

# Innovation und narrative Qualität in Serien am Beispiel von *CSI*

Elke Weissmann

Serien mit abgeschlossenen Folgen bleiben oft aus dem Qualitätsdiskurs in fiktionalen Fernsehproduktionen ausgeschlossen. Am Beispiel einer Episode von *CSI: Crime Scene Investigation (CSI: Den Tätern auf der Spur)* wird gezeigt, dass es gerade die Wiederholungen in dieser Serienform sind, die den Raum für Innovation und Qualität bieten können.



Marg Helgenberger  
als Catherine Willows  
und Laurence Fishburne  
als Ray Langston in *CSI*

US-amerikanische Serien werden seit den 1980er-Jahren sowohl in der populären als auch der akademischen Kritik zunehmend als qualitativ wertvoll diskutiert. Dabei werden insbesondere Eigenschaften hervorgehoben, die sonst eher den Seifenopern zugeschrieben werden: langfristige Entwicklungen der Handlung, emotionale Tiefen, individualisierte Charakterzeichnungen. Das sind insgesamt Elemente, die oft als literarisch oder schriftstellerisch interpretiert werden. Jane Feuer entwickelte dafür schon 1984 den Begriff der „serialization“ und wies damit darauf hin, dass hier eine Form generischer Vermischung stattfand, in der die Serie mit abgeschlossenen Folgen (series) zunehmend Elemente der Serie mit fortlaufender Handlung (serial) aufnahm. Der sprachlichen Klarheit halber werde ich in diesem Text die englischen Begriffe „series“ und „serial“ verwenden. Die Entwicklung der „serialization“ hatte zwei Folgen: Erstens wurde in der Produktion verstärkt Betonung auf Elemente der „serials“ gelegt, bis schließlich mit *24* und *Lost* Serien entstanden, die das Konzept der „serials“ in die traditionelle Struktur der „series“ mit 20 bis 24 Folgen pro Staffel integrieren. Eine Staffel beinhaltete jeweils eine abgeschlossene Rahmenhandlung. Zweitens konzentrierten sich die kritischen Stimmen zunehmend auf diese Elemente, was schließlich zu einer starken Aufwertung der „serial“ bei gleichzeitiger Abwertung der „series“ führte. Dies ist deutlich sichtbar in einer aktuellen Veröffentlichung von Trisha Dunleavy, die schreibt: „In der ‚serial‘, die aufgrund ihrer vielen Unterformen strukturell variabler als die ‚series‘ ist, können die Ursprünge mancher Elemente der narrativen Komplexität, die das TV-Drama in den letzten Jahrzehnten charakterisiert haben, gefunden werden“ (Dunleavy 2009, S. 66).<sup>1</sup>

Im Vergleich dazu wird die „series“ oft nicht so positiv bewertet. Dunleavy schreibt weiter: „Die ‚series‘ hat viele ihrer traditionellen Charakteristiken, trotz der Übernahme von multiplen Erzählsträngen und Serialisation, behalten“ (ebd.). Andere Autorinnen und Autoren formulieren ihre Kritik an der abgeschlossenen „series“ deutlicher. So schreibt Mike Allen, nachdem er Positives über *CSI* aufgezählt hat: „Auf der Kehrseite finden sich verschiedene andere Elemente: [u. a.] die formelhafte Struktur, die Woche für Woche wiederholt wird“ (Allen 2007, S. 4). Mit anderen Worten kritisiert Allen genau die Eigenschaft, die *CSI* zur „series“ macht. Im Diskurs über Dramenqualität werden die Wie-

derholungen in der narrativen Struktur der „series“ also oft als negativ empfunden.

Dieser Artikel versucht hingegen darzustellen, wie gerade diese spezifischen Wiederholungen Platz für narrative Innovationen und andere Elemente schaffen, die im weiteren Diskurs als Qualitätsmerkmale verstanden werden. Dabei wird besonderer Wert auf die Leistungen der Schauspieler gelegt, deren Beitrag zu oft übersehen wird. Als Beispiel soll eine Folge aus der fünften Staffel von *CSI: Crime Scene Investigation* dienen. Zuerst muss jedoch der Qualitätsdiskurs weiter untersucht werden.

### Was ist Qualität?

In den Vereinigten Staaten, wo die meisten für diesen Artikel wichtigen Entwicklungen stattfanden, wird Qualität – mit den Worten von Robert J. Thompson – als das definiert, „was es nicht ist. Es ist nicht ‚normales‘ Fernsehen“ (Thompson 1996, S. 13). Zu einem Großteil entstammt diese Definition einem Empfinden, dass das durchschnittliche amerikanische Fernsehen in den 1970er- und 1980er-Jahren keine Ansprüche auf Qualität stellte, dass es stattdessen oft den größten gemeinsamen Nenner finden musste, um ein möglichst großes – und undifferenziertes – Publikum ansprechen zu können. Viele Kritiker, inklusive Zuschauer, empfanden diesen Anspruch als problematisch, da sich in ihren Augen das amerikanische Fernsehen damit zu oft an die ungebildete Masse wandte. Im Gegensatz dazu wurden in den 1980ern von der Produktionsfirma MTM für NBC eine Reihe von Serien entwickelt und produziert, die dem Sender helfen sollten, aus seiner Position des dritten (und damit letzten) Fernsehnetzwerks herauszukommen und sich als Qualitätsnetzwerk zu definieren (Feuer 1984, S. 32). In dieser Umorientierung steckte der Versuch, stärker, als das bisher üblich war, Qualität mit amerikanischen Programmen zu verbinden (Weissmann 2008). Dies aber bedeutete auch eine Neudefinition des Begriffs „Qualität“, die, wie Janet McCabe (2005, S. 7) deutlich macht, mit einer Neuformulierung der Zuschaueradressierung einhergeht und damit auch mehr mit einer Markenbildung (Branding) verbunden ist.

Als in den 1980er-Jahren in Amerika – und bald auch im Rest der Welt – die Anzahl der Sender stieg, wurden Zuschauer zunehmend als individuelle Publikumsgruppen verstanden, deren Geschmack mit den angebotenen Sendun-

### Anmerkungen:

- 1  
Alle Übersetzungen:  
E. Weissmann

## 2

„Franchise“ bezeichnet im Medienbereich ein geistiges Eigentum, das über mehrere Produkte und meistens auch über mehrere verschiedene Medien hinweg entwickelt und verwendet wird (Anm. d. Red., vgl. Wikipedia).

gen bedient werden sollte. In dieser Situation erlangte die Marke größere Bedeutung. Wie Celia Lury (2004) erklärt, können Marken als Kommunikationshilfen verstanden werden, über die Konsumenten und Produzenten interagieren. Wie Lury aber deutlich macht, ist diese Interaktion minimal, da Marken durch das Gesetz als Besitz der Produzenten beschrieben werden. Es sind daher auch eher die Produzenten als die Zuschauer, die über die Eigenschaften einer Marke entscheiden. Die Qualitätseigenschaften werden demzufolge oft über die Marke bestimmt und sind von ökonomischen Bedingungen geprägt, wie Cathy Johnson für HBO bemerkt (2007, S. 8). Qualität ist damit durch den Versuch definiert, das „Qualitätspublikum“, d. h. die besser verdienenden und oft besser gebildeten Zuschauer, zu erreichen (vgl. Feuer 2007). In Amerika ist dies besonders offensichtlich bei den Kabelkanälen HBO und A&E, die für ihre Qualitätsdramen bekannt sind, die aber auch beide hohe Gebühren von ihren aus den höheren Einkommenslagen stammenden Zuschauern verlangen können.

Qualität ist daher oft das, was die Sender bestimmen; und dies wird häufig mit dem überraschend undefinierten Wort „Innovation“ beschrieben. Qualität ist, was neu ist, was nicht wie anderes Fernsehen ist. Dies ist besonders sichtbar in den Umdefinitionen von Sendermarkenzeichen (Channel brands) wie im Falle von NBC, aber auch Channel 4 in Großbritannien, die beide ihre Marketingpublikationen mit Worten wie „Innovation“, „innovativ“, „risikobereit“ etc. füllten (Weissmann 2008). Es ist aber auch im Marketing für bestimmte Serien deutlich erkennbar: Als die Serie im deutschen Fernsehen anlief, warb VOX mit einem Trailer, in dem die Einbindung forensischer Arbeit in das Krimi-Genre als Besonderheit bei *CSI: Crime Scene Investigation* betont wurde.

Interessanterweise gilt *CSI* im angloamerikanischen Raum nicht als Qualitätsserie. Dafür ist sie als „series“ in ihrer Struktur zu repetitiv. Es gilt jedoch zu bedenken, dass auch die „series“ Spielraum für Innovation hat. Mehr noch, es ist gerade die Wiederholung der Struktur, die Variation und damit Innovation verlangt. Da jede abgeschlossene Folge oft auf demselben narrativen Muster basiert (das man nach Todorov [1977] als „Equilibrium, Brechung des Equilibriums, Aufarbeitung, neues Equilibrium“ beschreiben kann) und damit ein Gerüst bereitstellt, das nach wenigen Wiederholungen bes-

tens etabliert ist, kann innerhalb dieses Gerüsts die Geschichte schnell und, wie John Corner (1999) deutlich macht, ökonomisch erzählt werden. Dadurch kann größere Bedeutung auf den folgenspezifischen Plot gelegt werden, in den Variationen eingebaut werden müssen (vgl. Ellis 1982, S. 147). Diese Variationen werden teilweise ermöglicht durch die nicht wiederkehrenden Charaktere, derer sich die abgeschlossenen Serien stark bedienen, aber auch in der Entwicklung von neuen Erzählstrukturen für die Gestaltung von folgenspezifischen Plots.

Diese Variationen sind besonders bedeutend für lang laufende Serien, die man häufig im Krimi- und Arzt-Genre findet. Für die Diskussion hier sind die strukturellen Variationen im Erzählmuster besonders wichtig, die vor allen Dingen in Serien mit einem gewissen Qualitätsanspruch zu finden sind. Dazu gehören zum einen *Emergency Room*, wo man mit den Möglichkeiten der Liveübertragung experimentierte (Episode *Ambush*), oder eben auch *CSI*, wo u. a. die Erzählstruktur variierte, um die Bedeutung von individueller Perspektive in einer Hommage an den Film *Rashomon – Das Lustwäldchen* (Regie: Akira Kurosawa, Japan 1950) zu untersuchen.

### Die Qualität von *CSI*

Besonders für die erste Serie des Franchise<sup>2</sup> werden Qualitätsansprüche erhoben, die Steven Cohan (2008) im Detail erläutert. Dazu gehören u. a. der Autorenstatus, der sowohl Produzent Jerry Bruckheimer und Hauptregisseur Danny Cannon als auch Drehbuchautor Anthony E. Zuiker zugesprochen wird; die Zuschauer, die zur besser gebildeten Schicht gehören (Horan 2007) und in den Medien oft als intelligent bezeichnet werden; und schließlich die Tatsache, dass die Serie für den Sender CBS zum Flaggship-Programm aufgewertet wurde und damit als eines seiner markendefinierenden fiktionalen Programme benutzt wird. Andererseits weisen Kritiker oft auf die formelhafte Struktur der Folgen hin und auf die „Oberflächenqualität“ (Goode 2007), in der deutlich mehr Wert auf das Erscheinen der Bilder und Effekte gelegt wird als auf die Komplexität der Handlung. Weiterhin wird der Autorenstatus der drei Hauptpersonen als problematisch betrachtet, da sowohl Bruckheimer als auch Cannon zuvor vor allen Dingen mit Genrefilmen identifiziert wurden, während Anthony E. Zuiker zuvor unbekannt war.

Während diese Diskurse über *CSI* extern weitergeführt werden, existiert innerhalb des Produktionsteams eine Erwartungshaltung zur Qualität. So machen Cannon und Produzentin Carol Mendelsohn im Kommentar zur fünften Staffel deutlich, dass diese Staffel konkret mit narrativen Innovationen geplant wurde. Diese manifestieren sich u. a. in Folgen wie *Mea Culpa*, in der das Team geteilt wird; *Grave Danger*, in der Quentin Tarantino Regie führt und die zwei Teile umfasst, und *Weeping Willows*, in der zum ersten Mal eine stark subjektive Perspektive eingenommen wird. Letztgenannte Folge soll nun als Beispiel im Detail besprochen werden.

*Weeping Willows* beschäftigt sich mit der Frage, welche Bedeutung die Arbeit mit Tod und Kriminalität für den individuellen Ermittler hat. Daher wurde die Erzählstruktur komplett um einen einzelnen Charakter – Catherine Willows – entwickelt, was bereits im Teaser klar wird. Statt mit der üblichen Szene am Tatort zu beginnen, öffnet die Folge mit einem Trackingshot, der Willows in der Halbnahen folgt, während sie durch das Labor geht. In weiteren Szenen, in denen sie in eine Bar geht, wo sie einen Mann (den zukünftigen Verdächtigen) kennenlernt, bevor sie zu einem Tatort gerufen wird, verweilt die Kamera oft lange auf ihrem Gesicht. Darüber hinaus werden im Teaser weitere Techniken eingesetzt (Musikdesign, Licht, Kontrolle des Filmtempos, Kamerapositionen), um auf den subjektiven Charakter der Folge hinzuweisen. Der Teaser ist länger als üblich und zeichnet die Folge damit bereits als Besonderheit aus, was – wie eingangs bemerkt – als Qualitätsmerkmal gilt.

Der Fokus auf eine Person ermöglicht die Weiterentwicklung des Charakters, auch wenn dies vor allem im Zusammenhang mit der Arbeit und nicht, wie sonst üblich, mit dem Privatleben stattfindet. Allerdings muss hier angemerkt werden, dass sich die Geschichte um eine weibliche Figur dreht, der als alleinerziehender Mutter und illegitimer Tochter eines Casinochefs bedeutend mehr Privatleben zugesprochen wird als den anderen Charakteren. Dies legt nahe, dass solch eine Folge potenziell leichter um weibliche Figuren entwickelt werden kann, da diese oft als durch ihre sozialen Bindungen geprägt dargestellt werden (vgl. z. B. die deutliche Charakterisierung Sara Sidles durch ihren Familienhintergrund im Vergleich zu der verallgemeinerten Darstellung des „schwarzen Gettos“ für Warrick Brown).

In diesem Zusammenhang ist es auch wichtig, die Erzählstruktur der Folge genauer zu betrachten. Der Plot wandert regelmäßig zwischen Willows' Arbeit und ihrem Privatleben hin und her. Wichtig ist dabei, dass der Ausgangspunkt der Erzählstruktur in Willows' subjektiven und weitgehend privaten Erfahrungen liegt, auch wenn der Fortgang der Handlung durch die Arbeit bestimmt wird. *Weeping Willows* ist ungewöhnlich hinsichtlich der vielen Szenen, die dem Privatleben eines Charakters gewidmet sind. Dadurch können auch andere Qualitäten als die „Oberflächenqualität“ der visuellen Effekte in den Vordergrund gerückt werden.

In *Weeping Willows* liegen diese Qualitäten vor allen Dingen im Bereich des Schauspiels. Die Folge beruht laut DVD-Kommentar auf einer Anregung der Schauspielerin Marg Helgenberger, die dem Produktionsteam gegenüber den Wunsch nach einer subjektiveren Handlung geäußert hatte. Das lässt vermuten, dass die Folge auch deshalb entwickelt wurde, um Helgenbergers Talent mehr in den Vordergrund zu stellen (sie erhielt mehrere Auszeichnungen, u. a. einen Emmy). Tatsächlich erhält Helgenberger die Chance, dem Charakter mehr Tiefe zu verleihen. Dabei nimmt die Nahaufnahme eine besondere Stellung ein.

In mehreren Szenen verweilt die Kamera in Nahaufnahme auf Willows' Gesicht. Helgenberger nutzt diese Einstellung, um durch minimale Veränderungen der Mimik Gefühle und Gedanken zu vermitteln. So öffnet sie z. B. ihre Augen ein Stück weiter als zuvor, um ihren Schock darzustellen, als sie die Bar, in der sie zuvor ein paar Cocktails getrunken hat, wiedererkennt. Auch in einer anderen Szene legt sie besondere Bedeutung auf die Augen: Als sie das Auto der Ermordeten untersucht, richtet sich ihr Blick zum Boden, um ihre Bedrückung zum Ausdruck zu bringen – eine Emotion, die auch von ihrer leicht geduckten Haltung vermittelt wird. Insgesamt ist das Schauspiel extrem kontrolliert und so minimal, dass der Eindruck der ständigen Unterdrückung von Emotionen entsteht: Und tatsächlich versucht Willows hinter ihrer Arbeit ihre wahren Gefühle und Gedanken zu verstecken. Dies verleiht der Folge eine extreme Intensität, die die völlige Aufmerksamkeit vom Zuschauer verlangt, um nicht die minimalen Hinweise, die die Geschichte vorantreiben, zu verpassen. Gleichzeitig eröffnet die Folge eine neue Dimension der Arbeit der forensischen Wissenschaftler. Mit ihrer Intensität und der durch-

gängigen Spannung, die Helgenbergers kontrolliertes Schauspiel erzeugt, macht die Folge deutlich, dass die Arbeit mit dem Tod alles andere als glamourös ist, sondern oft zu Depressionen führen kann.

*Weeping Willows* bietet damit eine signifikante Variante zur normalen Erzählstruktur. Mit ihrer deutlich subjektiven Perspektive ähnelt sie stark dem Film Noir, in dem oft Geschichten von Verwundbarkeit erzählt wurden. Anstelle von Sympathie mit dem Opfer verlangt die Folge größeres Verständnis für den Ermittler. Damit öffnet die Folge Wege zu tieferen Einblicken in *Willows'* Charakter, wobei die Übergriffe des Privatlebens in den Raum der Arbeit und umgekehrt als bedeutsam dargestellt werden. Darüber hinaus ermöglicht die Struktur der Folge, für *CSI* ungewöhnliche Themen zu bearbeiten und andere Talente (d. h. das Schauspiel) hervorzuheben.

### Schlussbemerkungen

Wie in diesem Artikel dargelegt wurde, bietet auch die „series“ Möglichkeiten für Innovation und Variation, die im aktuellen Diskurs als Qualitätsmerkmale gelten – und zwar genau deshalb, weil sie strukturell recht repetitiv sind. Das bedeutet auch, dass die besonderen Produktionsbedingungen der Serie stärker in Betracht gezogen werden müssen. Innovation wurde hier diskutiert in Bezug auf Figurendarstellung, Thema und narrative Struktur; doch andere Bereiche bleiben weiterhin offen.

Darüber hinaus ist die zentrale Rolle zu bedenken, die das Schauspiel für die Qualität einer Folge einnehmen kann. Das Thema „Schauspiel im TV-Drama“ blieb bisher (siehe Caughie 2000) im akademischen Diskurs über Fernsehen weitgehend unbeachtet, und das trotz der Entwicklungen, die im Fachbereich „Film“ stattgefunden haben (siehe z. B. Drake 2004; Shingler/Gledhill 2008). Die Entwicklung eines kritischen Vokabulars in diesem Bereich ist von höchster Bedeutung für eine umfassendere Bewertung der Qualität von Fernsehdramen.

### Literatur:

#### Allen, M.:

*Introduction: This Much I Know...* In: M. Allen (Hrsg.): *Reading CSI. Television Under the Microscope*. London/New York 2007, S. 3–14

#### Caughie, J.:

*What Do Actors Do When They Act?* In: J. Bignell/S. Lacey/M. Macmurray-Kavanah (Hrsg.): *British Television: Past, Present and Future*. Basingstoke 2000, S. 162–174

#### Cohan, S.:

*CSI: Crime Scene Investigation*. London 2008

#### Corner, J.:

*Critical Ideas in Television Studies*. Oxford 1999

#### Drake, P.:

*Jim Carrey: The Cultural Politics of Dumbing Down*. In: A. Willis (Hrsg.): *Film Stars. Hollywood and Beyond*. Manchester/New York/Vancouver 2004, S. 71–88

#### Dunleavy, T.:

*Television Drama. Form, Agency, Innovation*. Basingstoke 2009

#### Ellis, J.:

*Visible Fictions. Cinema, Television, Video*. London/New York 1982

#### Feuer, J.:

*The MTM Style*. In: J. Feuer/P. Kerr/T. Vahimai (Hrsg.): *MTM 'Quality Television'*. London 1984, S. 32–60

#### Feuer, J.:

*HBO and the Concept of Quality*. In: J. McCabe/K. Akass (Hrsg.): *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London/New York 2007, S. 145–157

#### Goode, I.:

*CSI: Crime Scene Investigation: Quality, the Fifth Channel and „America's Finest“*. In: J. McCabe/K. Akass (Hrsg.): *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London/New York 2007, S. 118–128

#### Horan, D.:

*RTÉ and the CSI Franchise*. In: M. Allen (Hrsg.): *Reading CSI. Television Under the Microscope*. London/New York 2007, S. 198–200

#### Johnson, C.:

*Telebranding in TVIII. The Network as Brand and the Programme as Brand*. In: *New Review of Film and Television Studies*, 5/1/2007, S. 5–24

#### Lury, C.:

*Brands. The Logos of the Global Economy*. London/New York 2004

#### McCabe, J.:

*Creating „Quality“ Audiences for ER on Channel Four*. In: L. Mazdon/M. Hammond (Hrsg.): *The Contemporary Television Series*. Edinburgh 2005, S. 207–223

#### Shingler, M./Gledhill, C.:

*Bette Davis: actor/star*. In: *Screen*, 49/1/2008, S. 67–76

#### Thompson, R. J.:

*Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to ER*. New York 1996

#### Todorov, T.:

*The Poetics of Prose*. Oxford 1977

#### Weissmann, E.:

*Negotiating American Quality: The NBC Brand in Britain*. In: *Critical Studies in Television*, 3/2/2008, S. 40–58

Dr. Elke Weissmann ist Dozentin der Film- und Fernsehwissenschaften an der Edge Hill University in Ormskirk, Großbritannien.

