

# Der lange Weg zur „Qualität“

## Zur Geschichte des Serienformats in Film und Fernsehen

Michael Wedel

Die Ursprünge seriellen Erzählens reichen zurück bis in die Antike. Schon an Homers in „Gesänge“ unterteilten Epen lassen sich Kernfunktionen der seriellen Gliederung in einzelne narrative Etappen studieren: Sie dient der planvollen Portionierung großer Stoffmassen und bietet vielfältige Möglichkeiten der inhaltlichen Verknüpfung und Peripetie, durch die eine übergeordnete poetische Einheit des Ganzen gestiftet wird. Zentrale Strategien moderner Fortsetzungsgeschichten lassen sich auch an den *Erzählungen aus 1001 Nacht* ausmachen. Über eine Rahmenhandlung werden die orientalischen Märchen in eine Metaerzählung eingebunden, die mit Mitteln der Spannungserzeugung operiert und vorausweist auf die heute zum Kernbestand serieller Dramaturgie gehörende Logik des Cliffhangers: Die Erzählerin Scheherazade bricht jeweils auf dem Handlungshöhepunkt mit dem Versprechen ab, das Beste käme erst noch. Den zuhören den Kalifen bringt sie auf diese Weise dazu, um eine Fortsetzung in der darauffolgenden Nacht zu bitten und ihr Leben so lange zu schonen.

So faszinierend solche Beispiele auch sind, es erscheint mit Blick auf die konkrete historische Entwicklung des Serienformats in Film und Fernsehen sinnvoll, zunächst eine grundsätzliche Unterscheidung zu treffen. Sie differenziert zwischen allgemeinen Formen serieller Anordnung in Kunst und Literatur einerseits und andererseits in Serialität als Organisationsprinzip kommerzieller Standardisierung und narrativer Schematisierung, wie es sich in der modernen Populärkultur mit Beginn des 19. Jahrhunderts herausgebildet hat. In diesem enger gefassten Zusammenhang sind serielle Erzählverfahren Teil eines wechselseitigen Bedingungsgefüges von industriellen Produktions- und technischen Reproduktionsprozessen sowie nicht zuletzt Ergebnis eines Geschäftskalküls, das auf die langfristige Bindung breiter Rezipientengruppen an ein Produkt abzielt.

Populäre Serialität in dieser spezifisch modernen Ausprägung hat ihre Wurzeln in den zunächst kapitelweise in Zeitschriften veröffentlichten Romanen eines Walter Scott oder Charles Dickens. Mit Eugène Sues *Die*

Seriell erzählen ist so alt wie das Erzählen selbst. Doch erst in der Moderne wird Serialität zum hervorstechenden Kennzeichen populärer Medienkultur. Neben dem Film hat sich kein anderes Medium das Serienprinzip so sehr zu eigen gemacht wie das Fernsehen. Ein Blick in die Geschichte der Serienformate in Film und Fernsehen erweist, dass die zu verschiedenen Zeiten serialisierten Themen und Stoffe sich bemerkenswert treu geblieben sind. Und dass „Serialität“ und „Qualität“ erst neuerdings nicht mehr als unvereinbar gelten.

*Geheimnisse von Paris*, die 1842/1843 in 147 Folgen in einer Pariser Tageszeitung erschienen, war das Genre des Zeitungsromans, mit dem die Abonnentenzahlen in die Höhe getrieben werden konnten, endgültig etabliert. Rückkoppelungseffekte mit der Rezeption ergaben sich spätestens mit Arthur Conan Doyles *Sherlock Holmes* (1886–1927), den sein literarischer Erzeuger 1901 nach massenhaften Leserprotesten wieder auferstehen ließ. Keineswegs zufällig fiel diese Auferstehung in die Blütezeit der in Heftserien an eine breite Leserschaft gebrachten „Groschenromane“, die neben Abenteuer- und Wildwestgeschichten vor allem reißerisch aufbereitete Kri-

Hier zeichnet sich bereits ein Merkmal ab, das prägend bleiben sollte: die feste Verbindung des Komikers mit einer Serienfigur, deren berühmtestes Beispiel Chaplins Tramp darstellt. Damit ist zugleich der Punkt bezeichnet, an dem sich den von mehreren Darstellern getragenen, auf reiner Körper- und Situationskomik basierenden kurzen Slapstickkomödien, wie sie ab 1912 etwa Mack Sennet für die Keystone-Comedy-Studios herstellte, der Weg zum Aufbau eines oder mehrerer Charaktere eröffnet, die auch psychologisch differenziert werden und über die einzelne Episode hinaus als Identifikationsangebote dienen können. Dies kann wie bei Laurel und



*Sherlock Holmes*

minalfälle zum Sujet hatten. Diese massenhaft hergestellte Kolportageliteratur hatte einen ähnlich starken Einfluss auf Stoffe und Themen der ersten Filmserien wie die um 1870 eingeführten Zeitungs-Comicstrips auf Figuren und Sujets früher Animationsfilme, die als Kurzfilmserien im Kinobeiprogramm gespielt wurden.

#### Frühe Filmserien

Wechselseitige inhaltliche Bezugnahmen und die medienübergreifende Verwertung von Stoffen und Serienfiguren sind bis heute ein Kennzeichen populärer Serialität geblieben. So ist auch die Entwicklung früher Serienformate im Kino nicht ohne den Medienverbund, in dem sie entstanden sind, zu verstehen. Die ersten in Produktion und Auswertung seriell konzipierten Formen kamen um 1905 als Comedyserien auf. In Frankreich bringt Pathé ab 1907 zunächst die um den Komiker André Deed konzipierte *Boireau*-Serie auf den Markt. Ihr Erfolg ließ ähnliche Serien folgen. Wie ihr erfolgreicher Vorgänger trugen sie jeweils den Namen der von einem bekannten Komiker gespielten Hauptfigur im Titel: Die *Calino*-Serie mit Clément Migé startete 1909, die *Bébé*-Serie mit René Dary im Jahr darauf. Die mit Abstand erfolgreichste Komödienserie aus Frankreich war ab 1910 mit Max Linder in der wiederkehrenden Rolle eines Dandys gleichen Vornamens besetzt.

Hardys „Stan und Olli“ über die aufrechterhaltene Identität von Darsteller und Figur geschehen, in anderen Fällen – etwa bei Chaplins stets mit Stock und Melone ausgestattetem Tramp, aber auch bei Harold Lloyd, der in seinen Filmen stets Hornbrille und Strohhut bzw. Schiebermütze trug – über Standardisierungen des Kostüms und Typisierung des Verhaltens. In der besonderen Amalgamierung von Darsteller und Figur, Kollektiv und Individuum sowie in der Verbindung von Elementen der Körper-, Situations- und Charakterkomik kann die Komödie bis hin zur TV-Sitcom als eines der stabilsten seriellen Genreformate gelten.

Jenseits der Komödie kommt Victor Jassets Abenteuerserie um den „König der Detektive“ *Nick Carter* (1908–1910) Vorreiterfunktion zu, die in Frankreich vom Erscheinen der ersten Übersetzungen der gleichnamigen amerikanischen Groschenhefte ausgelöst wurde. Jasset setzte seinen Erfolg mit sechs *Zigomar*-Filmen (1911–13) fort, deren zweiter *Zigomar contre Nick Carter* den Spring-Off-Charakter des Unternehmens verdeutlicht. Es folgten eine Reihe französischer Kriminalserien wie *Fantômas* (1913–1914, fünf Teile) und *Les Vampires* (1915–1916, zehn Teile), in denen der Kampf der Pariser Polizei gegen die organisierte Bandenkriminalität bzw. ein Verbrechergenie der Superlative im Mittelpunkt steht. Erst ab 1914 setzt sich der Detektivfilm im Serienformat auch in Deutschland als kommerziell erfolgreichste Spiel-

art des Genres durch. Deutsche Detektivfilmserien um Figuren wie Stuart Webbs, Joe Deebbs, Joe Jenkins und Harry Higgs nahmen das filmische Tempo und die Akrobatik des frühen Abenteuerfilms und des Westerns auf, die in den USA zunächst die bevorzugten Genres für Filmserien darstellten (z. B. *Broncho Billy*, 1907–1916, 376 Teile). Wie ihre französischen Vorgänger verlängerten die deutschen Detektivserien aber auch den filmischen Blick auf exotische Schauplätze, vorfilmische Attraktionen und aktuelle Ereignisse in der „realen“ Welt. Sie betrieben damit eine Form von „genre hopping“ und kultureller „Bricolage“, wie sie für Abenteuer- und Kri-

Milieu- und Charakterzeichnungen stammten aus Groschenheften und Kolportagezeitschriften. Wie diese richteten sich die sensationellen Filmserials an ein „unkultiertes“ Massenpublikum. Noch Ende der 1910er-Jahre wurden Vorstellungen zu verbilligten Preisen angeboten, um auch einem proletarischen Publikum den regelmäßigen Besuch zu ermöglichen. Mit ihrer Darstellung selbstbewusster, intelligenter und mutiger Heldinnen vermittelten Schauspielerinnen wie Mary Fuller, Pearl White oder Helen Holmes ein modernes Frauenbild und wurden als Serial-Queens international berühmt.



Die kleinen Strolche

minalfilmserien generell typisch ist, vor allem aber in Deutschland schon früh Abscheu und Widerstand bei Jugendschützern und Kinoreformern hervorrief.

In den USA entstanden die ersten dramatischen Serials mit einer nicht nur über die Protagonisten verbundenen, sondern die einzelnen Folgen auch kausal miteinander verknüpfenden Handlung ab 1912. Mit Titeln wie *What Happened to Mary* (1912/1913), *The Hazards of Helen* (1914–1917), *The Perils of Pauline* (1914) und *The Exploits of Elaine* (1915) setzten die frühen US-Filmserials auf eine aktionsreich dargebotene Mischung von Erotik, Verbrechen und Gewalt. Ihre Handlungen, zumeist um einen entwendeten Gegenstand in Gang gesetzt, bestanden aus einer Aneinanderreihung von Explosionen, Kampfszenen und Verfolgungsjagden, an deren Ende die beherzte junge Heldin das begehrte Objekt zurückgewinnen und sich aus den Fängen eines dämonischen Schurken oder auch ganzer Unterweltbanden befreien kann. Seltener muss sie von einem kühnen Liebhaber in letzter Sekunde errettet werden. Die mit schauerromantischen Versatzstücken jonglierenden und von Episode zu Episode zur Spannungserzeugung und Zuschauerbindung mit Cliffhangern operierenden US-Serials modernisierten mit den Mitteln des frühen Attraktionskinos die Tradition populärer Bühnenmelodramen des 19. Jahrhunderts. Die Fortsetzungslogik sowie zahlreiche Handlungselemente und Anregungen für

#### Vom B-Picture zum Blockbuster

Mit der Verengung des Kinoprogramms auf einen abendfüllenden Hauptfilm nahm die Produktion dramatischer Filmserien nach 1920 rapide ab. Im Beiprogramm konnten sich neben nicht fiktionalen Formaten hauptsächlich noch Zeichentrickfilme und Kurzkomödien wie *Die kleinen Strolche*, von denen zwischen 1922 und 1944 220 Folgen hergestellt wurden, halten. Wo dramatische Filmhandlungen noch in mehreren Teilen gezeigt wurden, war die Parzellierung meist aufgrund von Überlänge notwendig und nicht mehr genuiner Teil des dramaturgischen Kalküls. Nicht nur in Deutschland ist diese Tendenz thematisch an einer zunehmenden Episodisierung dieser Mehrteiler abzulesen. Der Übergang vom Episoden- zum Monumentalfilm zeichnete sich früh schon in der Verbindung der gewohnten Abenteuer- und Kriminalhandlungen mit phantastischen Sujets (*Homunculus*, 1916/1917) oder historischen Sujets (*Veritas Vincit*, 1918/1919) ab. Regisseure wie Joe May (*Die Herrin der Welt*, 1919; *Das indische Grabmal*, 1921) sowie Fritz Lang mit seinen Zweiteilern *Die Spinnen* (1919/1920), *Dr. Mabuse, der Spieler* (1921) und *Die Nibelungen* (1922–1924) versuchten, eine Brücke zwischen Kunst und Kolportage zu schlagen und das kulturell als minderwertig erachtete Format des populären Serienfilms in die gehobene Produktionskategorie des epischen Mehrteilers zu überfüh-

ren. Es dürfte dieser kulturellen Scharnierfunktion geschuldet sein, dass die meisten dieser Stoffe seither immer wieder adaptiert worden sind.

Erst als Hollywood nach der Tonfilmumstellung dazu übergang, seine Filme als Double Features in die Kinos zu bringen und sich in den 1930er-Jahren die Kategorie des B-Pictures herausbildete, erlebte die Produktion von Filmen, die als Episodenserien über ihre Helden, mitunter auch als kontinuierlich erzählte Serials kausal verbunden sind, eine spürbare Renaissance. Die Episodenserien dieser Jahre blieben überwiegend im Bereich von Kriminal- und Detektivgeschichten angesiedelt. Zu ihren heute noch

Filmindustrien zur Produktion von Historien-, Abenteuer-, Western- und Kriminalfilmen in Serie bzw. als Mehrteiler zurück. Die *Fantômas*-Remakes (1964 – 1967) und die *Edgar-Wallace*- (1959 – 1971), *Mabuse*- (1960 – 1964) und *Winnetou*-Serien (1962 – 1968) schlossen dabei direkt an Serienvorbilder der Vorkriegszeit an. Mehrteiler wie die *Sissi*-Trilogie (1955 – 1957), die Filme mit der *Trapp-Familie* (1956/1958), *Don Camillo* (1952 – 1965), *Miss Marple* (1961 – 1964) oder der *Olsenbande* (1969 – 2004) nahmen aber auch Inhalte des parallel oder kurze Zeit später einsetzenden Familienfernsehens vorweg.



V. l. n. r.:  
James Bond: *Casino Royale*,  
Harry Potter und die Kammer des Schreckens

bekanntesten Beispielen gehören die Reihe um den chinesisch-hawaiischen Detektiv *Charlie Chan* (1926 – 1949), die *Mr.-Moto*-Filme (1937 – 1939) und die *Sherlock-Holmes*-Reihe (1939 – 1946). Mit *Tarzan* (1932 – 1946) war auch das Segment des exotischen Abenteuerfilms wieder prominent vertreten. Fortlaufend erzählte Filmserien wie *Flash Gordon* (1936 – 1940), *Buck Rogers* (1939) und *Captain America* (1944, 15 Teile) gingen auf Comicreihen zurück und zielten mit ihren Science-Fiction-Helden auf das jugendliche Publikum ihrer Vorlagen. Fast alle von ihnen wurden später auch für das Fernsehen adaptiert. Neueren Schätzungen zufolge waren fast 20 % aller in den 1940er-Jahren in Hollywood hergestellten Kinofilme Teile einer Serie. Eine der erfolgreichsten B-Picture-Serials bestand aus den insgesamt 17 *Andy-Hardy*-Filmen (1937 – 1947; 1958), die Mickey Rooney zu einem der begehrtesten Hollywoodstars machten.

In den 1950er-Jahren ist in den USA ein deutlicher Rückgang von Serienfilmen für das Kino zu verzeichnen. Dieses Format wanderte nun zügig in das Fernsehen ab, bis Mitte der 1950er-Jahre die Produktion von Kino-Serials in Hollywood ganz eingestellt wurde. In Europa, wo das Fernsehen erst mit einiger Verzögerung zum Massenmedium wurde, ist bis in die 1960er-Jahre eine gegenläufige Entwicklung zu verzeichnen. Während Hollywood der neuen Konkurrenz mit spektakulären und opulenten Einzelfilmen begegnete, kehrten die westeuropäischen

Die Langlebigkeit und der stetig zunehmende Produktionsaufwand der 1962 begonnenen britischen *James-Bond*-Kinoserie sind, wenn auch vielfach kopiert, in diesem Kontext singulär. Seit 1989 entstehen die Kinofilme um den Gentleman-Agenten in Koproduktion mit Hollywood, das zu diesem Zeitpunkt seit über einem Jahrzehnt wieder zur Serialisierung eigener Filme, nun vor allem in Form mehrteiliger Blockbuster-Franchises, übergegangen war. Themen und Sujets der wichtigsten Beispiele, die diesen Trend ausgelöst haben, signalisieren, dass die Rückkehr zum Serienformat im Kino die kommerzielle und stilistische Aufwertung klassischer B-Genres bedeutete: Mit *Der Pate* (1972 – 1990) wurde das Mafiamilieu, mit *Star Wars* (1977 – 1983), *Alien* (seit 1979) und *Terminator* (seit 1984) die Science-Fiction, mit *Indiana Jones* (seit 1981) der historisch-exotische Abenteuerfilm, mit *Halloween* (1978 – 2002) und *Freddy Krueger* (1984 – 2003) gar der Horrorfilm zu neuen Zugpferden der US-Filmindustrie. *Superman* (1978 – 2006), *Batman* (seit 1989), *Spiderman* (seit 2002) und andere Comic-Helden kamen wenig später zu Filmruhm. Nach der Jahrtausendwende sind ihnen die Fantasy-Figuren aus *Harry Potter* (2001 – 2011), *Der Herr der Ringe* (2001 – 2004), *Fluch der Karibik* (2003 – 2012) und *Die Chroniken von Narnia* (seit 2005) gefolgt. Die radikale Neuordnung der Genrehierarchie ist Ausdruck veränderter Erwartungen eines jugendlichen Massenpublikums



an den Kinobesuch. Die Serialisierung des Blockbusterformats folgte dabei der Aussicht auf eine langfristige Auswertung von Markeninhalten, die mit neuen Schauwerten – Action, Sex und Gewalt – versehen und mithilfe einer temporeichen und mit Spezialeffekten versetzten Ästhetik aufbereitet wurden. Im Fernsehen wurde all dies bis in die 1990er-Jahre nicht geboten.

#### Die Fernsehserie auf dem Weg zum Quality-TV

In seinen fiktionalen Formaten war das Fernsehen über weite Strecken seiner Geschichte als Medium zur Fami-



V. l. n. r.:

Raumschiff Enterprise, Die Straßen von San Francisco, Miami Vice

lienunterhaltung definiert. Jahrzehntlang dominierten familienkompatible Western- und Kriminalserien, vor allem aber die in den USA von den älteren Radio-Serials beeinflussten Seifenopern den Serienalltag. Die Tagesprogramme waren geprägt von Tierserien wie *Fury* (1955 – 1960), *Flipper* (1964 – 1967) oder *Lassie* (1954 – 1973), von *Bonanza* (1959 – 1973) und den ersten *Raumschiff-Enterprise*-Staffeln (1966 – 1969) sowie natürlich von Langzeitsoaps wie *General Hospital* (seit 1963) und *Zeit der Sehnsucht* (seit 1965). Im Abendprogramm liefen neben Spielfilmen Kriminalserien wie *77 Sunset Strip* (1958 – 1964) und *Perry Mason* (1957 – 1966), später *Die Straßen von San Francisco* (1972 – 1977) oder *Kojak – Einsatz in Manhattan* (1973 – 1978).

Zwei Neuentwicklungen markieren Ende der 1970er-Jahre eine Umorientierung in der US-Serienkultur. Zum einen die Einführung der meist auf Bestsellerromanen basierenden Miniserie, die an aufeinanderfolgenden Abenden ausgestrahlt wurde. Schon das erste Beispiel für das neue Format, die *Roots*-Saga um eine afroamerikanische Familie, führte 1977 vor Augen, dass hier mit höheren Budgets gearbeitet wurde, Erzählbögen in epischer Breite gespannt und auch Stoffe mit gesellschaftskritischem Potenzial aufgegriffen werden konnten. Erfolgreiche Kinoproduktionen wie *Der Pate* oder *Das Boot* wurden in bearbeiteten Fassungen als Miniseries gesendet und trugen mehr als nur Restbestände ihrer kontroversen Thematik und Ästhetik ins Fernsehen.

setzten, bei denen nicht wenige Protagonisten überraschend auf der Strecke blieben. Genreelemente wurden miteinander vermischt, die bis dahin strikt voneinander getrennt waren. Als spiegelbildliche Konkurrenzprodukte prägten beide Serien mit ihren Stars, ihrem Ambiente und ihrem distinkten Look das Image ihrer Sender und lenkten so die Aufmerksamkeit auf das hohe Identifikationspotenzial einer Premiumserie mit dem sie umgebenden Programm.

Diese Merkmale sind seither vielfältig aufgenommen und zu neuen Serienkonzepten verarbeitet worden, durchaus auch in anderen klassischen Formaten wie der Sitcom (*Friends*, 1994 – 2004), der Polizeiserial (*Polizeirevier Hill Street*, 1981 – 1987; *Miami Vice*, 1984 – 1989) oder der Krankenhausserie (*St. Elsewhere*, 1982 – 1988; *Emergency Room*, 1994 – 2009). Erst mit Serien wie *Das Model und der Schnüffler* (1985 – 1989) oder *Ally McBeal* (1997 – 2002), die sich unter selbstreflexiven Verweisen auf ihre eigene Künstlichkeit frei flottierend zwischen Drama, Comedy und Romanze bewegten, deutete sich aber der nächste Qualitätssprung in der US-Serienästhetik an. Flankiert wurde er auf der einen Seite vom Kultstatus, den Serien wie *Akte X* (1993 – 2002) oder *Buffy – Im Bann der Dämonen* (1997 – 2003) genossen, auf der anderen Seite vom kulturellen Prestige, das „Autorenserien“ wie *Twin Peaks* (1990 – 1991) den Broadcastsendern sicherten.

Viele dieser Entwicklungen lassen sich in Beziehung setzen zu Tendenzen im Bereich des Kinofilms, seinen serialisierten Blockbuster-Genrehybriden mit Mystery-, Fantasy- und Horroreinschlag. Gemeinsam ist ihnen die Schaffung einer breiten Fanbasis im Zeichen des Vergnügens an populärkulturellen Sinnesreizen und formsensibler Cinéphilie. Voraussetzung für innovative Genre-mischungen und Erzählformen war im Bereich der Fernsehserie dann jedoch der Anbruch eines neuen TV-Zeitalters um das Jahr 2000: Digitalisierung, Kabelfernsehen und Pay-TV, Online- und DVD-Auswertung haben das Spektrum, was dargestellt werden kann und wie, radikal

erhalten, die sich als „unerschrockene Beschützer des Privateigentums“ (Béla Balázs) die Browning in die Tasche steckten und ins Auto warfen, um mit ihrem Leben das Establishment zu schützen. Und noch eine so exzentrisch angelegte und psychologisch ausdifferenzierte Serienfigur wie Dexter (seit 2006) steht in ihrer prekären Mischung aus sozialutopistischem Denken, sadistischer Intelligenz und pathologischem Gerechtigkeitsfanatismus fest in der Tradition von Fantômas und Mabuse.

In der gelingenden Aktualisierung solcher Elemente der klassischen Kolportage und ihrer Vermählung mit avancierten filmischen Stilmitteln und komplexen Er-



V. l. n. r.:  
Die Sopranos, Lost



erweitert. Die Möglichkeiten der Publikumsteilhabe, Relektüre und Produktvermarktung auf verschiedensten Medienplattformen haben sich bis an die Grenze dessen, was überhaupt noch sinnvoll als „Fernsehen“ zu bezeichnen ist, multipliziert. Es gehört daher auch zu den elementaren Kennzeichen der jüngsten Generation von Quality-TV-Serien, dass sie ihren Status als konvergente Medienprodukte im exponierten Umgang mit verschiedenen Zeit- und Realitätsebenen selbst vielfältig thematisieren und ästhetisch reflektieren.

## Fazit

Aus historischer Warte scheinen zwei weitere Aspekte bemerkenswert. Zum einen die Beständigkeit der Milieus, Stoffkreise und Figurenkonzepte: *Die Sopranos* (1999–2007) führen unter dem Deckmantel der Familiensaga einmal mehr in die Halbwelt der organisierten Kriminalität. Die Faszination einer Serie wie *Lost* (2004–2010) profitiert weiterhin vom exotischen Reiz unbekannter Gefilde, auch wenn sie heutzutage womöglich nur noch in der Phantasie existieren. Sookie Stackhouse aus *True Blood* (seit 2008) ist – nicht nur in der Alliteration ihres Rollennamens – die legitime Nachfolgerin der Serial-Queens der 1910er-Jahre, Jack Bauer aus *24* (2001–2010) die modernisierte und brutalisierte Neuausgabe jener frühen Filmdetektive und Abenteu-

zählformen gerät die vielleicht wichtigste Errungenschaft in den Blick, die Blockbusterfilme und Quality-TV auf dem Feld populärer Serialität darstellen. Denn während sich in der Moderne die Produktionskategorien von „Serialität“ und „Qualität“ einander kategorisch auszuschließen schienen, zeichnet sich in der Zusammenführung beider Konzepte, wie sie von den neuen Serienformaten in Film und Fernsehen betrieben wird, ein tief greifender kultureller Umwertungsprozess ab.

## Weiterführende Literatur:

**Blanchet, R. u. a. (Hrsg.):** *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien.* Marburg 2011

**Hagedorn, R.:** *Doubtless to be Continued... A Brief History of Serial Narrative.* In: R. C. Allen (Hrsg.): *To be Continued... Soap Operas Around the World.* London 1995, S. 27–48

**Kelleter, F. (Hrsg.):** *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert.* Bielefeld 2012

**Meteling, A. u. a. (Hrsg.):** *„Previously on...“. Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien.* München 2010

**Mielke, C.:** *Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie.* Berlin 2006

**Wedel, M.:** *Schuld und Schaulust. Formen und Funktionen des deutschen Kriminalfilms bis 1960.* In: R. Rother/J. Pattis (Hrsg.): *Die Lust am Genre. Verbrechergeschichten aus Deutschland.* Berlin 2011, S. 25–40

Dr. Michael Wedel ist Professor für Medien-geschichte an der Hochschule für Film und Fernsehen (HFF) „Konrad Wolf“ in Potsdam-Babelsberg und wissenschaftlicher Leiter des Filmmuseums Potsdam.

