

Grenzgänger

Serielle Figuren im Medienwechsel

SHANE DENSON UND RUTH MAYER

Medien sind nie völlig transparent in ihrem Zugriff auf narrative Formate und Gegenstände, aber im seriellen Erzählen und insbesondere bei der Inszenierung serieller Figuren wird ihre Bedeutung und Wirkungsmacht besonders augenfällig. In diesen Zusammenhängen fungieren Medien nicht nur als Erzählinstanzen, sondern werden auch zu einem Bezugsobjekt, dessen narrative Funktionen ständig changieren. Die Prinzipien von Serialität und Medialität stehen demnach in einer spannungsreichen, historisch variablen Wechselbeziehung, die hier näher beschrieben wird. Als serielle Figuren betrachten wir topische Figuren, die sich in der populärkulturellen Imagination des 20. und 21. Jahrhunderts fest etabliert haben und deren populärkulturelle Karriere von unterschiedlichen Medien geprägt wurde. Als Beispiele dienen die an Medienwechseln reichen Inszenierungen von Frankenstein's Monster, Dracula, Sherlock Holmes, Tarzan, Fu Manchu, Fantômas, Superman und Batman. Dabei geht es insbesondere um die Frage, wie sich unterschiedliche mediale Formen auf serielle Erzählinhalte auswirken und wie die Erzählungen im Gegenzug ihre medialen Rahmungen und Transformationen reflektieren. Die für serielle Figuren zentralen Aspekte der Wiederholung und Wiedererkennbarkeit werden so in Bezug gesetzt zu den expliziten Variationen oder subtilen Revisionen in der Inszenierung der Figuren – zu Brüchen also, die sich vor allem an Medienwechseln und sich wandelnden Repräsentationsformen festmachen lassen. Ausgangspunkt ist die Überlegung, dass sich die Inszenierungen von seriellen Figuren nicht nur mittels unterschiedlicher Medien vollziehen, sondern dass Medien und ihre spezifischen Medialitäten in seriellen Inszenierungen prominent thematisch werden, dass also die Inszenierung von seriellen Figuren ein narrativ bedeutsames und formengeschichtlich folgenreiches Moment medialer Selbstreflexivität aufweist: Die Medienevolution wird in besonderer Weise durch serielle Figuren reflektiert und dokumentiert.

Ihre Hochkonjunktur erlebten serielle Figuren deshalb auch in der Hochphase der massenmedialen Ausdifferenzierung zwischen 1880 und 1960, der

so genannten »massenmedialen Sattelzeit« (Knoch/Morat 2003). Der Beginn dieser Periode, in der sich die modernen Massenmedien und die globalen Mediennetzwerke etablierten und konsolidierten, koinzidiert bezeichnenderweise mit der Hochphase des westlichen Imperialismus, und die Karriere der Massenmedien ist eng mit der Herausbildung der modernen Industriegesellschaft und den Prozessen der ökonomischen Globalisierung verbunden. Wir argumentieren, dass diese Entwicklungen für die Erfolgsgeschichte serieller Figuren nicht nur diegetisch bedeutsam sind; die mediale Dissemination serieller Figuren vollzieht sich im komplexen Bezug auf die politischen und gesellschaftlichen Transformationsprozesse in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

1

Im Zusammenwirken von Serialität und Medialität manifestiert sich die materielle Dimension seriellen Erzählens, die wir im Folgenden als einen Prozess der Selbstentfaltung beschreiben wollen. Das heißt, dass Geschichten um serielle Figuren sich scheinbar selbst (fort)schreiben: Ihnen kommt ein Moment von Eigendynamik zu, das den Rekurs auf Autoreninstanzen und Intentionalitäten obsolet oder doch unzulänglich erscheinen lässt.¹ Damit soll nicht behauptet werden, dass zwischen Medialität und Serialität eine konstante oder gar universell präformierte Verbindung besteht; der Zusammenhang von Medialität und Serialität ist vielmehr durch ein komplexes und prekäres (sich kontinuierlich neu organisierendes) Gefüge aus kulturell und historisch spezifischen Bedingungen bestimmt.

Wenn im Folgenden also Prozesse der Differenzierung und Re-Fokussierung, der Transformation und Selbstvergewisserung, untersucht werden, die sich beim Ineinandergreifen von seriellen Erzählungen und medialen Formaten beobachten lassen, geht es um mehr als um die Feststellung, dass serielles Erzählen medienbedingt ist – das wäre ein Gemeinplatz, der auf jegliche Art von Narration zutrifft. Ebenso wenig geht es um die Frage, wie sich Medien und Medienformate auf Erzählinhalte auswirken.² Es soll auch keinem radikalen Mediendeterminismus das Wort geredet werden: Wir behaupten nicht, dass die Inhalte und Abläufe serieller Erzählungen *allein* medienbestimmt sind oder

1 | Zu Begriffen der Autorschaft in der Narratologie vgl. Jannidis/Lauer/Martínez/Winko 1999, Jannidis 2004. Zu seriellen Geschichten, die sich (wie) von selbst fortschreiben, vgl. den Beitrag von Hügel im vorliegenden Band.

2 | Einschlägige Arbeiten zur Literaturverfilmung und anderen Adaptionen sind Schneider 1981, Limbacher 1991, McFarlane 1996, Mecke/Roloff 1999, Naremore 2000, Elliott 2003, Aragay 2005, Stam/Raengo 2005, Hutcheon 2006, Cartmell/Whelehan 2007.

sich *ausschließlich* medienkonform entfalten. Doch die Kehrseite eines medien-deterministischen Denkansatzes scheint ebenso wenig plausibel. Schließlich bringen serielle Erzählungen keine spezifischen medialen Formen oder Formate hervor; praktisch jedes Medium kann für die Zwecke des seriellen Erzählens genutzt oder adaptiert werden. Inhärent besteht demnach keine starke, eindeutig definierbare Verbindung zwischen Serialität und Medialität. Im Gegenteil ist anzunehmen, dass das Zusammenwirken der Faktoren durch die seriellen Figuren selbst, im Zuge ihrer narrativen und materiellen Herausbildungen, gestaltet wird.

Im Hinblick auf die Dynamik der unaufhörlichen Fortsetzbarkeit und Re-Inszenierbarkeit, die sich in der populären Karriere von Sherlock Holmes exemplarisch manifestiert, hat Michael Chabon Serienerzählungen als »storytelling engines« bezeichnet: »among the most efficient narrative apparatuses the world has ever seen« (2008: 47). Diese Erzählmaschinen laufen immer weiter, produzieren immer neue Geschichten, auch ohne dass ihre Autoren oder das Produktionspersonal konstant bleiben. Man könnte Chabons Diagnose ergänzend präzisieren und serielle Figuren als die Ingenieure des Zusammenhangs von Serialität und Medialität identifizieren, als die eigentlich gestaltenden Kräfte in der Entwicklung seriell inszenierter Erzählungen. Anhand der Entstehungsbedingungen dieser seriellen Erzählmaschinen lässt sich nachzeichnen, wie der Serialitäts-Medialitäts-Nexus zustande kommt, welche Funktionen er für die fiktionalen Akteure der Serienerzählungen ausbildet und in welchem Verhältnis die Mechanismen seriell inszenierter Geschichten zu den Erlebniswelten ihrer Rezipienten stehen.

Unser Argument basiert wesentlich auf einer Unterscheidung zweier Typen von fiktionalen Akteuren in Serienerzählungen – genauer: zweier unterschiedlicher Arten serieller Existenz. Wir unterscheiden zwischen seriellen Figuren einerseits und Seriencharakteren andererseits. Bei Letzteren handelt es sich um Charaktere, die in einer fortlaufenden Inszenierung (beispielsweise einer Soap Opera, einem Serienroman oder einer Saga) entwickelt werden. Seriencharaktere gewinnen im Lauf ihrer narrativen Entwicklung im Allgemeinen psychologische Tiefe, sie werden mit oft komplexen Biografien und verzweigten Familiengeschichten ausgestattet und sind primär im Blick auf ihre Vorgeschichten und ihre Weiterentwicklung interessant. Serielle Figuren dagegen präsentieren sich im Allgemeinen als flach; sie erfahren – wie Umberto Eco einst über Superman schrieb – in jeder Inszenierung aufs Neue einen virtuellen oder »scheinbaren Anfang«, der den »Endpunkt des vorangegangenen Ereignisses außer Acht lässt« (1984: 206). Seriencharaktere wachsen also – sie bilden eine mehr oder weniger lineare Biografie aus –, während serielle Figuren durch Wiederholungen, Revisionen und »reboots« der eigenen Geschichte geprägt sind.

Die Begriffe »serielle Figur« und »Seriencharakter« bezeichnen natürlich idealtypische Figurationen, die in der narrativen Entfaltung oft ineinander über-

gehen. Man kann sogar sagen, dass serielle Figuren in der Regel auf Seriencharaktere zurückgehen: viele (Tarzan, Sherlock Holmes, Fu Manchu, Fantômas) wurden zunächst in Zeitschriften- und Zeitungsfortsetzungen eingeführt, dann in Serienromanen weiterentwickelt, und mutierten schließlich mittels Medienwechseln zu seriellen Figuren. Superman und Batman wurden serielle Figuren, nachdem sie als Seriencharaktere in Teilgeschichten von Comic-Periodika etabliert und dann erst alleingestellt wurden. Die Übergänge sind also fließend; die vorgeschlagenen Begriffe nehmen keine typologische Klassifikation vor, sondern benennen Aggregatzustände oder Entwicklungsstadien dynamischer Figuren.

Wenn wir dabei zwischen gerundeten Charakteren und flachen Figuren unterscheiden, beziehen wir uns ausschließlich auf die diegetische Integrität bzw. Disintegrität der narrativen Biografien, nicht auf die generische Unterscheidung von Erzählverfahren. Die Erfahrungswelt eines Seriencharakters mag durch Rückblenden, Anspielungen, Schleifen und andere nicht-lineare Erzähltechniken vermittelt werden – dennoch kann man in den allermeisten Fällen aus den narrativen Versatzstücken eine schlüssige Biografie zusammensetzen. Dagegen können serielle Figuren in der jeweiligen erzählerischen Annäherung völlig linear präsentiert werden – und dennoch verfügen sie in der Gesamtschau über palimpsest-ähnliche Biografien, die sich diegetischer Kohärenz widersetzen (was gerade in den Versuchen von Fangemeinden, Kohärenz und Geschlossenheit aus einer Fülle unterschiedlicher Erzählvarianten, Paralleluniversen und Figurenhorizonte zu schaffen, augenfällig wird).³

Strukturell gesehen hat die Serie von Inszenierungen, die die Karriere einer seriellen Figur ausmacht, also mehr mit einer Mordserie als mit einer fortlaufenden Fernsehserie gemein; die Serialität der seriellen Figur lässt sich in der Tat mit der Serialität eines Serienkillers vergleichen.⁴ In beiden Fällen werden

3 | Vgl. Denson 2011b.

4 | Die Verbindung zwischen seriellen Figuren und Serienmördern erweist sich auch historisch als interessant. Die Untergrundkämpfer und Rächerfiguren, die sich in den europäischen und amerikanischen Feuilleton-Romanen des 19. Jahrhunderts, etwa Eugène Sues *Les mystères de Paris* (1842-1843) oder George Lippards *The Quaker City, Or, the Monks of Monk Hall* (1845) tummelten, legen dasselbe zwanghafte Triebverhalten an den Tag wie die Serienverbrecher, auf deren Spuren sie sich bewegen, und viele der Helden der amerikanischen »dime novels« des 19. Jahrhunderts waren streng genommen Amokläufer (Slotkin 1992). Der Grenzgängerstatus dieser Protagonisten lebt in einer Figur wie Sherlock Holmes fort, dessen Geschichte eng an die des prototypischen Serienkillers Jack the Ripper geknüpft ist – und auch Jack the Rippers Geschichte wurde seriell in Zeitungen und Zeitschriften erzählt. Man darf annehmen, dass der populäre Mythos des Serienkillers als einer Figur im Wiederholungszwang sich zu weiten Teilen aus der modernen Faszination für fiktionale serielle Figuren speist (vgl.

ritualisierte, sich wiederholende Taten begangen, die zwar formale oder situative Varianten zulassen, jedoch keine inhaltliche Progressionslinie auf der psychischen oder narrativ-biografischen Ebene aufweisen. Es gibt demnach keine Logik der Entwicklung zwischen einer Tat und der nächsten; die serielle Figur lernt aus ihrer Vergangenheit kaum mehr als der Serienkiller, der psychologisch betrachtet in der Endlosschleife eines Wiederholungszwangs gefangen zu sein scheint. Besonders offensichtlich wird dieser Zusammenhang in den Frankenstein-Filmen, die die mechanistische Repetition von Handlungen und die episodische Neugeburt der monströsen Hauptfigur schließlich zu ihrem Gegenstand machen.⁵

Zwei Typen figurenbezogener Serialisierung können demnach idealtypisch unterschieden werden: Serien, die mehr oder weniger linear fortlaufen, sich in sukzessiven Folgen aufbauen und so eine progressive Entwicklungsdynamik verkörpern, tendieren zumindest in ihrer klassischen Variante dazu, in einem mehr oder weniger stabilen, unauffälligen medialen Rahmen erzählt zu werden und dabei Charaktere im eigentlichen Sinn hervorzubringen: Seriencharaktere.⁶ Serielle Figuren hingegen vermehren sich durch mehr oder weniger mechanische Wiederholungen von prädestinierten Mustern. Das Monster wird geschaffen, es wendet sich gegen seinen Schöpfer, es läuft Amok und wird schließlich durch die vereinte Kraft der Dorfgemeinschaft besiegt, so dass die Ordnung wiederhergestellt wird – aber nur vorübergehend, bis zur nächsten Inszenierung der Geschichte. Auch wenn die Erzählung in sich geschlossen ist und nicht die Art Fortsetzung einfordert, die man von einer Folge *Grey's Anatomy* (ABC, seit 2005) oder *Dallas* (CBS, 1978-1991) erwartet: Fortsetzbarkeit und Wiederaufnahme der seriellen Figurengeschichte ist auch bei Erzählungen um serielle Figuren strukturell gesichert. Egal ob wir einen Frankenstein- oder einen Tarzan-Film betrachten, eine Sherlock-Holmes- oder eine Fu-Manchu-Geschichte lesen: Es gibt keine letzte Erzählung, kein Finale, das die Reihe endgültig abschließen würde. Das wird ironischerweise gerade im spektakulären Tod der Hauptfigur (man denke an Sherlock Holmes' dramatisches Ende in den Reichenbach-Fällen oder an die zahlreichen Tode Fu Manchus zum Abschluss

Walz 1996, Seltzer 1998, Schmid 2005). Zu Holmes und Sue siehe auch den Beitrag von Hügel im vorliegenden Band.

5 | Vgl. Denson 2007, 2011a, 2011b.

6 | Das gilt zumindest für die meisten Serienerzählungen vor den 1980er Jahren; danach lassen sich zunehmend serielle Formate finden, die mediale Selbstreferenz auch für Seriencharaktere salonfähig machen (vgl. Kelleter 2010, 2011) bzw. subtile Schattierungen in der Charakterzeichnung auch für serielle Figuren einführen, siehe Francis Ford Coppolas *Dracula* (1992) oder Kenneth Brannaghs *Mary Shelley's Frankenstein* (1994) bzw. die Batman-Figur in Filmen wie *Batman Begins* (2006) oder *The Dark Knight* (2008).

einzelner Erzählungen) deutlich. Die Iterabilität von flachen, seriellen Figuren impliziert nicht nur ihre episodische Existenz (ähnlich Cartoon-Figuren), sondern auch die Fähigkeit, sich gänzlich vom diegetischen Konstrukt einer narrativen Welt, von den damit verbundenen Kontinuitätsansprüchen und sogar von den Medien, die fiktive Welten anderenfalls unsichtbar konstruieren, zu lösen. Deshalb können sich serielle Figuren auch so umstandslos in immer neuen Erzählwelten einnisten (einmal ist Frankenstein im Ingolstadt des späten 18. Jahrhunderts, dann wieder im Amerika der Gegenwart) und von Medium zu Medium springen (vom Roman zum Film zum Radio zum Fernsehen zum Computerspiel usw.), ohne dass die Figuren dabei signifikant variieren müssten; diese bleiben relativ konstant, so dass die Variationen in den Parametern ihrer Inszenierung in den Vordergrund der jeweiligen Adaption treten.

Unsere kontrastierende Rede von Charakter vs. Figur ist also nicht willkürlich angelegt. Ein Charakter suggeriert Tiefe und Komplexität, während die Figur in ihrer Flachheit im engen Bezug zu einem Hintergrund, einem narrativen oder medialen Horizont der Inszenierung betrachtet werden muss. Diese relationale Position der Figur bedeutet aber, dass serielle Figuren – gerade in Situationen des Medienwechsels – zum Bezugspunkt für diverse Figur/Grund-Umkehrungen werden können, wie wir sie aus der Gestaltpsychologie kennen.⁷ Während ein Seriencharakter gemeinhin stabil vor einem diegetischen Hintergrund modelliert wird, der ihm Tiefe verleiht, kann die serielle Figur unversehens selbst zum Grund werden, gegen den der vormalige mediale Grund als Figur hervortritt. Geschieht dies, werden Unterschiede zwischen Text und Film oder Film und Comic in der seriellen Erzählung thematisch. Aber auch kleinere mediale Brüche wie der Übergang vom Stumm- zum Tonfilm oder die Differenzen bei televisuell ausgestrahlten, auf Zelluloid erfassten oder digital erzeugten Bildern werden auf diese Weise regelmäßig adressiert und reflektiert.

Zwei bis heute ungebrochen ikonische serielle Figuren mögen diese Prozesshaftigkeit illustrieren: Frankensteins Monster und Tarzan. Die Ikonizität beider Figuren wurde Anfang der 1930er Jahre filmisch begründet und in beiden Fällen ist die Einschlägigkeit der Figur eng mit einem Schauspieler verknüpft, auch wenn schließlich zahlreiche andere Darsteller und Formate zur Aktualisierung des ikonischen Musters eingesetzt wurden: Boris Karloff für Frankensteins Monster und Johnny Weissmüller für Tarzan. Die frühen 1930er Jahre markieren aber auch die Hochzeit der medialen Übergangsphase zum Tonfilm. In dieser Phase vollzog sich die Ikonisierung der Figuren – und im Zuge dieser Ikonisierung verloren beide Figuren ausgerechnet die sprachliche Artikuliertheit, die sie als literarische Charaktere ausgezeichnet hatte. Die Aufmerksamkeit wurde stattdessen auf die unheimliche nicht-sprachliche Geräuschhaftigkeit der Figuren gelenkt, die in der Inszenierung die technischen

7 | Vgl. Denson 2008.

Möglichkeiten des Mediums eklatant akzentuierte.⁸ Die spektakulären medial-reflexiven Signale der Figuren verloren im Laufe ihrer Ikonisierung und im Lauf der Etablierung des Mediums Tonfilm allerdings ihre Prägnanz; sie wurden unauffällig oder unsichtbar. So sind viele klassische Momente medialer Selbstreflexivität in der Inszenierungsgeschichte serieller Figuren heute nur noch erfassbar, wenn man die Figuren wieder im Kontext der Medienwechsel betrachtet, die ihren Werdegang bestimmen.

Dabei sind die subtileren Verschiebungen und Umbrüche innerhalb spezifischer medialer Formationen besonders interessant, etwa die Transposition einer Figur auf dem Weg vom Roman zum Hefroman, von der Vaudeville-Bühne zum stummen Kurzfilm des »cinema of attractions« (Gunning 1986) oder eben im Wechsel vom Stumm- zum Tonfilm. In diesen Zusammenhängen bestätigt sich, dass serielle Figuren durch ausgeprägte Plurimedialität gekennzeichnet sind: Ihre Serialität ist eng an die serielle Abfolge der Medienformate gekoppelt, mittels derer sie inszeniert werden. Um auf die eingangs formulierte Unterscheidung zurückzukommen: Klassische Seriencharaktere existieren *innerhalb einer Serie* – das mediale Format der Serie stellt gewissermaßen ihre Ökosphäre, den lebensbedingenden Rahmen und Horizont, dar, der selbst nicht spektakulär thematisiert werden kann –, während serielle Figuren idealtypisch gesehen *in Serie* existieren: als eine Reihe von variierenden Wiederholungen, die sich nicht innerhalb eines homogenen medialen und diegetischen Raumes, sondern zwischen oder quer zu solchen Erzählräumen entfalten.

2

Wie entstehen serielle Figuren und der für sie typische Nexus von Serialität und Medialität? Um diese Frage zu beantworten, muss man die historische Ausdifferenzierung der zwei seriellen Existenzformen, die wir eben skizziert haben, etwas näher betrachten. Wie angedeutet, sind die Verbindungen zwischen Serialität und Medialität vielfältig, und sie gehen weit über unser spezifisches Interesse an seriellen Figuren hinaus. Roger Hagedorn beschreibt die serielle Narration im Allgemeinen als eine Art Werbeträger für neue Medien. Im Feuilleton abgedruckte Serienromane halfen beispielsweise Zeitungen zu verkaufen, farbige Comic-Strip-Serien machten für neue Vier-Farb-Druckprozesse Reklame. Ähnlich zielten frühe Radio- und Fernsehserien darauf, ein Publikum für die damals neuen Medien anzulocken, d.h. potenziellen Medienkonsumenten einen Grund zu geben, teure Geräte anzuschaffen, und sie dann daran zu binden.⁹ Die populäre Serialität ist daher eng mit einer unter ständigem

8 | Vgl. Spadoni 2007, Denson 2008.

9 | Vgl. Hagedorn 1988.

Innovationsdruck stehenden Medienmodernität verbunden.¹⁰ Dies gilt sowohl für Serien, die Seriencharaktere generieren, als auch für die Art Serialität, die im Zusammenhang mit seriellen Figuren entsteht. Der Unterschied zwischen Seriencharakteren und seriellen Figuren muss folglich vor dem Hintergrund einer periodischen (und relativen) Undifferenziertheit der jeweiligen Serialitätsformen verstanden werden. Um es zu wiederholen: Seriencharaktere und serielle Figuren stehen nicht in einem Ausschlussverhältnis zueinander; sie stellen keine absolut differenzierten Größen dar. Aber in den historischen und formellen Relationen, die diese Figurationen verbinden – und in den Differenzierungs- und Konvergenzprozessen, die ihre Unterscheidbarkeit begründen –, finden sich wichtige Hinweise auf die Funktionen und Implikationen des Ineinanderwirkens von Serialität und Medialität.

Im Kontext der aufkommenden Medienmodernität des 19. Jahrhunderts liefern die populären Publikationsformate von »story papers«, »dime novels« oder »penny dreadfuls« bedeutende Impulse für die Analyse einer Eigendynamik in der Entfaltung serieller Figuren. Hier schälten sich einige der zentralen Charakteristika serieller Figuren heraus. Die Hefte mit Massenappeal fungierten als wichtige Komponente für die Proliferation von seriellen Erzählformaten im Allgemeinen und von seriellen Figuren im Besonderen. Die Karriere der so genannten »story papers« etwa – kompakter zeitungstypischer Publikationen voller melodramatischer und sensationeller Geschichten, die besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den USA populär waren – ist eng mit technisch-materiellen Neuerungen in der Produktion und Distribution von Druckmedien verknüpft: Dampfgetriebene Druckpressen ermöglichten die billige Herstellung, und das transkontinentale Eisenbahnnetz sorgte für eine schnelle und weite Verbreitung. Unter diesen Voraussetzungen konnte die Serienproduktion, wie sie dem Print-Kapitalismus der Zeitungsindustrie zugrunde lag, zur Produktion von narrativen Serien eingesetzt werden. Die Serialisierung der periodisch erscheinenden Veröffentlichungen wurde dabei dadurch begünstigt, dass eine fortlaufende Nummerierung der nun als Reihe zu begreifenden Publikationen die Verleger der »story papers« dazu berechtigte, ihre Waren zu vergünstigten Posttarifen 2. Klasse zu vertreiben.¹¹ Nun lag es nahe, die erzählten Geschichten der fortlaufenden Serie anzupassen. So wurden Leser gehalten, keine der regelmäßig erscheinenden Ausgaben auszulassen, und Serialität wurde vom materiellen Begleitumstand zum narrativen Prinzip. Wiederkehrende Protagonisten hielten fortlaufend-lineare sowie episodische Serien zusammen. Die etwas längeren »dime novels«, die ab 1860 populär wurden, nutzten ebenfalls die serielle Nummerierung zum Zweck der Tarifiermäßigung bei der Post; gleichzeitig intensivierten sie die narrative Serialisierung, weil sie als Sprung-

¹⁰ | Vgl. Engell 2001.

¹¹ | Vgl. Fuller 2003, DeForest 2004.

brett zur medialen Proliferation dienen. Frühe serielle Figuren wie Buffalo Bill und Jesse James beharrten auf ihrem Status zwischen wahrer Welt und Fiktion, andere, wie die Detektive und Unterwelt-Helden der populären Hefetromane des 19. Jahrhunderts, gerierten sich als Vermittler zwischen distinkten sozialen Welten oder Räumen.¹²

Authentizitätsansprüche wurden regelmäßig genutzt, um die serielle Figur über den Rahmen der »dime novels« hinaus in spektakulären theatralen oder filmischen Inszenierungen fortzuschreiben. Die Figuren fungierten damit von Anfang an als Grenzgänger im doppelten Sinne: Narrativ-konzeptuell siedelten sie an der Grenze von Gut und Böse, von Heldentum und Outlaw-Status, von Wirklichkeit und Fiktion, ja von Leben und Tod. Und formal-materiell markierten die Figuren die Grenze zwischen verschiedenen seriellen Repräsentationsformen und Medien. Dieses Merkmal des doppelten Grenzgängertums lässt sich für sämtliche serielle Figuren konstatieren, die im 20. Jahrhundert erfolgreich waren. Alle changieren zwischen Zuständen und Welten, sie markieren narrativ wie formal das Außergewöhnliche, Randständige, Krankhafte, Fantastische, sie verkörpern die Grenze.¹³ Diese Liminalität in der Figurenzeichnung hängt eng mit der medialen Liminalität der Inszenierungen zusammen.

Eine wirklich erfolgreiche und überlebensfähige serielle Figur muss in der Lage sein, ihre eigene diegetische Kohärenz zu unterminieren und eine Spannung zum diegetischen Rahmen der Serienerzählung aufzubauen, so dass dieser letztlich gesprengt werden kann. Ein Vergleich der Figuren Tarzan und Whistlin' Dan Barry, die beide in Hefetromanen der 1910er Jahre entstanden, illustriert dies. Beide Figuren scheinen zunächst strukturell sehr ähnlich. Wie die Tarzan-Geschichten erschienen die Whistlin'-Dan-Erzählungen ursprünglich als serialisierte Hefetromane, bevor sie als gebundene Bücher nachgedruckt wurden. Nach zwei Fortsetzungen der literarischen Geschichte erfolgte dann auch bei Whistlin' Dan ein Medienwechsel: Eine Reihe von Filmen mit Cowboy-Filmstar Tom Mix entstand. Wie der Affenmensch Tarzan war der junge Whistlin' Dan ein Wesen zwischen Natur und Kultur – genauer: ein Wolfskind. Whistlin' Dans Spitzname leitete sich von seinem unheimlichen Pfeifen ab, das wie Tarzans Schrei als wild und animalisch gekennzeichnet ist. Beide Figuren etablierten sich damit in der populären Imagination als Grenzgänger zwischen Wildnis und menschlicher Zivilisation, und beide präsentierten sich durch den schnellen Wechsel des Mediums auch als mediale Grenzgänger. Während aber Whistlin' Dan rasch aus dem populärkulturellen Gedächtnis verschwand, ist Tarzan zur Ikone geworden. Whistlin' Dans Schicksal wurde wohl dadurch be-

¹² | Vgl. Slotkin 1992, Denning 1998.

¹³ | Selbst Sherlock Holmes wird wesentlich vor dem Hintergrund einer sozialdarwinistischen Essentialisierung von Verbrechen und sozialer Devianz entworfen, vgl. Thompson 1993: 60-83, Huh 2003.

siegelt, dass sein Autor, Max Brand, zunehmend emotionale Tiefe evozierte und psychologische Konfliktkonstellationen entwarf, statt formelhafter Action Raum zu geben.¹⁴ Entsprechend markiert schon der dritte Whistlin'-Dan-Roman das frühe Ende der Figurenkarriere, denn die Spannungen zwischen Dans wilder Natur und der menschlichen Gesellschaft münden hier in Dans tragischen Tod durch die Hand seiner eigenen Frau.

Tarzan hingegen wurde im Lauf seiner plurimedialen Serialisierung immer flacher; die Figur zeigte immer weniger Kontinuitäten in ihren unterschiedlichen diegetischen Umsetzungen und wurde dadurch zunehmend anschlussfähig für Inszenierungen, die ihren literarischen Ursprüngen widersprachen. Tarzans Karriere vollzog sich im engen Bezug auf den Medienwandel des 20. Jahrhunderts und wurde durch neue mediale Formate immer wieder entscheidend revitalisiert. Man denke an filmische Neuerungen wie den bereits erwähnten Tonfilm oder an die spektakuläre CGI-Animation im Walt Disney *Tarzan* von 1999. So gesehen kann er gar nicht sterben wie Whistlin' Dan; seine entcharakterisierte Flachheit erlaubt ihm, das mediale Umfeld immer dann leichtfüßig zu wechseln, wenn er die Grenzen eines bestimmten Formats ausgelotet hat.

Am Beispiel Tarzan lassen sich somit die Mechanismen der plurimedialen Inszenierung serieller Figuren benennen: Die Figur verortet sich an der konzeptuellen Grenze zwischen Mensch und Tier und weist in ihrer Plakativität und Flachheit zugleich über die Grenzen ihres ursprünglichen narrativen Universums hinaus. Ähnlich gestaltet sich die Ausgangssituation für andere prototypische serielle Figuren. Sie alle sprengen narrativ und medial-selbstreflexiv die Rahmenbedingungen ihrer ursprünglichen Inszenierungen. Serielle Figuren sind liminal angelegt und operieren expansiv: Sie sind Figuren der Ausbreitung.

3

Erfolgreiche serielle Figuren zeichnen sich durch Offenheit und Unbestimmtheit aus, sie lassen sich leicht adaptieren und aneignen. Das bedeutet aber nicht, dass sich ihre Erfolgsgeschichten nicht historisieren ließen. Tatsächlich ist eine solche Historisierung höchst aufschlussreich, denn der Ausgangspunkt für viele erfolgreiche serielle Figuren liegt nicht zufällig im »langen« 19. Jahrhundert, erweist sich also eng mit den Phänomenen der Industrialisierung, der Kolonialisierung und des Imperialismus verknüpft. Frankenstein, Dracula, Tarzan, Fu Manchu, Fantômas und mit signifikanten Einschränkungen auch die Comic-Superhelden Superman und Batman sind Figuren, für die sich festhalten lässt, was Michael Chabon mit Bezug auf Sherlock Holmes schrieb: Ihr Aufkommen

14 | Vgl. DeForest 2004.

zeugt von der westlichen Faszination für die weißen Stellen auf der Landkarte, für den »Cape-to-Cairo spirit«, der Kolonialismus und Industrialisierung bestimmte (2008: 49). Chabon assoziiert das Ausgreifende der Erzählform Serie mit dem expansiven Grundgestus des Empire: In beiden Fällen geht es um Projekte der (kommerziellen) Aneignung und Verbreitung, um Versuche der Kontrolle, die von der Dynamik der Kontaktzone durchdrungen sind und deren Verselbstständigung – weg von einem ursprünglichen Autor oder Medium – auf die Ambivalenz von Erzählungen verweist, die sich nie völlig kontrollieren oder ideologisch festschreiben lassen, sondern ständige Revisionen und Neuschreibungen provozieren.¹⁵ Die narrativen Grenzgänge der ausgewählten Figuren reflektieren damit serielle Modi der Inszenierung: Auch wenn sie nicht von vornherein seriell angelegt waren, gewinnen die Figuren im Lauf ihrer Evolution schnell eine serielle Dynamik, die mit der Semantik der Ausbreitung (»sprawl« oder »spread«) besser beschrieben ist als durch die Bildlichkeit der linearen Verkettung.¹⁶ Sie springen von Medium zu Medium, passen sich neuen Bedingungen an und machen sich diese zu eigen, sie mutieren, sie breiten sich aus und bleiben doch immer erkennbar die gleichen.

Die expansive Dynamik serieller Fiktion ist demnach mit den Strukturen der politischen und ökonomischen Expansion, wie sie sich im 19. Jahrhundert herausbildeten und im 20. Jahrhundert konsolidierten, komplex verwoben. Wir sollten diesen Zusammenhang nicht als bloße Analogie fassen, sondern besser von Wechselverhältnissen und Homologien sprechen, also eine Beziehung des gegenseitigen Einwirkens annehmen. Wir sehen die Projekte populärer serieller Narration somit nicht einfach als Versuch, die abstrakten Prozesse der Industrialisierung und des globalen Kapitalismus, die im Imperialismus des 19. Jahrhunderts wurzeln, zu repräsentieren. Serielle Narrationen, vor allem die Erzählungen um serielle Figuren, scheinen auf einer sehr viel grundlegenden Ebene an der Herstellung und Dissemination kapitalistischer Ideologien der modernen Industriegesellschaften beteiligt zu sein. Nicht von ungefähr evozierte Benedict Anderson eine »logic of the series« (1998: 34), um die globale Expansion des modernen Nationalstaats zu fassen. Die Grundidee des Nationalstaats mit seiner »modularen«, auf Kompatibilität zielenden politischen und ökonomischen Ordnung basiert nach Anderson auf einem »new serial thinking«, das eine »new grammar of representation« generiert (ebd.). Diese politische Logik des Seriellen rekurriert auf dieselben Prinzipien und Mechanismen, die auch die populäre Serialität anschoben: »a characteristic feature of the instrumentalities of [the] profane state was infinite reproducibility, a reproducibility made technically possible by print and photography« (1991: 182). Eben die technischen Verfahren der Reproduktion und Vervielfältigung, die Hagedorn

15 | Vgl. Mayer 2002, 2011.

16 | Vgl. auch den Beitrag von Kelleter/Stein im vorliegenden Band.

als die Antriebskräfte der seriellen Narration ausmachten, eröffnen für Anderson eine modulare Vision der Welt als globale Figuration:

The world had to be understood as one, so that no matter how many different social and political systems, languages, cultures, religions, and economies it contained, there was a common activity – »politics« – that was self-evidently going on everywhere. [...] [T]his natural universality has been profoundly reinforced – everywhere – by an unself-conscious standardization of vocabulary. (1998: 32-33)

Anderson benennt Romane und Zeitungen als wichtige Agenten der Implementierung von globaler Gleichzeitigkeit und Universalität, einer »homogenen, leeren Zeit« (Walter Benjamin, zit. Anderson 1991: 24).¹⁷ In seinem Fokus auf die bildungsbürgerlichen medialen Formate ignoriert er aber die populärkulturellen Maschinen der sensationalistischen und melodramatischen – oft seriellen – Narration in Print und auf der Bühne, die im 19. Jahrhundert eine sicherlich nicht minder wichtige Rolle bei der transnationalen Verhandlung von Nation und Nationalität spielten.¹⁸ Für die Epoche von 1880 bis 1960 (und danach) fungieren dann die Massenmedien Kino, Radio und Fernsehen als ungleich effektivere und enger getaktete Vermittler von Erfahrungen und Fantasien der Gleichzeitigkeit als die Romane und Zeitungen des vorangegangenen Jahrhunderts.¹⁹ Die kulturelle Arbeit dieser Medien lässt sich in der Semantik der Serialität – in den Begriffen von Regelmäßigkeit, Ritualisierung, Standardisierung, Wiederholung und Variation des Vertrauten – exemplarisch beschreiben.²⁰ Mehr noch als für die Romane und Zeitungen des 18. und 19. Jahrhunderts gilt für die Massenmedien, dass sie Kollektivität als serielles Prinzip erfahrbar machen. Sie zeigen, um ein weiteres Mal Anderson zu zitieren, »how basic to the modern imagining of collectivity seriality always is« (1998: 40).

Die grundlegende Bedeutung der Denkfiguren des Seriellen für die Idee des Kollektiven hatte vor Anderson bereits Jean-Paul Sartre entwickelt, ohne dass Anderson auf ihn Bezug nimmt.²¹ Sartre verortet wie Anderson die formative Kraft des Seriellen auf der Ebene sozialer Praxen oder »praktischer Realitäten« (Sartre 1960: 170). Als zeitgenössisches Fallbeispiel für seine Kartografie des Seriellen nutzt er wie später Anderson den ritualisierten Akt der Zeitungslektüre, wendet sich dann aber auch anderen medialen Praxen, etwa dem Rundfunkkon-

17 | Vgl. hierzu auch White 2004.

18 | Vgl. Allen 1991, Denning 1998, Fahs 2001, Castro-Klarén/Chasteen 2003, Edelstein 2010.

19 | Vgl. Spigel 1992, Tichi 1992, Hempf/Lehmkuhl 2006, Hipfl/Hug 2006, Shavit 2009, Berry/Kim/Spigel 2010.

20 | Vgl. auch den Beitrag von Hickethier im vorliegenden Band.

21 | Vgl. White 2004: 62.

sum zu. Die kollektiven Handlungen der Medienmoderne interessieren Sartre als »Komplex [ensemble] [von] materiellen Umstände[n]« (ebd. 273), durch den eine rein negativ wirksame »Exterioritätsbeziehung zwischen Mitgliedern einer provisorischen und kontingenten Ansammlung« (ebd. 274) hergestellt wird. Das Kollektiv, das durch die seriellen Praxen der modernen Lebenswirklichkeit generiert wird, besteht paradoxerweise aus isolierten und anonymen Einzelnen; folglich bildet es eine prekäre und instabile Zweckgemeinschaft, bestimmt allein über gemeinsame Handlungen und im Bezug auf die gemeinsame Erfahrung von Entfremdung: »Die Rundfunkhörer bilden in diesem Moment eine Serie, indem sie dabei sind, die gemeinsame Stimme zu hören, die sie, jeden von ihnen, in ihrer Identität als einen Anderen konstituiert« (ebd. 276).

Mit der Betonung der materiellen Basis solcher Zusammenschlüsse akzentuiert Sartre einen Aspekt, der bei Anderson eher vernachlässigt wird: den Umstand, dass das serielle Kollektiv nicht nur aus menschlichen Subjekten besteht, sondern aus Subjekt-Objekt-Verkettungen, oft in Form von Mensch-Maschine-Ensembles (Fabrik) oder massenmedialen Zusammenschlüssen von Publika und technischen Apparaten. Die Prozesse der Medienmoderne werden demnach nicht von einzelnen Akteuren oder Agenten gesteuert. Nicht einmal Parteien gesteht Sartre diese Handlungsmacht zu, auch sie sind »gezwungen, sich der seriellen Struktur anzupassen, die die »Massenmedien« durchgesetzt haben« (ebd. 291).

Während Sartre dafür plädiert, die »passive Aktivität« (ebd. 289) serieller Medienrezeption in neuer politischer Gruppenbildung zu überwinden, möchten wir uns dieser Logik des Seriellen neutraler nähern.²² Wie hängen die technischen Prozesse der seriellen Produktion und Dissemination mit kulturellen und sozialen Signifikations- und Austauschprozessen zusammen? Mit Sartre kann man festhalten, dass nicht nur Nachrichten, Plots, Meinungen oder Botschaften medial zirkulieren, sondern dass die menschlichen und technischen Produzenten und Vermittler dieser Materialien selbst als Elemente der seriellen Dissemination auftreten – ähnlich wie es in jüngeren Theoriekontexten das Akteur-Netzwerk-Modell nach Bruno Latour beschreibt.²³ Gesellschaftliche

22 | Für Sartre exemplifiziert Serialität die Instrumentalisierung des Einzelnen durch den modernen Staat (vgl. auch Young 1994). Für Anderson hingegen stellen serielle Praxen zumindest in ihrer Manifestationsform als »unbound seriality« eine potenziell emanzipatorische und universell verfügbare Idee des Politischen zur Verfügung (1998: 29). Anderson unterscheidet damit einen positiven und einen negativen Typus von Serialität: Die Logik des Seriellen, so argumentiert er, wirkt entweder korrelierend und registrierend (»bound«) oder dynamisch und inspirierend (»unbound«). Wir folgen Chatterjee (1999) in seiner Kritik an Andersons Terminologie und verstehen beide Formate als dialektisch verschränkt.

23 | Vgl. Latour 2005.

Produktions- und Wirkungszusammenhänge sind demnach als dezentrale und changierende Gefüge zu verstehen, die sich nicht in passive – instrumentale – und aktive Bestandteile auseinanderdividieren lassen.²⁴ Das wird besonders ersichtlich, wenn man das Augenmerk auf die »storytelling engines« der seriellen Narration und ihre seriellen Figureninventare richtet. Diese Erzählmaschinen stellen selbst vernetzte Arrangements – Serien eben – dar, in denen die Positionen von Erzähler und Erzählgegenstand, von Projektoren und Screens, von Figur und Grund austauschbar und variabel sind.²⁵

In diesem Zusammenhang erweist sich die Liminalität der seriellen Figur – ihre Existenz an der Schnittstelle unterschiedlicher Zustände und Bedingungen – als wesentliche Kondition. Die serielle Inszenierung wiederkehrender Figuren, Figurenkonstellationen oder Handlungslinien dreht sich bei all unseren Fallbeispielen um fundamentale konzeptuelle oder ideologische Inkonsistenzen, die dramatisiert oder vorgeführt, eher denn reflektiert oder aufgelöst werden. Man denke an die Dichotomie von monströser Geschichtslosigkeit und kosmopolitischer Aktualität, die Figuren wie Frankensteins Kreatur und Dracula auszeichnet, an die Gratwanderungen zwischen zeitlosem Dschungel und modernistischer Metropole bei Tarzan oder an den Umstand, dass Fu Manchus »chinesisches« Wesen gleichermaßen mit Primitivität und techno-scientistischer Raffinesse assoziiert wird.²⁶ In all diesen und vielen anderen Fällen werden die ideologischen Parameter der Inszenierung in ihrer seriellen Struktur manifest, sie wirken *als Serie*.

Serielle Figuren sind nie völlig präsent, nie völlig greifbar, weil sie ihre Gestalt im impliziten oder expliziten Verweis auf vorherige Dramatisierungen oder auf mögliche zukünftige Entwicklungen erhalten. Die Erzählungen um diese Figuren operieren mit der Gestik des experimentellen Changierens zwischen Prinzipien und Kategorien und folgen damit der Logik einer taxierenden Bezugssetzung: Sie stellen, um den Titel von Andersons Studie aus dem Jahr 1998 zu zitieren, *spectre[s] of comparisons* dar.²⁷ Eine Figur wie Fu Manchu kann also zum Inbegriff der Ideologie der »Gelben Gefahr« in den USA und anderswo werden, nicht weil sie einer politischen Überzeugung oder auch nur einem ideologischen Gemeinplatz Ausdruck gäbe, sondern weil sie solche Gewisshei-

24 | Mit Blick auf Fernsehserien vgl. Kelleter 2012.

25 | Vgl. auch Denson 2011a.

26 | Vgl. Denson 2007, 2008, 2011a, 2011b, Mayer 2008, 2011.

27 | Um es zu wiederholen: In ihrer Typenhaftigkeit und Flachheit ist die serielle Figur gekennzeichnet durch genau die Eigenschaften, die Anderson der globalen Expansion politischer und ökonomischer Ordnungen zuschreibt: »emptiness, contextlessness, visual memorableness, and infinite reproducibility in every direction« (1991: 185) – und die Sartre mit den Begriffen der »Austauschbarkeit« (1960: 276) oder »flüssige[n] Homogenität« (ebd. 279) fasste.

ten gleichermaßen suggeriert und seriell retardiert. Sartre hat das mit Bezug auf antisemitisches »Wissen« beschrieben:

Der Jude (als innere serielle Einheit der jüdischen Vielheiten), *der Kolonialherr*, *der Berufssoldat* usw., das sind keine Ideen, ebenso wenig wie *der* politisch Kämpfende oder [...] *der* Kleinbürger, *der* Handarbeiter. Der theoretische Fehler (der jedoch kein praktischer Fehler ist, weil ja die Praxis sie wirklich in der Alterität konstituiert hat) lag darin, diese Wesen als Begriffe aufzufassen, während sie – als grundlegende Basis äußerst komplexer Beziehungen – zunächst serielle Einheiten sind. (1960: 285)

Ebenso projizieren die Fu-Manchu-Erzählungen in ihrer Serialität ein Wissen von »Chineseness«, das nie ausgeführt werden muss, weil es immer schon geschrieben scheint und immer noch geschrieben werden wird. Die reproduzierbare, modulare Qualität der seriellen Figur sorgt für die stetige Dissemination ideologischen Wissens, aber auf der anderen Seite gestattet eben diese Qualität auch eine frappierende narrative und ideologische Flexibilität – sie verleiht der seriellen Figur die Schwingkraft für Neuschreibungen, Umkehrungen und Aneignungen.

In jedem Fall müssen die ineinander verschränkten Prozesse der Serialisierung und der Medialisierung im Kontext ihrer gesellschaftspolitischen und technischen Entstehungsbedingungen betrachtet werden. Die serielle Figur erweist sich so als wesentlich bedingt durch die materiellen und konzeptuellen Parameter der modernen Industriegesellschaft und der »massenmedialen Sattelzeit«, innerhalb derer sich die Karrieren der von uns untersuchten Figuren allesamt parabelhaft vollzogen. Aktuell aber greift die Logik der politischen und massenmedialen Serialität, wie Sartre und Anderson sie je unterschiedlich für die Kontexte von Kolonialisierung, Imperialismus und industrialisierter Welt des 20. Jahrhunderts konstatieren, nur noch bedingt. Im Zeitalter der Digitalisierung weicht die Semantik der Modularisierung mit ihrer Implikation von Übertragbarkeit und Aneignung anscheinend der Semantik der Konvergenz mit ihrer Implikation von Zusammenfluss und Partizipation.²⁸ Neue Formen und Formate des Seriellen etablieren sich, und die serielle Figur in ihrem klassischen Zuschnitt mag ausgedient haben. Auch die Dichotomie von serieller Figur und Seriencharakter, die für die Beschreibung der Medienlandschaften des 19. und 20. Jahrhunderts hilfreich ist, verliert im frühen 21. Jahrhundert ihre Trennschärfe. Im Kontext einer um sich greifenden Medienkonvergenz, vor dem Hintergrund der radikalen Neuverhandlung von Produktions- und Rezeptionskonzepten und der Herausbildung transmedialer Erzählformate (die mit plurimedialen Verfahren, wie wir sie beschrieben haben, einiges gemein haben, aber nicht mehr identisch sind) etablieren sich neue Rahmenbedingungen für

28 | Vgl. Jenkins 2006.

den Entwurf eines seriellen Figureninventars. Doch auch wenn die Logik des Seriellen, die das 20. Jahrhundert in seiner massenmedialen Ausfaltung prägte, für die Auseinandersetzung mit den medialen Prozessen der Gegenwart nicht mehr passgenau ist, ist sie doch unverzichtbar, um den aktuellen medialen Entwicklungen historische Tiefenschärfe zu verleihen.

LITERATUR

- Allen, Robert C. *Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991.
- Anderson, Benedict. *The Spectre of Comparisons: Nationalism, Southeast Asia, and the World*. London: Verso, 1998.
- Aragay, Mireia (Hg.). *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam: Rodopi, 2005.
- Berry, Chris, Soyoung Kim und Lynn Spigel (Hg.). *Electronic Elsewheres: Media Technology and the Experience of Social Space*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- Cartmell, Deborah und Imelda Whelehan (Hg.). *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Castro-Klarén, Sara und John Charles Chasteen (Hg.). *Beyond Imagined Communities: Reading and Writing the Nation in Nineteenth-Century Latin America*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2003.
- Chabon, Michael. »Fan Fictions: On Sherlock Holmes«. *Maps and Legends: Reading and Writing along the Borderlands*. San Francisco: McSweeney's, 2008. 35-57.
- Chatterjee, Partha. »Anderson's Utopia«. *diacritics* 29.4 (1999): 128-134.
- DeForest, Tim. *Storytelling in the Pulp, Comics, and Radio: How Technology Changed Popular Fiction in America*. Jefferson, North Carolina: McFarland, 2004.
- Denning, Michael. *Mechanic Accents: Dime Novels and Working-Class Culture in America*. London: Verso, 1998.
- Denson, Shane. »Incorporations: Melodrama and Monstrosity in James Whale's *Frankenstein* and *Bride of Frankenstein*«. *Melodrama! The Mode of Excess from Early America to Hollywood*. Hg. Frank Kelleter, Barbara Krah und Ruth Mayer. Heidelberg: Winter, 2007. 209-228.
- Denson, Shane. »Tarzan und der Tonfilm: Verhandlungen zwischen ›science‹ und ›fiction‹«. »Ich Tarzan«: *Affenmenschen und Menschenaffen zwischen Science und Fiction*. Hg. Gesine Krüger, Ruth Mayer und Marianne Sommer. Bielefeld: transcript, 2008. 113-130.

- Denson, Shane. »Postnaturalism: *Frankenstein*, Film, and the Anthropotechnical Interface«. Diss. Leibniz Universität Hannover. 2011a.
- Denson, Shane. »Marvel Comics' *Frankenstein*: A Case Study in the Media of Serial Figures«. *American Comic Books and Graphic Novels*. Hg. Daniel Stein, Christina Meyer und Micha Edlich. Sonderheft *American Studies/Amerikastudien* 56.4 (2011b), im Erscheinen.
- Eco, Umberto. »Der Mythos von Superman«. *Apokalyptiker und Integrierte: Zur Kritik der Massenkultur*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1984. 273-312.
- Edelstein, Sari. »Metamorphosis of the Newsboy: E.D.E.N. Southworth's *The Hidden Hand* and the Antebellum Story-Paper«. *Studies in American Fiction* 27.1 (2010): 29-53.
- Elliott, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Engell, Lorenz. »Die genetische Funktion des Historischen in der Geschichte der Bildmedien«. *Mediale Historiographien*. Hg. Lorenz Engell und Joseph Vogl. Weimar: Archiv für Mediengeschichte, 2001. 33-56.
- Fahs, Alice. *The Imagined Civil War: Popular Literature of the North and South, 1861-1865*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.
- Fuller, Wayne E. *Morality and the Mail in Nineteenth-Century America*. Chicago: University of Illinois Press, 2003.
- Gunning, Tom. »The Cinema of Attraction«. *Wide Angle* 8.3-4 (1986): 63-70.
- Hagedorn, Roger. »Technology and Economic Exploitation: The Serial as a Form of Narrative Presentation«. *Wide Angle* 10.4 (1988): 4-12.
- Hempfl, Michaela M. und Ursula Lehmkuhl (Hg.). *Radio Welten: Politische, soziale und kulturelle Aspekte atlantischer Mediengeschichte vor und während des Zweiten Weltkriegs*. Berlin: LIT, 2006.
- Hipfl, Birgit und Theo Hug (Hg.). *Media Communities*. Münster: Waxmann, 2006.
- Huh, Jinny. »Whispers of Norbury: Sir Arthur Conan Doyle and the Modernist Crisis of Racial (Un)Detection«. *Modern Fiction Studies* 49.3 (2003): 550-580.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- Jannidis, Fotis. *Figur und Person: Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin: de Gruyter, 2004.
- Jannidis, Fotis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko (Hg.). *Die Rückkehr des Autors: Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen: Niemeyer, 1999.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2006.
- Kelleter, Frank. »Populärkultur und Kanonisierung: Wie(so) erinnern wir uns an Tony Soprano?« *Wertung und Kanon*. Hg. Matthias Freise und Claudia Stockinger. Heidelberg: Winter, 2010. 55-76.

- Kelleter, Frank. »Serienhelden sehen dich an«. *Psychologie Heute* 38.4 (2011): 70-75.
- Kelleter, Frank. »Serial Agencies: *The Wire* and Its Readers«. Unveröffentlichtes Manuskript. Teilabdruck als: »*The Wire* and Its Readers«. »*The Wire*«: *Race, Class, and Genre*. Hg. Liam Kennedy und Stephen Shapiro. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2012 (im Erscheinen).
- Knoch, Habbo und Daniel Morat (Hg.). *Kommunikation als Beobachtung: Medienwandel und Gesellschaftsbilder 1880-1960*. München: Fink, 2003.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Limbacher, James L. *Haven't I Seen you Somewhere Before? Remakes, Sequels, and Series in Motion Pictures, Videos, and Television, 1896-1990*. Ann Arbor: Pierian, 1991.
- Mayer, Ruth. *Artificial Africas: Colonial Images in the Times of Globalization*. Hanover: University Press of New England, 2002.
- Mayer, Ruth. »Entartung? Tarzan, Charles Darwin, Max Nordau und der Mann der Zukunft«. »*Ich Tarzan*«: *Affenmenschen und Menschenaffen zwischen Science und Fiction*. Hg. Gesine Krüger, Marianne Sommer und Ruth Mayer. Bielefeld: transcript, 2008. 131-146.
- Mayer, Ruth. »The greatest novelty of the age«: Fu-Manchu, Chinatown, and the Global City«. *Chinatowns in a Transnational World: Myths and Realities of an Urban Phenomenon*. Hg. Vanessa Künnemann und Ruth Mayer. New York: Routledge, 2011. 116-134.
- McFarlane, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Mecke, Jochen und Volker Roloff (Hg.). *Kino-(Ro)Mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen: Stauffenburg, 1999.
- Naremore, James (Hg.). *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.
- Sartre, Jean-Paul. »Die Kollektive«. 1960. *Kritik der dialektischen Vernunft*. Bd. 1. Reinbek: Rowohlt, 1967. 270-365.
- Schmid, David. *Natural Born Celebrities: Serial Killers in American Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Schneider, Irmela. *Der verwandelte Text: Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen: Niemeyer, 1981.
- Seltzer, Mark. *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture*. New York: Routledge, 1998.
- Shavit, Uriya (Hg.). *The New Imagined Community: Global Media and the Construction of National and Muslim Identities of Migrants*. Eastbourne: Sussex Academic Press, 2009.
- Slotkin, Richard. »Mythologies of Resistance: Outlaws, Detectives, and Dime Novel Populism, 1873-1903«. *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in*

- Twentieth-Century America*. Norman: University of Oklahoma Press, 1992. 125-155.
- Spadoni, Robert. *Uncanny Bodies: The Coming of Sound Film and the Origins of the Horror Genre*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- Spigel, Lynn. *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Stam, Robert und Alessandra Raengo (Hg.). *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden: Blackwell, 2005.
- Thompson, Jon. *Fiction, Crime, and Empire: Clues to Modernity and Postmodernism*. Urbana: University of Illinois Press, 1993.
- Tichi, Cecelia. *Electronic Hearth. Creating an American Television Culture*. New York: Open University Press, 1992.
- Walz, Robin. »Serial Killings: Fantômas, Feuillade, and the Mass-Culture Genealogy of Surrealism«. *The Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film and Television* 37 (1996): 51-57.
- White, Ed. »Early American Nations as Imagined Communities«. *American Quarterly* 56.1 (2004): 49-81.
- Young, Iris Marion. »Gender as Seriality: Thinking about Women as Social Collective«. *Signs* 19.3 (1994): 713-738.