

SERIENDRAMATURGIEN ALS PERFORMANCE? KONVERGENTE ENTWICKLUNGEN IM THEATER UND IN DER POPULÄREN FERNSEHSERIE SEIT DEN 1960ER JAHREN

ANDREAS ENGLHART

Ein abwehrender Reflex gegen die amerikanischen Fernsehserien ist einer kulturwissenschaftlichen Tradition geschuldet, die, Pierre Bourdieu (23) zufolge, dem Fernsehen »eine Art faktisches Monopol bei der Bildung der Hirne eines Großteils der Menschen« zuschreibt. Das gesellschaftliche ›Leitmedium‹ Fernsehen ist, wie Marshall McLuhan früh erkannt hat (1962), ein Medium der in Deutschland keineswegs überall als Chance begriffenen Globalisierung, da es alle Ereignisse im globalen Dorf simultan erscheinen lässt. Und es steht generell unter dem Verdacht, wie es Theodor W. Adorno (200f) formuliert, als »Medium selbst [...] ins umfassende Schema der Kulturindustrie zu fallen«. Damit wiederhole das Fernsehen die »prekären Leistungen der Anpassungen, die [die Konsumenten] einmal [in der Kultur] vollbracht haben, immer aufs neue« und verberge im Akt des Zuschauens hinter der Fernschwelt als Erscheinung die Ideologie, die der Erscheinung inhärent ist. Das Verbergen gelinge dem Fernsehen insbesondere aufgrund seines medialen Vermögens, die »gesamte sinnliche Welt in einem alle Organe erreichenden Abbild noch einmal zu haben«, kurz: ein »Duplikat der Welt« herzustellen. Dieses ist, wenn man die Welt auf das räumlich und sozial engere persönliche Umfeld eines westlichen Mittelstandsbürgers begrenzt, die ›Welt‹ der Fernsehserie. Ihr eignet aufgrund der Gattungsmerkmale des ›Seriellen‹ und ›Natürlichen‹ ein hohes Maß an Anpassungsfähigkeit an die Vorstellungswelt der Zuschauer, die sich mit den handelnden Figuren weitgehend identifizieren. Der daraus resultierende Vorwurf des Trivialen trifft keine in sich homogene Gattung, der Begriff der Serie umfasst den weiten Bereich zwischen billig produzierter »Day Time Soap Opera« über die »Telenovela« zur »Primetimeserie« und zum »Serial« und eine Vielfalt an Genres wie Familien-, Kriminal-, Sciencefictionserien etc. (Boll 1994). An dieser Stelle soll es weniger um die billig gemachte Soap, die ihre eigenen Regeln hat, sondern um die Primetimeserie amerikanischer Provenienz gehen.

Ein genauerer Blick in die momentane Serien-Landschaft lohnt sich, denn das Stereotyp des Trivialen trifft nicht mehr zu (wenn es denn je wirklich in vollem Maße zutreffen hat). 24, CSI, DESPERATE HOUSEWIVES, LOST, CRIMINAL MINDS, SOPRANOS oder etwa SIX FEET UNDER orientieren sich als Angebote eines Popularmediums keineswegs an den Merkmalen, die als kennzeichnend für sogenanntes »Unterschriftenfernsehen« betrachtet werden, hierzu weisen sie zu komplexe Strukturen auf und vermeiden durchaus nicht eine potentielle Überforderung der Zuschauer. Sowohl auf dramaturgischer als auch auf bildästhetischer Ebene bedienen sie sich wie selbstverständlich aller nur möglichen Elemente aus dem Archiv der Mediengeschichte. Selbstverständlich konnte man schon vor Jahren

anspruchsvolle Serien, wie etwa David Lynchs TWIN PEAKS sehen, dennoch fällt auf, dass diese tendenziell von der Ausnahme zur Regel geworden sind.

Was ist nun das ›Innovative‹ und ›Avancierte‹ an der heutigen Fernsehserie? Drei Veränderungen im Vergleich zu den 1960er Jahren fallen auf, sie lassen sich mit einem gewissen Maß an Vereinfachung um die folgenden Punkte gruppieren:

- die Elemente einstmals ›avantgardistischer‹ Dramaturgie und Bildästhetik,
- die formale und inhaltliche Intertextualität, und
- diskussionsanregende inhaltliche Grenzüberschreitungen und Tabubrüche.

Zu Punkt 1: Die Serien integrieren ästhetische Elemente der Avantgarde und Neo-avantgarde in einem solchen Maße, dass die traditionelle Grenze zwischen ›Mainstream‹ und ›Arthouse‹ obsolet geworden ist. Die Integration ist das Resultat eines sukzessiven Einwanderns der filmischen Avantgarde in den ›Mainstream‹, und zwar nicht direkt, sondern über den ›Umweg‹ der Videoclipästhetik. Mit Film-avantgarde ist insbesondere der in den 1920er Jahren entstandene abstrakte oder absolute Film gemeint, der auf narrative Strukturen und zum Teil auch auf figurative Elemente verzichtete und sich an der abstrakten Malerei Wassily Kandinskys, den Kubisten und den Futuristen orientierte. Diese filmischen Experimente eines Hans Richter mit seinem ›optischen Rhythmus‹, eines Walther Ruttmann mit seiner ›Malerei mit Zeit‹, die Abstrahierung realer Objekte durch Man Ray, Fernand Léger oder Marcel Duchamp und das ›Cinéma pur‹ eines László Moholy-Nagy waren die Vorläufer der heutigen Videoclips. Dies vor allem in Hinsicht auf die Ästhetik der Bewegung an sich und die visuelle Musik, wobei in den Avantgardefilmen im Gegensatz zum Musikvideo nicht die vorhandene Musik bebildert, sondern die Musik den vorgegebenen Bildern angepasst wurde (Bühler: 165). In den Musikvideos finden wir auch die assoziative Montage, die wir aus den surrealistischen Filmen René Clairs und Luis Buñuels kennen. Und natürlich auch die ›entfesselte Kamera‹, deren vielfältige Möglichkeiten u.a. Abel Gance in seinem NAPOLEON von 1926 so umfassend erprobte, dass heutige Regisseure vor Neid erblassen würden. Man sieht in NAPOLEON Split Screens, Reißschwenks, Überblendungen, eine wacklige, subjektive Handkamera, rasante Fahrten, teilweise hat Gance die Kamera sogar geworfen. Abstrakte Ästhetiken, eine entfesselte Kamera und dramaturgische Experimente sind gegenwärtig – das bestätigt jeder Blick in Serien wie CSI, CRIMINAL MINDS UND 24 – Standard. So drängt sich neben der Narration vermehrt die Attraktion in den Vordergrund. Es kann fast von einer Eisensteinschen Attraktionsmontage gesprochen werden, die Einstellungen nicht flüssig verbindet, sondern durch schockartige Bildassoziationen die filmische Erzählung dialektisch vorantreibt. Regelverstöße gegen die etablierten Konventionen sind derzeit selbst bereits Konvention, der ›klassische‹ ›Jump-Cut‹, von Jean-Luc Godard noch als Mittel der Verfremdung durchaus im Brechtschen Sinne verstanden, ist ein gängiges ästhetisches Mittel. Man orientiert sich daher keineswegs am Ideal des klassischen Hollywoodfilms, dem ›unsichtbaren Schnitt‹, macht vielmehr den filmischen Gestus überdeutlich.

Zu Punkt 2: Obwohl sich der Anspielungsreichtum der Serie oft erst im wiederholten Sehen erschließt, was von den Produzenten durchaus gewollt ist, um den DVD-Absatz anzukurbeln, soll hier Intertextualität mit Manfred Pfister (1985) nicht allein als »globales Modell des Poststrukturalismus«, sondern im hermeneutischen Sinne als »bewußter, intendierter und markierter Bezug« verstanden werden. Die Serien vertrauen augenscheinlich auf das immense Medienwissen der jungen medienerfahrenen Generation. Die betonte Künstlichkeit des Sets der DESPERATE

HOUSEWIVES, das nicht nur einem David-Lynch-Film entnommen zu sein scheint, sondern in dem wirklich 1 zu 1 Häuser aus berühmten Filmen der Filmgeschichte wie PSYCHO nachgebaut sind, oder die ständigen Bezüge der SOPRANOS auf bekannte Mafiafilme, die soweit gehen, dass Protagonisten zum Vergnügen ihrer Kollegen ganze Filmpassagen aus dem PATEN zum Besten geben, machen auch dem uninformatierten Zuschauer klar, dass die Serien-Welt als Intertext eine Konstruktion ist.

Zu Punkt 3: Noch in den 1960er Jahren wurden in den Serien wie WALTONS oder BONANZA traditionelle Werte unreflektiert vermittelt: Ethnische Minderheiten waren meist Dienstboten, sexuelle Minderheiten waren grundsätzlich unsichtbar. Frauen spielten in der Serien-Welt, die meist strikt zwischen privater und öffentlicher bzw. beruflicher Sphäre trennte, oft nur im Haushalt eine Rolle. Diese scheinbar ›harmlose‹, politisch aber problematische Serien-Welt gibt es nicht mehr. So sind in DESPERATE HOUSEWIVES die Männer das durchweg dümmere und ständig unterlegene Geschlecht. SEX AND THE CITY kann bei bestem Willen keine konservative Sexualmoral unterstellt werden, die Staatsanwältin in CLOSE TO HOME arbeitet weit professioneller als ihre männlichen Kollegen, und die härteste fiktionale Dokumentation über den Politikbetrieb seit Machiavelli sehen wir momentan in WELCOME, MRS. PRESIDENT. Homosexuelle Lebenswelten, in den 1960er Jahren noch so tabuisiert, dass Werke von Kenneth Anger nur als Undergroundfilme möglich gewesen sind, werden in QUEER AS FOLK oder THE L-WORD zu einem populären Seriengenre. In der Kultserie SIX FEET UNDER ist die homosexuelle Partnerschaft gar die einzig ›beständige‹ Verbindung zwischen den neurotischen heterosexuellen Verhältnissen, wobei diese Serie zudem das Tabuthema Nummer 1 im westlichen Kulturkreis, die Kontingenz des Lebens sowie den Tod, zum Genremerkmal macht. Natürlich kann von einer totalen Gleichberechtigung von Frau und Mann noch nicht gesprochen werden, weiterhin definiert sich eine Frau in der Serie mehr über ihr Aussehen, der Mann mehr durch Wissen, Entscheiden und Handeln, aber der Fortschritt ist unverkennbar. Auffallend ist, dass die Serien, wenn auch oft überspitzt, gerne Tabugrenzen überschreiten. Damit versuchen sie natürlich, die Quote zu erhöhen, irritieren damit aber unzweifelhaft traditionelle Werthaltungen und regen zur Diskussion an.

Wenn man die drei Entwicklungen auf einen vorläufigen Nenner bringt, dann kann man sagen, dass im Vergleich zu den 1960er Jahren eine Tendenz zur Ent-Essentialisierung der einstmaligen ›normalen‹ ›Natur‹ ›vorgegebenen‹ sozialen Serien-Welt beobachtbar ist. Die Verhältnisse, seien es die zwischen ›oben‹ und ›unten‹, privat und öffentlich, weiblich und männlich, homo- und heterosexuell, etc., werden verstärkt als relationale ausgewiesen. Die Serien-Welt verbirgt ihren Konstruktcharakter immer weniger, der ›seriale‹ Gestus zeitigt vermehrt ein gewisses Maß an Verfremdung oder gar an Selbstreferentialität. Somit wäre es erlaubt, die heutigen Serien-Welten tendenziell und in gewichtigen Teilen als Performance im Sinne einer weitgehenden Absenz von wahrnehmungsleitendem kausalen und temporalen Handlungsverlauf, der Abkehr von Re-Präsentation, der Abschwächung der Bedeutung des Gezeigten und der Betonung der augenblicklichen Attraktion des Wahrzunehmenden zu bezeichnen (wiewohl der Höhepunkt dieser Entwicklung, wie wir weiter unten sehen werden, bereits überschritten wurde). Genau das hat in der Serienforschung Irmela Schneider bereits 1995 getan, als sie gravierende Veränderungen von Erzählformen in US-amerikanischen Serien des Fernsehprogramms seit den 1960er Jahren feststellte.

Im Folgenden werden zum leichteren Verständnis drei den komplexen Sachverhalt vereinfachende Schemata vorgestellt, die sich an Schneiders These, dass Serienereignisse zunehmend als Performance zu begreifen sind, und darüber hinaus an den bekannten normativen Strukturen Syd Fields, Christopher Voglers und der momentan ausgereiftesten Filmdramaturgie von Michaela Krützen orientieren.

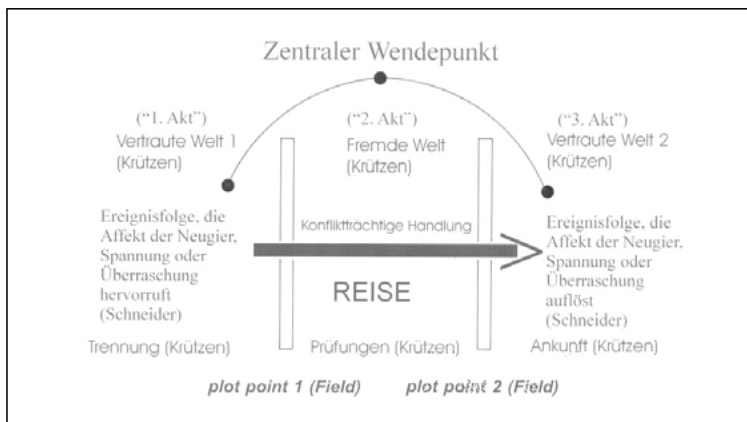


Abbildung 1: Traditionelle Erzählstruktur der Fernsehserie der 1960er Jahre.

Im ersten Schema ist die traditionelle Erzählstruktur der Fernsehserie der 1960er Jahre zu sehen. Erkannt werden kann am Anfang eine »Ereignisfolge, die einen der drei Affekte [Neugier, Spannung oder Überraschung] hervorruft. Am Ende steht dann eine Ereignisfolge, die diesen Affekt auflöst« (Schneider: 43f). Dazwischen findet nach der Theorie Voglers eine Reise des Helden in eine ungewohnte, andere, letztlich fremde Welt als konfliktträchtige Handlung statt. Die dreiteilige Struktur erinnert an Victor Turners Übergangsritus. Dieses kanonische Schema verändert sich in den 1970er Jahren dahin gehend, dass »neben den kanonischen linearen Erzählformen« Serien zu sehen sind, in denen verschiedene »Diskurs-Strukturen adiiert werden«, indem zwei bis drei eigene Handlungen mit ihren Wendepunkten in einer Serienfolge hintereinander gesetzt werden.

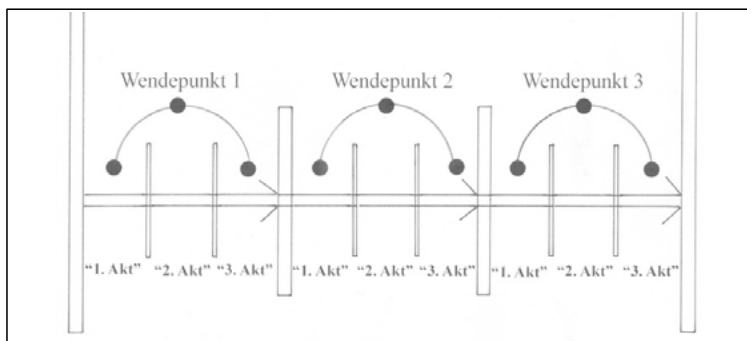


Abbildung 2: Zwei bis drei eigene Handlungen in einer Serienfolge hintereinander gesetzt.

Dabei bleibt es jedoch nicht, denn in den 1980er und 1990er Jahren fügt die »nächste Entwicklungsstufe« nicht mehr »additiv die unterschiedlichen Diskursstrukturen aneinander, sondern verschachtelt sie« (Schneider: 44). Die Handlung kommt nie zu einem definitiven Ende, es folgt nicht einer Handlung auf die nächste, sondern geboten wird eine aufmerksamkeitsregende Aneinanderreihung der Wendepunkte.

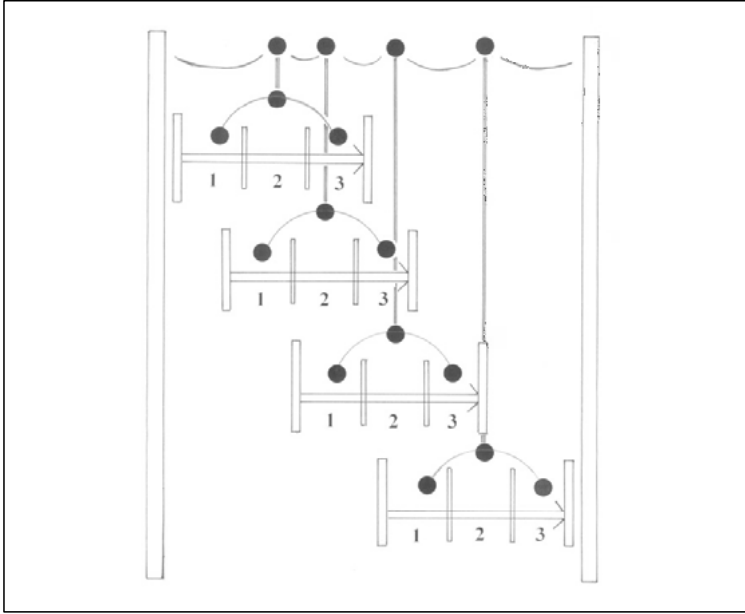


Abbildung 3: Aufmerksamkeitsregende Reihung der Wendepunkte durch Verschachtelung der Mikrohandlungen.

Während daher eine Ereignisfolge »Spannung ausgelöst hat, findet – bevor diese Spannung aufgelöst ist –, ein Ereignis statt, das Neugier auslöst. Bevor die Neugier aufgelöst ist, findet wiederum ein Ereignis statt, das Überraschung auslöst«, usw. Das Resultat ist, dass zwar die »Affekte« noch »evoziert [werden], aber ihre Auflösung [...] nicht mehr so wichtig [ist]. Die [Serien-]Welt besteht gewissermaßen nur noch aus der aufsteigenden Linie von Sensationen, deren Ende wenig interessiert«. Die Rezeption der Serie, so Schneider (45), »wird zur Stimulation, zum Reizmittel«. Parallel werden die Einstellungszeiten immer kürzer. Ort und Zeit des Geschehens werden nicht nur unwichtiger, sondern sind zunehmend unbestimmter, wenn man die Funktion des Ortes als Ambiente außen vor lässt. Wichtiger ist daher nicht so sehr die Handlung bzw. »was dargestellt wird«, es interessiert vielmehr die Ästhetik, »das Design einer Serie, ihre Ausstattung, ihr Erscheinungsbild«. Ein sehr gutes Beispiel hierfür wäre Michael Manns *MIAMI VICE* aus den 1980er Jahren. Diese Serie ist exemplarisch für die von Andrzej Wirth eigentlich für das avancierte Theater festgestellte »Ästhetik der Präsentation« im Sinne eines »Überwiegen des Performativen« (Wirth: 233). Traditionelle Fragen nach dem Sinnverstehen verlieren vermehrt an Bedeutung, Serienfolgen lösen sich als Werkeinheit eher auf und kanonische dramaturgische Schemata mit Konflikten, Normverletzungen und Lösungen treten gerne zugunsten der Bilderreize, des Arrangements und einer ver-

schachtelten, alinearen Affektdramaturgie in den Hintergrund. In diesem Kontext ist die These des Medientheoretikers Vilém Flusser (9) aus den 1980er Jahren bemerkenswert, dass die neuen Medien den Menschen »nicht mehr dramatisch, sondern in Beziehungsfelder« einbetten. Somit wäre eine Tendenz zum nicht mehr Dramatischen sowohl im Theater als auch in der Serien-Welt zu beobachten.

Damit sollen die medienspezifischen Unterschiede zwischen Theater und Fernsehen nicht wegdiskutiert werden, die »Erotik der Signifikanten« (Roland Barthes) eines Körpers als Signifikant des Begehrens in einem theatralen Ereignis zeitigt andere mediale Spezifitäten als der Reiz der elektronischen Bilder. Dennoch ist auffällig, dass in *beiden* Medien seit den 1960er Jahren das Sinnverstehen partiell zugunsten der ästhetischen Wirkung in den Hintergrund tritt und der ereignishaft, oft visuelle Reiz auf Kosten narrativer und mimetischer Elemente deutlicher wird.

Woran könnte das liegen? Der Beginn dieser Entwicklung für beide Medien liegt in der Zeit der Neoavantgarde. John Cages UNTITLED EVENT von 1952 hat ein Pendant in Nam June Paiks Fluxusfilm ZEN FÜR FILM von 1964, in dem über 8 Minuten eine weiße Leinwand zu sehen ist. Beide Medienereignisse forcieren das Energetische auf Kosten des Figuralen, was auf die Legitimationsschwierigkeiten jeder Gestalt in einer allumfassenden Medienwelt vorausweist. Diese konstituiert sich mit dem Fernsehen und der Videotechnik parallel zur Entwicklung von einer Kultur des »Spektakels« (Guy Debord), die noch eine Position der Kritik und Subversion »außerhalb« des Systems zuließ, zu der jede Gegenposition integrierenden »Simulation« (Jean Baudrillard). Spätestens seit den 80er Jahren scheint in der visuellen Medienwelt jede Referenz in den unendlichen Regress der anhaltenden Verweise der Bilder auf andere Bilder usw. zu führen. Diese Entwicklung wäre im Theater von Peter Handkes PUBLIKUMSBESCHIMPFUNG, in welcher der theatrale Gestus die Mittel der Sprache sichtbar zu machen hat, so dass die politisch-gesellschaftlichen Strukturen als veränderbare begriffen werden, bis zu Rainald Goetz' FESTUNG nachzuzeichnen. In diesem Theatertext verschwindet jeder legitime Ort der Kritik außerhalb des medialen Gesamtsystems – unlängst wieder ein Thema von Falk Richters SYSTEM I-IV. Letztlich wird jede Befragung der Welt zu einem kybernetischen Closed-Circuit der Medien-Bilder, allgemeine Aussagen müssen daher in Anführungsstriche gesetzt werden. In der medialen Immanenz stellt sich dann die Frage, ob es dem Theater gelingen kann, den elektronischen Medien etwas »Substantielles« entgegenzusetzen. Denn Zuschauer im Theater sind auch Rezipienten der populären anderen Medien, so dass sich im wahrnehmungsprägenden Gedächtnis mentale Stereotypen verfestigen, die nicht so medienspezifisch sind, wie es die Apologeten eines Theaters der reinen Präsenz vielleicht gerne hätten. Es geht deshalb nicht so sehr um das individuelle Medienereignis, sondern um die *Wahrnehmungsschemata im Kopf*. Diese haben bereits massive Auswirkungen auf das Theater. Auffallend ist, dass immer mehr Theateraufführungen wie etwa die Michael Thalheimers nicht länger dauern als ein Kinofilm. Beobachtbar ist eine durchaus medienaffine Ästhetik der jüngeren Regiegeneration, etwa die eines Roger Vontobel, der Figurationen der Videoclipästhetik integriert, oder eines David Bösch, bei dem ein populäres Filmzitat das nächste ablöst.

Der Höhepunkt der »Ästhetik der Präsentation« (Wirth: 233) scheint in den 1980er und 1990er Jahren erreicht worden zu sein, so dass heute sowohl für das Theater als auch für die Primetime-Serie eine weitere Trendwende im Sinne einer partiellen ästhetischen und politischen Re-Aktion konstatiert werden kann. Nicht nur gesellschaftlich, sondern auch kulturell wird die Hinwendung zu neuen Werten, zum Glauben, zum »Helden« und zu einer »Geschichte«, insgesamt die Suche nach

Stabilität, Vertrauen und nach einer ›Realität‹ jenseits des Spiels der Signifikanten durchaus wieder ein Thema. Die Revolution richtet sich diesmal eher gegen die allgegenwärtige Ironie und den Radikalskeptizismus der Postmoderne. Spätestens mit dem 11. September 2001, der als Medienereignis in den Kommentaren eines Karlheinz Stockhausen, Jean Baudrillard oder Carl Hegemann allerhand Unsicherheiten über die Referenz einer ›inszenierten‹ menschlichen Katastrophe sichtbar machte, ist wohl der Höhe- und Endpunkt einer Entwicklung der Entsubstantialisierung seit den 1960er Jahren erreicht. Momentan ist daher die Situation auf formaler und inhaltlicher Ebene höchst ambivalent: In der Serie CSI sieht man etwa lange Einstellungen und lineare Handlungsstränge neben einer gewagten Videoclipästhetik. Konservative Werthaltungen gehen mit liberalen Verhältnissen einher: In der machtkritischen Serie 24 werden ›Entscheidungsnotstände‹ oft mit Folter gelöst und die DESPERATE HOUSEWIVES werden für ihre Intrigen am Ende immer durch eine dramaturgische ›invisible Hand‹ für ihre ›Sünden‹ bestraft. Liberale Mütter würden in den GILMORE GIRLS und den DESPERATE HOUSEWIVES in ihrem Lebenschaos untergehen, wenn ihnen ihre konservativen Töchter nicht stets aus der Patsche helfen würden. Diese Ambivalenz scheint nicht nur den Serien, sondern auch der zeitgenössischen Dramatik eigen, die sich vielfach wieder der ›harten‹ sozialen Realität zuwendet und mehr abzubilden als zu dekonstruieren scheint. Man denke nur an die Texte eines Marius von Mayenburg, Oliver Bukowski, Händl Klaus, Moritz Rinke, Igor Bauersima oder Jon Fosse. Ökonomische Realitäten werden trotz oder gerade wegen der umfassenden Medialisierung der Lebenswelt zum Thema, wie wir bei Falk Richter, Roland Schimmelpfennig, Fritz Kater, Gesine Dankwart, Andres Veiel und Kathrin Röggla bemerken. Dea Loher und Lukas Bärfuß wagen es gar, wie einstmals Friedrich Schiller, das Theater wieder als moralische Anstalt zu verstehen, für Bärfuß (39) soll die ZuschauerIn »den Appell spüren: Ändere dein Leben! Ich will, daß das Theater wieder Fragen stellt. Wozu dient Freiheit? Wie gehen wir miteinander um?«. Es scheint, als würde gegenwärtig sowohl im Theater als auch in der Fernsehserie als »Duplikat der Welt« der ästhetische Raum neu erkundet.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (2004 [1953]): »Prolog zum Fernsehen«. In: Günter Helmes/Werner Köster (Hg.): *Texte zur Medientheorie*. Stuttgart: Reclam, S. 199-203.
- Bärfuß, Lukas (2005): Interview. *Chrismon* 10/05, S. 39.
- Böhme, Gernot (1995): *Atmosphäre*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Boll, Uwe (1994): *Die Gattung Serie und ihre Genres*. Aachen: Alano.
- Bourdieu, Pierre (1998): *Über das Fernsehen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bühler, Gerhard (2001): *Postmoderne auf dem Bildschirm, auf der Leinwand*. St. Augustin: Gardez!
- Field, Syd (2003): *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film*. München: Ullstein.
- Flusser, Vilém (1985): *Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen: Vice Versa.
- Creeber, Glen (2004): *Serial Television. Big Drama on the Small Screen*. London: British Film Institute Publishing.
- Hickethier, Knut (1994): »Die Fernsehserie und das Serielle des Programms«. In: Günter Giesenfeld (Hg.): *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*. Hildesheim: Olms, S. 55-71.

- Jurga, Martin (1999): *Fernsehtextualität und Rezeption*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Keppler, Angela (1994): *Wirklicher als die Wirklichkeit? Das neue Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Krützen, Michaela (2004): *Dramaturgie des Films*. Frankfurt/M.: Fischer.
- McLuhan, Marshall (1962): *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press.
- Pfister, Manfred (1985): »Konzepte der Intertextualität«. In: Ulrich Broich/Ders. (Hg.): *Intertextualität*. Tübingen: Niemeyer, S. 1-30.
- Schneider, Irmela (1995): Vom Ereignis zur Performance. Zur Erzählstruktur und Erlebnissfunktion von Serien. In: Dies. (Hg.): *Serien-Welten*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 42-51.
- Vogler, Christopher (1997): *Die Odyssee des Drehbuchschreibers*. Frankfurt/M.: Zweitausendeins.
- Wirth, Andrzej (1992): »Interkulturalität und Ikonophilia im neuen Theater«. In: Sigrid Bauschinger/Susan L. Cocalis (Hg.): *Vom Wort zum Bild. Das neue Theater in Deutschland und den USA*. Bern: Francke, S. 233-243.