben einem Produkt zugleich symbolisches Kapital verkauft wird. So fetischisiert die »kritische« Subkultur selbst einen Nischenmarkt, der die kapitalistische Ökonomie reproduziert. Kulturelle Dissidenz ist zum produktiven Motor eines kulturindustriellen Marktes geworden, der gerade durch seine scheinbare Heterogenität ein Maximum an Homogenität garantiert.

Anmerkungen

(1) Amos Vogel: Film als subversive Kunst, St. Andrä-Wördern 1997

(2) Siehe dazu Theodor W. Adorno: Prolog zum Fernsehen. In: Ders.: Eingriffe, Frankfurt/Main 1963; Hans Magnus Enzensberger: Baukasten zu einer Theorie der Medien. In: Claus Pias u.a. (Hgg.): Kursbuch Medienkultur, Stuttgart 1999

(3) Stephen Holden: Sympathetic Brutes in a Pop Masterpiece, »The New York Times«, 6.6.1999

(4) Steven B. Johnson: Everything Bad is Good for You, London 2005

(5) Jason Mittell: Narrative Complexity in Contemporary American Television. In: The Velvet Light Trap 58 (2006)

(6) Ekkehard Knörer: Reichlich Raum für's schmutzige Detail, »Taz«, 17.11.2005

(7) Stephan A. Weichert/Christian Zabel: Aus dem Westen ungewohnt Neues, »Neue

Zürcher Zeitung«, 10.3.2006

(8) Barbara Schweizerhof: Gesendete Literatur, »Der Freitag«, 5.8.2010

(9) Peter Praschl: Vielen Dank, dass wir uns nicht betrinken dürfen, »Die Welt«, 23.9.2010

(10) Richard Kämmerlings: Ein Balzac für unsere Zeit, »FAZ«, 8.5.2010

(11) Sabine Rennefanz u.a.: Fortsetzung folgt, »Berliner Zeitung«, 28.11.2009

(12) Kämmerlings, Ein Balzac für unsere Zeit

(13) Michael Althen: Serien sind das neue Kino, »Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung«, 29.7.2007

(14) Schweizerhof, Gesendete Literatur

(15) Daniel Haas: Wir Serientäter, »Taz«, 30.1.2010

(16) Schweizerhof, Gesendete Literatur

(17) Rennefanz u.a., Fortsetzung folgt

(18) Schweizerhof, Gesendete Literatur

(19) Christopher Anderson: Producing an Aristocracy of Culture in American Television. In: Gary R. Edgerton/Jeffrey P. Jones (Hgg.): The Essential HBO Reader, Lexington 2008

(20) Immanuel Kant: Die Kritik der Urteilskraft, Köln 1995

(21) Vogel, Film als subversive Kunst, 219

(22) Vogel, Film als subversive Kunst, 207

(23) Annkatrin Bock: Family Values. In: Sascha Seiler (Hg.): Was bisher geschah, Köln 2008

(24) Vogel, Film als subversive Kunst, 283

(25) Vogel, Film als subversive Kunst, 318

(26) Christa Pietrowski: Kampf um einen sauberen Bildschirm, »Neue Zürcher Zeitung«, 4.3.2005

(27) Vogel, Film als subversive Kunst

(28) Gerti Schön: No Sex in the City, »Die Welt«, 15.6.2004

(29) Zitiert nach: Janet McCabe/Kim Akass: Sex, Swearing and Respectability. In: Dies. (Hgg.): Quality TV, London 2007

(30) Caryn James: Sopranos: Blood, Bullets and Proust, »The New York Times«, 2.3.2001

(31) McCabe/Akass, Sex, Swearing and Respectability

(32) Zitiert nach Janet McCabe/Kim Akass: Introduction. In: Dies. (Hg.): Reading »Sex and the City«, London 2004

(33) Tom Holert/Mark Terkessidis: Einführung in den Mainstream der Minderheiten. In: Dies. (Hgg.): Mainstream der Minderheiten, Berlin 1996

(34) Pierre Bourdieu: Die historische Genese einer reinen Ästhetik. In: Gunter Gebauer/Christoph Wulf (Hgg.): Praxis und Ästhetik, Frankfurt/Main 1993

(35) Johanna Rüdiger: Doppelzüngig, »Der Tagesspiegel«, 8.3.2004

(36) Sascha Seiler: Abschied vom Monster der Woche. In: Ders., Was bisher geschah

(37) Matthias B. Krause: Grausam und apolitisch, »Der Tagesspiegel«, 29.7.2005

(38) Brian Massumi: Navigating Movements. In: Mary Zournazi (Hg.): Hope, London/New York 2002

Gekürzter, redaktionell bearbeiteter Auszug aus: Ivo Ritzer: Fernsehen wider die Tabus. Sex, Gewalt, Zensur und die neuen US-Serien. Bertz+Fischer-Verlag, Berlin 2011.

136 Seiten, 9,90 Euro. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags. Der Band ist soeben erschienen.

