

Serienforschung ohne Fernsehtheorie?

Der Pragmatismus nonchalanter Neubeschreibungen in „Reading Contemporary Television“

Michael Dellwing

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit populären TV-Serien hat in den letzten fünfzehn Jahren ein starkes Wachstum erlebt. An vorderster Front stehen Sammelbände, die sich mit jeweils einer populären TV-Serie befassen, von denen viele in der Reihe „Reading Contemporary Television“ erschienen sind. An ihnen lässt sich ein auffälliger Trend der Serienforschung feststellen: Eine Verankerung der Studien in theoretischen Ansätzen, die die Analyse leiten, ist nirgendwo festzustellen. An drei exemplarischen Bänden soll gezeigt werden, dass die Mehrzahl keine theoretischen Ansätze überhaupt erwähnt, während die Beiträge, die derartige Zitierungen aufweisen, solche Ansätze fragmentarisch und eklektisch vermischt verwenden, nur dann nämlich, wenn sie zur Untermauerung eines Arguments als nützlich erachtet werden. Während eine eklektische Verwendung von Belegen in untersuchten Serien der Masse des Materials geschuldet sein könnte, erachtet der vorliegende Beitrag die fragmentarische Zitierung von Ansätzen und die Orientierung an praktischen Erkenntnisinteressen als Folge der Renaissance des Pragmatismus: Die Beiträge geben die Notwendigkeit der Fundierung ihrer Analysen in Theorie auf und kollabieren die Unterscheidung zwischen Ansatz und Material. Damit folgen sie der pragmatistischen Fundierungsabkehr und seinem Antidualismus.

Schlagnwörter: TV-Serien, Serienforschung, USA, Medienwissenschaft, Reading Contemporary Television

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit TV-Serien befindet sich nun seit mehr als zehn Jahren vor allem im anglo-amerikanischen Forschungsraum in einer anhaltenden Wachstumsphase. Ein prominenter Teil dieser Auseinandersetzung findet in einem Strom von Herausgeberbänden zu populären TV-Serien statt, zuvorderst in der Reihe *Reading Contemporary Television* (RCT), in der bisher 13 Werke erschienen sind. David Lavery, einer der Herausgeber der Reihe, spricht von *Television Books: The Series* (2006a). Neben ihr stehen zahlreiche weitere Herausgeberbände, oft von denselben Wissenschaftlern zusammengestellt.¹

* Ich danke Martin Harbusch und Sabrina für ihre Mitarbeit am Manuskript.

1 Die Reihe *Reading Contemporary Television* besteht derzeit aus den Bänden *Reading 24* (Peacock 2007), *Reading Angel* (Abbott 2005), *Reading CSI* (Allen 2007), *Reading Deadwood* (Lavery 2006c), *Reading Desperate Housewives* (McCabe/Akass 2006a), *Reading Sex and the City* (Akass/McCabe 2004), *Reading Six Feet Under* (Akass/McCabe 2005), *Reading Stargate SG-1* (Beeler/Dickson 2006), *Reading the L Word* (Akass et al. 2006), *Reading The Sopranos* (Lavery 2006b), *Reading the Vampire Slayer* (Kaveney 2004) sowie aus den breiter angelegten Werken *Makeover Television* (Heller 2007) und *Third Wave Feminism and Television* (Johnson 2007). Aber auch jenseits dieser „Serie über Serien“ ist eine von Theoriedebatten befreite Serienforschung fest etabliert, unter vielen anderen in Büchern wie *The World According to the Simpsons* (Keslowitz 2006), *South Park: Blame Canada* (Johnson-Woods 2007), *This Thing of Ours: Investigating the Sopranos* (Lavery 2002), *Deny All Knowledge: Reading the X-Files* (Lavery et al. 1996), *Why Buffy Matters* (Wilcox 2005), *Fighting the Forces* (Wilcox/Lavery 2002), *Seinfeld: Master of Its Domain* (Lavery/Dunne 2006), u. v. a.

Dieser Beitrag nimmt die Bände als beispielhaft für die gegenwärtige Serienanalyse und erkennt an ihnen eine auffällige Tendenz: Eine eindeutige Fundierung in theoretischen Ansätzen und methodischen Werkzeugen, die die Analyse leiten, ist in der praktischen Anwendung der aktuellen Serienforschung bedeutungslos geworden. Anhand einer Untersuchung dreier exemplarischer Bände der Reihe *Reading Contemporary Television* soll expliziert werden, dass in der gegenwärtigen Praxis anglo-amerikanischer Serienforschung theoretische Ansätze, wenn überhaupt, eklektisch und nutzenorientiert zitiert werden und klassische Analysemethoden in ihnen nicht auffindbar sind. Damit stehen sie gegen eine bleibende Ausrichtung an Theorie und Methode, an der in Einführungs- und theoretischen Werken der Fernsehforschung weithin festgehalten wird.

Gerade deutsche Betrachtungen mögen dazu neigen, diese Entwicklung als Theorievergessenheit oder (schlimmer) unbewusste Ideologisierung durch nicht explizierte Theorien zu verurteilen. Die vorliegende Betrachtung verfolgt kein solches Ziel. Vielmehr kann diese Abkehr von strenger Methode und Verankerung der Analyse in abstrakten theoretischen Ansätzen als Teil der bereits häufig diagnostizierten Renaissance des Pragmatismus (Sandbothe 2000, Dickstein 1998) charakterisiert werden. Der Neopragmatismus sieht theoretische Ansätze als Werkzeuge, die verwendet werden können, wenn sie argumentative Leistungen für ein konkretes Argumentationsziel erbringen, nicht als notwendigen Vorlauf einer jeden Analyse. So stellt Theorie keine notwendige Verankerung einer Analyse dar, sondern vielmehr ein praktisches, rhetorisches Mittel unter vielen, um einer Neubeschreibung Rechtfertigung zu verschaffen. Erbringen andere Werkzeuge dieselbe Leistung, könnten diese vorzuziehen sein, wenn dies lesbarere, breiter anschlussfähige und vielleicht auch kreativere, weil weniger methodisch und theoretisch eingeeengte Analysen produziert. Die gegenwärtige anglo-amerikanische Serienforschung kann hiermit verstanden werden: Manche der untersuchten Beiträge benötigen abstrakte theoretische Argumentationen im Verlauf thetischer Analysen zur Stärkung ihrer Beschreibungen und zitieren diese daher instrumentell und thetisch pointiert; die Mehrheit der untersuchten Beiträge benötigt abstrakte theoretische Argumentationen jedoch nicht und zitiert oder unternimmt sie daher auch nicht.

1. Serienforschung, Theorie und Methode

Während manche Werke sich explizit mit der TV-Serie befassen (z. B. Giesenfeld 1994, Schneider 1995, Hammond/Mazdon 2005, Thornson/Purvis 2005), gehört ihre wissenschaftliche Betrachtung zum weiteren Feld der Fernsehanalyse. Für die Ziele dieser Studie kann die Fernsehforschung in drei Segmente aufgeteilt werden. Zum einen existiert ein breites und sich kontinuierlich verbreiterndes Segment von Übersichtswerken zur Fernseh- und Medienanalyse, zum zweiten ein eher wissenschaftlich eingeführtes Segment an Theorie- und Methodenwerken, von denen einige Fernsehen „an sich“ oder „im Ganzen“ betrachten möchten, andere dagegen Grundlagen für die Erforschung einzelner Sendungen legen, und letztlich ein breites, oft den Anschluss an Fangemeinden und populäre Leserschaften suchendes Segment von Anwendungsbeiträgen zur Erforschung *spezifischer* Sendungen, in den letzten Jahren vor allem populärer amerikanischer TV-Serien. Während die ersten beiden eng vernetzt bleiben, indem Übersichtswerke den Theorie- und Methodendiskussionen einen prominenten Platz einräumen, verbindet sich das dritte Segment mit dem ersten fast nicht und mit dem zweiten nur fragmentarisch.

Im ersten Segment führen Einführungs- und Grundlagenwerke meist Metadebatten über die Bedeutung von Bedeutung, was Medien sind, worin Kommunikation be-

steht und was Öffentlichkeit bedeutet. Sie diskutieren Methoden der Interpretation – Inhaltsanalyse, Hermeneutik, Rezeptionsforschung, Narrationsanalyse, ästhetische Analyse etc. –, die technischen und ökonomischen Voraussetzungen und die Rolle und Bedeutung des Fernsehens und die Betrachtung von Fernsehen als Ganzes in seinem *flow*: Wie definiert sich der Gegenstand der Fernsehforschung (Hickethier 2007: 7)? Wie definiert sich ein Medium (Borstnar et al. 2008: 11), Kommunikation (Hickethier 2007: 8f.; Borstnar et al. 2008: 14, Mikos 2008: 21ff.), Öffentlichkeit/Publikum (Hickethier 2007: 12, Borstnar et al. 2008: 17), Programm (Hickethier 2007: 20; Borstnar et al. 2008: 191ff.)? Sie referieren analytische Modelle und stellen sich auf die Position, dass „die Brauchbarkeit der hier skizzierten Modellvorstellungen [...] von der Erklärungstiefe und der Reichweite bestimmt [wird], mit der sie die konkreten Phänomene der medialen Kommunikation erfassen“ (Hickethier 2007: 12). Methodisch diskutieren sie die klassischen Verankerungen von Fernsehanalysen in Hermeneutik, Inhaltsanalyse (Hickethier 2007: 29, Mikos 2008: 107ff.) und Filmprotokoll (Hickethier 2007: 33; Borstnar et al. 2008: 145; bei Mikos 2008: 77ff. allgemeiner als „Systematik der Analyse“) und die Analyse des „Visuellen“ (Hickethier 2007: 37–87, Borstnar et al. 2008: 97–136, Mikos 2008: 191–234), des „Auditiven“ (Hickethier 2007: 89–104, Borstnar et al. 2008: 137–144, Mikos 2008: 235–243) und „Narrativen“ (Hickethier 2007: 105–160, Borstnar et al. 2008: 51ff., Mikos 2008: 129ff.). In allen Details über Einstellung, Bildorganisation, Schnitte etc. legen Einführungswerke damit das Fundament für eine gründliche, gewissenhafte, detailorientierte und ausführliche Fernsehanalyse. Durch sie soll eine „systematische, methodisch kontrollierte und reflektierte Beschäftigung mit einem Film oder einer Fernsehsendung“ möglich werden (Mikos 2008: 78). Diese Einführungen bleiben dadurch mit den theoretischen Diskussionen, also dem zweiten Segment der Film- und Fernsehwissenschaft, eng verbunden.

Im Segment der Theorie können Fernsehanalyse und Fernseh*sendungs*analyse unterschieden werden. Erstere kann Ansätze bezeichnen, die sich mit breiteren Rahmenbedingungen des Fernsehens und mit Fernsehen als Medium befassen, zweitere solche, die die Grundlagen zur Untersuchung einzelner Sendungen legen. Großen Einfluss in der „breiten“ Fernsehanalyse genießt weiterhin Raymond Williams' *flow*-Konzept, das die Gesamtheit der Programmstruktur des Fernsehens als Fluss von zu einem willkürlichen Ganzen ineinanderlaufenden Texten analysiert (Williams 1990). Semiotische Perspektiven sehen Fernsehen als Zeichensystem (Seiter 1992; Sottong/Müller 1998). Rezeptionsanalysen (Mikos 2001) diskutieren dagegen die Rolle der Beziehung von Film und Zuschauer, in der sich das Analyseobjekt erst konstituiert. Solange die „Aufgabe der Analyse [ist], *wie* das geschieht“ (Mikos 2008: 22, Hervorhebung M. D.), analysiert auch dieser Ansatz Fernsehen auf breiter Basis, keine konkreten Sendungen. Genretheorien versuchen indessen, Sendungen nach genrespezifischen Codes zu ordnen (Mittell 2001, 2004; Feuer 1992), „Classifying literature according to some principle of coherence“ (Feuer 1992: 106). Hier – wie auf anderen Feldern ebenso – wird der Begriff jedoch zugunsten postmoderner Entdifferenzierung und Offenheit aufgeweicht: „Genres are rhetorical and pragmatic constructions of an analyst, not acts of nature“ (106), und auch Gary Richard Edgerton und Brian Geoffrey Rose möchten „genre as a process rather than a static category“ (2005: 7) verstehen.

Solche breite Analysen, von *flow* über Rezeption zu Genre, tendieren jedoch häufig dazu, so Kristin Thompson, die Aufmerksamkeit von der konkreten Fernsehsendung abzulenken (2003: x). Studien zum Fernsehen, die sich mit Fernsehen „an sich“ beschäftigen, schreibt John Caughie, „cannot say anything about television in particular“ (2000: 8). Das versuchen Beschäftigungen mit einzelnen Sendungen. Kristin Thomp-

son wählt hierzu den Zugang über ästhetische Analyse (2003: 3) und Thornson und Purvis legen der Serienforschung die klassischen Analyseansätze und -interessen der allgemeinen Fernsehforschung zugrunde: Narrationstheorien (2005: 29), Genretheorie (44), Realismus (61), psychoanalytische (92) und feministische Ansätze (111). Vor allem die letzteren beiden Analyseansätze sind häufig kritisiert worden: „Derartige Interpretationen zeigen nur, dass ‚der filmische Text als Ausdrucksfläche von Konstruktionen, Theorien und auch ‚alltagswissenschaftlichen Annahmen‘ gesehen wird, die nicht spezifisch auf die filmischen Aussageformen hin konzipiert worden sind“ (Mikos 2008: 79, Zitat im Zitat aus Wulff 1998: 29). Jedoch ist eine Analyse niemals ohne ein Analyseziel, ohne ein Erkenntnisinteresse möglich, wie Mikos bemerkt: „Film- und Fernsehanalyse genügt sich nicht selbst, sondern mit ihr ist immer ein Erkenntnisinteresse verbunden“ (Mikos 2008: 41). Er möchte diese Erkenntnisinteressen jedoch um abstrakte Ansätze herum systematisieren und macht aus den Interessen somit ein weiteres Mal allgemeine, abstrahierte Interessen: „Inhalt und Repräsentation, Dramaturgie und Narration, Figuren und Akteure, Ästhetik und Gestaltung oder Kontexte“ (81), wozu „Theorien zur Regie, zur Kamera, zum Licht, zum Ton und der Musik, zur Ausstattung, zu Schnitt und Montage, zu den visuellen Effekten und Spezialeffekten“ berücksichtigt werden „müssen“ (57). Dadurch wird auch die hier als unvermeidlich gesehene Orientierung an *Zielen* eine weitere Orientierung an eben den abstrakt-theoretischen *Grundlagen*, die von Einführungswerken immer wieder reiteriert wurden.

Werke des zweiten Segments, deren Ansätze die Übersichten des ersten Segments dominieren, zeigen damit eine deutliche Orientierung an abstrakt-theoretischen Herangehensweisen. Sie legen ihren Schwerpunkt somit auf das, was von Pragmatisten als „starke Theorie“ kritisiert wurde, nämlich

(1) [...] an attempt to guide practice from a position above or outside it, and (2) [...] an attempt to reform practice by neutralizing interest, by substituting for the parochial perspective of some local or partisan point of view the perspective of a general rationality to which the individual subordinates his contextually conditioned opinions and beliefs (Fish 1989: 319).

Während die ersten beiden Segmente von solch „starker Theorie“ dominiert werden, koppelt sich das dritte Segment von dieser und ihrer Hoffnung auf abstrakte Leitung der Analyse durch Ansätze und Methoden jedoch bemerkenswert deutlich ab, wie an der Reihe *Reading Contemporary Television* sichtbar wird: Nicht nur ist die Reihe selbst nicht von abstrakt-theoretischen Grundsätzen geleitet, dasselbe gilt für die Beiträge in den Werken. Die Reihe stellt den Anspruch, keine bestimmte wissenschaftliche Orientierung zu bevorzugen und Beiträge aus allen Perspektiven zu berücksichtigen, um ein möglichst weites Feld abzudecken: „early on my decisions about which essays would be included in a given collection and which left out were not governed by any conscious governing principle or formula. I knew I wanted to give the series in question wide coverage, to examine it in a multi-faceted and multi-disciplined way“ (Lavery 2006a: 102). Das ist noch klassischer Pluralismus; diese Orientierung hält jedoch nicht nur zwischen den Beiträgen eines Bandes, sie hält bereits innerhalb dieser Beiträge. Sie orientieren sich nicht an zugrunde gelegten Ansätzen, sondern ausschließlich an ihren Erkenntnisinteressen, die nirgendwo die Systematisierung aufweisen, die Mikos mit einer solchen Orientierung gleichsetzt. Ihre Interessen sind vielmehr spezieller Natur: Es geht ihnen um eine *bestimmte* Thematik, eine *bestimmte* Argumentation, um die Darstellung von Liminalität und Tod oder um die apokalyptische Präsentation von Los Angeles, nicht um „Narration“ als Interesse oder „Licht und Ton“ als Interesse. Zur Untermauerung dieser Argumentationen werden theoretische Ansätze in einer sehr eklektischen, fragmentarischen und zielorientierten Weise ins Feld ge-

führt, wo sie im Laufe der Argumentation gebraucht werden könnten. Abstrakt-theoretische Ansätze sind für sie daher nicht forschungsleitender Ausgangspunkt, sondern stattdessen situational verwendbare Werkzeuge, derer man sich *bedient*. Dadurch greift dieses Segment nichts von dem auf, was im Segment der Einführungswerke für wichtig erachtet wird, und nutzt das Segment der theoretischen Ansätze formulierenden Werke als Steinbruch, dem Brocken zu entnehmen sind, wenn man mit ihnen die Argumentation des Erkenntnisinteresses bauen kann.

2. Amerikanische Serienforschung ohne Medientheorie

Um die konstatierte Abkehr von fundierender Theorie und Methode² zu verdeutlichen, wurden drei Sammelbände der Reihe betrachtet: *Reading the Vampire Slayer* (Kaveney 2004)³, *Reading the Sopranos* (Lavery 2006b) und *Reading Six Feet Under* (Akass/McCabe 2005). Sie wurden auf ihren Umgang mit theoretischen Ansätzen hin gelesen. Die Bände wurden aus der Reihe *Reading Contemporary Television* zufällig ausgewählt. Dem liegt die Annahme zugrunde, dass diese Reihe für die gegenwärtige anglo-amerikanische Serienforschung als repräsentativ gelten kann.⁴ Zur Darstellung des hier verfolgten Arguments können vier Konstellationen des Umgangs mit theoretischen Ansätzen konstruiert werden (s. Abb. 1):

(I) Die Mehrheit der Beiträge, nämlich 20 von 39, zitiert nur thetisch orientierte Quellen, keine theoretischen Ansätze. Letztere können zwar zur Begründung und Rechtfertigung einer konkreten Argumentation angedeutet werden, werden aber nicht zitiert oder diskutiert.

(II und III) Wenn theoretische Ansätze zitiert werden, dann nicht zur Fundierung, sondern weil sie für die thetische Argumentation für nützlich befunden werden. Zwei Konstellationen sollen hier getrennt und ausführlich betrachtet werden:

(II) In 10 von 39 Beiträgen werden Quellen *allgemein-* (und nicht *medien-*)theoretischer Ansätze zitiert, die jedoch weder ausführlich diskutiert werden noch zur Fundierung der Analyse des Beitrags dienen. Vielmehr tauchen sie im Rahmen einer bereits im Verlauf befindlichen konkreten Argumentation auf, um eine bestimmte Pointe zu untermauern (z. B. eine „eingeworfene“ Zitierung zu Foucault und Sexualität in einer Analyse, die im Ganzen nicht foucauldianisch ist).

(III) Nur in wenigen Fällen, in 9 von 39 Beiträgen, finden sich explizit *medientheoretische* Ansätze zitiert, in denen Bedeutung, Interpretation, Medienanalyse im engeren Sinne thematisiert werden. Aber auch diese sind instrumentell und letztlich the-

2 Im Sinne eines pragmatistischen Antidualismus, s. u., wird auf eine strenge Grenzziehung zwischen Theorie und Methode bewusst verzichtet. Beide sind im pragmatistischen Sinne in ihrer starken Form Versuche, die Praxis aus einer abstrahierten Perspektive zu leiten, wo (starke, s. o.) Theorien dazu tendieren, materialunabhängig vorzugeben, was zu suchen ist, Methoden dagegen, was zu tun ist, um es zu finden. Beide vermischen sich notgedrungen.

3 *Buffy the Vampire Slayer* ist die am meisten akademisch diskutierte Fernsehserie der letzten zehn Jahre. Nicht nur wurden drei Bücher zum Thema produziert (s. Fn. 1), ein eigenes online-Journal, *Slayage*, beschäftigt sich mit dem weiten Feld der „Buffy Studies“.

4 Die vorgelegte Studie wählt diese drei Bände zur eingehenden Analyse aus, hat jedoch die Masse der Bände gesichtet, die sich mit speziellen Fernsehserien beschäftigen (vgl. Fn. 1), und sieht sich aus dieser Sichtung zur Annahme berechtigt, dass die hier an drei Beispielen gezeigte Tendenz verallgemeinerbar ist, zumindest in jenen Werken, die konkrete Serien analysieren. Diese wiederum haben in den letzten zehn Jahren eine dominante Rolle im Gesamtauftritt amerikanischer Serienforschung eingenommen.

tisch, nicht theoretisch oder fundierend orientiert: Auch sie treten im Rahmen einer bereits im Gang befindlichen Argumentation untermauernd auf. Häufig findet sich in dieser seltensten Konstellation auch eine kurze Diskussion dieser Medientheorie, jedoch nicht als Fundierung der Arbeit, sondern im Verlauf einer thetischen Argumentation.

(IV) Den klassischen Gang von fundierender abstrakter Theorie und/oder Methode (noch ohne oder mit geringem Thesenbezug) zur konkreten Analyse geht keiner der betrachteten Beiträge.

Abbildung 1: Konstellationen des Umgangs mit theoretischen Ansätzen

	Reading the Vampire Slayer	Reading The Sopranos	Reading Six Feet Under	Summe
(I) Zahl der Beiträge mit überwiegend oder ausschließlich Erkenntnisinteresse-orientierten Quellen und -diskussionen	4	8	8	20
(II) Zahl der Beiträge mit theoretischen Quellen jenseits der Medientheorie, die für konkrete Erkenntnisinteressen verwendet werden	2	3	5	10
(III) Zahl der Beiträge mit medientheoretischen Diskussionen, in Analyse eingewoben	3	3	3	9
(IV) Zahl der Beiträge mit abstraktem Theorie- und Methodenteil	0	0	0	0
Zahl der Beiträge gesamt	9	14	16	39

Dass die Mehrheit aller Beiträge (Konstellation I) nur thetische Quellen zitiert und theoretische Ansätze gänzlich außen vor lässt, wäre bereits eine Untermauerung der These, dass solche Ansätze bedeutungslos werden. Wichtig für die weitere These, dass die Fernsehanalyse pragmatisch und pragmatistisch wird, indem sie Ansätze verwendet, um praktische Argumentationsinteressen eklektisch zu rechtfertigen, sind jedoch Konstellationen II und III. Beiträge dieser Kategorie sollen hierfür im Folgenden näher auf ihren Umgang mit solchen Ansätzen untersucht werden. Dabei kann der Umgang mit *Methode* kurz abgehandelt werden: Es gibt keinen erkennbaren. Während Theoriezitationen und -diskussionen zumindest im Rahmen einer thetischen Argumentation aufkommen, findet sich nirgends eine Anknüpfung an Analysemethoden. Nur wenige Beiträge analysieren ganze Episoden; üblich ist, einzelne, unzusammenhängende und einzig aufgrund ihrer Einschlägigkeit ausgewählte Belege aus allen Episoden aus allen Staffeln frei zusammenzutragen. Die Auswahl der Belege in den Serien ist in *allen* (39/39) Beiträgen pragmatisch wie auch pragmatistisch: Welche Episoden für Analysen herangezogen werden, ist letztlich nur davon abhängig, in welchen Episoden die besten Anknüpfungen für das eigene Erkenntnisinteresse zu finden waren, und hieraus werden auch nur einschlägige Szenen, oft auch nur einschlägige Sätze zitiert. Belege werden gesucht, wo sie passen. Völlige Freiheit von strenger Methode ist ungebrochenes Prinzip aller Beiträge, nicht nur der hier analysierten Bände, sondern aller Bände der *Reading Contemporary Television*-Reihe sowie praktisch aller darüber hinaus aufzufindenden Sammelbände zu gegenwärtigen amerikanischen TV-Serien. Interessanter ist der Umgang mit theoretischen Ansätzen.

2.1 Konstellation II: Theoretische Quellen für thetische Diskussionen

Zur Konstellation II können in *Reading the Vampire Slayer* (fortan: *Buffy*) zwei, in *Reading the Sopranos* (fortan: *Sopranos*) drei und in *Reading Six Feet Under* (fortan: *Six Feet Under*) fünf Beiträge gezählt werden. Theoretische Anknüpfungen kommen in ihnen eklektisch, vermischt und vermengt auf, ohne systematisch Theorie zu sein und ohne ausführliche Zitierungen zu verwenden. Sie verweisen auf Theorie oft im Vorbeigehen und als Werkzeug. *The Prince of New Jersey* (DeFino 2006) thematisiert: „[Mobsters] are pop culture simulacra: mere shadows of Cagney’s tragic anti-hero and Marlon Brando’s brooding don“ (184) und sieht *The Sopranos* als „in part a walking tour through the mind of a postmodern gangster“ (180). In der (unzitierten) Verwendung von Baudrillards Simulacrumbegriff wird dies in Form eines „Verweises im Vorbeigehen“ angeschlossen, bevor der Beitrag zu einer extensiven Diskussion Machiavellis übergeht, um Tony Sopranos Rolle als Mafiaboss als machiavellistisch zu bestimmen (181). Auch der Beitrag *Like, Whatever* (McCabe 2005) bietet einen solchen eklektischen Zusammenbau. Er rekurriert ausführlich auf psychoanalytische Quellen (122) und betont hierin die Abtretung der Akteursrolle an den Patienten (122) und die Probleme der Frau als Patientin (123). Zur Untermauerung werden dann französische Feministen (132) und Foucault (133) zitiert: „Claire anticipates what Foucault has said about the task of truth being ‚linked to the challenging of taboos‘ (1998)“. Zu Psychoanalyse, Feminismus und Foucault werden einige Quellen aus dem Kanon der *Reading Television*-Serienanalyse (121, 122, 124, 127), dann Lacan zu „gendered identities“ (133) zitiert. Verbunden sind diese Anknüpfungen durch ihre gemeinsame Nützlichkeit zur Argumentation der Zielsetzung des Beitrags.

Emanzipatorische Ansätze sind ein beliebtes Instrument. Zu *Six Feet Under* zitiert der Beitrag *Death, Liminality and Transformation* (Turnock 2005) zunächst ausführlich Erkenntnisinteressequellen zu Liminalität (39), zum Tod (45, 46) und dessen Kommerzialisierung (46) und zur Rollenzuweisung an den Trauernden (49), was den Beitrag zunächst in Konstellation I verorten würde. Diese Themen werden jedoch mit Anschluss an klassische Themen der *cultural studies* diskutiert: „within patterns of the socio-economic division of labor in contemporary capitalist societies, such an existential dilemma can prove threatening, for it brings into question the fundamental premise of selling one’s labor for wages“ (41). Das ist nun eine emanzipatorische Ausrichtung, die die Kernüberzeugung des Beitrags offenlegt: „*Six Feet Under* can make a radical intervention and propose profound social change“ (49).

Diese emanzipatorischen Interessen tauchen gehäuft auf. *Sex, Shocks and Stiffs* (Rahilly 2005) zieht Parallelen zwischen Todesdarstellungen und Pornographie und zitiert dazu ausführlich aus wissenschaftlichen Analysen zu filmischer Pornographie (51). Der Beitrag vermischt Quellen abstrakter theoretischer Ansätze mit Erkenntnisinteressequellen zu Orgasmus und Körperlichkeit, um zu untermauern, dass der Tod den „money shot“ von *Six Feet Under* darstelle: „the funeral goings-on become [...] ‘a mode of enacting the self against the dominant culture’s identity-denying protocols’“ (51). Der Text reiteriert dadurch Grundelemente einer kritischen Analyse, die jedoch ein weiteres Mal letztlich dazu dient, der eigenen Zielsetzung zuzuarbeiten: „The money shot represents the logical culmination of what philosopher Michel Foucault describes as the ‘will to knowledge’ regarding sex – the irremediable cultural compulsion to exact sexual confessions as a means of understanding one another and ourselves“ (51). Foucault wird nicht der Analyse zugrunde gelegt, sondern taucht im Vorbeigehen auf. Dieser Aufbau ist allgemeiner und theoretischer, jedoch nicht abgetrennt von der Analyse, sondern im Rahmen der Zielsetzung, mit der sie immer bereits eng und untrennbar ver-

woben bleibt: die Eingrenzung der Sexualität und die Produktion des disziplinierten Körpers werden als Werkzeug für eine Diskussion der Entgrenzung des Körpers in der Darstellung seines Todes und seiner „Überführung“ verwendet. Emanzipatorisch wird es, wenn der Beitrag kapitalismuskritisch gewendet wird: „in itself, the money shot is an effect of the capitalist emphasis on image and spectacle“ (56). Damit ist eine Kernlinie der Thematisierung einer *cultural studies*-Tradition präsent, ohne dass diese Tradition explizite Erwähnung fände oder die Analyse gar auf ihr fundiert wäre.

Neben emanzipatorischen Zielsetzungen sind auch feministische Erkenntnisinteressen stark in Beiträgen repräsentiert, die nicht systematisch an feministischen Ansätzen ausgerichtet sind. *What You Are, What's to Come* (Playden 2004) thematisiert „Buffy's particular combination of knowledge and power“ (120); zitiert wird dazu Foucault mit seiner Thematisierung der Disziplinierung durch Beobachtung aus *Überwachen und Strafen* (139), was als theoretisches Werkzeug zur Analyse verwendet wird und Interessen der *cultural studies* widerspiegelt: „Buffy offers not degrading readings of women in society, but emancipatory ones“ (122). Eine systematische Theorienbindung wird jedoch auch hier nicht vorgenommen: Die Autorin zitiert Irigaray (121) und nennt Platon und Freud als Abgrenzungspunkte ihrer Perspektive (121, 128), Virginia Woolf und Elaine Pagel als Anknüpfungen (120, 130), jedoch ohne Erläuterung oder Diskussion. Die Quellen tauchen vielmehr als „name-dropping“ auf, scheinbar, um sich von „essentialistischen“ Ideen abzugrenzen.

Just a Girl: Buffy as Icon (Daugherty 2004) liest *Buffy* als „postfeministische Heldin“ (148), als „symbol of female empowerment ... a 'post-gaze' product. Women are obviously in control. In fact, Buffy is a feminist spectator's dream“ (149). Der Beitrag verortet sich so in postfeministischer Theorie, die zur Diskussion des Erkenntnisinteresses zugleich verwendet wird als auch das Erkenntnisinteresse selbst darstellt. Er liefert dagegen eine wahre Flut an Quellen zu einer der Zielorientierungen des Artikels, der des sexuellen Übergriffs (10 Quellen auf 156). Feministische Zitierungen dienen hier in erster Linie der Feststellung der eigenen Orientierung.

What Has Carmela Ever Done for Feminism? (McCabe/Akass 2006b) zitiert Quellen zum „cultural backlash against feminism and activism“ (41) und dessen Komplexität, die ihn „all but inaccessible“ mache (41). Wieder wird Foucault mehrfach zur Untermauerung dieses Arguments zitiert (45, 51), ohne dass die Analyse foucauldianisch wäre. *Mother Knows Best* (Akass 2005) zitiert Quellen zum Erkenntnisinteresse der Rolle der Mutter als sexuelle Person (113), zur Gender/Sex-Distinktion (112) und zur von Frauen ausgehenden Gefahr (118). Zur Untermauerung der eigenen These werden psychoanalytische Quellen und ihre feministische Revision (111) mit dem Ziel der Diskussion der Repression der Rolle der Mutter (111) aufgegriffen. Damit zeigen sich in all diesen Beiträgen durchaus theoretische Anknüpfungen, die jedoch dem Erkenntnisinteresse untergeordnet bleiben.

2.2 Konstellation III: Medientheoretische Diskussionen im Dienst des Erkenntnisinteresses

Wie theoretische Diskussionen werden auch *medientheoretische* Diskussionen in der gegenwärtigen Serienforschung ausschließlich instrumentell im Rahmen einer am Erkenntnisinteresse orientierten Diskussion angerissen, jedoch nicht systematisch, sondern eklektisch, nicht zur Fundierung verwendet und auch nicht ausführlich diskutiert. Gegenüber der Verwendung abstrakter theoretischer Ansätze in (II) kommt dies jedoch seltener vor. Diese Konstellation kann in *Buffy*, *Sopranos* und *Six Feet Under* jeweils dreimal erkannt werden.

Der Text *It Wasn't Our World Anymore – They Made It Theirs* (Sayer 2004) befasst sich mit dem Thema des Raums. Er beginnt mit der aus den *cultural studies* bekannten Feststellung, dass Texte fließend sind, „fluid texts that exist in space and time“ (99). Im Licht des Themas des Beitrags, Raum, ist diese Betonung des Raums für die Bedeutung des Textes jedoch bereits ein Anschluss an das Erkenntnisinteresse. Der Text ist für den Beitrag „subject to (dis)continuities“, was vor allem für „‘fat’ popular texts like Buffy and Angel“ gelte (99). „Fat“ sind die Texte in Hinblick auf ihre Polysemiestränge, voller in ihnen deponierter Bedeutung. Zudem wird Buffy trotz seiner paranormalen Inhalte als „realistischer“ Text identifiziert, „they create the illusion, as any realist text would, that they encompass, represent and belong to the real world“ (100). Diese Diskussionen führen medientheoretische Probleme ein, fundieren jedoch keine einheitliche theoretische Rahmung der Analyse. Der Text beinhaltet Anschlüsse an theoretische Diskussionen, ohne diese selbst zu führen. Zur Bearbeitung des Themas des Raums wird so z. B. psychoanalytische Theorie als Möglichkeit eingeführt, nicht jedoch als Notwendigkeit: „to take a more psychoanalytic stance, if the library is ‘home’ then it is also womb, in which case the hellmouth is its vagina/cervix. Or, perhaps, the library is representative of the conscious/ego, while the Hellmouth is the unconscious/id, the Master the embodiment of that which is repressed and uncannily returns. However, seeking out this reading simply highlights the inherent ambiguities of space.“ (111f.) Diese Formulierung ist offenbarend, vor allem in ihrer Verwendung des „vielleicht“ und „oder“: Die theoretischen Fundierungen werden vermengt, ohne Quellen vorausgesetzt und nicht eingehend diskutiert.

Show Business or Dirty Business (Symonds 2006) bietet eine Diskussion der *performance theory* (129, 130, 132), bleibt jedoch nicht dabei: Der Beitrag betont zudem in Anlehnung an die *cultural studies*-Position der Polysemie die „Intertextualität“ der Serie (128) und stellt in Bezug auf bestehende *Soprano*-Studien fest, „the show’s self-awareness of its own ‚televisionization‘ is a narrative that deconstructs itself“ (128), womit die Lesart postmodern wird.

You're Annette Bening? (Golden 2006) ist medientheoretisch stark untermauert. Der Beitrag analysiert eine Traumsequenz als „significant intertextual counter-narrative“ (91), in der sich die Textualität und Leserschaft der Serie und des Zuschauers vermischen: „the intertextuality of *The Sopranos* is obsessively foregrounded“, so dass „the viewers of the series are being instructed in how to read the film references ... better than Tony himself“. *The Sopranos* selbst wird als „a postmodern text filled with allusions to other narratives“ dargestellt (95). Im Rahmen einer sehr konkreten Diskussion werden hier Kernfragen der Literaturtheorie bearbeitet: Wer liest? Hat der Text eine Bedeutung? Leitet der Text den Leser? Der Beitrag hat hierzu jedoch nicht nur eine Position: „*The Sopranos* ... allows its audience the opportunity to actively suture meaning from other narratives“ (93). Der Leser ist aktiv, aber der Text erlaubt ihm diese Aktivität; er ist ein „Anker“, „to fix the floating chain of signifiers“ (95, Barthes, 99, Baudrillard). Tony wird hier als Leser präsentiert, der „semiotische Codes“ entziffert (93), während „audience members are given the opportunity to continually rewrite the text of the show“ (94). Auch an pragmatistische Analyse wird angeknüpft: „online interpretive communities have formed a web of exegesis“, schreibt der Beitrag in Verwendung eines Begriffs von Stanley Fish (94). Damit ist diese Theorieerwähnung wieder keine Anknüpfung, sondern eine eklektische Verwendung: Fish und Fiske, Barthes und Baudrillard, verwoben mit dem eigenen Kanon der RCT-Reihe. Das wird nicht theoretisch diskutiert und entschieden, sondern im Laufe der Analyse vermengt. Gera-

de in seiner starken und facettenreichen theoretischen Anbindung wird die Verwendung dieser Theorien im Rahmen der thetischen Analyse instrumentell.

Diese Instrumentalität bleibt charakteristisch. *Buried Lives: Gothic Democracy* (Heller 2005) ist vielleicht der am deutlichsten literaturtheoretische Beitrag des *Six Feet Under*-Bandes, und dennoch nimmt auch hier die Literaturtheorie nur eine implizite und mitdiskutierte Rolle ein. Die Fischer-Familie wird als „a site of relentless interpretive struggle“ gelesen (74). „In this way, the ‘home’ of ‘Fisher and Sons Funeral Home’ suggests multiple, contradictory meanings“ (74). Hier scheinen Fiske und Hall durch: Polysemie und Interpretationsoffenheit sind Konzepte, die in all diesen Analysen selbstverständlich immer präsent sind, aber niemals explizit gemacht werden. Auch emanzipatorische Lesarten werden eingeführt, was eine weitere Brücke zu den *cultural studies* baut, ohne diese explizit zu erwähnen: „American capitalism mobilizes vast resources in an effort to defer, deny and disguise death“ (74), und „the national narrative represses death itself“ (D3). Dagegen stellt der Text die Vision einer Befreiung von dieser Fantasie in „the transformative possibilities of ‘Gothic democracy’, a progressive social vision in which abject ‘others’ direct future narratives of national unity and belonging“ (74), für die *Six Feet Under* als Akteur portraitiert wird: „the dead of *Six Feet Under* have no use for the comforting pieties of capitalism“ (83). „*Six Feet Under* constitutes a surreal requiem for a Utopian fantasy of the nation“ (82), indem sie die Kunst des Bestatters dekonstruiert. Tote Körper sind „ontological rebels“ (83) und „[t]he power of the mortician’s art is that it rehabilitates the surface of social relations. The power of the dead is distinguished, however, by the fact that they – unlike the living – are unburdened of their surfaces, utterly free to speak their minds and acknowledge the deeper truth“ (75). Während in all diesen Betrachtungen Bedeutungstheorie mitschwingt, wird gerade dieser Beitrag gegen Ende explizit: „Authorship may be a fiction that grounds us in an illusion of immortality and narrative coherence, but *Six Feet Under* invites us to question the artifices and institutions that sustain an illusory sense of being safe and anchored in the shadowy (his)tory [sic] of our progenitors“ (83). In diesen Zeilen findet sich eine der stärksten Referenzen zu einer Theorie der Interpretation. Auch diese Abschnitte sind jedoch letztlich nur „im Vorbeigehen“ medientheoretisch und wie in allen Beispielen immer bereits in die konkrete Analyse der Serien integriert. Als *theoretische Ansätze* diskutiert werden sie nicht.

Eine starke theoretische Anbindung zur Untermauerung eines emanzipatorischen Erkenntnisinteresses bietet auch der Beitrag *Vampire Dialectics* (Wall/Zryd 2004). Seine Perspektive deutet sich bereits im Titel an: Er liest die Protagonisten der Serie als Gegenpunkt zum immer institutionell auftretenden Bösen. Dazu zitiert der Beitrag Jamesons *Antinomies of Postmodernism* (70), Arrighi zur Entwicklung des Kapitalismus (74) und Walter Benjamin (76). Diese klaren Anbindungen sind jedoch nicht mit dem Ziel der Fundierung des Beitrages in abstrakten theoretischen Ansätzen referiert, sondern werden erst im Rahmen der erkenntnisgeleiteten Diskussion instrumentell zitiert, um ihre kritische Ausrichtung zu unterstützen. „We are asked to care about the inequalities of power in Sunnydale High and Sunnydale University, about the machinations of the evil mayor, about the insidious military-industrial complex served by Maggie Walsh, about the corrupt law firm Wolfram and Hart, because they reflect our lived experience in the late industrial world“ (53). Das ist soweit noch in Konstellation II anzutreffen; die kritische Theorie wird hier jedoch als explizite Medientheorie präsentiert. Gegen die entfremdete Welt wird in der Serie „a radical utopian alternative“ gestellt, „a non-alienated way of working together [...] without exploitation and for the common good“ (53): die Serie „dramatizes a critical politics“ (64). Über diese An-

knüpfung gelangt der Beitrag zu einer expliziten Bedeutungstheorie. „To read any work of popular culture as merely symptomatic is, as Benjamin argues, to reproduce and reaffirm the logic of its production. Thus Buffy and Angel’s encounters with the uncanny are taken on their own obviously symbolic terms” (76). Bereits im Aufbau dieses Satzes wird jedoch klar, dass Medientheorie auch hier im Rahmen einer konkreten Zielsetzung instrumentell und eklektisch („uncanny“ weist auf eine andere Schule hin) zitiert wird. Dieser am stärksten theorieorientierte Text ist dennoch der am wenigsten eklektische: Er weist eine klare kritische Ausrichtung auf. Das ist selten.

Nur selten wird Interpretation deutlich diskutiert; dann jedoch ist Interpretation bereits das Erkenntnisinteresse des Beitrags. Dies sind oft die theoretischsten Beiträge der Bände; sie bleiben jedoch im pragmatistischen Schema, sofern Theorie auch eine Form von Praxis darstellt und in diesen Beiträgen Theorie und Anwendung nicht getrennt sind, sondern die Theorie die konkrete Zielsetzung ist. *American Gothic* (Merck 2005) spielt zunächst mit der Idee des Todes in der amerikanischen Kultur als „the new sex ‚as America’s most censored subject““ (60), das nach Toynbee un-amerikanisch sei, „an affront to every citizen’s inalienable right to life, liberty and the pursuit of happiness “ (60). Darüber hinaus wird ein Anschluss an Fundierungen der Interpretation gesucht, die dann in *Six Feet Under* wiedergefunden werden: Die Sendung sei „dollar-book Freud“ (62), „[n]ot only are its scripts salted with Freudian references ... but it teems with characters who actually are psychiatrists“ (69). Kritiker bemängeln, diese Durchdringung der Serie mit Freudschem Vokabular beinhalte eine „threat ‘to make interpretation redundant““ (63), andere „diagnosed the film’s ‘eliciting of, and desire to gag, interpretation’ as a particularly postmodern perversion“ (63). Die Frage nach Theorien und Methoden der Interpretation erhält hier eine seltene explizite Formulierung, jedoch in ihrer gleichzeitigen Annahme und Kritik keine Formulierung einer festen Ausrichtung des Texts.

Eve of Destruction (Plourde 2006) bietet ebenso theoretische Anknüpfungen, indem Dr. Melfi als „Leserin“ und „Erzählerin“ gleichzeitig diskutiert wird. Sie „liest“ als Therapeutin Tony Soprano, ihren Patienten, und fungiert für die Zuschauer als „Erzählerin“. Die immer bereits angedeutete pragmatistische Verwendung von Quellen wird hier fast selbstreflexiv, indem Stanley Fish am Rande zitiert wird (69). Die Analyse geht zur stabilisierenden Rolle des „Erzählers“ über und schreibt Dr. Melfi die Rolle einer „intermediary figure“ zu, sie „normalizes our ambivalent reading of Tony“ (70). Dadurch würde Melfi zum Platzhalter für den Zuschauer, indem sie einen Gegenpunkt zu Tony Soprano darstelle. Der Beitrag ist somit stark bedeutungstheoretisch orientiert, ist dies jedoch, da diese Bedeutungstheorie selbst bereits den thetischen Kern der Argumentation darstellt: Es geht nicht um die Figur Melfi, sondern um die Leserin und Erzählerin Melfi, die ohne solche literaturtheoretische Positionierung nicht analysiert werden kann. Dadurch ist die Bedeutungstheorie nicht Fundierung einer davon getrennten Analyse, sondern wird aus praktischer Unvermeidlichkeit diskutiert.

In *Desperately Seeking Brenda* (MacLeod 2006) kann diese Behandlung der Theorie als Erkenntnisinteresse ein weiteres Mal erkannt werden. Der Beitrag ist einerseits unüblich, indem er eine ausführliche Quellenanbindung und klare theoretische Linien sucht, andererseits ist er aber wieder charakteristisch, indem er die Trennlinie zwischen Theorie- und Erkenntnisdiskussion offen und durchlässig hält. Hierzu heißt es, „Both feminism and postmodernism, argues Linda Curti, share the need to search for new storytelling methods” (135). Wie Brenda mit ihren Identitäten spielt und ihre Geschichte erzählt, erzählt auch *Six Feet Under* Geschichten, indem es mit den Identität-

ten der Protagonisten spielt. Brenda ist „Autorin“ ihres Lebens, „the writer ‘fathers’ a text” (135), während diese Autorin gleichzeitig die Protagonistin eines anderen Texts ist. So beruft sich der Text auf Lyotards „people are only that which actualizes the narratives ... by recounting them ... listening to them ... and recounting themselves through them” (136), nimmt damit Brenda die singuläre Autorschaft, indem ihr die Erzählung weiterhin zugeschrieben wird; sie ist Produkt ihrer Erzählungen, mit denen sie spielt, die mit ihr spielen. Wie *Six Feet Under* ist sie „narratives put into play (Lyotard)” (144). Medientheorie fundiert hier nicht die Untersuchung, sondern taucht nur auf, weil in der Diskussion dieser Theorie gleichzeitig eine Diskussion der Zielsetzung des Beitrags erreicht wird. Obwohl Theorie hier eine wesentliche Rolle spielt, bricht der Beitrag dadurch nicht die pragmatistische Verwendung von Theorie, die für die gegenwärtige anglo-amerikanische Serienforschung üblich geworden ist. Fundierung in abstrakt-theoretischen Ansätzen ist in der Serienforschung aus der Mode gekommen.

3. Serien ohne Theorie?

Wie verdeutlicht wurde, stellt die RCT-Reihe keine starken Ansprüche an die theoretische (und *keine* Ansprüche an methodische) Fundierung ihrer Analysen. Eine absolute Mehrheit der untersuchten Beiträge zitiert oder diskutiert überhaupt keine theoretischen Ansätze, erwähnt sie nicht einmal (Konstellation I), der Rest *benutzt* sie, aber orientiert sich nicht an ihnen. Nun könnte dem eine mahnende Argumentation folgen, eine solche Orientierung wäre aber zwingend notwendig, um in einem nächsten Schritt eine solche anzubieten. Genau dies würde von kontemporären deutschen Werken wohl vorgenommen werden, die bemängeln könnten, die RCT-Reihe und ihre Begleiter vermengten in ihren nonchalanten Spielen mit dem Material Beschreibung, Analyse und Interpretation. Diese Unterscheidung möchte z. B. Lothar Mikos (2008) gewahrt sehen. Außerdem könnte die reine Orientierung an konkreten Erkenntnisinteressen, denen das Material und die Ansätze angepasst und untergeordnet werden, gerade als Abkehr von der Analyse des Fernsehens um des Fernsehens willen gesehen werden, wie Fahle und Engell (2008) konstatieren würden.

Mikos meint, „[g]rundsätzlich muss zwischen Analyse, Beschreibung und Interpretation unterschieden werden“ (2008: 78), und grenzt sich ab vom „Verständnis von Interpretation [...], das versucht, Analyse durch Interpretation zu ersetzen, indem in der Regel auf einzelne Aspekte des Inhalts und der Repräsentation eines Film- oder Fernsehtextes eingegangen wird, um sie im Sinne außerfilmischer theoretischer Annahmen zu deuten“ (78). Während er eine Leitung durch Erkenntnisinteressen für unabdingbar hält (s. o.), möchte er eine abstrakte Leitung an abstrakten Interessen, die eine strukturierte Analyse der Sendung in Treue zum Material ermöglichen, nicht eine Leitung durch konkrete Interessen außerhalb der Fernsehsendung. Stattdessen sollte Fernsehanalyse „von einzelnen Fernsehsendungen [...] ausgehen und diese systematisch vor dem Hintergrund film- und fernsehtheoretischer Annahmen untersuchen. Beschreibung und Interpretation sind für die Analyse unentbehrlich, ersetzen sie aber nicht“ (79). Aus dieser Loyalität zum abstrakten Ansatzinteresse *und* Treue zum Material heraus bemängelt er Lektüren, die letztlich die Anwendung ihres eigenen Vokabulars an die Serie vor der Beschäftigung mit der „Serie selbst“ stellen; sie seien „Bestandteil des Diskurses über Filme in den jeweiligen Gesellschaften und damit selbst Ausdruck der Ideologie, die sie vermeintlich am Film untersucht haben“ (78). Das Material soll leiten, nicht konkrete Interessen jenseits des Materials. Auch Fahle und Engell (2008) sehen gerade dann keine adäquate Beschäftigung mit dem Objekt, wenn diese Beschäftigung eine reine „Subsumtion“ in den „Rahmen des immer schon Gedachten“ dar-

stellt. „Ob sie [...] konzeptorientiert oder [...] problemorientiert vorgehen, immer laufen sie Gefahr, das Medium auf etwas zu beziehen und an etwas zu messen, das dem Medium selbst völlig äußerlich ist“ (10), wodurch „ihre Sprengkraft, [...] die Herausforderung, die sie für das Denken bereithalten, weitgehend verloren“ gingen (ibid.). Sie iterieren damit Mikos' Monita, die auf die RCT-Texte anwendbar scheinen.

Der vorliegende Beitrag ist jedoch an keiner solchen Mahnung, an keiner solchen Kritik und an keinem Angebot einer Wiederverankerung der Serienforschung in Fernsehtheorie und ihrer Zuwendung zum Material selbst interessiert. Auch ist zu vermuten, dass sich die Vertreter der gegenwärtigen anglo-amerikanischen Serienforschung durch solche Einwände nicht von ihrer Arbeitsweise abbringen ließen. Die Beiträge der RCT-Reihe heben die von Mikos geforderte Trennung von Beschreibung, Analyse und Interpretation nonchalant auf und nutzen Material und Ansätze fragmentarisch und willkürlich, um Erkenntnisinteressen zu argumentieren, statt die „Serie selbst“ in den Mittelpunkt der Analyse zu rücken. Sie sind dadurch vielleicht eher ein ebenso monierter Bestandteil ihres Eigendiskurses als Explikation des Seriediskurses und beziehen das Medium auf etwas ihm Äußeres. Sie würden die Kritik an dieser Praxis aber ablehnen: Möglicherweise sehen sie keine Chance, etwas anderes zu tun. Wenn es sich um eine Rezeption neopragmatistischer Perspektiven handelt, kann eine solche Sichtweise verteidigt werden. Als solche böten sie eine Lektüre des Fernsehens als pragmatistische Neubeschreibung, die die Unterscheidung zwischen Material und Ansatz, zwischen dem Medium „innerlichen“ und „äußerlichen“ Bezugspunkten im Sinne eines pragmatistischen Antidualismus aufhebt, daher die von Mikos eingeforderte Differenzierung ablehnt und gegen Fahle und Engell einwendet, dass eine Beschäftigung mit dem Fernsehen immer nur im Rahmen des bereits Gedachten möglich ist.

4. Fernsehen lesen als pragmatistisches Angebot von Neubeschreibungen

Bevor die neuere Serienforschung für pragmatistisch erklärt wird, bietet es sich an, eine solche fragmentarische und eklektische Verwendung von Material und Ansätzen als von der Fülle des Materials gefordert anzusehen. Damit wäre die Methodenabkehr und die fragmentarische Verwendung des Materials erklärbar, nicht jedoch die eklektische Verwendung theoretischer Ansätze. Erst die Rezeption pragmatistischer Perspektiven in der Serienforschung erlaubt die Verteidigung einer Praxis, die sich von der Notwendigkeit der Verankerung einer Analyse in strenger Theorie freispricht und stattdessen freie Neubeschreibungen anbietet.

Für die Abkehr von strenger Methode in der gegenwärtigen Serienforschung sprechen einige praktische Gründe jenseits einer Hinwendung zur pragmatistischen Perspektive. Kristin Thompson meint, „[w]e watch television via single episodes, and those episodes may be unremarkable. Yet television is structured in ways that become apparent only if we take the long view“ (Thompson 2003: x). Die „lange Sicht“ allerdings erfordert die Analyse der gesamten Serie; „how one might do that sort of close analysis within episodes“ (ibid.), wenn dutzende, teils hunderte Episoden analysiert werden müssen? Auch Thornson und Purvis bemerken dies: „How does the critic decide what constitutes the television text under discussion? Is it the single episode, the complete series (impossible in the case of a soap opera and very difficult in that of the long-running series), the segmented, interrupted evening's viewing? In the case of the series or the serial, how can textual meaning be ascribed when a long-running series or serial will employ teams of writers and directors whose composition will change?“ (Thornson/Purvis 2005: 16). Während die Analyse eines in sich geschlossenen Films oder auch einer Filmreihe eine detaillierte, streng-methodisch geleitete Stu-

die unterstützen kann, in der in Filmprotokollen detaillierte und differenzierte Daten in einer Vielzahl von Kategorien gesammelt werden können, ist das bei Serien schlicht forschungspraktisch unmöglich. So bleiben für Serienanalysen eigentlich nur zwei Varianten: Dichte, protokollierte Beschreibung kurzer Ausschnitte, Segmente, Interaktionen, wie sie z. T. in Einführungswerken exerziert werden, oder die *Reading Contemporary Television*-Variante der breiten Analyse, die ihre Belege im Verlauf der Serie willkürlich auswählt. Serienforschung ist vielleicht nicht möglich, ohne als Zugeständnis an die Unübersichtlichkeit der (Serien-)Welt die Übersichtlichkeit klassischer Analysemethoden hinter sich zu lassen.

Diese Unübersichtlichkeit macht Serienprotokolle und gründliche Analysen unmöglich. Sie scheint jedoch kein ausreichender Grund für eine Abwendung von klaren, fundierenden theoretischen Perspektiven, die auch im Licht der Unübersichtlichkeit des Materials weiter verteidigt werden könnte. Die gegenwärtige anglo-amerikanische Serienanalyse zeichnet sich durch Fundierungsfreiheit und Aufgabe der Unterscheidung zwischen Material und Ansatz aus. An die Stelle der ansatzgeleiteten Analyse stellt sie ein offenes Angebot von Neubeschreibungen, in denen ihre Kontributoren sich darauf beschränken, Gesehenes in das Vokabular der Disziplin und der Erkenntnisinteressen zu übersetzen, aus der sie stammen respektive die sie interessieren. Das passt zu einem Verständnis dieser neueren Serienforschung als Rezeption pragmatistischer Perspektiven, die sich durch Fundierungskritik und Antidualismus auszeichnen (Rorty 1982). Die Fundierungskritik verhindert die strenge Bindung der Serienforschung an feste Methoden und Theorien zur Verankerung der Analyse: „Grounding is a wheel that plays no part in the mechanism“ (168), die theoretische Fundierung ist ein rhetorischer Leerlauf, den eine Analyse nicht benötigt. Implizit folgt die neuere Serienforschung in ihrer Orientierung daher Rortys spielerischem Befreiungsschlag, nach dem Pragmatismus bedeute, die Frage nach seiner Autorität und seiner theoretischen Verankerung nicht mehr beantworten zu müssen (1992: 720). „Pragmatism is freedom from theory-guilt“, wie Thomas Grey schreibt (1990: 1569), und Rorty fügt dem hinzu: „Another [consequence of pragmatism] is freedom from anxiety about one’s scientificity“ (1999: 96). Analysen haben natürlich immer eine „Theorie“ im schwachen Sinne einer prämissengeleiteten Herangehensweise an die Texte, die ohne Vorannahmen nicht lesbar wären: „Beliefs are not what you think about but what you think with“ (Fish 1999: 326). Eine pragmatistische Perspektive bedient sich hierzu jedoch bei ihren *praktischen* Überzeugungen und *praktischen* Zielen, nicht bei abstrakten, über-situationalen Vorgaben als „starke Theorie“ (vgl. oben), deren Möglichkeit der Neopragmatismus ohnehin in Frage stellt (vgl. Fish 1989). Der Antidualismus stellt der- weil die Unterscheidung zwischen Finden und Machen von Bedeutung in Frage (Rorty 1999: xvi), was sich in der Serienanalyse in die Unterscheidung zwischen Ansatz und Material fortträgt. Während Wulff noch meint, „Analyse ohne Theorie ist [...] sinnlos, selbst dann, wenn sie die Eigenständigkeit des Beispiels gegen die Theorie zu verteidigen sucht“ (1999: 11), ist eine pragmatistische Perspektive gerade deshalb an Theorie nur noch peripher interessiert, weil sie Ansatz von Material nicht mehr trennscharf unterscheiden kann. Das Desiderat, die „Serie selbst“ zu betrachten, anstelle sie als Material zu „missbrauchen“, um ihr äußerliche Interessen zu bedienen, würde daher von ihr abgelehnt: Es gibt keine Serie selbst, kein Material, dem treu geblieben werden könnte, das an etwas gemessen werden könnte, das ihm „völlig äußerlich“ (Fahle/Engell 2008) wäre. Umgekehrt gibt es auch keinen „Ansatz“, der „am Material geschärft“ werden könnte; Ansatz und Material sind für den Pragmatisten untrennbar verwoben. Dies führt letztlich zur antiessentialistischen Alternative einer pragmatistischen Serien-

forschung als einfaches Angebot einer neuen Beschreibung, einer Rekontextualisierung, von der der Leser überzeugt werden soll. Rortys liberale Ironikerin „takes the unit of persuasion to be a vocabulary rather than a proposition. Her method is redescription rather than inference“ (1989: 78). Eine ausführliche Beschäftigung mit Theorie und Methode ist daher nicht mehr notwendiges Gerüst, sondern vielmehr eine Rechtfertigungsstrategie, die den bestimmten, konkreten Argumentationen Legitimität verschaffen soll (vgl. Fine 2000).

Theoretische Ansätze als Rechtfertigungsstrategien konkreter Neubeschreibungen ist nun eine Beschreibung, mit der sich die pragmatistische Praxis der Reihe *Reading Contemporary Television* verstehen lässt: Ihre Autoren nennen theoretische Ansätze nur, wenn sie zur Rahmenänderung nützlich werden könnten. Sie scheuen sich nicht, mehrere solcher Ansätze nebeneinander zu nennen. Finden sie andere Wege des Vortreibens der eigenen Argumentationen, ziehen sie diese anderen Wege vor; das geschieht in der Mehrheit der untersuchten Beiträge. So lässt sich die zur Analyse der Beiträge konstruierte Kategorisierung praktisch erklären. Manche Rekontextualisierungen benötigen nur eine Explikation des neuen Kontexts, um lesbar zu sein (I); manche benötigen eine Rahmenänderung abstrakterer Art, die von Theorien geliefert werden kann (II, allg. Theorie, III, Medientheorie). Abstrakte Fundierung (IV) wird von keiner Rekontextualisierung benötigt.

Wenn die gegenwärtige Serienforschung völlig ohne abstrakte Theorieanbindungen auskommt und in ihrer Zitieraktivität ausschließlich bei thetischen Quellen verbleibt (I), ist das, wie jede kritische Theorie sofort bemerken wird, aber keine Theorielosigkeit, sondern ein Übernehmen der theoretischen Orientierung der zitierten Quellen in dem Moment, in dem man ihre Begriffe, ihr Erkenntnisinteresse und ihre Schlussfolgerungen übernimmt. Entgegen einer kritischen Theorie ist das jedoch nicht automatisch als Problem zu definieren: Solange die Erkenntnisinteressen und Schlussfolgerungen der zitierten Quellen für die eigene Analyse als passend eingeordnet werden, ergibt sich keine Notwendigkeit, andere Theorien zu verwenden, um diese Interessen und Erkenntnisse umzuorientieren, während die Untermauerung der bereits bestehenden Orientierung redundant wäre. *Abstrakte Theorie kommt nicht auf, wenn durch sie keine Leistung zu erbringen ist; die Verwendung einer Theorie trotz Übereinstimmung mit den aufgefundenen Erkenntnisinteressen und Schlussfolgerungen wäre schlicht redundant.* Wenn Theorien nicht verwendet werden, wo ihre Leistung nicht erbracht werden muss, sind sie folglich (rhetorische) Werkzeuge, die dort aufkommen, wo sie eine Leistung erbringen sollen und dazu in der Lage sind (Fish 1989). In der Mehrheit der Fälle, in denen die Autoren ein solches Werkzeug verwenden, wird abstrakte Theorie jenseits der Medientheorie gewählt und zur Argumentation in einem Erkenntnisinteresse verwendet (II). Die Beiträge, die diese Strategie verfolgen, berufen sich ausführlich auf feministische, emanzipatorische, psychoanalytische und postmoderne Perspektiven. Emanzipatorische Lesarten *benötigen* oft einen emanzipatorischen Anschluss, feministische einen feministischen Anschluss – allerdings *nur, wenn eine Umorientierung der Lektüre auf diesem (abstrakt-theoretischen) Wege geleistet werden muss.* Das ist nicht immer der Fall. Analysen von Frauenrollen tauchen ohne feministische Theoretisierung auf, wenn das Argument auch ohne eine solche Anbindung als „funktionierend“ erachtet wird.

Medientheorie ist die „abstrakteste“ Form der Theoriezitierung, die in Serienanalysen auftaucht: Während allgemeine Theorie Richtungsentscheidungen im Laufe der Analyse begründen kann, muss Medientheorie erste Lektüreentscheidungen begründen, jedoch nur, wenn diese praktisch begründet werden *müssen*. Eine solche Begrün-

derung ist jedoch in vielen Fällen redundant, wo sich die Bedeutungstheorie aus dem Verlauf der praktischen Analysediskussion ohnehin ergibt (wie für einige Beiträgen nachgezeichnet) oder wo das „Auffinden der Bedeutung im Text“ als selbstverständlich gilt (eine Position, die auch eine pragmatistische ist: Finden ist unmöglich, aber eine Performativität des Findens ist unvermeidlich, vgl. Fish 1989). Oft taucht Medientheorie zudem nicht als Theorie abseits von der Analyse auf, sondern wird im Laufe einer thetischen Analyse mitzitiert, wenn die Analyse *selbst* bedeutungstheoretische Komponenten beinhaltet und eine Zitierung in dieser Richtung dadurch *praktisch* unvermeidlich wird. Diese wenigen Beiträge in (III) treffen somit die erste Kategorie (I) wieder: Medientheoretische Zitierungen im Laufe der Argumentation sind dann im Grunde selbst wieder reine Erkenntnisinteressequellen. In dieser Perspektive sind die klassischen Punkte der Auseinandersetzung, die die Theoriedebatten der Fernsehanalyse informierten, funktionslos geworden. Die Positionierung des Textes gegen den Leser, der Struktur gegen den Akteur, des *Findens* gegen das *Machen* von Bedeutung spielen keine Rolle mehr, *wenn* sie keine Leistung im Rahmen einer konkreten Argumentation erbringen müssen und in solchen Fällen nicht etwa das Erkenntnisinteresse stärken, sondern schlicht von ihm ablenken würden.

Diese Serienforschung als Sammlung von Neubeschreibungen, die sich am praktischen Erkenntnisinteresse orientieren, ist jedoch vielleicht letztlich nicht einmal neu. Erkenntnisinteresse war, wenn der Antidualismus ernst genommen wird, immer schon die treibende Kraft einer Analyse, da abstrakte Leitung der Analyse, „starke Theorie“, aus pragmatistischer Perspektive nicht lediglich unnötig, sondern unmöglich ist. Theorien sind immer einerseits bereits Abstrahierungen dieser praktischen Interessen und andererseits leere Hüllen, die in konkreten Interpretationen erst (erkenntnisinteressegeleitet) angewandt werden mussten. Auch für eine von abstrakten theoretischen Ansätzen geleitete Analyse gälte daher letztlich dasselbe. Dieses Argument bietet auch Fish: „[I]n fact, anti-foundationalism says nothing about what we can do or not do; it is an account of what we have always already been doing“ (1989: 323f.). Neu ist nunmehr jedoch, dass es in der RCT-Reihe akzeptabel geworden ist, dies auch *explizit* so zu tun, die Performativität der Verankerung in abstrakter Theorie fallenzulassen und ohne „Sorge um die Wissenschaftlichkeit“ das praktische Erkenntnisinteresse offen als Analyserahmen zu verwenden.

Literatur

- Abbott, Stacey (Hrsg.) (2005): Reading Angel. London/New York.
 Akass, Kim (2005): Mother Knows Best. In: Kim Akass, Janet McCabe (Hrsg.), Reading Six Feet Under. London/New York, S. 110ff.
 Akass, Kim; McCabe, Janet (Hrsg.) (2004): Reading Sex and the City. London/New York.
 Akass, Kim; McCabe, Janet (Hrsg.) (2005): Reading Six Feet Under. London/New York.
 Akass, Kim; McCabe, Janet; Warn, Sarah (Hrsg.) (2006): Reading the L Word. London/New York.
 Allen, Michael (Hrsg.) (2007): Reading CSI. London/New York
 Beeler, Stan; Dickson, Lisa (Hrsg.) (2006): Reading Stargate SG-1. London/New York.
 Borstnar, Nils; Pabst, Eckard; Wulff, Hans-Jürgen (2008): Film- und Fernsehwissenschaft. Konstanz.
 Caughie, John (2000): Television Drama: Realism, Modernism and British Culture. Oxford.
 Daugherty, Anne Millard (2004): Just a Girl: Buffy as Icon. In: Roz Kaveney (Hrsg.), Reading the Vampire Slayer. London/New York, S. 148ff.
 DeFino, Dean (2006): The Prince of New Jersey. In: David Lavery (Hrsg.), Reading the Sopranos. London/New York, S. 179ff.

- Dickstein, Morris (1998): *The Revival of Pragmatism. New Essay on Social thought, Law, and Culture*. Durham.
- Edgerton, Gary Richard; Rose, Brian Geoffrey (2005): *Thinking Outside the Box. A Contemporary Television Genre Reader*. Lexington.
- Fahle, Oliver; Engell, Lorenz (2008): *Philosophie des Fernsehens*. München.
- Feuer, Jane (1992): *Genre Studies and Television*. In: Allen, Robert C. (Hrsg.), *Channels of Discourse, Reassembled*. London, S. 104ff.
- Fine, Arthur (2000): *Der Blickpunkt von niemand im Besonderen*. In: Mike Sandbothe (Hrsg.), *Die Renaissance des Pragmatismus. Aktuelle Verflechtungen zwischen analytischer und kontinentaler Philosophie*. Weilerswist, S. 59ff.
- Fish, Stanley (1989): *Doing What Comes Naturally*. Durham.
- Fish, Stanley (1999): *The Trouble with Principle*. Cambridge.
- Giesenfeld, Günther (1994): *Endlose Geschichten*. Hildesheim.
- Golden, Cameron (2006): 'You're Annette Bening?'. In: David Lavery (Hrsg.), *Reading the Sopranos*. London/New York, S. 91ff.
- Grey, Thomas (1990): *Hear the Other Side. Wallace Stevens and Pragmatist Legal Theory*. In: *California Law Review* 63: 1569ff.
- Hammond, Michael; Mazdon, Lucy (2005): *The Contemporary Television Series*. Edinburgh.
- Heller, Dana (2005): *Buried Lives: Gothic Democracy in Six Feet Under*. In: Kim Akass, Janet McCabe (Hrsg.), *Reading Six Feet Under*. London/New York, S. 71ff.
- Heller, Dana (Hrsg.) (2007): *Makeover Television. Realities Remodelled*. London/New York.
- Hickethier, Knut (2007): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart.
- Johnson, Merri Lisa (Hrsg.) (2007): *Third Wave Feminism and Television. Jane Puts It in a Box*. London/New York.
- Johnson-Woods, Toni (2007): *South Park: Blame Canada*. New York.
- Kaveney, Roz (Hrsg.) (2004): *Reading the Vampire Slayer*. London/New York.
- Keslowitz, Steven (2006): *The World According to the Simpsons*. Naperville.
- Lavery, David (2002): *This Thing of Ours: Investigating the Sopranos*. New York.
- Lavery, David (2006a): *Climate Change: Television Books, The Series*. *Critical Studies in Television* 1: 97.
- Lavery, David (Hrsg.) (2006b): *Reading the Sopranos*. London/New York.
- Lavery, David (Hrsg.) (2006c): *Reading Deadwood*. London/New York.
- Lavery, David; Lewis Dunne, Sara (2006): *Seinfeld, Master of Its Domain*. New York.
- Lavery, David; Hague, Angela; Cartwright, Marla (1996): *Deny All Knowledge*. Syracuse.
- MacLeod, Erin (2006): *Desperately Seeking Brenda*. In: Kim Akass, Janet McCabe (Hrsg.), *Reading Six Feet Under*. London/New York, S. 135ff.
- McCabe, Janet (2005): *Like, Whatever. Claire, Female Identity and Growing up Dysfunctional*. In: Kim Akass, Janet McCabe (Hrsg.), *Reading Six Feet Under*. London/New York, S. 121ff.
- McCabe, Janet; Akass, Kim (Hrsg.) (2006a): *Reading Desperate Housewives*. London/New York.
- McCabe, Janet; Akass, Kim (2006b): *What Has Carmela Ever Done for Feminism?* In: David Lavery (Hrsg.), *Reading the Sopranos*. London/New York, S. 39ff.
- Merck, Mandy (2005): *American Gothic. Undermining the Uncanny*. In: Kim Akass, Janet McCabe (Hrsg.), *Reading Six Feet Under*. London/New York, S. 59ff.
- Mikos, Lothar (2001): *Fern-Sehen. Bausteine zu einer Rezeptionsanalyse des Fernsehens*. Berlin.
- Mittell, Jason (2001): *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz.
- Mittell, Jason (2001): *A Cultural Approach to Television Genre Theory*. In: *Cinema Journal* 40: 3-24.
- Mittell, Jason (2004): *Genre and Television*. London.
- Peacock, Steven (Hrsg.) (2007): *Reading 24. TV Against the Clock*. London/New York.
- Playden, Zoe-Jane (2004): 'What you are, what's to come': *Feminisms, citizenship and the divine*. In: Roz Kaveney (Hrsg.), *Reading the Vampire Slayer*. London/New York, S. 120ff.
- Plourde, Bruce (2006): *Eve of Destruction: Dr. Melfi as Reader of The Sopranos*. In: David Lavery (Hrsg.), *Reading the Sopranos*. London/New York, S. 69ff.
- Rahilly, Lucia (2005): *Sex, Shocks and Stiffs: Six Feet Under and the Pornography of the Morbid*. In: Kim Akass, Janet McCabe (Hrsg.), *Reading Six Feet Under*. London/New York, S. 50ff.

- Rorty, Richard (1982): *Consequences of Pragmatism*. Minneapolis.
- Rorty, Richard (1989): *Contingency, Irony and Solidarity*. Cambridge.
- Rorty, Richard (1992): What Can You Expect From an Anti-Foundationalist Philosopher? *Virginia Law Review* 78: 719.
- Rorty, Richard (1999): *Philosophy and Social Hope*. London.
- Sandbothe, Mike (Hrsg.) (2000): *Die Renaissance des Pragmatismus. Aktuelle Verflechtungen zwischen analytischer und kontinentaler Philosophie*. Weilerswist.
- Sayer, Karen (2004): 'It wasn't our world anymore. They made it theirs.' Reading space and place. In: Roz Kaveney (Hrsg.), *Reading the Vampire Slayer*. London/New York, S. 98ff.
- Schneider, Irmela (Hrsg.) (1995): *Serien-Welten. Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten*. Opladen.
- Seiter, Ellen (1992): *Semiotics, Structuralism and Television*. In: Robert C. Allen (Hrsg.), *Channels of Discourse, Reassembled*. London: Routledge, S. 23ff.
- Sottong, Hermann; Müller, Michael (1998): *Zwischen Sender und Empfänger*. Berlin.
- Symonds, Gwyn (2006): *Show Business or Dirty Business?* In: David Lavery (Hrsg.), *Reading the Sopranos*. London/New York, S. 127ff.
- Thompson, Kristin (2003): *Storytelling in Film and Television*. Cambridge.
- Thornson, Sue; Purvis, Tony (2005): *Television Drama*. Houndmills.
- Turnock, Rob (2005): *Death, Liminality and Transformation in Six Feet Under*. In: Kim Akass, Janet McCabe (Hrsg.), *Reading Six Feet Under*. London/New York, S. 39ff.
- Wall, Brian; Zryd, Michael (2004): *Vampire dialectics: Knowledge, Institutions and Labour*. In: Roz Kaveney (Hrsg.), *Reading the Vampire Slayer*. London/New York, S. 53ff.
- Wilcox, Rhonda (2005): *Why Buffy Matters*. London/New York.
- Wilcox, Rhonda; Lavery, David (2002): *Fighting the Forces. What's at Stake in Buffy the Vampire Slayer*. Plymouth.
- Williams, Raymond (1990): *Television: Technology and Cultural Form*. London.
- Wulff, Hans-Jürgen (1998): *Semiotik der Fernsehanalyse. Ein Beitrag zur Methodologie und Kritik filmischer Werkanalyse*. In: *Kodikas/Code* 21: 19ff.
- Wulff, Hans-Jürgen (1999): *Darstellen und Mitteilen*. Tübingen.



Einführung in die Publizistik- und Kommunikationswissenschaft

Erweitert und aktualisiert von Jan Krone und Tobias Müller-Prothmann

Von Gernot Wersig

2009, 181 S., brosch., 19,- €, ISBN 978-3-8329-4225-0

Ausgerichtet auf den bundesdeutschen Raum vermittelt Wersig von der Entwicklung der Kommunikation in ihren urgeschichtlichen Anfängen über die Entstehung kommunikativer Ordnungen das Zusammenspiel von Kommunikation, dem Menschen, und Medien.

Bitte bestellen Sie im Buchhandel oder versandkostenfrei unter ► www.nomos-shop.de



Nomos